ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ОРИЕНТИРЫ

зарубежной литературы XX века

ТРАДИЦИЯ
АВАНГАРД
ПРИМИТИВ
ПОТОК СОЗНАНИЯ
АВТОМАТИЧЕСКОЕ ПИСЬМО
ИНОСКАЗАНИЕ
МЕТАМОРФОЗЫ
МИФ
ТРАГИЧЕСКОЕ
СМЕХ
ГРОТЕСК
ОЧУЖДЕНИЕ
МОНТАЖ
ИНТЕРТЕКСТ

РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ НАУК
Институт мировой литературы им. А.М.Горького

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ОРИЕНТИРЫ ЗАРУБЕЖНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ XX ВЕКА

Москва
ИМЛИ РАН
2002

Редакционная коллегия:
А.Б.Базилевский, Ю.Н.Гирин, А.М.Зверев, В.Б.Земсков,
А.Ф.Кофман, А.П.Саруханян

Руководитель издательского пректа
д.ф.н. А.П.Саруханян

Художественные ориентиры зарубежной литературы XX века. ИМЛИ РАН, 2002. — 568 с.

В коллективном труде вниманию читателей впервые предлагается опыт панорамного исследования тех эстетических изменений, что произошли в зарубежной литературе в закончившемся столетии. Исходя из понимания XX века как целостной литературной эпохи, авторы на обширном историко-литературном материале изучают глубокую трансформацию категорий и понятий «канонической» эстетики (традиция, трагическое, комическое, гротеск, автор-герой-персонаж и др.) и новые, свойственные именно литературе XX века, эстетические комплексы и художественные приемы (авангардизм, примитивизм, мифологизм, поток сознания, очуждение, монтаж, интертекстуальность и др.).

Издание осуществлено при финансовой поддержке
Российского гуманитарного научного фонда
Проект № 01–04–16071д

ISBN 5-9208-0116-6

© Коллектив авторов, 2002
© ИМЛИ РАН, 2002

От редколлегии

Как следует из заглавия настоящего издания, авторы предлагают читателю, пусть и не всеобъемлющий, но достаточно широкий взгляд на историко-теоретическую панораму литературы завершившегося столетия, рассматривая ее как *общий* эстетический опыт той цивилизационной общности, что именуется Западом. В то же время в силу значимости и роли этой литературы в культурной динамике, породившей типологически сходные явления в других европейских и неевропейских ареалах, в сущности, речь идет о мировом литературном опыте XX в.

При разработке концепции труда составители исходили из идеи, что художественность в искусстве есть и средство, и цель, и итог, все же остальное — источники творческих импульсов. Поэтому был принят такой подход, который заранее предполагал, что в центре внимания будут находиться не историко-социальные или философско-мировоззренческие аспекты, не проблематика, а именно художественные результаты изменений, произошедших в XX столетии. Такой подход отразился и в заглавии труда, и в выборе «объектов» исследования.

Заглавие требует некоторого пояснения. Под «художественными ориентирами» понимается, конечно, не субъективная интенциональность, не установка художников на некое творческое единство, а объективно складывающиеся, порождаемые самим искусством поэтологические принципы, концепты, приемы, которые оказались свойственны XX в. — в них и воплотились сущностные, глубинные сдвиги, видоизменившие категории «классической» эстетики, упразднившие одни, казалось бы, незыблемые критерии, породившие другие, вызвавшие к жизни новые художественные стратегии.

Одним словом, в центре внимания находится вопрос *о том новом*, что определило облик литератур XX в. как самостоятельной литературной эпохи и что отличает ее — в плане художественности — от предшествующего периода.

При этом следует сделать оговорку: авторы ни строем, ни содержанием труда не претендуют на полный и системный охват всех новаций литературы XX столетия. Да и возможно ли всеохватывающее исследование, если его предмет — едва закончившийся период? Ведь современная литература для исследователей всегда — зона «повышенного риска», большего, чем удаленные во времени литературные

эпохи. Опыт свидетельствует: по мере удаления от того или иного периода, его «пейзаж» под давлением последующего развития, вносящего существенные, иногда принципиально важные коррективы, меняется, порой до неузнаваемости, обнаруживая те черты, связи и отношения, которые не были заметны при взгляде вплотную. Искусство, литература живут в Большом времени культуры, где всегда актуальное прошлое подвержено изменениям под воздействием настоящего; значимость одних явлений возрастает, других — уменьшается или сходит на нет, проявляются новые важные черты, которые по-новому объясняют смысл ушедшей — и остающейся — эпохи, ее содержание, внутреннюю динамику, соотношение с тем, что было «до» и что пришло на смену, и, как следствие, изменяется общая конфигурация развития, привычные границы, периодизация. В полной мере это относится и к закончившемуся столетию.

Остановимся кратко на вопросе периодизации, поскольку он специально не рассматривается в этом труде, хотя каждое изучаемое явление влияет на литературную динамику и, в конечном счете, определяет ее. Конечно же, измерение литературной эпохи столетием — это условность, своего рода дань хронологическому мифологизму. Реально же уже сейчас, на рубеже XX–XXI столетий, при взгляде на совсем недавнее прошлое все более отчетливо прорисовывается возможность, а скорее всего, и необходимость в будущем его нового внутреннего членения в соотношении с теми «точками» кризиса, которые переживает мировая цивилизация на переходах от нового времени к новейшему и от новейшего — к следующему периоду, тому, который в западной традиции называется «постмодерн», а в отечественной науке пока не получил терминологического оформления, хотя значимость изменений такова, что поиск определения неизбежен.

Например, то, что всегда выглядело как разрыв с традицией (комплекс «авангардизм — модернизм»), в свете еще более радикальных изменений во второй половине XX в., особенно на его исходе, может быть понято по-другому. Ведь во второй половине XX в., после мощного цветения авангардистской и модернистской литературы радикально изменяется положение искусства, литературы — в каноническом понимании — в составе культуры, их соотношение с иными областями гуманитарного творчества. Ситуацию в культуре стали определять такие явления, как выход на первый план «массовой» литературы, искусства и передвижение на периферию «высокой» традиции, обнаруживающей признаки усталости, торможения, утраты контакта с читателем (парные структурализму и пост-структурализму «новый» и «новейший» роман, открывшие эпоху «текстов»); на место собственно художественности приходит гибридный дискурс, соединивший

литературу с философией, культурологией, литературоведением; под большим вопросом оказались такие ключевые понятия классической эстетики, как художник, художественное творчество, художественное произведение, эстетическое и т.п. Было бы неверным сказать, что художественная литература — в каноническом смысле — исчезла, но невозможно и не отметить, что и в «числе», и в качестве, и в значении для общества ее становится все меньше, а понятие «художественное открытие» практически не работает.

Кризис логоцентризма, пост-история, постмодернизм, цивилизационная, культурная и эстетическая пограничность, «экранная революция», алгоритмическая эстетика — эти явления, без сомнения, во многом определили контекст западной литературы конца XX в., и это новая ситуация, действительно подводящая черту под канонической, или классической, эстетикой. Из нее по-иному видится культурно-литературная динамика XX в. Так, в частности, породившие основную «сумму» художественных открытий закончившегося столетия авангардизм и модернизм предстают не как радикальный разрыв с классическим искусством, а как его завершение и исход, «взрыв», дробление на множество «осколков», предвестие литературы «текстов», после чего и наступает период художественной рефлексии об обретенном опыте на всем историческом цивилизационном пространстве Запада (постмодернизм) и смены эстетической парадигмы (виртуальное творчество)...

В заключение повторим, что развитие мировой культуры, и литературы в частности, открытое в будущее с неясными перспективами, с неизбежностью будет менять ретроспективу — картину литературной эпохи XX века. В этих изменениях, собственно, и содержится единственный залог ее нового понимания.

В.Б.Земсков

А.М.Зверев

XX ВЕК КАК ЛИТЕРАТУРНАЯ ЭПОХА

Новые явления, обозначившиеся в искусстве еще в начале XX в., вызывали неприятие многих современников. Подобное отношение было свойственно не только людям старой культуры, со всей решительностью не принявшим, как Толстой, эстетику декаданса и авангарда. Суждения тех, кто духовно сформировался уже в этот период, нередко были столь же безотрадными. Ограничимся одним, но очень выразительным примером.

В 1928 г. Г.П.Федотов, уже сложившийся и авторитетный философ, публикует статью «Carmen seculare», где интересующая нас тема поставлена с намеренной заостренностью. «В наше напряженное время, — пишет он, — жизнь культуры подвергается особенному риску». Отмирает и разрушается «интеллектуализм ... четырех столетий: эстетизм, утонченность и сложность творчества, вместе с эстетической установкой самой личности, гуманность и свобода», — короче говоря, разрушается гуманистическая традиция. Это началось еще задолго до войны 1914 г.; «в свете войны» только «уясняются многие явления конца XIX — начала XX вв., которые среди благополучия мирной цивилизации изумляли, как рецидив варварства» (они, эти явления, названы Г.П.Федотовым поименно — Ницше, Вагнер, Пеги). Возникал «новый ритм, лад, согласие», новая идея: «XX contra XIX».

В чем же был смысл этого «contra», пока что объявляющего о себе «хаосом новых форм», за которыми, однако, угадывалось некое единое устремление? Г.П.Федотову нелегко подобрать определения, пользуясь арсеналом старых понятий, но он их все-таки находит:» примат воли, динамизм, активизм, энергизм», а применительно к искусству — «ударность, сбитость, насыщенность слова, принцип движения, максимальной выразительности»[1]. Если же говорить обобщенно, то — отказ от красоты, когда отвергается сама идея и большинство ее воплощений, особенно красота человека и красота мира.

В своей итоговой работе «Христианская трагедия» (1950) Г.П.Федотов формулирует ту же самую мысль почти афористически: «Отказаться совсем от красоты искусство не в состоянии. Что-то должно уравновесить дисгармонию: будь то краска или орнаментальная ли-

ния, равновесие плоскостей или соответствующие «формальные» ценности в музыке. Но эти элементы так слабы, что им не уравновесить всей нагрузки безобразия, которого алчет современный художник. Что отрицается начисто — это человеческое лицо, человеческое тело, эмоциональное содержание в музыке, первозданная красота мира. Все это является предметом отвращения и надругательства ... Чем примитивнее, чем острее, чем дальше от греческой гармонии, тем лучше ... Не образцов жалко, а погибающего мира человеческой души (с духом и телом), разлагающегося на свои элементы...»[2].

Взгляды Г.П.Федотова на современное искусство совершенно логично вытекали из его понимания истории под знаком христианского опыта. Понимания, отвергающего как, доктрину бесконечного прогресса, выпестованную секуляризованным европейским сознанием, так и насильственную «внечеловеческую и внекультурную» эсхатологию, оказавшуюся следствием духовной встряски 1914–1918 гг.[3]. И, даже не разделяя главной идеи Федотова, как, впрочем, и его общую оценку состояния художественной культуры XX в., нельзя не согласиться, что сам момент «слома» он зафиксировал безошибочно — причем раньше многих, по крайней мере, в России.

Распад «старой духовности» был главным ферментом брожения, из которого родилось искусство XX в. Проблематика «Доктора Фаустуса», одного из вершинных созданий литературы XX в., можно сказать, предвозвещена идеями «Carmen seculare».

Но Федотов вовсе не исключал возможности нового «расцвета метафизики и искусства», отряхнувшего «груз отяжелевших традиций»: после крушения может начаться возрождение, «питаемое вновь найденной цельностью, потребностью наложить печать человека на лицо мира, наречь всему имена»[4]. Это предсказание подтвердит огромный последующий опыт, — от прозы Платонова до лирики Элюара и «новой барочности» латиноамериканцев. Позиция Федотова резка, непримирима, но в ней нет тенденциозности.

Есть другое: попытка понять век как чреватое катастрофой «противоречие между ростом активных сил личности, динамизмом культуры и ростом коллективного сознания, начал авторитета и повиновения»[5], — то противоречие, над которым билась мысль крупнейших художников XX века, иметь ли в виду Томаса Манна, или Элиота, или Гессе, или Арто, при всех неисчислимых различиях между ними. Есть попытка проникнуть в саму логику духовного, художественного развития, приведшего к тому, что «были разбиты те формы искусства и то чувство мира, которыми жил XIX век». Вернее, несколько таких попыток, и самая серьезная из них предпринята в статье «Борьба за искусство» (1935). В ней предложена определенная последователь-

ность «разложения» классического реализма, составившего, согласно Федотову, почву, на которой выросли все направления современности. Он связывает этот процесс с кризисом религиозного сознания и неизбежным «взрывом антропоцентрической цивилизации»[6]. Переход начинается с утраты цельности. Та непрерывность, сплошность, заполненность бытия, которая в реализме была незаконным наследием классической религиозной эпохи, вдруг исчезает. Действительность начинает представляться отрывочной, всегда частичной и потому непонятной. Начинается первое частичное «остранение» мира. Так возникает импрессионизм. Он открыл «за разумной поверхностью души бесконечный и темный мир бессознательного», в этом смысле сделав исключительно много для продвижения знаний о человеке. Однако цельность «душевно-духовного мира» была утрачена, и по-видимому, навсегда.

Те качественные изменения, которые знаменуют собой на фоне Толстого проза Чехова, а затем произведения Пруста и писателей его школы, собственно, и положили начало XX в. в литературе.

Это еще не крах старых форм и былого чувства мира. Еще предпринимаются усилия сохранить утрачиваемую цельность, непрерывность воссоздаваемого человеческого опыта, или хотя бы удержать ее в памяти, как у Пруста. Но эти усилия слабеют год от года. Искусство не может противоречить жизни, а в жизни «человек, стержень мира, разбился на поток переживаний, потерял центр своего единства, растворился в процессах». В жизни нарастают «огромные технические и социальные энергии, которые ... грозят раздавить человека в столкновении безличных коллективов и разрушительных материальных сил». А искусство отзывается на происходящее тем, что своим идеалом избирает «конструктивизм»: полную объективность, полное преодоление «психологизма», «изгнание душевного», насколько такое возможно.

Хронологически это 20-е годы. Вот когда «искусство мертвых реальностей» становится если не доминирующим, то наиболее аутентичным духу нового времени, а «XX contra XIX» выглядит свершившимся фактом. Новое искусство противостоит исчезнувшему своей «волевой напряженностью», своей «мрачной жестокостью», но, прежде всего тем, что и возникнуть-то оно могло лишь «на развалинах мира духовного, мира человеческого и животно-природного». Своим особенным «ладом, ритмом, согласием» оно, по мнению Федотова, выразило мертвенность бытия, лишившегося Бога, и сочло объективность своего свидетельства о таком бытии самодостаточной.

Естественно, что с позиции религиозного мироощущения подобная трансформация искусства могла восприниматься только как катастрофа.

* * *

Однако людьми другого мироощущения эта трансформация воспринималась и описывалась совсем под иным знаком. Существенно, что при всех аксиологических полярностях речь шла об одних и тех же явлениях. Общий смысл происходивших в искусстве перемен вызывал к себе отношение подчас диаметрально противоположное, но относительно характера этих перемен спора, собственно, не было уже и тогда.

В этом можно убедиться, перечитав хотя бы поздние письма Рильке, относящиеся к периоду завершения «Дуинских элегий» (1922), т.е. примерно к тому же времени, что и размышления Г.П.Федотова.

В 1925 г. одному из корреспондентов Рильке сообщает, что его перестали интересовать «все формы здешнего», вообще «временной мир», «le miel du visible» («мед видимого»). Поэзия прежде всего требует способности переводить ограниченное во времени «в те высшие планы бытия, к которым мы сами причастны. **Но не в христианском смысле** (от которого я все более решительно ухожу), а в чисто земном, в глубоко земном, в блаженно земном намерении все то, что мы зрим и осязаем **здесь**, перевести в более широкий, широчайший круг бытия».

«Элегии» и одновременно написанные «Сонеты к Орфею» дороги Рильке тем, что «рисуют нас в этом деле, в деле неустанного превращения любимого видимого и ощутимого мира в невидимые вибрации и возбуждения нашей природы, вводящей новые частоты вибраций в вибрационные сферы вселенной»[7].

«Новые частоты вибраций» для Рильке, как и для Федотова, возникают на развалинах духовного мира, после болезненно им пережитого потрясения мировой войны, и уже поэтому совпасть с прежними потрясениями не могут. Причем изменение «вибраций» Рильке почувствовал задолго до 1914 г. Его монография о Родене написана одиннадцатью годами ранее, однако уже в ней содержится идея превращения вещи — из видимого мира в невидимые вибрации и частоты. Цельность и непрерывность, столь ценимые прежним искусством, уже здесь названы «гимнастической решительной прямотой», когда важны только начало и конец. А в искусстве XX в., одним из провозвестников которого выступил Роден, «между этими двумя простыми моментами втиснулись бесчисленные переходы, и оказалось, что именно в этих промежуточных состояниях протекает жизнь современного человека, его деятельность и его недееспособность ... Во всем куда больше и опыта, и неуверенности, куда больше и уныния и упорства в преодолении препятствий, куда больше печали об утраченном и оценивающей рассудочности, больше раздумья и меньше произвола»[8].

Ключевое слово в этом рассуждении, разумеется, «произвол», — то, против чего восстает все новое искусство. Сезанн, еще один первооткрыватель художественного XX в., — о нем Рильке много писал после ретроспективной выставки осенью 1907 г. — разрушает былую цельность еще решительнее, добиваясь «полного овеществления», «трезвой точности», исключающей «истолкование, суждение, чувство превосходства». На взгляд Рильке, великая новизна Сезанна как раз и состоит в способности, отбросив «настроение», вместо «я люблю эту вещь» просто написать «вот она» — однако так, чтобы «дать ей жизнь навсегда», исключая малейшее вмешательство в чуждые искусству сферы. Вся шкала ценностей при этом меняется: никаких идейных замыслов, никаких пристрастий — только «воплощение», чтобы «любой ценой совместить предмет с его смыслом».

Художник — как Сезанн, как Клее — «предстает регистратором всех взаимосвязей и соучастий в явлениях этого мира, хотя последние сами по себе уже бессвязны, и отворачиваются от него, и настолько для него бесполезны, что он, «ivre d'absence» («опьяненный пустотностью мира»), лишь как бы роскоществуя в своей бедности, способен иногда пользоваться их формами»[9]. И вот такое «регистрирование» земного, «глубоко, блаженно земного», установление «связей и соучастий» вопреки всей царящей бессвязности, для современного искусства становится важнейшей из задач. Для Рильке это единственный способ перевести здешнее, временем связанное, в широчайший круг бытия. А «Дуинские элегии» подтверждают, насколько этот способ действенен.

Достаточно, оказывается, подойти к тому же явлению распавшейся цельности без априорно принятой и обоснованной опытом прошлого интерпретации — сводись она, как у Федотова, к «преодолению психологизма, т.е. человека», или к чему угодно, как тут же это явление приобретает новый смысл: оно знаменует собой не упадок, не начавшуюся гибель искусства, а напротив, происходящий в нем процесс глубокого и необходимого пересмотра собственных функций, возможностей, установок, изобразительного языка, «ритма, лада, согласия». Как ни активен (и сложен по формам) диалог с традицией, который не прерывается в художественной культуре на протяжении всего XX столетия, сколько-нибудь объективно истолковать опыт этой культуры, исходя из традиционных критериев, невозможно. Рильке, обязанный прямым своим предшественникам, и, в частности, русским классикам, бесконечно многим, тем не менее одним из первых пришел к убеждению, что XX в. для искусства не просто хронологически, но качественно новая эпоха, когда изменилось все — от статуса художника в обществе до внутренних закономерностей, по которым строится эстетический универсум.

То, что у Рильке было результатом заинтересованного и аналитичного размышления над открытиями Сезанна, а в еще большей степени — подытоживанием собственного творческого опыта, тогда же, в 10-е и 20-е гг., приобретает — усилием другого мыслителя — характер завершенной системы эстетических интерпретаций, которые призваны прежде всего объяснить как раз новые качества, привнесенные в искусство XX в. Речь идет о философии культуры и об эстетике Хосе Ортеги-и-Гассета. Пожалуй, по сей день трудно найти столь же фундаментальный анализ коренных особенностей художественной жизни нашего столетия.

Ортега исходит из аксиоматичной для него мысли о постоянно происходящем изменении исторических форм культуры и связанных с ними эстетических идеалов, относя изменение, которым возвестил о себе XX в., примерно к 10-м гг., ко времени окончательного становления кубизма и других новейших школ в живописи. «Перспективизм» Ортеги предполагает появление подобного рода изменений и переломов приблизительно раз в тридцать лет: это срок активной жизни каждого поколения, обладающего собственной «перспективой» мировосприятия, от которого никто в этом поколении не может остаться вполне независимым, поскольку она создана определенной исторической почвой и стадией развития культуры. К 10-м годам исчерпывает себя «перспектива», которая отличала людей конца XIX столетия, «однажды поздно ночью на «Pere Lachaise» похоронивших, как Бувар и Пекюше, «поэзию — во имя правдоподобия и детерминизма»[10]. Историческая почва, подвергшаяся глубоким модификациям, требует не просто дополнений и совершенствований этой «перспективы», но не меньше как смены самой точки зрения в искусстве.

Многое можно было бы возразить испанскому философу, когда эпоху, непосредственно предшествующую XX столетию, он называет только веком детерминизма. Чувствуя неполноту своей концепции, Ортега выводит, например, за пределы культуры прошлого века творчество Достоевского, объявляя, что оно принадлежит барокко. Взгляды Ортеги основывались почти исключительно на западно-европейском, а конкретнее, — на французском и испанском опыте, и в этом смысле требуют постоянных корректировок. Однако в своих обобщениях Ортега оказался чрезвычайно проницательным, чему помогло, помимо прочего, и то обстоятельство, что культурным центром в начале XX в. был, конечно, Париж, где осуществлялась ломка прежней «перспективы».

Суть этой ломки, которую Ортега описывает, обращаясь преимущественно к изобразительным искусствам, заключается в «прогрессивном вытеснении элементов «человеческого, слишком человеческо-

го», которые преобладали в романтической и натуралистической художественной продукции» (с. 226). Такое вытеснение на языке Ортеги именуется «дегуманизацией» — термин, вызвавший много необоснованных упреков его создателю. Кризис гуманизма как системы духовной ориентации, пошатнувшееся доверие к его ценностям — факт для XX в. бесспорный, имеющий свои причины и далеко не однозначные последствия, однако в знаменитом трактате Ортеги основной темой является, собственно, не гуманизм, а формы воссоздания реального на языке искусства, требующего «нового эстетического чувства» (с. 233). Современный художник, утверждает Ортега, «ставит целью дерзко деформировать реальность, разбить ее человеческий аспект, дегуманизировать ее» (с. 234). Ортега первым констатировал, что для современного художника проблемой становится сама «реальность», понимаемая как непосредственно наблюдаемый порядок вещей. В этом контексте следует понимать важнейшую для Ортеги мысль о движении от «реального» к «ирреальному» как сути перелома, охватившего художественную культуру XX в.

Для представителей этой культуры «художественное творчество является таковым лишь в той степени, в какой оно не реально» (с. 224). Причастность окружающему для них либо несущественна, либо вовсе не нужна, поскольку усилия направлены на символическое обретение космоса, бесконечности. Изображение чувственного мира оттеснено потребностями воплотить мир идей, тягою к «супра-(или инфра)-реализму», ничего общего не имеющему с принципом достоверности. Всевозможные формы деформации закономерно становятся доминирующими, сильнейшее развитие получают ирония и травестирование различных социальных, политических, философских концепций, обязательных для прежнего искусства. В итоге складывается своего рода новый стиль эпохи, некое «чисто художественное искусство», основными характеристиками которого Ортега полагает следующие: «1) тенденция к дегуманизации ... 2) тенденция избегать живых форм; 3) стремление к тому, чтобы произведение искусства было лишь произведением искусства; 4) стремление понимать искусство как игру, и только; 5) тяготение к глубокой иронии; 6) тенденция избегать всякой фальши и в этой связи тщательное исполнительское мастерство, наконец; 7) искусство ... безусловно чуждо какой-либо трансценденции» (с. 227–228).

Основывая, как и Рильке, свои выводы прежде всего на новациях Сезанна, Ортега распространял их не только на живопись в целом, но и вообще на всю современную художественную культуру. «Внутреннее единство ... единое вдохновение, один и тот же жизненный стиль пульсируют в искусствах, столь несхожих между собою» (с. 219). Ли-

тература не составляет исключения. Здесь те же самые стремления «дерзко деформировать реальность, разбить ее человеческий аспект, дегуманизировать ее», тот же «триумф над человеческим», когда «жизнь изобретенная предполагает упразднение жизни непосредственной» (с. 234). Примеры Ортега берет из французской литературы: Малларме — прямой предшественник поэзии «чистого, безымянного голоса, который поддерживает парящие в воздухе слова», но в особенности — Пруст. В статье о Прусте (1922) главной заслугой писателя названо то, что он, ближе обычного подойдя к предметам, «установил между нами и вещами новое расстояние», иными словами, произвел «радикальное преобразование литературной перспективы» (с. 180). Радикализм этот, конечно, предопределен общими верованиями художественной эпохи. Реконструировать реальность — сегодняшнюю, минувшую — она отказывается, ей необходимо создать «только фауну и флору внутреннего мира», причем сделав это сугубо эстетическими средствами. «Гениальное забвение условностей и внешней формы вещей обязывает Пруста определить эти вещи со стороны внутренней формы, в зависимости от их внутреннего строения» (с. 183).

«Перспектива» радикально перестраивается не только в пространственном, но и во временном отношении. Исчезает характер, понимаемый как «чеканное воплощение личности». Исчезает развернутый сюжет, замененный «психологическим пуантилизмом». В таком искусстве происходящее заменяется переживаемым. В нем важно только присутствие персонажей, менее всего сводимых к социальным типам или хотя бы психологически узнаваемым жизненным прообразам. Наконец, исчезает и внутреннее движение: в другой своей работе Ортега остроумно заметит, что «Пруст доказал необходимость движения, создав роман, разбитый параличом» (с. 283).

Вместе все это и составляет конкретное содержание «дегуманизации», или же осознанного отказа художника «состязаться с реальностью», предпочитая «ирреальность» («конструктивизм», по терминологии Федотова, «частоту вибраций», по Рильке). Критики Ортеги, указывая на некоторые несомненные изъяны его концепции (например, отождествление нового искусства с чистой развлекательностью вроде спортивных зрелищ), имели в виду по преимуществу то обстоятельство, что ею охватывается далеко не все многообразие художественных исканий начала XX в. Однако Ортега и не подразумевает универсальность и всеохватность феномена «дегуманизации» — он просто указывает на то новое, что возникло в искусстве XX в.

* * *

Итак, новые художественные школы, бурно возникавшие в первые десятилетия XX в., из предшествующего художественного опыта от-

вергли, а затем преодолели, обобщенно говоря, принцип соревнования с реальностью, цельность и узнаваемость картин жизни, наконец, антропоцентричность культуры XIX в. Пора задаться вопросом, какова была историческая почва, сделавшая такое изменение «перспективы» неизбежным?

Частично ответ может быть найден в тех же статьях Федотова: «взрыв антропоцентрической цивилизации», высвободившей мощные и опасные технические, социальные энергии; столкновение разрушительных материальных сил, грозящих раздавить человека, рост «безличных коллективов» — или же «восстание масс», как это сформулировал Ортега в программной работе 1930 г.; кризис религиозного чувства мира, на смену которому пришел позитивизм, глубокое же разочарование предложенными позитивизмом истолкованиями действительности породило и неудовлетворенность искусством, испытавшим влияние этой философии, и вообще культурой конца XIX в. — эпохи, возвестившей, что Бог умер.

Все это факторы достаточно очевидные, однако при всей их значимости невозможно только ими объяснить стремительность и необратимость ломки, которая происходила в искусстве начавшегося XX в. Действовали и более глубокие причины, связанные со всей духовной атмосферой того времени, и, не проникнув в нее, трудно опознать первотолчки, которые привели к столь существенным изменениям «перспективы». Попробуем в общих чертах восстановить эту атмосферу, опираясь на свидетельство литературы, — на роман «Волшебная гора» Томаса Манна.

Действие этого романа, оконченного в 1924 г., развертывается непосредственно перед первой мировой войной, завершаясь с ее началом, т.е. охватывает как раз период, когда новые художественные устремления заявляют о себе наиболее бурно. Прямо они не отразились у Томаса Манна, настроенного по отношению к ним равнодушно, а со временем даже враждебно, но это ничуть не умаляет ценности созданной им картины европейской духовной жизни на историческом переломе. Даже напротив, строгая объективность только придает особое качество достоверности этой реконструкции еще близких по времени событий.

Сам Томас Манн в позднейшей принстонской лекции о «Волшебной горе» говорил, что нельзя читать его книгу как историческую хронику, и что это вовсе не реалистический роман. На самом деле, повествование «постоянно выходит за рамки реалистического, символически активизируя, приподнимая его и давая возможность заглянуть сквозь него в сферу духовного, в сферу идей. Это сказывается уже в подходе к персонажам — ведь читатель чувствует, что каждый из них представляет собой нечто большее, нежели то, чем он кажется на пер-

вый взгляд: все они — гонцы и посланцы, представляющие духовные сферы, принципы и миры»[12].

Перед нами, по словам самого Манна, «попытка пересмотреть всю совокупность проблем, волновавших Европу на заре нового века», и, кстати, попытка эта заставляет даже такого традиционалиста, как автор «Будденброков», вносить глубокие изменения в структуру устоявшегося жанра «романа воспитания». Не говоря о музыкальности, системе лейтмотивов, о «ткани идей», подменяющей ткань живой действительности, предложенная в «Волшебной горе» концепция времени выглядит вызывающе полемичной по отношению к классическому реализму, иметь ли в виду опыт Флобера, Толстого, Достоевского или даже писателей рубежа веков, допустим, Гамсуна.

Итак, совершенно ясно, что для Томаса Манна это эпоха крайне болезненного кризиса культуры во всем содержании, которое вмещает в себя данное понятие. Война лишь усиливает и в каком-то смысле завершает «падение культуры и нравственный регресс по сравнению с XIX в.», а вот эти падение и регресс как раз и составили, по мнению Манна, главный феномен эпохи. Происходит упрощение, примитивизация, мало того, всплеск нового варварства — неизбежная расплата за «близорукое великодушие» прошлого столетия, за его безоглядную веру в блага либеральной демократии, вообще за социальный оптимизм, отличавший те «идеалистические времена». Но также — и за характерную для рубежа веков, причем сразу принявшую крайне негативные формы, реакцию противодействия этому либерализму и оптимизму.

В романе все эти мысли, высказанные несколько позднее с прямотой публициста (статья Т.Манна «Внимание, Европа!», 1935), присутствуют с первых до последних страниц, образуя необходимый идейный контекст «истории активизации человеческой личности», какой видится история его главного героя — Ганса Касторпа. «Гонцы и посланцы» духовной сферы, которые на протяжении романа стремятся «активизировать» личность Касторпа согласно собственным принципам, — литератор Лодовико Сеттембрини и латинист Лео Нафта, — для Манна олицетворяют доминанты европейского самосознания оборванной 1914 г. эпохи, внешне антагонистичные, однако сходные в том, что совокупно приводят к общественной катастрофе, подготовленной «падением культуры».

Художественный мир Томаса Манна чужд аллегоричности, оба названных персонажа обрисованы в «Волшебной горе» с углубленностью психологизма, говорящего о школе реалистической классики. Но главенствующая идея и в том, и в другом образе обнажена с заостренностью, по меркам этой классики недопустимой, — идея становит-

ся важнее, чем человеческая многомерность характера. Полярность идей, подчеркнутая заключительной сценой дуэли и самоубийства Нафты, наглядна с самого момента появления на страницах романа этого иезуита родом из глухого местечка на Украине. Пока падре отсутствует, мы постоянно слышим голос гуманиста и потомка карбонариев Сеттембрини, — как выясняется, еще и масона, хотя чуждого какой бы то ни было религиозности. И этот голос по-своему необычайно выразителен, так как нельзя полнее передать все самые заветные верования, отличавшие либеральный, оптимистичный, не сомневающийся в перспективах прогресса XIX век.

Суть такого мироощущения в том, что для него действительность легко обнимается формулой борьбы двух противоположностей — «сила и право, тирания и свобода, суеверие и знание, принцип косности и принцип кипучего движения вперед, прогресса». Разумеется, «не может быть никакого сомнения, какая из этих двух сил в конце концов победит»: будущее за просвещением, разумным совершенствованием, всемирной республикой, над которой воссияет заря братства народов под знаком разума, науки и права. Любовь к человеку, «бунт против всего, что пачкает и унижает идею человека», свобода мысли, жизнерадостность, прекрасная форма во имя человеческого достоинства, высвобожденного из тенет суеверия, косности, деспотизма, — вот великий идеал, и его непременно осуществит новое столетие, довершив лучшие и вековечные устремления людского рода. Символ благородства — дух, тело воплощает в себе злое, дьявольское начало, потому что принадлежит природе, а природа, противопоставленная духу, мистична и зла. Прикованность духа к телесности — унижение, с которым покончит развившаяся до своих вершин цивилизация. И эта цивилизация будет знаменовать собою истинный расцвет культуры, который необходимо приблизить учреждением «Лиги содействия прогрессу» и подготовкой «Социологии страданий», двадцатитомной энциклопедии, описывающей все без исключения человеческие страдания, чтобы указать средства и методы их полного искоренения.

Если это и шарж, то очень легкий. Устами Сеттембрини изложены взгляды, действительно имевшие очень широкое хождение на заре XX в., причем укорененные не только в массовом сознании, но и в интеллектуальной среде. Легко убедиться в сказанном, обратившись хотя бы к роману «Жан-Кристоф», законченному Ролланом как раз накануне первой мировой войны (или к «Очарованной душе», писавшейся уже по ее окончании), или к пьесам Шоу — «приятным», равно как и «неприятным», — или к прозе тогдашнего Генриха Манна, в особенности к трилогии «Богини» (1908). Коренные верования, стоя-

щие за всеми названными произведениями, выражены Сеттембрини почти цитатно: «Очистительное, освежающее воздействие литературы, преодоление страстей через познание и слово, литература как путь к пониманию, к прощению, к любви, освобождающая мощь речи, дух литературы как благороднейшее проявление человеческого духа вообще, литератор как совершенный человек, как святой ...».

Нафта улавливает слабости этой позиции безошибочно, констатируя, что высокая патетика Сеттембрини увенчивается только стремлением «к оскоплению и обескровливанию жизни», — еще одна слегка зашифрованная цитата, за которой без труда опознается Ницше. Отголосками Ницше, самого непримиримого и серьезного оппонента «исправителей человечества», напитаны речи Нафты, однако это Ницше примитивизированный, утилитарно понятый, переведенный на язык презираемого им прусского гелертерства, т.е. такой, каким он вошел в обыденное представление. И, собственно, именно эти широко распространенные представления выражает Нафта, толкуя о том, что принцип свободы изжил себя, порождая в наши дни лишь «трусость и пошлую изнеженность», что проходит время «гуманистической дряблости», в сравнении с которой «всеобщая жажда войны кажется ... даже достойной уважения», что наступила эпоха «радикального скепсиса ... повального хаоса», однако из него «рождается безусловное, тот священный террор, который необходим нашему времени». Именно террор, поскольку он, а отнюдь не освобождение и развитие личности составляют современную «тайну и потребность».

Естественно, что, споря с Сеттембрини о литературе, Нафта выдвигает требования не духа, но формы — «подлинной, зрелой, естественной и жизненной». Изложенное приверженцем террора как главной целительной силы, в которой нуждается эпоха, это требование, конечно, выглядит изначально скомпрометированным. Однако роман «Волшебная гора» тем и замечателен, что в нем впервые с такой проникновенностью выделены коллизии духовной и художественной жизни, оставшиеся актуальными на протяжении всего XX в., какой бы в них ни вкладывался смысл. Споры Сеттембрини и Нафты поэтому и не кажутся отшумевшими, даже когда XX в. завершился. Весь последующий общественный опыт придавал лишь все большую остроту и углубленность тому спору о реальности или эфемерности свободы, которым раз за разом завершалась перепалка двух антагонистов из «Волшебной горы». И даже такие по внешности сугубо эстетические материи, как антитеза «духа» и «формы» в искусстве, под конец XX в. сохранили ничуть не меньшую взрывчатую силу, чем в описываемое Томасом Манном время.

Для того времени вся эта проблематика если не была, строго говоря, полностью новой, то воспринималась именно как откровение, по-

скольку выступала при свете «грозных зарниц перевала, разделяющего два столетия» (с. 196). На этом перевале, который сам Томас Манн понимал как выход «из эпохи эстетической (буржуазной) в эпоху нравственную и социальную» (с. 161), — точка зрения, резко разделившая его со многими современниками, — зарождалось «неизбежное возмущение духа против рационализма, безраздельно господствовавшего в XVIII и XIX вв.», а необходимость «гуманизма, чуждого самодовольной ограниченности, отличающей гуманизм буржуазного века» (с. 195), чувствовалась всеми. Манн был бы до конца объективен, признав, что уже и тогда многие необходимость гуманизма отрицали принципиально и решительно.

Воссозданная на страницах «Волшебной горы» ситуация была трудной для людей, не наделенных ни моральным героизмом, ни мощной жизненной силой, — таких, как Ганс Касторп. Они чувствовали, что «на все — сознательно или бессознательно — поставленные вопросы о высшем, сверхличном и безусловном смысле всяких трудов и усилий эпоха отвечает глухим молчанием», и, несмотря «на всю внешнюю подвижность», прозревали «в самом существе ее отсутствие всяких надежд и перспектив».

Для того рубежа, с которого, по существу, начинается XX в., владеющее Гансом Касторпом ощущение «глухого молчания» эпохи очень типично. По крайней мере, отозвалось оно не только в «Волшебной горе», а во многих замечательных литературных свидетельствах о том же времени — в лирике Блока, в цикле «Бестиарий, или Кортеж Орфея» и сборнике «Алкоголи» (1913) Аполлинера, в последних повестях Генри Джеймса, философских эссе Унамуно, даже в поздних сборниках такого исторического оптимиста, как Верхарн.

Именно на фоне «радикального скепсиса» и «отсутствия надежд» возникало и быстро приобретало черты оформившегося феномена новое понимание культуры: ее сущности, назначения, форм, функций. Поначалу оно вызывало у многих недоумение, сменившееся скорее эмоциональными, чем продуманными выводами о том, что возвращение «варварства», дегенерация искусства становятся необратимыми. «Волшебная гора» обходит молчанием весь стремительно происходивший пересмотр понятий об искусстве, впоследствии названный «художественной революцией». Но роман Манна содержит незаменимый анализ той духовной подоплеки, без которой осознать причины и направленность «революции» невозможно.

Сам Томас Манн остался ей полностью чужд. Под конец жизни в письме своему французскому исследователю Сагаву он назвал 1914 г. «концом буржуазной эпохи культуры», к которой относил и свое творчество. «Сплошные смуты и пертурбации», происходившие в ис-

кусстве с того времени, Манн признавал закономерностью, однако лишь в том отношении, что они порождались «торжествующей изоляцией» искусства от среднего человека, стремлением возвысить культуру «до роли заменителя религии», тогда как жизненосным было бы как раз ее слияние с культом при обязательной «скромности», которую она осознанно сохраняет. И только тогда неизбежно разразившийся кризис буржуазной эпохи будет преодолен: не «варварством», но «содружеством» — и не с элитой, но с народом[13].

Однако на самом деле «художественная революция», если уж пользоваться этим утвердившимся термином, знаменовала не изоляцию, тем более торжественную, в духе теорий чистого искусства и пресловутой «башни», успевших к тому времени изрядно обветшать, а как раз напротив — она представляла собой попытку поиска эстетического языка, аутентичного времени и уже по этой причине враждебного элитаризму, сколь бы эзотерическими ни представлялись предлагаемые творцами «художественной революции» средства поэтики.

* * *

Сам того не подозревая, манновский Нафта, возмечтавший о «зрелой форме», которая вовсе не нуждается в «освещающем воздействии» и менее всего к нему стремится, изложил принцип, исходный для многих художественных течений XX в., по идеологической своей природе очень далеких от бичевания «полной изнеженности» и грез о диктатуре «против интернационала торгашей и спекулянтов». С сочувствием и пониманием инвективы Нафты выслушал бы, пожалуй, один Эзра Паунд в период своего поклонения Муссолини. Но, если предать забвению контекст, в котором высокомерный иезуит провозглашает декларацию независимости искусства от необходимостей «освобождающей мощи» и «благороднейших проявлений духа», у Нафты сразу найдется немало союзников — от Сезанна до Валери, от Элиота до Борхеса, от Арто до Антониони.

«Художественная революция», раньше и последовательнее всего осуществленная во французской живописи, собственно, и происходила под лозунгом вытеснения из искусства всего, искусству постороннего либо чужеродного по природе, — «патетики», «риторики», если воспользоваться формулировками, обычными в авангардистких манифестах, а если сказать точнее, — верований в общественное служение художника и в спасительную миссию красоты. Традиционному пониманию искусства как способа нравственного воздействия на жизнь противопоставляется нечто подчеркнуто отвлеченное от любого рода «полезностей»: «чистое отношение» (Ортега), «чистая интуиция»

(Кроче), «чистая сенситивность» (К.Малевич), «чистые соотношения» (П.Мондриан), — эпитет «чистый» становится столь же нормативным, как в былую эпоху — эпитеты «воспитывающий» и «облагораживающий».

Но на самом деле тут не было ни безразличия к действительности, ни стремления от нее отгородиться, замкнувшись в анемичной искусственности «незаинтересованного» творчества. К декадентским опытам такого толка новое искусство испытывало такое же отвращение, как к «общественно полезной» артистической деятельности добросовестных реалистов. В этом искусстве связь с действительностью осталась прочной, однако все более усложнялась по форме. Это было следствием объективных причин, сопряженных с характером поисков, имевших целью постичь, а затем по возможности полно реализовать уникальность, незаменимость возможностей, которыми обладает искусство.

Хронологически подобное изменение «перспективы» датируется довольно точно. Октябрь 1907 г. — ретроспективная выставка Сезанна, которая произвела потрясающее впечатление не на одного Рильке; почти одновременно написаны «Авиньонские девицы» Пикассо. Развертывается деятельность недолговечной, но очень активной группы «Бато-Лавуар», куда, кроме художников, входят поэты Аполлинер и Жакоб, а также перебравшаяся на берега Сены Гертруда Стайн. В 1912 г. проходят, сопровождаясь скандалами, первые выставки кубистов и появляются манифесты футуризма: сначала итальянские, затем русские.

Тем же 1912 г. датируется самая ранняя декларация экспрессионизма, она принадлежит Х.Вальдену и напечатана в издаваемом им журнале «Штурм». Еще год спустя Пруст за собственный счет выпускает не имеющий успеха у публики роман «По направлению к Свану». Кафка пишет «Америку», а примерно с 1915 г. начинает работу над «Процессом» — публикации будут уже посмертными. «Портрет художника в юности» появляется в 1916 г.; конечно, это еще не тот Джойс, который станет одной из главных фигур в литературе XX в., однако предвестия «Улисса», отрывки из которого два года спустя решится поместить журнал «Литл ревью», распознаваемы в первом джойсовском романе без особого труда.

К 1915 г. относится дебют Элиота: «Любовная песнь Дж.Альфреда Пруфрока», шокировавшая едва ли не всех, кроме Паунда, успевшего изжить увлечение имажизмом — течением скорее декадентским, чем авангардистским, — и поглощенного опытами в духе вортицизма, весьма близкого к кубистским экспериментам на полотне. Двумя годами ранее передвижная выставка, на которой представлены и куби-

сты, отправляется за океан и производит фурор: много негодований, но есть и восторженные отзывы — один из них принадлежит еще безвестному Каммингсу.

В музыке, на драматической сцене, в балете, даже в едва оформившемся как искусство кинематографе происходят события столь же захватывающие, — достаточно напомнить о начавшихся с 1907 г. «Русских сезонах» Дягилева, о «Петрушке» (1911) и «Весне священной» (1913) Стравинского, о «Дафнисе и Хлое» (1912) Равеля, спектаклях М.Рейнхардта в мюнхенском Терезиенхофе («Царь Эдип», 1911) и лондонской «Олимпии» («Миракль», 1913), ленте Дж.У.Гриффита «Нетерпимость» (1916). Это перечисление можно продолжать и продолжать; в самом деле, за неполное десятилетие происходит своего рода переворот, охвативший художественную культуру во всем ее многообразии, и хотя слово «революция», вероятно, слишком ко многому обязывает, не приходится сомневаться, что настоящая история искусства XX в. должна начинаться с этого рубежа.

Нельзя не учитывать, что в разных национальных культурах интенсивность перемен чувствовалась неодинаково. Лидерство, несомненно, принадлежало Франции, куда художники, тяготеющие к принципам нового искусства — как Пикассо, Стайн, Стравинский, Модильяни, или румынский скульптор К.Бранкузи, — устремляются со всех концов света. Нельзя и абсолютизировать саму исходную дату, за которую мы принимаем 1907 г. (выставка Сезанна, первое кубистское полотно Пикассо, первый дягилевский сезон в Париже). «Взрыв» подготавливался не один год, и та же сезанновская выставка была скорее ретроспективной, сами же эти новаторские работы создавались еще с 1871 г., и «Авиньонские девицы» не были бы написаны без предшествующих «голубого», «розового» периодов. Точно так же прустовский роман очень во многом подготовлен эстетическими принципами да и непосредственно творчеством (особенно поздним) Флобера, а драма XX в. имеет своими прямыми предшественниками Чехова, Стриндберга, Метерлинка, тогда как поэзия нового столетия вступает в самый активный диалог с Бодлером, с Уитменом. Представления о «разрывах», которым определяются в культуре отношения между XX и XIX вв., и фактологически, и по существу — сильное преувеличение.

Однако и попытки прочертить плавную линию преемственности были бы столь же неубедительными. Если не «разрыв», то, во всяком случае, очень значительный сдвиг действительно произошел в указанное десятилетие. Не осознав этого, невозможно определить черты XX в. как литературной эпохи.

Одна из особенностей искусства XX в. выявилась уже в самом начале эпохи: необыкновенно усиливаются творческие контакты между

разными его родами, которые прежде в гораздо большей степени оставались замкнуты границами собственной специфической области. В искусствоведческой литературе детально анализировалась метафоричность Пикассо, обнаруживающая следы многочисленных заимствований — не механических, а преломленных в согласии с его творческой индивидуальностью и переведенных на язык живописи — из современной ему поэзии Аполлинера, Блэза Сандрара, Элюара[14]. Обратное воздействие, в особенности, предложенных Пикассо тропов, которые основываются на радикальной деформации видимого, гораздо меньше, но оно существенно, и не только для поэзии: даже кинематограф, столь тесно привязанный к зримому миру, использует родственные Пикассо художественные ходы — так поступил, например, Феллини в «Сатириконе». С другой стороны, открытый кинематографом монтаж оказал сильнейшее воздействие и на театральное искусство XX в., и на симфоническую музыку — упомянем в этой связи Шостаковича, и на поэзию, в особенности, тяготеющую к эпичности («Историческое полотно» В.Незвала, «Паттерсон» У.К.Уильямса), и, разумеется, на роман. Причем не только на экспериментальный роман, каким была, например, откровенно опирающаяся на теории и практику Эйзенштейна трилогия Дос Пассоса «США». Тот же Томас Манн описывает поэтику «Доктора Фаустуса» следующим образом: «Выработалась своеобразная ... техника монтажа, при которой фрагменты духовной действительности ... но также и действительности бытовой, имена, факты, как бы наклеивались на вымысел — нечто совершенно новое для меня в этом роде»[15].

Суть дела не в жанровой диффузии и не во взаимовлияниях, а в том родстве принципов, которое — при всех бесчисленных мировоззренческих, эстетических, индивидуальных и прочих различиях — придает некую общность культуре XX в.

В ходе «художественной революции» эти принципы обозначились уже достаточно ясно, позволяя говорить о возникновении новой эстетической системы. В каждом из названных (и многих неназванных) произведений, появлявшихся накануне и во время первой мировой войны, она, конечно, выступала далеко не целостно, а различными своими элементами, к тому же сильно трансформированными индивидуальностью художника. И все-таки возможно — хотя с неизбежной долей схематизации — выделить основные ее признаки, сохранившие устойчивость на протяжении всего XX столетия.

Если не самый главный, то наиболее единодушно принятый приверженцами нового искусства художественный принцип состоял в том, что произведение искусства теперь воспринималось не как часть мира, но как завершенный мир, замкнутый в собственных границах.

На этом настаивал уже Сезанн, оттого и не принявший ни импрессионизма, ни таких постимпрессионистов, как Гоген: для них важным оставалось домысливаемое пространство, тогда как Сезанн дорожил завершенностью и выстроенностью композиции, которая не допускает воображаемых «контекстов». Содержание картины заключено в самой композиции, и только; поэтому Сезанн провозглашает с неколебимой убежденностью: «Хороший метод **построения** — вот чему надо выучиться»[16]. Та «подлинная форма», о которой толковал Лео Нафта, у Сезанна — не предмет казуистических словесных упражнений, но действительно высший творческий идеал, и к нему устремлены все усилия художника.

Среди откликов на выставку 1907 года еще звучат упреки в формалистичности. Но их беспочвенность ясна каждому непредубежденному ценителю сезанновских картин. Становится все более очевидным, что преобладающие на этих полотнах формы цилиндра, шара и конуса, на основе которых, как считал Сезанн, все строится в природе, никакой самоценностью для него не обладали, а были только способом построения исключительно целостной картины мира. Гоген понял это задолго до ретроспективной выставки, еще в 1881 г. назвав искусство Сезанна поисками «точной формулы ... рецепта, как сжать повышенную выразительность своих ощущений в одном-единственном приеме»[17].

Подобными поисками «точных формул» вскоре заполнится литература XX столетия, причем точность формул и выразительность ощущений (а говоря более широко — содержательная насыщенность и емкость) останутся в ней нераздельны. Поэтому заведомо тенденциозными оказались попытки в чисто формалистическом духе интерпретировать, например, Джойса или В.Вулф, романы Пруста или «Бесплодную землю» Элиота, даже произведения дадаистов или сюрреалистов, где «формула» как будто подавляет и исчерпывает собою все. Полярно разнившиеся по своей идеологической подоплеке, эти попытки предпринимались непрерывно, встречаясь то в огульном отрицании опыта нового искусства, то в его прямолинейной апологетике. Поскольку и то, и другое происходило при молчаливом допущении, что «формула» бессодержательна, появлялись приметы явного сходства между вульгарным социологизмом и новой критикой: «выразительность ощущений» игнорируется и в том, и в другом случае. Меж тем она важна не только по той причине, что без нее перемена «перспективы», происходившая в годы «художественной революции», получает превратное истолкование.

Второй существенной чертой, утвердившейся в эти годы, а затем приобретающей значение коренной особенности искусства XX в., ста-

ло изменившееся соотношение между изобразительностью и выразительностью. Далеко не обязательно будучи началами антагоническими, они, однако, оказываются по-новому связанными: выразительность явно преобладает.

Это очевидно, если обратиться к живописи, хотя бы к «Авиньонским девицам» Пикассо, от которых тянутся прямые нити к его шедеврам — «Минотавромахии», «Плачущей», «Гернике», «Войне» — и ко всем последующим новациям в изобразительных искусствах. Литература XX в. также предоставляет множество подтверждений нового тяготения к выразительности, ради которой писатель готов поступиться полнотой картины действительности, деформируя ее реальные пропорции и не останавливаясь перед явственной угрозой схематизма.

Впрочем, не следует абсолютизировать эту тенденцию. История литературы XX в. знает имена писателей, для которых изобразительный ряд сохранял первенствующее значение и чьи главные усилия были отданы воссозданию — или поэтическому обобщению — реальности во всем ее богатстве. На этом пути были свои великие достижения — назовем прозу Бунина, норвежца Юхана Боргена, поэзию Фроста. Знает эта история и целые периоды, когда изображение реальности под знаком наивозможной точности, объективности и объемности картины приобретало программный характер, в чем сказывались не просто индивидуальные особенности того или иного художника, а причины общественного характера. Достаточно упомянуть в этой связи итальянский неореализм, или творчество немецких писателей, составивших «Группу 47», которая возникла сразу по окончании второй мировой войны, или книги таких русских прозаиков, как А.Солженицын, Ю.Домбровский, В.Гроссман.

Такие явления взрастали на одной почве, представляя реакцию на идеологию тоталитаризма, вызов официозности, неизменно требовавшей помпезного «высокого» стиля классицистического толка, стремление вернуть в литературу реальную жизнь, показав ее почти документально, как бы на уровне самой изображаемой действительности. Это, однако, не было воззвращением ни к фактографизму «натуральных школ», укорененных в литературе XIX столетия, ни к «научным методам» Золя. Документализм, составивший целый пласт художественной культуры XX столетия, — явление в полной мере новаторское, и дело не только в том, что он обнаружил способность органично усваивать новейшие художественные приемы — монтаж, внутренний монолог и т.д., — но в его теснейшей привязанности к катастрофической реальности XX в., собственно, и потребовавшей подобной прямоты, достоверности литературного свидетельства или, во всяком

случае, придавшей совершенно особый драматизм проблеме соотношения факта и вымысла в искусстве.

Характерно, однако, что даже те писатели, для которых богатство изобразительности оставалось важнейшей задачей, испытывали — часто вопреки своим художественным убеждениям — потребность усиливать элемент выразительности, достигаемый посредством все более заметной деформации воссоздаваемого мира. Эта потребность возрастала у них с ходом времени: оказывалось, что художественные системы, основанные на деформации, более адекватны самой реальности XX в. Очень характерен в этом смысле пример Набокова, который не признавал ни Достоевского, ни таких его несомненных — в эстетическом смысле — продолжателей, как Фолкнер, и не раз провозглашал внехудожественным такой способ построения художественной реальности, когда, обобщенно говоря, идея преобладает над правдой жизни. Сравнив «Машеньку» или «Дар» с последними произведениями Набокова («Лолита», «Ада»), легко убедиться, что такая «внехудожественность» в конце концов возобладала и в его творчестве, хотя, разумеется, приобрела совершено уникальный набоковский колорит.

Такому изменению индивидуальной манеры вряд ли приходится удивляться, поскольку закономерности, общие всему литературному развитию в XX в., оказываются сильнее интенций и пристрастий даже такой крупной творческой личности, как Набоков. Суть этой закономерности можно определить как движение от видимого к существенному, которое подается все более оголенно, в отвлечении от предметности, в определенного рода «формуле», до той или иной степени неизбежно деформирующей реальность, как деформировал ее Сезанн, выделяя цилиндр, шар и конус. Сказанное относится не только к образу действительности, но и к образу героя.

В «Авторской исповеди» Гоголь вспоминает, как Пушкин советовал ему непременно приняться за большое сочинение: обладая «способностью угадывать человека и несколькими штрихами выставлять его вдруг всего, как живого», грех не браться за романы. Бесхитростно и точно пушкинскими словами выражена коренная установка классического реализма, которому необходим «весь человек», причем непременно в живом, немедленно узнаваемом своем облике. Для писателя XX в. такая способность чаще всего — не самое главное, потому что его задачи требуют других дарований: по-иному мыслится герой. В нем теперь выделено существенное, типичное, характерное для всей действительности XX в., и сделано это за счет намеренного отказа от попыток воссоздать индивидуальный мир в его истинной многомерности, заявляющей те или иные отклонения от общего.

Разумеется, и эта тенденция не приобретает значения абсолюта — есть прямо противоположная ей, отмеченная как раз настойчивыми стремлениями выделить в герое все, что чужеродно типичному, а тем более — стандартному. Особенно активными такие стремления стали после 1945 гг., причем затрагивают они по преимуществу литературу тех стран, которые пережили период тоталитаризма, насильственно внедрявшего единомыслие и единоверие. Затем та же тенденция приобрела новую актуальность в условиях так наз. «цивилизации потребления» с ее пугающей обезличенностью. «Чудак», т.е. личность, словно выпавшая из собственного времени и окружения, так что, на первый взгляд, она остается словно бы вообще вне такого рода «контекстов», — типичнейшая фигура и в прозе, и в драме XX в.: можно вспомнить Белля, Воннегута, Т.Уильямса, Кундеру и еще многих мастеров. Однако и в таких «чудаках» прежняя, свойственная классическому реализму диалектика явления и сущности разрушена едва ли не полностью. Собственно, перед нами точно такие же рельефно выделенные «сущности», как джойсовский Леопольд Блум или юная супружеская чета из «Вещей» Перека, без остатка порабощенная психологией и ценностной системой потребительского общества, — просто в «чудаках» существенное противостоит заурядному. Общие закономерности художественного развития XX в. и в этом случае оказываются сильнее тех или иных субъективных устремлений, даже если речь идет об очень крупных писателях.

Точнее всего о рассматриваемой закономерности можно было бы сказать названием одного из эссе Роберта Музиля: «Немецкий человек как симптом» — разумеется, убрав ограничительный эпитет, так как речь идет не об одних немцах. «Весь человек» классического реализма исчезает, а на его место в литературе XX в. приходит именно «человек как симптом», освобожденный от многих индивидуальных «свойств», зато аккумулирующий в себе время и действительность, как бы очищенные от всего случайного.

Такого рода типизация выражает изменившийся подход к проблеме человека, обозначая еще одну грань между культурой XIX и XX вв. Подход, наиболее укоренившийся в культуре XX в., прекрасно охарактеризовал Музиль в 1921 г. в эссе «Нация как идеал и как действительность»: «Я думаю, что пережитое с 1914 г. научило многих, что человек с эстетической точки зрения — это нечто почти бесформенное, неожиданно пластичное, на все способное... Добро и зло колеблется в нем, как стрелка чувствительнейших весов. Предположительно в этом смысле все станет еще хуже»[18].

Примечательно, что с усилением колебаний на «чувствительнейших весах» усиливались и попытки литературы в «бесформенном»

отыскать существенное, в «пластичном» — то, что подчиняется неким универсальным законам. Осуществляясь очень по-разному, эта установка прослеживается в литературе на всем протяжении XX в.: от «Верноподданного» (1912) Генриха Манна, написанного в разгар «художественной революции», к которой писатель непосредственно причастен не был, до «Постороннего» Камю, «Последней ленты Крэпа» и «Конца игры» Беккета, романов Кортасара, Кэндзабуро Оэ, Голдинга.

Взгляд, согласно которому такое устремление к существенному в ущерб индивидуальному увенчалось деструктивными для литературы последствиями и даже подменой ее «иного рода деятельностью»[19], уязвим прежде всего в том отношении, что признает нормы классического реализма не подлежащими сколько-нибудь значительным модификациям. Сетования на то, что литература XX в. не создала истинно живых характеров, подобных толстовским, проистекали из непонимания — или тенденциозного неприятия — неизбежно происходящих смен «перспективы», которые сопровождаются и коренными изменениями художественных систем. При этом, конечно, уходящая художественная система не исчезает в одночасье и бесследно; факты убеждают, что классический реализм как ближайшая во времени традиция продолжал жить и в XX столетии, создавая собственные реальные ценности, в том числе и живые, многомерные характеры — фолкнеровские, например, стейнбековские в «Гроздьях гнева», или по-своему уникальные для нашего времени характеры исландских крестьян в романах-сагах Х.Лакснесса «Салка Валка» и «Самостоятельные люди», относящихся к середине 30-х гг. Очень значителен в этом смысле и опыт литератур Восточной Европы.

Но, если говорить о преобладающей традиции, которой как раз и обозначена новизна художественной системы, утвердившейся в XX в., для нас очень важно изменение диалектики частного и всеобщего, явления и сущности — под знаком преобладания существенного. Эта перемена радикальным образом трансформировала содержание нескольких категорий поэтики, которые в XX столетии приобретают новое наполнение.

* * *

Глубокие изменения претерпевают такие категории, как психологизм и персонаж. Определенный континиум психологического состояния героев, некая четко просматривающаяся линия движения, которая ведет вглубь душевной жизни, обнаруживая самые сокровенные ее импульсы, — все это большей частью разрушено и в прозе, и в драме XX в., заменяясь совсем другими формами психологической характеристики: «пуантилизмом» по примеру Пруста, гротескным за-

острением строго отобранных штрихов или выделением доминанты, как у Фриша, и т.п. Персонаж все более утрачивает значение целостной и завершенной индивидуальности, оказываясь скорее некоей пластичной материей, способной к самым неожиданным превращениям, за которыми, впрочем, неизменно прослеживается его роль «человека как симптома». Шесть персонажей, ищущих автора в знаменитой пьесе Пиранделло (1921) и при этом очень похожих друг на друга, поскольку их связывают отношения игры, до какой-то степени представляют модель, варьируемую во множестве произведений XX в. Эта тенденция в крайнем своем выражении приводит к тому, что художник отказывается даже от чисто условного героя, от персонажа-маски. Появляются книги безгеройные почти в буквальном смысле слова: упомянем об опытах французского «нового романа» или о произведениях крупнейших представителей постмодернизма — Борхеса, Дж.Барта, Пинчона.

Но сейчас речь идет не об экстремальных проявлениях, а о самом тяготении к существенному как бы в некотором абстрагировании от индивидуальных особенностей личности; тут одна из несомненных новых черт, которые привнесены в искусство XX в. Видимо, с этой особенностью сопряжено и необыкновенно интенсивное — даже по сравнению с веком Просвещения или с эпохой романтизма — вторжение в художественную культуру многочисленных философских, социологических, психологических концепций и вообще как никогда прежде тесное соприкосновение искусства со всей сферой гуманитарного знания (как, впрочем, и научного). Целые периоды художественной жизни в XX столетии проходят под знаком исключительно активного и заинтересованного овладения теориями или целыми философскими системами, оказывающими не подспудное, а самое непосредственное воздействие на искусство. Сезанн, оперирующий понятиями геометрии, чтобы выразить свое видение мира, — фигура, которая и в этом смысле знаменует собой XX век.

Первые его десятилетия — особенно 20-е и 30-е годы, — окрашены в истории искусства мощным влиянием фрейдизма. Учение Фрейда внедрилось в художественную культуру исключительно глубоко, поскольку перевернуло представление о самом феномене человека. Сколько бы ни высмеивал Набоков «венского шарлатана», «Лолита» просто не могла быть написана, если бы не возникла новая «перспектива» рассмотрения человека, которую создал психоанализ. И хотя набоковский роман содержит едва завуалированную травестию фундаментальных концепций фрейдизма, сама невозможность обойти эти концепции молчанием важнее любых полемических выпадов автора.

Такие произведения, как «Лолита», демонстрируют важность и глубину фрейдовского воздействия даже намного яснее, чем откро-

венное, безоглядное увлечение психоанализом, через которое прошли многие писатели. Враждуя с Фрейдом, писатель, однако, не может игнорировать его, — это ли не лучшее доказательство укорененности фрейдизма в современной культуре? У энтузиастов же дело чаще всего кончалось достаточно вульгарным прочтением Фрейда, а вслед за этим — примитивной эротизацией сюжетов, коллизий и описываемых отношений. Большой же литературе Фрейд был необходим и как ученый, сделавший бесспорные открытия в области мотивации человеческих поступков, и как философ, обосновавший доктрину противоборства Эроса и Танатоса, стремления к жизни и стремления к смерти, вечно сталкивающихся в бытие и в душе. Эта доктрина осознанно, как у Д.Г.Лоуренса, или неосознанно, как у Генри Миллера, Теннесси Уильямса, Ингмара Бергмана и других выдающихся художников, определила пропорции созидаемого ими мира, а не столь опознаваемые ее отголоски можно различить в искусстве XX в. повсюду.

Настолько широкое воздействие Фрейда на культуру XX в. вряд ли можно объяснить тем, что в истории человеческого познания он сыграл такую же роль, как Декарт. Ведь даже картезианство, без которого тоже нельзя понять огромную эпоху в европейской культуре, все-таки и по авторитету и тем более по масштабам влияния на художественную жизнь своего времени вряд ли может быть сопоставлено с фрейдизмом и выросшей на его почве аналитической психологией Юнга. Для того, чтобы приобрести такую универсальность, это влияние должно было соприкоснуться со встречным движением в самой культуре, которая, все дальше отходя от прежней эстетики с ее требованиями показывать человека «как живого», пыталась найти что-то устойчивое и существенное в «бесформенном, неожиданно пластичном, на все способном» человеке XX столетия. Доктрины Фрейда и затем Юнга оттого и оказывались такими притягательными, что в «бесформенности» помогали увидеть определенную систему сцеплений и мотиваций.

Влияние экзистенциализма, распространившееся после второй мировой войны, во многом объяснимо тем, что среди выдающихся представителей этой философии двое — Камю и Сартр — были и крупными писателями. Но не одним этим обстоятельством. Экзистенциализм не смог войти в самосознание культуры XX в. столь прочно и органично, как фрейдовское учение, но все-таки след, прочерченный им в искусстве нашего столетия, очевиден. И причина этого опять-таки в том, что экзистенциализм по-своему отвечал потребностям искусства в постижении скорее характерного для эпохи, чем единичного по своей индивидуальной окрашенности, в познании человека как существа метафизического, а не только социального.

Оттого категории, которыми оперировал экзистенциализм, получили такое большое распространение, нередко напоминая о себе и в творчестве художников, достаточно далеких от этой философии, а тем более — от литературного направления, проникнутого ее идеями. Вряд ли можно всерьез говорить, например, о философском экзистенциализме Кортасара или Антониони, Селы или Стайрона. Но трудно не заметить, как настойчиво возвращаются все они в своих произведениях к фундаментальным для экзистенциализма положениям о «заброшенности» человека в богооставленной вселенной, к экзистенциалистской трактовке свободы как метафизического бунта против человеческого удела, к таким понятиям, как «безмолвное неразумие мира», представляющего собой «огромную иррациональность», которая, наталкиваясь на неискоренимую для человека «отчаянную жажду ясности», создает ситуацию абсурда.

Формулировка Камю в «Мифе о Сизифе» (1942), объявившего подобным образом истолкованный абсурд единственной реальной связью между людьми в сегодняшнем мире, где «протекает приключение их жизни»[20], обладает для искусства послевоенной эпохи значением, несомненно, намного более широким, чем декларация какой-то одной художественной школы, называть ли ее экзистенциалистским романом или драматургией абсурда. Сама новизна и укорененность категории абсурда в поэтике литературы XX столетия (причем эта категория остается релевантной даже для художников, открыто полемизирующих с экзистенциализмом, — таких, как американские «черные юмористы» Дж.Барт и Дж.Хоукс) — безошибочное свидетельство ее динамичности в общем контексте культуры нашего столетия.

Мы не останавливаемся на той роли, которую сыграли в художественной жизни разных десятилетий другие философские системы и течения в гуманитарных науках (неотомизм, франкфуртская школа, структурализм и т.д.), отмечая только сам факт, что XX в. изменил положение литературы в системе знаний о человеке и обществе: оно уже далеко не обособленное, тем более не периферийное, как было прежде. Обычно говорят об усилении философских тенденций в литературе новейшего времени, о новых жанрах наподобие «романа идей» или «интеллектуальной драмы» и т.п., однако такие определения приблизительны, да и неточны даже в хронологическом смысле. «Роман идей», строго говоря, — создание Достоевского, т.е. достояние более ранней эпохи. Разве не «интеллектуальными» являются, допустим, драмы Клейста?

Новизна, привнесенная XX в., — впрочем, и о ней следует говорить с оговорками — скорее заключается в появлении, верней, широком распространении особого типа писателя, у которого философское

мышление и художественное творчество составляют живое единство, так что философия эстетизируется, а литература пропитывается концептуализмом. Следует оговорить, что наиболее яркую фигуру подобного художника-философа выдвинул все-таки конец XIX в., — это Ницше. Однако Ницше на тогдашнем европейском фоне одинок, тогда как в XX в. сходный тип писателя становится исключительно характерным: достаточно упомянуть такие имена, как Розанов, Унамуно, Сартр, Ролан Барт.

Новое соотношение изобразительности и выразительности, когда выявление сути притягивает художника намного больше, чем углубленное живописание явлений, конечно, дало себя почувствовать и в жанровой ориентации. Для XX в. вполне органичен писатель, заявивший о себе одним-двумя художественными произведениями, а главные свои усилия отдавший философской публицистике, эстетике, культурологии. Созданное им в этой области часто оказывается ничуть не менее (а случается — и более) значительным художественным фактом, чем творения собственно поэтические.

Валери становится выдающимся поэтом не только благодаря единственному своему сборнику «Чары» (1922) и законченной перед самой смертью философской драме «Мой Фауст», но — в равной степени — благодаря «Введению в систему Леонардо да Винчи», «Вечеру с господином Тэстом» и разнообразной эстетической эссеистике, занимающей в его полном собрании сочинений главное место. Канетти, опубликовав в 1935 г. роман «Ослепление», больше не возвращается к прозе, а, написав две пьесы, делом своей жизни считает социологическое исследование «Масса и власть», завершенное в 1960 г. Для любого читателя Гессе — и для него самого — его философские трактаты и эссе столь же существенны, как «Степной волк» и «Игра в бисер». Таких случаев в литературе XX в. слишком много, чтобы не увидеть за ними определенной тенденции.

Ее мы, вероятно, лучше всего поймем, выделив третью важнейшую особенность XX в. как эпохи в литературе: определим ее как движение от анализа к синтезу. Принимая очень несхожие формы, оно, однако, было результатом осознанного творческого акта и охватывало самые разные области художественной культуры.

Пожалуй, первыми это новое качество искусства XX в. почувствовали критики Сезанна из числа наиболее проницательных. Еще до ретроспективной выставки Э.Бернар писал в 1904 г., что живопись Сезанна приближается к чистой концепции, не имеющей, однако, ничего общего с «научностью» натурализма, для которого концепция (среда, наследственность и т.п.) существует как истина еще до творческого акта. Сезанн, напротив, добывает свою концепцию путем упор-

ных экспериментов с тем, чтобы «его анализ дал в результате большое число видений, постепенно возвышающихся, с каждым разом все более живых, все более мелодичных, абстрактных, гармоничных, и то из них, которое больше всего **возвысилось бы над натурой,** оказалось бы наиболее близким к окончательному. Однако ... Сезанн показывает нам, что анализ сам по себе является для него не целью, а средством, что он служит ему лишь опорой и что для него важен только заключительный синтез»[21]. «Всякое предвзятое упрощение» (как, скажем, разработанная Золя теория натуралистического романа) Сезанном отброшено, «постепенный анализ» для него остается обязательной стадией творчества, однако его цель — не аналитические постижения Природы, но ее синтетическое воссоздание: как целостности, как единства, обладающего бесчисленными связями, которые художник должен постичь и выразить.

Применив это описание сезанновского метода ко многим характерным явлениям литературы XX в., можно удостовериться, что суть таких явлений он передает верно. Возьмем пример, хронологически относительно близкий к Сезанну, — лирику Аполлинера. При всей сложности пути, который пройден этим поэтом, испытавшим как искусы бесстрастной «совершенной формы» Малларме, так и увлечения, разрушавшие всю былую метафоричность экспериментами кубизма, доминантой творческого развития Аполлинера остается устремление к лирическому синтезу, «великолепному синтезу, давшему новые крылья, перенесшие поэтическое искусство через границы односторонности и скуки», как писал Незвал в предисловии к чешскому изданию 1935 г.[22].

Однако это вовсе не тот синтез, какой был осуществлен ближайшими предшественниками поколения Аполлинера — символистами. Их лирический синтез лишен аналитичности по самому своему существу, ведь символизм прокламирует интуитивное постижение иных миров и «соответствий», призванных отобразить внеличностный идеал, — «синтез Истины, Добра и Красоты», говоря словами Вл.Соловьева. Аполлинер выбирает прямо противоположный путь, когда движение к синтезу заведомо невозможно без «постепенно возвышающихся анализов», которые требуют все более смелого прозаизма, минимума лирической экспрессии, но «богатства зримого содержания», когда строки уподобляются «бесформенным прозаическим змеям» (Незвал).

Возникает принцип политематичности — новаторский даже по сравнению с Уитменом и обоснованный все тем же стремлением, «возвысившись над натурой», одновременно сохранить с нею самую живую связь, охватывая «натуру» в лирическом повествовании по возможности всесторонне и при минимальном числе опосредований.

Рождаются «каллиграммы», призванные художественно осуществить идею «симультанности»: события, поданные в стихотворении параллельными рядами, — это своего рода поэтический монтаж. И вместе с тем лирическое поле в этих «стихотворениях Мира и Войны», опубликованных в 1918 г., становится все более насыщенным, «симультанность» приобретает характер эпичности, а заключительный синтез, возникший из всех этих аналитических процессов, — знаменитая «Зона» — говорит о родившемся новом художественном качестве. После Аполлинера поэзия, и не только французская, уже не может быть той, какой она была прежде, причем отношение к самому Аполлинеру тут вовсе не главное: главное — невозможность попросту игнорировать его нововведения.

* * *

Мифологизм, ставший одной из самых важных категорий в поэтике литературы XX в., во многом предопределялся тем же побуждением к синтезу, который должна была явить созданная художником картина мира. Само по себе обращение к мифу как источнику сюжетов и образов далеко не новость в искусстве — это норма, по меньшей мере, с эпохи Ренессанса. XX в. изменяет ситуацию не в том лишь смысле, что использование мифологических реминисценций становится намного более обычным, чем прежде, а в том, что эти реминисценции используются по-новому. Теперь это не просто параллели к сюжету произведения, не просто цитаты-отсылки к общеизвестному, а, главным образом, опоры того синтеза, который художник стремится постичь, опираясь на выверенный анализ разнородных явлений действительности, но одновременно добиваясь некоей обобщенности, универсальности своих образов, нацеленных на выявление существенного.

О таком понимании возможностей нового мифологизма размышлял Элиот в статье «Улисс», порядок и миф», написанной, когда полемика вокруг только что (1922) напечатанного романа Джойса достигла кульминации. Статья Элиота примечательна во многих отношениях. Она едва ли не впервые заявила о смерти романа, кончившегося с Флобером: «романная форма больше не работает, ибо роман не был формой, он был просто выражением века, не утратившего еще собственных форм». Статья также декларировала необходимость «классицизма» — не как собрания «мумифицированных музейных экспонатов», но как духовного принципа и противоядия от «бесформенности». Но самое в ней примечательное — обоснование «мифологического метода», которым Джойс заменяет «метод повествовательный», оставшийся достоянием прошлого. Мифологический метод для Элиота — «способ взять под контроль, упорядочить, придать форму и зна-

чение необозримой панораме пустоты и анархии, каковой является современная история». Найденный еще до Джойса его соотечественником Йейтсом, а вскоре использованный и самим Элиотом в «Бесплодной земле», «мифологический метод» только и способен «сделать современный мир доступным для искусства»[23].

Существенно, что статья Элиота была критическим выпадом против Р.Олдингтона, воспринявшего Джойса как «пророка хаоса», перед которым сам Джойс, достоверно этот хаос и «бесформенность» передав, якобы капитулирует. Олдингтон, конечно, заблуждался, поддаваясь первому впечатлению от книги, не одного его ошеломившей своей нетрадиционностью, но это заблуждение по-своему характерно. Хаос, пустота, анархия, бесформенность и прочие без труда опознаваемые приметы современности на страницах «Улисса» действительно проглядывают в любом эпизоде, однако это лишь аналитический уровень повествования. Но на уровне синтеза, неосуществимого без предварительного микроскопически точного и подробного анализа, прочтение «Улисса» как панегирика хаосу в самом деле невозможно. «Мифологический метод» не только упорядочивает хаос, он обогащаетт созданную Джойсом панораму большими смыслами, которые обнаруживают определенное понимание феномена человека, и феномена времени, и феномена истории. А оттого воссозданная в «Улиссе» реальность Дублина 16 июня 1904 г. предстает как некая предельно обобщенная метафора человека в потоке времени, хотя джойсовская социальная живопись, характерология, построение конкретного топоса точны до безукоризненности.

Томас Манн, использовавший «мифологический метод» в романе «Иосиф и его братья» с другими задачами, тем не менее шел тем же самым путем — от анализа к синтезу. И поэтому вряд ли стоит удивляться тому, что, упомянув о Джойсе в «Романе одного романа» (это статья о «Докторе Фаустусе», однако «Иосиф» в ней все время присутствует), он тут же вспомнил и суждение Элиота относительно смерти повествовательного романа, охотно с ним солидаризируясь: «В области романа теперь примечательны только те произведения, которые по сути уже не являются романами»[24]. Признаваемое Т.Манном «известное родство» с Джойсом тоже не должно удивлять, несмотря на полярность индивидуальных эстетик. Родство предопределено общей для обоих писателей приверженностью к современным модификациям мифологизма, позволяющего — это уже слова Т.Манна — осуществить в произведении «интерес к типическому, вечно человеческому, вечно повторяющемуся»[25]. О том, что это «вневременное» соединилось в «Иосифе» с абсолютной достоверностью изображаемого времени, говорит и многократно цитированная «рецензия» перепе-

чатывавшей роман машинистки («теперь знаешь, как все было на самом деле»), и описанные автором усилия с целью «добиться реальности происходящего». Но странно выглядело бы прочтение «Иосифа» как исторического романа — «вечно человеческое» (и оттого остро злободневное перед лицом агрессии варварства) в этой книге намного важнее.

Бесспорно, отпевание повествовательного романа, произведенное Элиотом, было слишком поспешным — он не умер ни с Джойсом, ни даже после Джойса. «Мифологический метод» — не универсальная модель искусства XX в., однако очень для нее характерная и, как доказано опытом, творчески плодотворная: свидетельством тому произведения О'Нила, Ануя, Фриша, Апдайка, К.Вольф, Мештерхази, Пазолини и многих других. Новизна, привнесенная XX веком, различима и в самом методе, и — столь же отчетливо — в генеалогии переосмысляемых современным искусством мифов: отнюдь не обязательно античных и библейских, которые прежде составляли, по сути, единственную кладовую мифологической образности. Индейская мифология, широко и своеобразно используемая в романах Астуриаса, помогла отобразить специфику латиноамериканского художественного космоса. У Карпентьера, Роа Бастоса, Хуана Рульфо мифы индейского происхождения становятся важнейшим компонентом повествования. Эта тенденция наиболее сильно проявляется в творчестве Гарсиа Маркеса, которое вообще следует рассматривать среди высших достижений литературы XX в., устремленной к синтезу, касается ли это понимания времени, концепции человека или еще шире — описываемой художником картины мира.

Негризм, возникающий на почве увлечения новооткрытым африканским искусством, был больше чем поветрием, обнаружив некоторые существенные свойства культуры XX в., в том числе — то же тяготение к синтезу. Влияние японской, китайской, индийской культуры на современное европейское и американское искусство тоже во многом предопределено интересом к поэтическим сокровищам, которые таит в себе мифология этих народов. Мотивы мифа о Гильгамеше в трилогии немецкого прозаика Г.Х.Янна «Река без берегов» прекрасно уживаются с внутренним монологом, со сложными модификациями художественного времени и другими приметами повествования XX века.

Пожалуй, не будет большим преувеличением назвать те сдвиги, которые произошли в художественной жизни накануне первой мировой войны и дали первотолчок самым характерным устремлениям искусства XX в., революционными. Если слово «революция» освободить от идеологических коннотаций, а подразумевать под ним, глав-

ным образом, радикальность и масштаб изменений, то оно окажется на месте при анализе этого важнейшего, переломного периода в истории мировой культуры.

* * *

В 1925 г. Ортега констатирует, что «поворот на 180 градусов» свершился: произошла «инверсия эстетического чувства», и «от изображения предметов перешли к изображению идей» (с. 248). Этот вывод обоснован у Ортеги слишком доказательно, чтобы кто-то счел его произвольным. Однако полемика о «новом искусстве» не заканчивается — наоборот, по сути, только начинается. У него очень много противников, готовых объявить перемену «перспективы» не меньше, как гибелью культуры. И еще больше тех, кто, признавая сам факт изменения, старается ограничить его масштаб, связав все новое только с определенной школой, направлением, наконец, художественным методом — с модернизмом. Модернизм квалифицируется лишь как один из возможных способов построения художественной реальности, причем способ заведомо ущербный и неприемлемый, если не пренебрегать природой и назначением искусства.

Самый авторитетный и непримиримый приверженец подобного взгляда, — несомненно, Д.Лукач, создатель теории «большого реализма», согласно которой развитие искусства с древнейших времен вело к вершине, покоренной в XIX в. гением Бальзака и Толстого, а затем началось нисхождение с этого пика, все более заметное измельчание, и, наконец, дегенерация («Литературные теории XIX века и марксизм», 1937, «К истории реализма», 1939 и др.). Соответственно, исходя из такой концепции, вся история литературы XX в. представлялась его последователями, вульгарно-социологической критикой, как «эпоха противостояния реализма и модернизма», как их непрерывная «дуэль», являющаяся движущей силой литературного процесса.

За модернизмом эта схема в лучшем случае признавала частичные достижения, которые, однако, становились возможными якобы только вопреки логике и смыслу этой художественной системы. Потому-то не раз предпринимались неловкие попытки оторвать крупнейших писателей от модернизма и возникали фантастические версии наподобие «реализма» Пруста, Кафки, Камю, Гессе, Пикассо и др., или не менее фантастические версии о писателях, «преодолевших» авангардизм, как Элюар, Брехт и др.

Однако на поверку лукачевская оппозиция реализм/модернизм оказывается неспособной охватить, тем более исчерпать собой столь динамичное и многогранное явление, как литература XX в., обнаруживающая высокую степень протеистичности и пластичности в освоении достижений и реализма, и модернизма.

Реальная картина литературы XX в. с жесткой оппозицией «реализм — модернизм» явно не ладит, и пересмотра требуют не столько отношения внутри этой оппозиции, сколько она сама в своей мнимой универсальности. Если уж применительно к XX в. говорить о неких универсалиях, то ими окажутся те новые моменты, которые обозначились в ходе «художественной революции», а затем приобрели характер эстетических закономерностей: произведение как особый мир, а не как часть мира «за переплетом»; изменившаяся диалектика явления и сущности; движение от анализа к синтезу.

Нет ничего удивительного, что эти закономерности направляли развитие самых разных художественных систем, заявивших о себе в искусстве XX столетия: помимо реализма и модернизма, это необарокко, неоромантизм, неоклассицизм, а на самой ранней стадии, по времени совпавшей с «художественной революцией», — также символизм и натурализм. И все эти системы связаны, разумеется, вовсе не отношениями дуэлянтов, а совершенно другими, порой очень сложными отношениями — взаимодополнения, взаимодействия, которое не исключает ни достаточно острой полемики, ни даже прямого антагонизма, заявляющего о себе, например, в той сокрушительной критике романтического сознания, какой его подверг неоклассицист Элиот, или в резких выпадах Вирджинии Вулф против широко понимаемого натуралистического принципа в искусстве.

Сглаживать такого рода различия, возвращаясь к давно обветшавшим концепциям «единого потока», никак не следует. Существование в XX в. различных художественных систем, которые по отношению друг к другу не являются ни подчиненными, ни вторичными, обладая полной творческой самостоятельностью, — факт достаточно очевидный. Однако очевидно и другое: действительно крупные художники чаще всего не умещаются в границах какой-то одной из этих систем, испытывая периоды притяжения к совершенно иным установкам и ценностям. Поэтому попытки жесткой характеристики их творчества как явления, принадлежащего реализму ли, модернизму или неоромантизму, почти всегда содержат в себе элемент упрощения.

Очень много спорили, например, о творческом методе Теннеси Уильямса, но спорили бесплодно, пока целью оставалось отыскать строгое и четкое определение. Ведь на самом деле эта драматургия вбирает в себя несколько доминирующих эстетических веяний XX в., выявляя и несомненную реалистическую свою ориентацию, и сильный оттенок романтизма, и безусловную причастность к модернистской поэтике. Иными словами, она тоже представляет собой определенный синтез, индивидуальное преломление тенденции, важной для всего искусства нашего столетия.

Еще нагляднее эта тенденция прослеживается на примере Арагона. Сколько бы — понукаемый идеологией — ни отрекался он от сюрреализма, потаенно сюрреализм жил в его поэзии даже 40–50-х гг., периода, отмеченного добросовестными, однако тщетными стараниями Арагона стать «социалистическим реалистом», т.е. принять неоклассицистскую норму в ее особом варианте. Кончилось переделкой помпезных «Коммунистов», а затем поздней прозой, имеющей явные переклички с «новым романом». Арагоновский «Театр-роман» и книга о Матиссе, написанные уже в 70-е гг., обнаруживают глубокое родство с идеями «художественной революции». Фактически оно сохранялось всегда, но было затенено увлечениями совсем иного характера, включая и плодотворный диалог с традицией классического реализма — Стендалем, Толстым («Страстная неделя»).

Отсюда, впрочем, не следует, что границы между различными художественными системами в XX в. вообще разрушены. Точнее будет сказать, что они открыты. Есть художники, которых можно отнести к той или другой художественной системе достаточно уверенно: они на всем протяжении творчества сохраняют верность преобладающим принципам такой системы. Бунин, например, несомненный реалист не в силу того, что категорически отвергал все обретения «художественной революции» (в действительности она и на него исподволь воздействовала, сближая прозу «Темных аллей» с искусством Пруста), а оттого, что для него сохраняют обязательность категории, первостепенно важные в реалистической литературе: характер как «живой человек», событийность, психологизм толстовского образца, прозрачная ясность стилистики и т.п. Точно так же Вирджиния Вулф — несомненный модернист, сознательно и последовательно изгоняющая из своего повествования традиционные элементы ради утверждения одной, но капитальной художественной идеи — «потока сознания».

Поль Валери — неоклассицист в том же смысле, что и Элиот: он отыскивает метод, систему, до мелочей рассчитанный эстетический код, отрицая бессознательность творчества, любого рода поэтический «экстаз», любую субъективность, а тем более подчеркнутую индивидуальную экспрессию, — для него все это только свидетельства «дикого состояния», в котором обретается современная литература[26]. Поэзия Валери как раз и представляет собой опыт наивозможно точной фиксации чувственных феноменов, и «Чары» справедливо воспринимаются как вызов всей современной лирике — в них царит абсолютная бесстрастность, они, пользуясь элиотовским термином, надличностны от начала и до конца. И как раз этими своими особенностями, а вовсе не обилием античных реминисценций, они приближены к эстетике классицизма, хотя, разумеется, не являлись ее зеркальным отра-

жением и стали — глубоко по-своему — столь же актуальны для XX столетия, как «Зона» Аполлинера, где эта актуальность самоочевидна.

Надо, однако, признать, что примеры подобного рода в литературе XX в. нечасты — гораздо типичнее другие: творчество писателя обнаруживает многочисленные отголоски разных художественных систем, достаточно прихотливый симбиоз внешне противоположных тенденций. Кинематограф Феллини считают феноменом реалистического искусства, и с твердым на то основанием: он прошел школу неореализма, он и в дальнейшем не отказался ни от социальной живописи, ни от живых характеров, в его картинах опознаваемо запечатлена меняющаяся реальность послевоенного мира. Однако назвать Феллини реалистом, этим и удовлетворившись, значило бы свести к банальной формуле явление исключительной сложности.

Дело даже не в том одном, что Феллини своеобразно переосмыслил уроки многих выдающихся мастеров, очень далеких от реализма, — таких, как Пикассо, Джойс или Кафка. Дело, скорее, в характере эстетики самого Феллини. Еще в связи с «Ночами Кабирии» Пазолини в 1957 г. сделал наблюдение, никем не опровергнутое по сей день: «Это реализм, типичный для жизненно важных переходных моментов: в нем отсутствует единая и абсолютная идеология, посредством которой можно было бы раскрыть и развить мир художественного творчества, и поэтому отсутствует всякая уверенность в возможности человеческого взаимопонимания и познания ... Мир перерезает не только географическая граница, его разделяет огромная трещина — она змеится, разделяя идеи, отделяя одно художественное произведение от другого, одну стилему от другой. Будучи не в состоянии раздвоиться или встать целиком на ту или иную сторону, современный человек, как видно, живет в междуцарствии; у него не остается другой возможности реализма, кроме реализма отдельного человеческого существа — одинокого, затерянного, отчаивающегося и радующегося в загадочном и непонятном мире»[27].

Но ведь то же самое можно сказать о реализме Хемингуэя, Фолкнера, Грэма Грина, Фриша, Дюрренматта, Белля, вообще о реализме XX в. Влиятельность модернистской литературы, для которой «отдельное существо» изначально составляло самодостаточный мир, во многом и объясняется этим общим для столетия изменением «перспективы» в понимании человека, его социальных связей, его места в истории. И если исходить из этой неоспоримой общности, выяснятся причины, по которым схожее ощущение мира сближало даже художников, совсем не родственных в своих собственно эстетических устремлениях, как, например, Джойс и Фолкнер или Кафка и Брох.

* * *

XX в. резко обострил проблему художественной традиции. После глубоких перемен, которые произошли в искусстве накануне первой мировой войны, эта проблема закономерно стала одной из наиболее острых и в спорах вокруг нее наметились противоположные подходы.

Согласно одной точке зрения, все мало-мальски значительное, что создано в XX в., опирается на свершения классического реализма. Классический реализм как бы задал непререкаемый канон, которому современный художник должен следовать, довольствуясь своего рода археологической реконструкцией (Толстого, Бальзака, Теккерея и др.).

Противоположная позиция выражается понятием «rupture» — разрыв. Подразумевается тотальное и осознанное несоответствие современного искусства всему миру классического наследия, а в особенности — XIX веку. История художественной культуры в наш век как бы начинается с чистой страницы, не нуждаясь ни в каких связях с предшествующим опытом. Спор идет лишь о том, когда тот «разрыв» стал окончательным: в 1907 году? 1918? 1945?

Энергичные призывы сбросить мертвых идолов вроде Пушкина с парохода современности звучнее всего прозвучали в России, однако сама идея ненужности классики больше укоренилась все-таки на Западе. Логика рассуждений при этом была вполне примитивная. «Мы стоим на обрыве столетия!.. Так чего же ради оглядываться назад?.. Нет теперь ни Времени, ни Пространства. Мы живем уже в вечности, ведь в нашем мире царит одна только скорость», — вещал Маринетти в первом футуристическом манифесте (1909) и отсюда следовал вывод: «Старая литература воспевала леность мысли, восторги и бездействие. А вот мы воспеваем наглый напор, горячечный бред, строевой шаг, опасный прыжок, оплеуху и мордобой»[28]. Ясно, что «мордобою» должны были — и, может быть, даже в первую очередь — подвергнуться классики.

Брехт, не испытывавший никакого восторга от подобных деклараций, в своих высказываниях о классике, относящихся ко времени экспрессионизма, недалеко ушел от той же поэтики оплеух. В 1925 г. он как о чем-то самоочевидном пишет, что искусство следует принимать только в меру ценности и новизны его материала, «обходясь с добрыми старыми классиками как со старыми автомашинами, которые оценивают по чистой стоимости железного лома». Ему мнился близкий триумф фактографии, которая вообще упразднит эстетику, и он советовал не медля «создавать документы ... очерки общественных структур, точную и пригодную к немедленному использованию информацию о человеческой природе»[29]. Эйзенштейн в эту же пору увлекается

мыслью об экранизации «Капитала». Прогремевшая постановка «Леса» Островского в ГосТИМе показала, что Мейерхольд в своем обращении с классикой исходит примерно из тех же критериев, что и тогдашний Брехт.

«Разрыв» как некая общая идея продолжает владеть умами еще долгие годы, напоминая о себе то высказываниями Дж.Фаулза в том духе, что с 1945 г. литература начинается заново, то знаменитым афоризмом Т.Адорно о невозможности поэзии после Освенцима, то манифестом французских «новых романистов», где мысль о «разрыве» становится основополагающей. Доказательств «устарелости» Толстого невозможно даже перечислить — настолько часто они приводятся хотя бы Натали Саррот. Затем то же самое стали говорить о Достоевском, а из западной классики не подвергся таким атакам — по крайней мере, впрямую — разве что Гете, Шекспира же низводил с пьедестала еще Шоу.

Мотивация подобных развенчаний могла быть разной, однако тенденция, стоящая за ними, одна и та же — нарциссизм, свойственный культуре XX в., по крайней мере, на отдельных этапах ее развития и в лице отдельных представителей. Однако примечательно, что как раз писатель, чей талант был пробужден к жизни атмосферой «художественной революции», сформулировал такое понимание связи современного искусства с прошлым, которое наиболее полно выражает реальную ситуацию XX столетия.

Речь идет об Элиоте, опубликовавшем в 1919 г. программную статью «Традиция и творческая индивидуальность». Отвергая любого рода литературную археологию и робкую приверженность к достигнутому прямыми предшественниками, Элиот вместе с тем твердо заявил, что «не только лучшее, но и самое индивидуальное в произведении открывается там, где всего более непосредственно сказывается бессмертье поэтов давнего времени», и что вся литература от Гомера до современности «существует единовременно», образуя «соразмерный ряд». Вне этого континуума ничего истинно ценного создано быть не может, но все истинного ценное, включаясь в континуум, изменяет его, пусть едва заметно, — эта идеальная соразмерность вечно изменяется, не утрачивая своей упорядоченности. Формула Элиота: «Прошлое точно так же видоизменяется под воздействием настоящего, как настоящее испытывает направляющее воздействие прошлого»[30], — теперь может быть признана аксиоматичной.

Такому выводу ничуть не противоречит ни сугубо английский контекст, в котором выстраивается теория Элиота, ни собственная его приверженность традиции, точно локализованной во времени и пространстве, — традиции английского классицизма. Закономерность,

которую установил Элиот, объективно подтверждается опытом художников, далеко отстоящих от него по взглядам, да и всем ходом литературного процесса в XX веке.

Слова Элиота о единовременном сегодняшнем «присутствии» всей литературы — от Гомера до современности — для XX в. вовсе не метафора. Среди самых характерных особенностей культуры этого столетия как раз необходимо назвать ее постоянные переклички с эпохами, очень от нее отдаленными. Это новая черта: в XIX в. диалог по преимуществу шел либо с античностью (к тому же академически «упорядоченной», а оттого заметно потускневшей, сделавшейся чем-то вроде собрания мыслей и образов «мудрых людей»), либо с прямыми предшественниками. Давно и фундаментально описаны многочисленные реминисценции Пушкина из Вольтера, отзвуки Руссо у Толстого, Шиллера — у Достоевского. Существует огромный пласт шекспировских мотивов, варьирующихся во многих выдающихся литературных памятниках XIX столетия. Но целые эпохи в истории искусства оставались для него фактически мертвы: средневековье, барокко, классицизм, не говоря уже о внеевропейском наследии.

В XX в. все эти эпохи оживают, наполняясь непосредственным и важным значением для современного художника, часто ведущего диалог, как бы минуя близкое по времени и устремляясь, наоборот, к хронологически далекому либо к экзотическому. Так заявляет о себе новое культурное сознание, для которого действительно существует единовременный соразмерный ряд, а не выборочные звенья. Подобный синкретизм, вероятно, следует признать важнейшей приметой культуры XX в., поставив его в связь с окрепшим в этом столетии ощущением его как времени завершения какого-то огромного этапа в истории человечества.

Во всяком случае, игнорируя неожиданные и, на первый взгляд, нелогичные тяготения современных художников к напрочь забытым, казалось бы, именам, стилям, художественным системам прошлого или к вообще никем прежде не тронутым эстетическим пластам — негритянской скульптуре, пленившей Пикассо и Матисса, японским поэтическим формам, открытым Паундом, и т.п. — понять культуру XX в. нельзя. Среди этих тяготений были, конечно, особенно устойчивые. Два из них следует выделить особо: очень активный интерес к романтизму и возвращение барокко, остававшегося «немым» для реалистической классики. Модернизм вобрал в себя, переосмысляя и трансформируя, едва ли не все определяющие свойства романтического сознания и эстетики, впервые по-настоящему поняв, как актуальна открытая романтикам фантасмагоричность реальности и отчужденность личности, ее затерянность, духовная расщепленность, пере-

няв у романтических писателей поэтику фрагментарности, сопряжения достоверного с фантастическим и гротескным. Сложилась и мощно о себе заявила художественная система неоромантизма, представленная такими крупными индивидуальностями, как Гамсун, Киплинг, Конрад, Т.Вулф, Сент-Экзюпери, Гессе. Для XIX в., особенно к его концу, романтизм был едва ли не исключительно объектом пародий. В XX в. он становится исключительно активной традицией.

Барокко, без малого двести лет остававшееся только областью сугубо научных штудий, примерно с 30-х гг. обращает на себя самое заинтересованное внимание не только специалистов, но художников, открывающих в этом старом искусстве ценности, удивительные и необходимые современной культуре. Заметим, что это открытие происходит по преимуществу в литературах, традиционно не считавшихся ведущими,— в португальской (Ф.Пессоа), испанской, польской, где извлеченный из небытия Ян Анджей Морштын влияет на нескольких крупных поэтов так, словно жил не в XVII, а по крайней мере, в начале XX в. О своем понимании барокко и барочности заявили латиноамериканские писатели.

Кубинец Карпентьер на исходе 50-х гг. формулирует своего рода эстетику необарочности как необходимой стилистики для прозы, касающейся «вещей, которые впервые обретают название». Впрочем, дело, разумеется, не в стиле, а в мироощущении. Попытки возродить барокко именно как исторический стиль выглядели бы абсурдно. Но вовсе не абсурд — возродить дух барокко как «искусства в движении, искусства импульса, развивающегося от центра, разбивающего в определенной степени свои собственные образы»[31]. Латиноамериканская реальность заставила вспомнить, что барочная протеистичность, избыточность и перенасыщенность органично соответствует «чудесному смещению рас и культур» на континенте, где «встречаются все эпохи». В своих рассуждениях Карпентьер все время подчеркивает латиноамериканскую специфичность, и действительно, самыми решительными приверженцами барокко в XX в. оказались «магические реалисты» — Астуриас, Варгас Льоса, сам Карпентьер, Гарсиа Маркес. У них есть вполне опознаваемые европейские параллели — и Пессоа, и Поль Клодель, отчасти Лорка.

Никто из них, даже Клодель с его пристрастием к реконструкции забытой поэтики, не трактует барокко в категориях XVII в. «Норма новизны», обязательно присущая литературе XX в., заявляет о себе даже в произведениях с подчеркнуто архаичной изобразительной системой. Само понятие «die Norm der Neuheit des Gefühlsgeheites» («норма новизны чувственного содержания», т.е. восприятие действительности, запечатленной в произведении) введено Эрнстом Эльстером

еще в конце XIX столетия[32], однако свою истинную актуальность приобрело уже в XX в. И в необарочном, точно так же, как в неоромантическом или неоклассицистском искусстве, «норма новизны» может быть установлена, если не обманываться видимостью архаики. Впрочем, новизна заключалась уже в самом обращении современного художника к эпохам в искусстве, ставшим достоянием далекой истории.

Контакты с традиционным народным искусством в XX в., пожалуй, даже более интенсивные, чем во времена романтизма, также обнаруживают новизну, заметную даже для неискушенных. Пикассо первым разглядел глубоко оригинальную экспрессию негритянской скульптуры и проторил тропу целому направлению, черпавшему художественные идеи и метафоры в народно-поэтической образности экзотического — для европейцев — происхождения: индейской, африканской и т.п.

В 1931 г. на Колониальной выставке, сопровождавшейся культурной программой, вчерашний сюрреалист Арто смотрит представления балийской труппы и объявляет, что это прообраз «театра, еще не начавшего существовать». Идея невидимого двойника, «предельно чуткого и текучего бессознательного», которое направляет весь спектакль по малейшим нюансам, рождается под впечатлением игры балийских актеров, передающих «не чувства, а состояния духа — неизменные и сведенные до жестов, жестких схем». Вот пример «изначальной Физики, от которой никогда не отделяется Дух», пример «цельного материала, цельной жизни, цельной реальности», отменяющей самое мысль об ее «иллюзорной имитации»[33]. Все последующее, что получит имя «театра жестокости» и войдет в историю искусства XX в., рождается из этого импульса.

Мы привели лишь один из многих примеров того, как проявляется в художественной жизни XX в. тенденция синкретизма, приведшая к радикальным нововведениям, которые охватили самые разные искусства. Среди частных ее проявлений отметим широко распространенную, особенно в произведениях постмодернизма, так называемую «интертекстуальность», проще говоря, присутствие в повествовании более или менее легко угадываемых текстов других авторов, часто из совершенно другой эпохи, которыми создается особая ассоциативная или игровая стихия, обогащающая повествование новыми — и нередко неожиданными — смыслами. Так, в «Улиссе» присутствуют, помимо видимых параллелей с «Одиссеей», не столь уж заметные, нередко даже завуалированные, но очень многочисленные фрагменты шекспировского «текста» (метафоры, имена, реалии и т.п.).

Виртуозным мастером «интертекстуальности» был Х.Л.Борхес, на ней, в сущности, и строивший свою эстетику. Новеллы Борхеса остро-

умно определены Апдайком как комментарий на полях книг из гигантской библиотеки, причем до конца расшифровать все вошедшие в этот «комментарий» тексты — от древнекитайских до новейших американских — не удастся, вероятно, никому. «Текст» Ричардсона, автора «Клариссы», для понимания такого постмодернистского романа, как «Письма» (1978) Дж.Барта, не менее важен, чем собственно авторский текст. Эффект «Имени розы» Умберто Эко во многом, если не в основном, основывается на той же «интертекстуальности».

Помимо тех специфических задач, которые видит перед собой постмодернизм как новейшая художественная система, есть основания рассматривать «интертекстуальность» как форму вхождения в единовременный соразмерный ряд по-элиотовски истолкованной традиции — форму, являющуюся исключительным достоянием XX века.

* * *

Скорее всего, споры о том, признать ли все те новые качества, которые привнес в искусство XX век, обретением или утратой, продолжатся и в веке XXI. Важно, чтобы они опирались не на предвзятые суждения, а на точное знание того, что произошло с искусством в XX в.

Несомненно, что оно приобрело ярко выраженную художественную новизну и что это было следствием переменившейся действительности, равно как результатом имманентных процессов в самом искусстве. Рассматривая опыт литературы XX в. как целостность, мы отчетливо видим глубокую трансформацию форм культуры, связанную, если воспользоваться мыслью В.М.Жирмунского, «с изменением общего художественного задания, эстетических навыков и вкусов, но также всего мироощущения эпохи. В этом смысле большие и существенные сдвиги в искусстве (напр., Ренессанс и Барокко, Классицизм и Романтизм) захватывает одновременно все искусства и связаны с общим сдвигом духовной культуры»[34]. Думается, есть все основания считать XX в. эпохой еще одного из этих больших и существенных сдвигов.

Трудно не согласиться с приводившимися выше мыслями Г.П.Федотова об «утрате цельности», «дисконтинуации», о крушении «чувства мира, которым жил XIX век», о новом самоощущении человека, который «потерял центр своего единства, растворился в процессах», — словом, о катастрофической реальности XX столетия, наложившей более чем явственный отпечаток на его искусство. Но объективность требует признать, что главным побуждением, стоявшим за многочисленными, часто неплодотворными экспериментами, которыми заполнена художественная жизнь XX в., была попытка по-новому восстановить утраченную цельность — однако уже в совершенно иных условиях духовного и социального бытия.

[1] Вопросы философии. 1990. № 8. С. 137, 138.

[2] *Федотов Г.П.* Христианская трагедия // Новый Град. Нью-Йорк, 1952. С. 240–241.

[3] Подробнее см. статьи Г.П.Федотова «Христианская трагедия» (1938), «Бердяев-мыслитель» (1948) в сб. «Новый Град».

[4] Вопросы философии. 1990. № 8. С. 140.

[5] Там же, с. 143.

[6] Вопросы литературы. 1990. № 2. С. 217–222.

[7] *Рильке Р.-М.* Вопросведе. Письма. Стихи. М., 1971. С. 304–305.

[8] Там же, с. 111.

[9] Там же, с. 275.

[10] *Ортега-и-Гассет Х.* Эстетика. Философия культуры. М., 1991. С. 151. Далее работы Ортеги цитируются по этому изданию, страницы указаны в скобках.

[11] *Манн Т.* Письма. М., 1975. С. 50.

[12] *Манн Т.* Художник и общество. М., 1986. С. 108. Далее цитаты из этого издания приводятся в тексте.

[13] *Манн Т.* Письма. С. 195.

[14] *Дмитриева Н.А.* Пабло Пикассо. М., 1979.

[15] *Манн Т.* Письма. С. 235.

[16] Поль Сезанн. Воспоминания. Переписка современников. М., 1972. С. 120.

[17] Там же. С. 160.

[18] Цит. по кн.: *Музиль Р.* Человек без свойств. Т. 1. М., 1984. С. 11.

[19] См., в частности: *Урнов М., Урнов Д.* Литература и движение времени. М., 1978.

[20] *Камю А.* Творчество и свобода. М., 1991. С. 43.

[21] *Поль Сезанн.* Воспоминания. Переписка современников. С. 189.

[22] Цит. по кн.: *Аполлинер Г.* Стихи. М., 1967. С. 231.

[23] Иностр. лит. 1988. № 12. С. 228.

[24] *Манн Т.* Собр. соч. в 10 тт. Т. 9. М., 1960. С. 262.

[25] *Манн Т.* Художник и общество. С. 115.

[26] *Валери Поль.* Об искусстве. М., 1976. С. 73 и сл.; см. также комментарии В.Козового в этом издании. С. 532–533.

[27] *Федерико Феллини.* Статьи. Интервью. Рецензии. Воспоминания. М., 1966. С. 95–96.

[28] Называть вещи своими именами. М. 1987. С. 160–161.

[29] *Брехт Б.* О литературе. М., 1977. С. 51–52.

[30] Писатели США о литературе. Т. 1. М., 1982. С. 12–13, 14.

[31] *Карпентьер А.* Мы искали и нашли себя. М., 1984. С. 111.

[32] См.: *Elster E.* Prinzipien der Literaturwissenschaft. Berlin, 1897. Bd. I. S. 58.

[33] Восток — Запад. Исследования. Переводы. Публикации. М., 1985. С. 231, 235.

[34] Задачи и методы изучения искусства. Пг., 1924. С. 148–149.

Е.А.Стеценко

КОНЦЕПЦИЯ ТРАДИЦИИ В ЛИТЕРАТУРЕ XX ВЕКА

Любое произведение искусства, любое художественное течение являются одновременно и феноменом породившей их реальности, и частью всеобщего культурного континуума, результатом накопленного человечеством опыта. Поэтому они характеризуются не только принадлежностью к современному этапу цивилизации и присущим им индивидуальным своеобразием, но и соотнесенностью с предшествующими эпохами. Сами названия идейно-эстетических направлений могут содержать в себе (наряду с определением форм изображения действительности) их отношение к другим направлениям и периодам: Ренессанс, модернизм, постмодернизм, неореализм, необарокко и т.д. Степень традиционности литературного произведения принадлежит к его важнейшим чертам, но оценка традиционности и новизны не может быть абсолютной, будучи зависимой от различного наполнения и понимания традиции в разные культурно-исторические эпохи. На каждом новом этапе эстетического развития существуют свои нормы, свои точки отсчета, свои пристрастия и стереотипы. Большое значение имеют также временно́е расстояние между соотносящимися художественными явлениями и контекст, в котором они рассматриваются. Ренессанс, например, можно считать новаторским течением по отношению к культуре Средневековья, но традиционным (хотя далеко не во всем) по отношению к античности. Модернизм, стремившийся перечеркнуть реализм, оказался объектом отталкивания для постмодернизма. В конечном счете, всякое течение зарождается как новаторское и постепенно оформляется в традицию, приобретая последователей, эпигонов и противников.

Понятие традиции исторично, относительно, подвижно, легко переходит с одного явления на другое, может сужаться и расширяться. Существуют стабильные, устоявшиеся, общепризнанные традиции — например, античности или елизаветинской драмы; есть второстепенные, локальные, изживающие себя традиции, связанные с причудами литературной моды. Конкретные традиции могут объединяться по принципу основополагающих признаков и составлять более широкую

парадигму. Так, степень апелляции к рациональному или иррациональному, реальному или вымышленному позволяет реализму войти в общий ряд с классическим и просветительским искусством, а модернизму — с романтизмом и барокко*[1].

В целом в истории культуры условно выделяются четыре глобальные эпохи, характеризующиеся относительно плавной и последовательной сменой традиций, но на границах которых имела место резкая и кардинальная переориентация идеологической и эстетической системы. Это античность, Средневековье, Новое время и XX век. Причем развитие шло по спирали: Ренессанс сознательно обратился к античности, во второй половине XX в. наметилась тенденция спонтанного поворота к Средневековью.

Проблема традиции в XX в. особенно актуальна, так как это столетие одновременно явилось и заключительным этапом Нового времени, и переходной эпохой, и началом еще не оформившейся новой стадии в истории мировой культуры. В этом столетии произошел грандиозный слом традиций предшествующей исторической эпохи, сложились особые отношения с предыдущими эстетическими направлениями, своеобразно переплетались и взаимодействовали различные синхронные традиции.

Для характеристики каждой литературной эпохи важно выявить не только те или иные традиции в их соотношении, но и доминирующую концепцию традиции, выражающую самосознание культуры, ее точку зрения на свое место в истории цивилизации. Античность установила понятие эстетической нормы, опираясь на свои представления об объективных законах красоты и гармонии. Средневековье с его религиозной картиной мира, религиозным сознанием и верой в непререкаемый авторитет Библии относилось к традиции как к раз и навсегда заданной норме, не подлежащей изменению, самодостаточной и самовоспроизводящейся. Ренессанс распространил на отношение к традиции свой главенствующий принцип личной свободы и, перешагнув через века и обратившись к античности, впервые ввел представление об историчности традиции и ее свободном выборе. Эту тенденцию продолжило Просвещение, однако, оно ограничило возможность

---

* На основе теории Шлегеля-Шеллинга-Ницше о чередовании аполлоновского (светлого, рационального) и дионисийского (темного, иррационального) начал в литературе и искусстве культуролог В.Халипов противопоставляет Ренессанс, классицизм, реализм и постмодернизм (аполлоновское начало) романтизму, барокко и модернизму (дионисийское начало). С его точки зрения, «дионисийский» ряд обращен к будущему, «аполлоновский» — к прошлому и поэтому тяготеет к усвоению и переосмыслению традиционных форм.

выбора критериями разумности и целесообразности. Совершенно иной подход к традиции выработал романтизм. Для него традиция превратилась в объективный фактор, проявляющийся помимо человеческой воли и подчиняющийся имманентной логике развития культуры. Романтик существует внутри традиции и меняется вместе с ней, увлеченный ее неуправляемой стихией. Х.Г.Гадамер пишет: «Романтизм мыслит традицию как противоположность разумной свободе и усматривает в ней историческую данность, подобную данностям природы. И уже независимо от того, стремятся ли ее свергнуть или сохранить, она предстает при этом абстрактной противоположностью свободному самоопределению, поскольку не нуждается в различных основаниях и выступает как некая самоочевидность»[2]. Реализм XIX в. был близок в понимании традиции к Просвещению, но ввел свой ограничительный критерий для ее выбора — соответствие принципу адекватного отражения конкретной реальности.

В XX в. концепция традиции оказалась очень сложной, неоднозначной и изменчивой благодаря осознанию переломности эпохи. Ощущение обрыва «нити времен» было вызвано следующими общеизвестными факторами: открытиями естественных наук, перевернувшими прежнее представление о мире; социальными катаклизмами и революциями; доведением до крайности и исчерпанностью гуманистического и позитивистского мировоззрения; появлением новых технологий и информационным взрывом. Большую роль сыграло и такое явление, которое Х.Ортега-и-Гассет определил как «восстание масс». Став активной политической, социальной и культурной силой, массы нарушили существовавшее соотношение между динамичной элитарной и консервативной низовой культурой и оказались сотворцами культуры нового образца. Именно эти процессы стали одной из причин катастрофичности XX в., глобальной смены эпох, которая вписывается в общую схему циклического чередования культурно-цивилизационных систем. Греко-римский мир рухнул под натиском варваров. Средневековье было повергнуто идеей ценности и свободы каждого живущего человека, гуманизм угасал в массовой культуре. «Демократизация» в широком смысле этого слова разрушала высокий канон, традицию, целостность и гармоничность мировосприятия, привносила низовую стихию.

XX век оказался веком парадоксов. Он увлекся коммунитарными, тоталитарными теориями, по сути являвшимися доведенными до логического конца просветительскими, гуманистическими идеями, и в то же время, будучи направленным на построение принципиально нового будущего, стремился к ломке и пересмотру традиций. Сохраняя

присущую элитарной культуре тягу к умозрительности, материалистическая философия провозгласила приоритет бытия перед сознанием. Произошел определенный возврат к романтической концепции стихийности жизни, был дан толчок для появления экзистенциалистских учений, ставящих существование выше сущности. Доминантами нового мировосприятия стали динамичность, изменчивость, взаимосвязь истории, культуры и личности. Кроме того, переломность эпохи вызвала ощущение новизны мира, зарождения нового этапа цивилизации, необходимости начать историю как бы с нуля. Ни элитарная, ни народная культуры не могли сохранять свои функции в прежнем виде и видоизменились в соответствии с новой ситуацией.

Появились новые представления о каноне и свободе творчества, поскольку в целом повысилось внимание к личности, ее социальной роли, частное получило приоритет перед общим, нормативная этика вытеснялась индивидуальной, делалась попытка убрать все, что ограничивает возможности реализации человеческого творческого потенциала. До Нового времени в литературе властвовала норма, условность, законы риторики и жанра, то, что С.С.Аверинцев назвал «рефлективным традиционализмом». В период Ренессанса усилилась роль автора, получившего свободу для проявления своего воображения и фантазии, художественность стала отождествляться не с каноном, а с индивидуальной новизной. Как пишет П.Гринцер, «уже картезианское понимание отношения человека к миру, в центре которого оказалась не идеальная норма, а мыслящее «я», лишило риторику ее философского основания, а классическая немецкая философия и романтизм довершили ее дискредитацию. Метафизические концепции Шеллинга, Гегеля, Шопенгауэра, а позже и Кроче и Бергсона заместили свойственную риторике языковую или жанровую аргументацию видением историческим и индивидуальным»[3]. Ортега-и-Гассет назвал эти процессы возвращением человека к своему подлинному «я», без чего, по его мнению, как и без освобождения от груза прошлого, невозможен прорыв к будущему[4].

На отношение к традиции повлияла и одна из ведущих идей столетия — о взаимосвязи и взаимозависимости всего сущего. Она нашла отражение в теории Т.С.Элиота, у которого связь между искусством прошлого и настоящего не однонаправлена и нарушает логику причин и следствий. Существующие произведения находятся относительно друг друга в некоем идеальном порядке, который видоизменяется с появлением каждого нового произведения. Фактически все вековое искусство — это подвижное, изменчивое целое, где традиция не стабильна, не задана, а в свою очередь зависима от новаторства. «Чувство истории, — пишет Элиот в известном эссе «Традиция и ин-

дивидуальный талант», — предполагает осознание минувшего по отношению не только к прошлому, но и настоящему. Оно обязывает человека писать не только с точки зрения представителя своего поколения, но и с ощущением того, что вся европейская литература, начиная с Гомера и включая всю национальную литературу, существует как бы одновременно и составляет один временной ряд. Именно это чувство истории, которое является чувством вневременного и вместе с тем преходящего, и вневременного и преходящего в совокупности, делает писателя традиционным. И вместе с тем, это заставляет писателя наиболее остро осознать свое место во времени и свою современность»[5].

Подобный взгляд на соотношение традиции и новаторства разделяли русские формалисты. Ю.Н.Тынянов писал: «Произведение, вырванное из контекста данной литературной системы и перенесенное в другую, окрашивается иначе, обрастает другими признаками, входит в другой жанр, теряет свой жанр, иными словами, функция его перемещается»[6]. При этом Тынянов рассматривает литературную преемственность как борьбу, постоянное отталкивание от предшествующего, «разрушение старого целого и новую стройку старых элементов»[7]. Эти идеи и далее развивались в критике XX в. Так, английский литературовед Уолтер Аллен утверждал, что «продолжающаяся жизнь традиции, так сказать, зависит от новаторства. И, фактически, мы узнаем инновацию лишь в контексте традиции»[8]. Классическое наследие прошлого стало описываться с новых методологических позиций, на новом языке, который помогал выявить и актуализировать скрытые грани творчества того или иного художника.

Оказалось, что для адекватного изображения реального мира, человеческой истории и психологии необходим не полный разрыв с традициями, а их переосмысление и преобразование. Кризисность эпохи требовала подытоживания и анализа всего накопленного исторического опыта с целью самопознания и самоориентации. Не случайно в XX в. появились неореализм, необарокко, неоклассицизм и неоромантизм.

Таким образом, в XX в. утвердились идеи релятивности и историчности традиции, которая практически никогда не привлекается в ее изначальном, а непременно в измененном виде. Вместе с тем, наряду с исторической появилась мифологическая концепция, базирующаяся на отказе от теории линейного прогресса в искусстве, на вере в неизменность человеческой природы и цикличность развития. Согласно Н.Фраю, из одной культурной эпохи в другую переходят внеисторические, типологические художественные формы и формулы, в чем также, хотя и на других основаниях, реализуется представление о

единстве мировой культуры. Причем Фрай подчеркивает, что миф является умозрительной версией реальности, сконструированной с точки зрения человеческих надежд, чаяний и чувств, и, следовательно, он сосредоточен на человеке и антропоцентричен по своей природе. В определенной мере мифологизм — реакция на рационалистическую, научную картину мира, оттесняющую человека своей объективностью и деперсоналистичностью[9].

Получила распространение и цивилизационная концепция традиции, отличная от стадиальной (исторической) и циклической (мифологической). В ней выделяются целостные, широкие культурные ареалы, существующие на протяжении длительных периодов времени и сохраняющие доминирующие фундаментальные признаки (национальные, региональные, религиозные или социальные).

Несмотря на то, что многие возникшие в XX в. литературные школы декларировали полный разрыв с традициями прошлого и прежде всего с гуманизмом и классическим реализмом XIX столетия, такого разрыва на самом деле не произошло. Для XX в. как раз характерно одновременное обращение к самым разным традициям. Сохранились живые связи с романтизмом, оказавшимся близким духу и направленности эстетических поисков этого столетия, повлиявшим на модернизм и нашедшим продолжение у неоромантиков (К.Гамсуна, Т.Вулфа, А.Сент-Экзюпери и др.). В различных национальных литературах и художественных течениях можно найти развитие барокко, классицизма, маньеризма и прочих направлений, что свидетельствует о желании уйти от ближайших предшественников и найти фундамент в более далеком эстетическом опыте. При этом реализм не только продолжил свое существование, но развивался, эволюционировал, переживал новые взлеты. Литературе XX в. принадлежат Дж.Лондон, Р.Роллан, Дж.Голсуорси, Т.Драйзер, Э.М.Ремарк, Г.Грин, Э.Базен, А.Солженицын и многие другие художники, сумевшие изобразить сложные перипетии современности и передать дух времени с помощью традиционных реалистических форм. Реагируя на меняющуюся картину мира, абсорбируя новые художественные черты, реализм мог переходить в новое качество — неореализм, магический реализм. На основе глубокой переработки национального фольклора и художественной традиции вырос и «новый латиноамериканский роман», возникли притчевые («параболические») формы повествования. Особый пласт составила литература бывших социалистических стран, где реализм, с одной стороны, канонизировался и выхолащивался, переходя в «социалистический реализм», превращаясь в набор клише и стандартных мифологем, в новый «классицизм», а, с другой стороны, использовался как выразитель гуманистического мировоззрения, этиче-

ских и эстетических ценностей, противостоящих тоталитарной идеологии.

Многие художники трансформировали реализм и вписывали его в новую литературную ситуацию путем сочетания модернистской и реалистической поэтики. Их отличал творческий подход к традиции, которая в соответствии с концепцией историчности искусства видоизменялась, никогда не формализуясь и всегда оставаясь участником динамичного литературного процесса и активной полемики культурных эпох. Попадая в иную мировоззренческую сферу и в сложный эстетический контекст, реалистические формы приобретали новые содержательные нюансы. Например, у И.А.Бунина, продолжающего линию русской классики XIX в., сохраняется представление о неизменности фундаментальных гуманистических категорий бытия, что отражается на всех уровнях его художественного мира — в образной системе, в позиции повествователя, даже в описаниях обстановки и природы, явно следующих манере Тургенева и Чехова. Однако, как пишет исследователь творчества писателя В.Я.Линков, Бунина «можно рискнуть назвать разочарованным, отчаявшимся гуманистом»[10]. Если у его предшественников поведение человека определялось главным образом исторически обусловленной средой, а внутренний мир личности регулировался разумом, то у Бунина начинают звучать мотивы иррациональных начал и фатальной неизменности человеческой природы, присущие модернистскому видению мира. В какой-то мере текст писателя становится полемичным по отношению к самому себе. Изменение этических параметров трансформирует всю эстетическую систему: происходит субъективизация мировосприятия рассказчика, появляются элементы импрессионистичности и экспрессивности, повествование становится многоплановым, сюжетные перипетии уступают место психологическим коллизиям, в композиции главенствует не событийно-фабульный, а ассоциативно-монтажный принцип[11]. В пределах реалистической традиции возникает новое идейно-художественное качество.

Интересную комбинацию разных подходов к традиции демонстрирует творчество Т.Манна. С одной стороны, он придерживается исторической концепции, подразумевающей усваивание, развитие и модификацию наследия прошлого. В докладе о романе «Иосиф и его братья» писатель признается, что во время работы над этой книгой находился под влиянием «Тристрама Шенди» Лоренса Стерна и «Фауста» Гете. У Стерна он учился технике комического, у Гете заимствовал общий дух и помыслы. «Фауст», — говорит Манн, — это символический образ человечества, и чем-то вроде такого символа стремилась стать под моим пером история об Иосифе»[12]. С другой

стороны, в романе явственно ощутима мифологическая концепция традиции, корректирующая и дополняющая историческую. В нем говорится о «начале всех начал, когда все происходит впервые». «Но эта всеобъемлющая первичность и небывалость является в то же время повторением, отражением, воспроизведением образца; она результат круговращения сфер, которое перемещает уходящие в звездный мир высоты вниз, на землю, и возносит все земное ввысь, в область божественного, так что боги становятся людьми, люди — богами, земное находит свой прообраз в звездном мире, а человек ищет уготованный ему высокий жребий, выводя свой индивидуальный характер из вневременной, первобытной схемы мифа, которую он делает осязаемой и зримой»[13].

Причудливую картину переплетения разных концепций традиции дает творчество У.Фолкнера, для которого отношение к прошлому, как для всякого писателя, принадлежащего к литературе американского Юга, имеет особое и определяющее значение. В менталитете южан эстетические понятия мифологизма, романтизма, реализма и модернизма имеют глубокий мировоззренческий смысл, связанный с историей и образом жизни региона. Сохранение и разрушение традиции — это тема, содержание и формообразующая доминанта большинства произведений «южной школы». В романе Фолкнера «Авессалом, Авессалом!» иллюзорность «южного мифа» о совершенстве рабовладельческого уклада и ущербность мифологического сознания главного героя Сатпена, свято верящего в незыблемость расовых предрассудков, находят адекватное эстетическое отображение. Сатпен делает несколько попыток основать знатный плантаторский род в соответствии с мифологическим представлением о времени, движущемся замкнутыми кругами, но непреодолимое историческое, линейное время кладет конец его намерениям. Как бы отражая эти сложные переплетения временны́х планов, автор вводит несколько рассказчиков, которые повторяют историю Сатпена несколько раз с разных точек зрения. Их интерпретации разрушают мифологическую картину и создают новые версии, соответствующие эстетической форме того или иного рассказа. В изложении Розы Колдфилд перед нами пуританский вариант готического романа, мистер Компсон предлагает классическую трагедию, Квентин и Шрив излагают романтическую и реалистическую историю. Фактически в рамках одной книги присутствует несколько различных романов, где мифологической концепции традиции противостоит историческая, базирующаяся на идее подвижности и изменчивости бытия. В ее утверждении автору помогают множественные аллюзии к творчеству Гете, Бальзака, Мелвилла, Достоевского, Драйзера. Герой Сатпен, ассоциировавшийся с пер-

сонажами Библии и античной трагедии, приобретает черты романтического и реалистического героя. Таким образом, в тексте сосуществуют и борются различные стороны характера протагониста, различные художественные методы и различные точки зрения на традицию, которые демонстрируют разные взгляды на жизнь и историю.

В романе «Шум и ярость» аналогичные приемы наполняются новым смыслом, демонстрирующим модернистское мировидение. История об упадке аристократической южной семьи пересказывается в трех монологах, которые воплощают разные взгляды на окружающее и разные литературные формы, но все они оказываются неспособными передать истинную суть событий. Романтически настроенный Квентин Компсон не может разрешить противоречий прошлого и создать его целостный образ, связать нить времен. Он приходит к отрицанию исторического времени, эволюции и развития традиций. Прошлое становится для него статичным и замкнутым, безотносительным к настоящему и будущему. Его внутренний монолог превращается в поток сознания, где действительность раскалывается на отдельные фрагменты. Эти тенденции гротескно преувеличены в потоке сознания идиота Бенджи, написанном под очевидным влиянием Дж.Джойса. Монолог третьего брата Джейсона вполне реалистичен, полон здравого смысла и логики, но этот герой как представитель нового капитализированного Юга также несет в себе деструктивный потенциал. Тем не менее, предлагая модернистский образ мира-хаоса, Фолкнер стремится к целостной картине бытия. Он вводит четвертого рассказчика — простую черную женщину Дилси, живущую в гармонии с природой и являющуюся носительницей общечеловеческой морали.

Собственно говоря, у Фолкнера доминирует циклическая (мифологическая) концепция времени и традиции, представляющаяся ему наиболее соответствующей естественному ходу вещей и законам природы. По этому принципу построен весь художественный мир его романов: герои несколько раз принимаются за осуществление своих намерений, возвращаясь к тем же идеям и желаниям; одни и те же события пересказываются заново разными рассказчиками, с разных точек зрения и с разных временны́х дистанций. Но эти циклические повторы никогда не бывают идентичными, они всегда приобретают иной или дополнительный смысл. Мифологическая трактовка традиции сопровождается романтической, реалистической и модернистской трактовками, которые несут собственное содержание и одновременно подвергаются изменениям в новом культурном контексте.

И все же, при очевидной преемственности литературы XX в. относительно литературы прошлого, контаминации разных художествен-

ных направлений и продолжающейся эволюции реалистических форм прошедшее столетие создало принципиально новые концепции традиции, принадлежащие двум последовательным и качественно своеобразным течениям модернизма и постмодернизма. Каждый из них занимает особую позицию по отношению к литературному наследию, хотя в обоих случаях эта позиция не может быть сведена к однозначному определению.

Модернизм в общем отвергал присущие XIX в. мировоззренческие постулаты: целостность, рациональность, упорядоченность и нормативность. Им он противопоставлял частное, индивидуальное и стихийное, тяготея к раздроблению целого и разрушению канона. Стремление освободиться от диктата нормы распространялось на отношение к морали, исторической необходимости, теории причинности, художественной условности и традиции. Провозглашалась безусловная свобода творчества и экспериментаторства. При этом необходимо учитывать, что модернизм неоднороден и ему изначально был свойствен ряд противоречий. Представители «левого» авангардистского крыла, к которому можно отнести таких художников, как В.Маяковский, П.Элюар, Б.Брехт, апеллировали к «массе» и создавали искусство политически ангажированное и социально активное. Они стремились выработать новый художественный язык, доступный «человеку с улицы», и для этого обращались к народным, фольклорным, примитивным формам. Всю элитарную культуру прошлого они воспринимали как нечто наносное, противоречащее естественному течению жизни и человеческой природе. Именно по отношению к такому искусству справедливы слова Ортеги-и-Гассета о том, что модернизм «состоит целиком из отрицания старого». Оригинальность во многом стала самоцелью и для многочисленных авангардистких течений — кубизма, футуризма, фовизма, дадаизма и прочих, характеризующихся крайним индивидуализмом и тяготением к абстрактности. Парадокс, однако, заключается в том, что, «сбросив Пушкина с корабля современности» и порвав с традициями прошлого, литература и искусство авангарда в большинстве своем трансформировались в сторону ненавистной им элитарности, искусственности, умозрительности и дегуманизации. В созданном ими универсуме человек лишился понятного, объяснимого, организованного мира и оказался дезориентированным, в полном одиночестве среди бессмысленного хаоса. Отказавшись от традиционной условности, искусство обратилось к глубоко субъективным и абстрагированным формам, превращаясь в искусство для искусства, закрытое для массового сознания. Идеи относительности, спонтанности, случайности и субъективности всего сущего сделали литературу игрой и лишили ее функций выражения и

формирования общественных настроений. Об этом писал в своей работе «Дегуманизация искусства» Ортега-и-Гассет, обнаруживший при анализе нового стиля ряд тесно связанных тенденций: отказ от жизнеподобных форм, отношение к произведению искусства только как к самодостаточному произведению искусства, как к игре, не имеющей никакого значительного влияния на общество[14].

Но в целом отношение модернизма к наследию прошлого не было столь однозначным, что показывает творчество Э.Паунда, Т.С.Элиота, Дж.Джойса, М.Пруста, принадлежащих к «интеллектуальному» крылу этого течения. Лидер авангарда 10-х гг. Эзра Паунд, например, был очень внимателен к классической поэзии и широко использовал литературные традиции, которые считал не «оковами», а сохраняемой во времени «красотой». С его точки зрения, «возвращение к истокам воодушевляет, так как это возвращение к природе и разуму», а абсолютно оригинальными могут быть лишь плохие произведения[15]. Т.С.Элиот полагал, что поэзия Паунда обладала подлинной оригинальностью в силу того, что «явилась логическим развитием поэзии его английских предшественников»[16].

Для самого Элиота протест художника против предшествующих традиций в итоге оборачивается наследованием этих традиций, но в иных формах, обусловленных изменившимися обстоятельствами. Для плодотворного творчества необходимо соблюдать «баланс между традицией в широком смысле — так сказать, коллективной личностью, реализованной в литературе прошлого — и самобытностью живущего поколения». Норма устанавливается в те времена, когда общество достигает состояния «порядка и стабильности, равновесия и гармонии; тогда как век, демонстрирующий величайшие крайности индивидуального стиля, будет веком незрелости или веком дряхлости»[17]. По Элиоту, европейская литература едина и может процветать только тогда, когда в ее жилах циркулирует общая кровь — латинская и греческая классика.

Нужно сказать, что модернизм отвергал, главным образом, эстетические и этические традиции Нового времени, но более лояльно относился к традициям доренессансным, что видно на примере Паунда и Элиота, обращавшихся к Данте, английской метафизической и древней восточной поэзии, античной классике. Именно там они искали утраченную целостность и гармонию бытия и искусства. Модернизм проявлял интерес также к архаичным, примитивным художественным формам, к мифологии, фольклору. Но традиция чаще всего бралась не в полном объеме, а лишь в своем формальном, не сущностном аспекте, теряя при этом основополагающие функции, служа не столько образцом, сколько материалом, и не являясь упорядочивающим це-

лым. Нередко при переносе в новый контекст традиционные формы не только не способствовали литературной преемственности, но, напротив, помогали разрушать имманентный им художественный мир и образ реальности, укрепляя идею мира-хаоса. Утрачивалась также и обратная связь с традицией, которая переставала обогащаться и корректироваться новыми произведениями.

Классический образец модернистской эстетики — знаменитый роман Дж.Джойса «Улисс», оказавший колоссальное влияние на всю литературу XX в. Джойс прибегает к мифу, по своей природе подразумевающему целостную картину бытия и представляющему абсолютную норму, совершенную, законченную форму, в которую можно было бы вписать разноречивую современность. Элементы такого использования традиции в романе несомненно присутствуют: мифологические, а также шекспировские и прочие литературные аллюзии и аналогии вводят события в широкий исторический и культурный контекст, сцепляют в единое целое разные части текста, соотносят низовое с сакральным, преходящее с вечным. Уподобление Леопольда Блума, личности заурядной и малозначительной, с Улиссом, казалось бы, возвышает маленького человека, что так показательно для гуманистической литературы. Но у Джойса очевидно и обратное — снижение мифа на бытовой, профанный уровень, его дегероизация и искажение. Здесь Пенелопа, легендарный символ верности, совершает измену, а Улисс и его сын Телемак не обретают друг друга, а расстаются. В результате происходит не упорядочивание современности с помощью мифа, а распад мифа и традиции под влиянием хаоса бытия, который представляется всеобъемлющим и извечным. Мифологические и классические образы и мотивы усугубляют многозначность, противоречивость, спонтанную «пестроту» и стихийность мира, становясь одними из элементов его «броуновского движения». Модернизм сосредоточен на настоящем, и прошлое призывается им лишь для демонстрации универсальности законов общества и человеческой природы. От внесения литературных параллелей смысл сюжета и характеров у Джойса не проясняется, а, наоборот, становится усложненным и запутанным. Подтверждается тезис о том, что все может быть всем, нарушается иерархия высокого и низкого и декларируется их взаимозаменяемость. Попадая в некое игровое поле, традиция приобретает неоднозначность или вовсе теряет свое сущностное содержание. Даже строгость, умозрительность композиции и каноническое единство места, времени и действия (Дублин, один день, встреча Стивена Дедала с Леопольдом Блумом) создают только мнимый порядок, подчеркивающий стихийность жизненного потока. У.Эко справедливо определил мир Джойса как «хаосмос». В таком

мире, лишенном объективных законов, автор выстраивает свой порядок, являющийся плодом индивидуального, субъективного сознания.

Г.К.Честертон назвал знаком времени стремление Джойса уйти от всеобщего языка и создать свой собственный. Роман насыщен автобиографическими фактами, топографическими деталями Дублина, книжными аллюзиями; каждый герой имеет своего реального прототипа; каждая глава написана в особом стиле. Такой текст нуждается в расшифровке, доступной в полном объеме лишь самому автору и требующей невероятной эрудиции и досконального знания ирландской столицы, ее обитателей и жизни в обозначенный момент времени. Джойс, по Честертону, «разговаривает сам с собой», демонстрируя «изолированность интеллекта или даже духа»[18]. Однако у Джойса создание текста, в котором «зашифрованы» реальность и культура, отражает его представление о природе мира. Поэтому творение собственного «хаосмоса» является своеобразной попыткой разгадать тайны мироздания.

В этом стремлении индивидуального духа с помощью культурных текстов прочитать «книгу бытия» есть нечто средневековое, что отмечал У.Эко. Он считает, что в Джойсе противостоят друг другу человек средневековый, тоскующий по миру «ясных знаков», и человек современный, тщетно ищущий новую среду обитания. Поиски Джойса сравниваются с поисками средневековой цивилизации, которая пыталась реконструировать мир на руинах язычества и Рима, не имея еще четкого представления о том, что она создает. Художники той эпохи по-новому комбинировали обломки старой культуры, чтобы в результате получить новый смысл. Таким же образом поступают и современные авторы, привлекающие, систематизирующие и компилирующие литературные источники. По Эко, модернизм близок к средневековой поэтике тем, что он формалистичен, что для него важнее всего язык, форма, стиль, новый тип человеческого дискурса, не рассуждающего о реальности, а зеркально ее представляющего[19].

Эко вообще склонен проводить широкие параллели между современностью и Средневековьем, поскольку в эти эпохи происходили аналогичные процессы. В XX в. это — разрушение целостной цивилизации Нового времени, появление угрозы нового варварства (вследствие смешения рас, притока на Запад иммигрантов из третьего мира, образования религиозных сект, молодежных движений, засилия массовой культуры), экономический (и экологический) кризис, раздробление социума, контроль над обществом со стороны средств массовой информации (ранее осуществлявшийся религией), слияние массового и элитарного, растущее ощущение катастрофы[20].

Подобные мысли на полвека раньше встречаются и у Н.Бердяева, который писал в работе «Предсмертные мысли Фауста. — Освальд Шпенглер и Закат Европы»: «День новой истории кончается. Рациональный свет ее гаснет. И может наступить новый хаос народов, из которого не так скоро образуется космос... Духовная культура если и погибает в количествах, то сохраняется и пребывает в качествах. Она была пронесена через варварство и ночь старого средневековья. Она будет пронесена и через варварство и ночь нового средневековья»[21].

В современной литературе черты средневековой культуры проявляются на самых разных уровнях. Герои чаще всего не представляют индивидуальные характеры, а являются носителями определенной функции; события приобретают символический, знаковый смысл; время наделяется пространственными свойствами (в одной плоскости изображаются разновременные моменты); трагическое переплетается с космическим, высокое с низким, рациональное с иррациональным; авторы пренебрегают жизнеподобием.

По словам М.Верли, «средневековое искусство есть внесение порядка в царство слов под эгидой духовного смысла, а не подражание внешним образцам»[22]. Средневековая литература устремлена к космическим масштабам, высоким, сакральным смыслам бытия, которые для нее и составляют реальность. Поэтому отношение к традиции — это прежде всего отношение не к отраженным в ней внетекстуальным феноменам и понятиям, а к тексту как таковому. Слово было сакральным и являлось посредником между человеком и Богом; сам реальный мир был текстом, объектом созерцания, воспроизведения, трактовки, дешифровки и комментирования. Отсюда главенство риторики, канона, свободы заимствований, цитирования, компиляции. Примеры повышенного внимания к тексту можно найти и в XX в., в котором появились семиотика, структурализм, «новая критика», деконструктивизм, «пристальное чтение» и прочие литературные теории, оказавшие значительное влияние на художественное творчество. В литературе распространилась тенденция следовать не живой реальности, а теоретическим философским и эстетическим учениям. Художественное произведение в большей мере соотносится не с жизнью, а с другими произведениями; текст состоит из слов, обращенных не к предметам и явлениям, а к готовым текстуальным единицам. Согласно Ю.Кристевой и Р.Барту, текст — это продолжение других текстов и некоего генотекста, а его содержание существует лишь в корреляции с ними. В некотором роде факты стали замещаться чужими текстами. Однако коренное отличие литературы XX в. от средневековой словесности состоит в том, что заимствованные тексты не рассматриваются как канонические, а берутся произвольно из разных культур-

ных слоев. Традиция теряет историчность и линейность и превращается в подобие поля со свободно и синхронно перемещающимися элементами.

Такая концепция традиции особенно присуща постмодернизму, литературному течению, которое пришло на смену модернизму, окончательно оформилось где-то на рубеже 50-х и 60-х гг. и получило в критике самые разные определения и оценки. Одни исследователи считают его продолжением и модификацией модернизма, другие — антагонистическим по отношению к нему движением и даже его отрицанием. Например, отечественный культуролог А.Якимович полагает, что авангард и постмодернизм — это одна стадиальная общность[23]. Ж.-Ф.Лиотар также относит постмодернизм к одному из переходных циклов модернизма, после которого наступит новый этап. Благодаря тому, что внутри самого модернизма идет постоянная внутренняя полемика, поиски нового в отталкивании от предыдущего, как пишет Лиотар, «произведение может стать модернистским, только если оно сначала является постмодернистским. Таким образом понятый постмодернизм представляет собой модернизм не в конечном, а в начальном состоянии, и это состояние постоянно»[24]. Американский культуролог И.Хассан называет постмодернизм крайним проявлением модернизма, полностью порвавшего с традицией и превратившегося в металитературу, а затем и в антилитературу. По его мнению, постмодернизм, отражая нигилистическое мировоззрение, основывается на принципах случайности, прерывности и разрозненности и провозглашает грядущий апокалипсис. В его арсенале главным образом не формы, а антиформы, искажающие реальность, выворачивающие ее наизнанку, — бурлеск, гротеск, пикареска, готика. Если модернизм дегуманизировал искусство, то постмодернизм свидетельствует о «денатурализации планеты и конце человека»[25].

Сравнивая черты эпохи модернизма и постмодернизма, Хассан приходит к выводу, что урбанизм, технологизм, дегуманизм, примитивизм, эротизм, антиноминализм, экспериментализм постепенно трансформировались в хаос, анархию, множественность, фрагментарность, информационный взрыв, компьютеризацию, антиэлитарность, антиавторитарность, энтропию, абсурд, уход в экзистенцию, новый руссоизм, спонтанность, извращенность, контркультуру, дискретность, метафизичность, игру и фантазию. Все это является свидетельством окончательного разрыва со всякой нормативностью, преемственностью и традицией[26].

Однако в работе «Расчленение Орфея» Хассан различает признаки модернизма и постмодернизма как оппозиционные: закрытая и открытая форма, целенаправленность и свободная игра, замысел и слу-

чай, иерархия и анархия, логос и молчание, завершенность и длящийся творческий процесс, тотализация и деконструкция, присутствие и отсутствие, центрирование и рассеивание, жанровые рамки — текст, метафора — метонимия, чтение — письмо, означаемое — означающее[27].

Кардинальные различия между модернизмом и постмодернизмом видит другой американский критик — Линда Хатчеон. Для нее основная разница между этими течениями заключается в отношении к прошлому: его отверг модернизм и хочет вернуть постмодернизм, при этом обязательно его переосмыслив с помощью иронии и пародии[28]. К этой точке зрения близок и Рональд Уоллес, также считающий юмор основой своеобразной «традиционности» постмодернизма. По его мнению, несмотря на то, что «черные юмористы» не стремятся изменить мир, а лишь отражают его абсурдность, они обязательно имеют в виду норму, поскольку любое искажение должно отталкиваться от узнаваемого образца[29].

Для Ю.Хабермаса постмодернизм является отречением от модернизма и выражением нового социального консерватизма, присущего среднему классу[30]. Ф.Джеймсон связывает появление постмодернизма с исчерпанностью модернизма и «третьей экспансией капитализма» — культурной, последовавшей за экспансией рынка и империализма. Модернизм — порождение империалистической (монополистической) стадии капитализма, постмодернизм — феномен его мультинациональной стадии. Он также свидетельствует об исчезновении границ между высокой и низкой культурой, характерном для потребительского общества[31].

По-видимому, нельзя согласиться ни с тем, что постмодернизм — это всего лишь модификация модернизма, ни с тем, что это принципиально новое направление. Истина, как всегда, лежит где-то посередине. Отношения между ближайшими традициями, как правило, строятся на основе общих принципов наследования, отталкивания и преобразования. Предыдущая традиция в том или ином виде обязательно присутствует в последующей, тем самым сохраняя некую закономерно организованную общую линию литературного процесса. Крайности — эпигонство и полное отрицание — необходимо отсекаются. Это наглядно видно на примерах взаимоотношений романтизма и реализма, реализма и модернизма, когда у одних и тех же авторов разные эстетические системы буквально сплавлены в нераздельное целое (М.Лермонтов, В.Скотт, Г.Мелвилл, Г.Гейне, Т.Вулф, У.Фолкнер, В.Набоков и др.). Характерно, что преемственность между модернизмом и постмодернизмом прослеживается именно там, где сохраняется интерес к традициям прошлого. Предшественниками по-

стмодернизма можно назвать прежде всего уже упоминавшихся Паунда, Элиота и Джойса.

Широкий разброс мнений по поводу природы постмодернизма отражает также саму его многозначность и несомненную эклектичность. Постмодернизм неоднократно сопоставлялся со стилем барокко (Л.Хатчеон, Ф.Варнке), с которым его роднят лингвистическая изощренность, искусственность, отношение к миру как к театру, а к искусству как к игре, интерес к трансцендентному и интертекстуальность.

В теории постмодернизма понятие традиции фактически подменяется понятием интертекстуальности, которая, в отличие от традиции, характеризуется не диахроническим, а синхроническим, не причинно-следственным, а равноправным и равнозначным отношением разных художественных форм и текстов. Интертекстуальность не подразумевает ни преемственности, ни влияния, ни канона, ни целенаправленного выбора, ни объективной логики развития культуры, ни цикличности. Однако такое представление является лишь идеальным, поскольку в подавляющем большинстве произведений различные тексты не нейтральны по отношению друг к другу, а активно взаимодействуют, будучи маркированными в историческом, временно́м, национальном, культурном, стилевом и прочих планах. Тексты вступают в полилог, в значительной мере отражая намечающиеся тенденции конца столетия — к синкретичности, толерантности, коммунитарности и во многом — к деперсонализации, поскольку исчезает приоритет одного автора и у текстов появляется множество «соавторов».

М.Риффаттер считает, что интертекстуальность всегда сравнивает и обычно противопоставляет две точки зрения, общую и индивидуальную (социолект и идиолект), включает элементы пародии, создает конфликт двух интерпретаций. Интертекстуальность «герменевтична», следовательно, диалогична[32].

Диалогичность — специфика литературы, из которой ушел всезнающий автор. Такая художественная модель бытия, по М.Бахтину, соответствует новой научной картине мира — немонологической, незавершенной и неопределенной. Бахтин рассматривал литературное произведение как реплику диалога, которая определяется не только своим, но и чужим словом, и тем самым существует не изолированно, а в традиции[33].

Эти идеи были развиты Ю.М.Лотманом, который писал о «динамическом возбуждении», возникающем между встречающимися текстами, особенно тогда, когда они далеки друг от друга, как, например, тексты европейской литературы XX в. и примитивных культур про-

шлого. Согласно Лотману, текст может относиться к другому тексту, как реальность к условности. «Игра на противопоставление «реального/условного» свойственна любой ситуации «текст в тексте». Простейшим случаем является включение в текст участка, закодированного тем же самым, но удвоенным кодом, что и все остальное пространство произведения. Это будет картина в картине, театр в театре, фильм в фильме или роман в романе. Двойная закодированность определенных участков текста, отождествленная с художественной условностью, приводит к тому, что основное пространство текста воспринимается как «реальное»[34]. (Классические примеры этого феномена — «Мышеловка» в «Гамлете», вставные новеллы в «Дон Кихоте».)

Интертекстуальность может также являться формой освоения новых идей. Как пишет О.Б.Вайнштейн, «новая» идея появляется на свет божий в «избыточном» оформлении из цитат, аллюзий и даже мифологических отсылок. Она как бы притворяется «старой» или в лучшем случае сконструированной по принципу коллажа. Смысл возникает в различии...»[35]. А У.Эко говорит о существовании «интертекстуальных архетипов», предустановленных и повторяющихся повествовательных ситуаций, многократно цитируемых и узнаваемых[36].

Таким образом, все писавшие об интертекстуальности отмечали, что она помещает тексты в новые культурные и литературные контексты и заставляет их взаимодействовать, выявляя их скрытые, потенциальные свойства. Тем самым можно утверждать, что интертекстуальность тесно связана с понятием традиции и с ее концепцией как в пределах индивидуального творчества, так и в масштабе целой культурной эпохи. Что касается постмодернизма, то он выработал свои доминантные подходы к традиции, но у различных художников они дали всевозможные модификации и проявили особые тенденции.

Один из самых ярких примеров постмодернистского отношения к традиции демонстрирует творчество Х.Л.Борхеса. Мир для него — это гигантская библиотека, книга, лабиринт слов и понятий. «Литература тем самым, — пишет Вс.Багно, автор предисловия к русскому изданию Борхеса, — воспринимается им как некий уже существующий, хотя и неисчерпаемый, бездонный текст, который каждый новый писатель играет по-своему»[37]. Борхесовские произведения как бы составляются из чужих текстов, и даже собственно авторский текст чаще всего представляется как принадлежащий другому лицу. Традиция в таком случае уже не является объективным, саморазвивающимся феноменом, проявляющимся в каждом конкретном новом тексте, а совпадает с последним. Собственно говоря, традиция исчезает, так

как любой текст традиционен. Она превращается в набор заданных моделей, которыми автор волен манипулировать, исходя из собственной концепции мироздания.

Литературное творчество чрезвычайно рационализируется, в нем уменьшается эмоциональное, стихийное и, следовательно, эстетическое начало. Неизбежно, с вытеснением чувственного восприятия реальности, контакт с ней ослабляется, она становится вторичной, и человеческий разум замыкается на себе, а творчество превращается в самодостаточную игру ума, аналогичную шахматной игре или решению головоломок (не случайно у Борхеса встречаются настойчивый мотив шахмат и детективные элементы). Искусство учится обходиться без реальности, что, как пишет Дж.Апдайк, имея в виду произведения Борхеса, «отвечает глубокой потребности современной литературы — потребности верить в реальность вымысла»[38].

И все же в творчестве Борхеса присутствуют и конкретная реальность, и историзм, и представление о развивающейся традиции. В новелле-эссе «Пьер Менар, автор «Дон Кихота» абсолютная заданность, воспроизводимость и повторяемость литературных традиций ставится под сомнение. История литературы уподобляется библейской: По породил Бодлера, который породил Малларме, который породил Валери, который породил Эдмона Гэста. Вымышленный автор, Пьер Менар, ставит перед собой задачу сочинить в XX в. не современную версию «Дон Кихота», а именно «Дон Кихота». И внешне это ему удается — его текст и текст Сервантеса совершенно идентичны. Однако результат оказался парадоксальным — в восприятии современников роман стал «бесконечно более богат по содержанию»[39]. На него повлияли триста лет развития человеческой мысли, не изменившие слова повествования, но поместившие их в новый ассоциативный контекст и добавившие им дополнительные значения. Возникает иной взгляд на историю, стиль приобретает архаичность. Читатель становится сотворцом традиции, читательское восприятие опосредованно соотносит ее с реальностью. Выстраивается новый ряд: не реальность — литература — читатель, а реальность — читатель — литература.

Традиция у Борхеса свободно перемещается во времени, не признавая хронологии. Здесь несомненна перекличка с теорией Элиота, согласно которой писатель, перестраивая традицию, может влиять на своих предшественников. В эссе «Кафка и его предшественники» Борхес находит манеру Кафки в древней китайской литературе, у Кьеркегора, Браунинга, Леона Блуа. «В словаре критика слово «предшественники» необходимо, — пишет автор, — но ни в коем случае не следует связывать его с полемикой или соперничеством. Ведь каж-

дый писатель создает своих предшественников. Написанное им преображает наше понимание прошлого, как преображает и будущее»[40].

Традиционность в широком смысле является у Борхеса свойством самой реальности, где нет ничего принципиально нового, так как любое событие — это повтор и отражение других, архетипичных событий. «Они отмечены элементами цикличности: в них словно бы повторяются или комбинируются факты из разных отдаленных регионов, отдаленных эпох». Это говорит «об особой, пока неведомой форме времени, об узоре, линии которого повторяются»[41]. Например, в новелле «Тема предателя и героя» одна и та же этическая ситуация воспроизводится в разных эпохах и странах. «Смерть в театре» происходит в историях Моисея, Юлия Цезаря, Макбета. История подражает литературе, мир уподобляется театру, становится сценой для драматического действия. Во всем присутствует игровое начало, возможность различных комбинаций, проигрываемых в бесконечной шахматной партии. В новелле «Стена и книги» Борхес цитирует Леона Блуа: «История — это нескончаемый литургической текст, в котором йоты и точки не менее значимы, чем стихи или же целые главы, однако смысл тех и других никому не ведом и глубоко сокрыт»[42]. Таким образом, литературные признаки переносятся и на читательское восприятие, и на саму реальность.

Символ литературы и мира для Борхеса — «Тысяча и одна ночь», где царь (одновременно и действующее лицо, и «читатель») слушает собственную историю, включающую все прочие возможные истории. Происходящее — пьеса в пьесе, роман в романе. В эссе «Скрытая магия в «Дон Кихоте» Борхес пишет: «...подобные сдвиги внушают нам, что если вымышленные персонажи могут быть читателями или зрителями, то мы, по отношению к ним читатели или зрители, тоже, возможно, вымышлены. В 1833 г. Карлейль заметил, что всемирная история — это бесконечная божественная книга, которую все люди пишут и читают и стараются понять и в которой также пишут их самих»[43]. Борхес делает предположение, что в мире есть лишь четыре основные истории, которые бесконечно пересказываются в разных вариантах («Четыре цикла»). Он создает еще одну метафору человеческого бытия — «книгу песка», без начала и конца, с произвольным числом исчезающих и вновь появляющихся страниц.

В новелле «Роза Парацельса» сгоревший цветок возвращается к жизни произнесением слова «роза», своим названием. В художественном универсуме Борхеса вещь и слово, действительность и литература неразличимы. Здесь, образно говоря, традиция расширяется до реальности, нередко совпадает с ней или поглощает ее.

Несколько иная концепция традиции у У.Эко, пытающегося полемизировать с Борхесом. В его романе «Имя розы» есть прямая перекличка с «Розой Парацельса» и с борхесовской системой символов в целом. Но если у Борхеса слово — это и есть реальность, то у Эко слово — это реальность других слов и стоящих за ними понятий. Ничто не существует само по себе, всё — знак чего-то другого, часть общей семиотической системы. Е.Костюкович так интерпретирует последнюю фразу романа «Stat rosa pristina nomine, nomina nuda tenemus» («Роза при имени прежнем — с нагими мы впредь именами»): «Эта максима, вплетенная в труднопостижимую стилизацию онемеченной «серебряной латыни» четырнадцатого века, может быть, очевидно, расшифрована так: называя розу только розой, будешь обладать одним лишь именем, пустым звуком; только меняя способ именования, метафоризуя, соотнося имя с другими именами, ты будешь обладать знанием о розе. Семиотик Эко высказывает эту мысль иначе: всякий знак является интерпретантом других знаков, и всякий интерпретант интерпретируется в свою очередь другими знаками»[44]. Роза — многозначный символ, отсылающий к «Ромео и Джульетте» Шекспира, к Данте, Абеляру, Блейку, Гертруде Стайн, то есть помещенный в разветвленную знаковую систему. Сам Эко пишет в «Заметках на полях «Имени розы», что «название должно запутывать мысли, а не дисциплинировать их»[45]. Разновременные тексты сосуществуют, находятся в зависимости друг от друга и связи не по вертикали, а по горизонтали. Традиция неоднозначна, поскольку в каждом тексте заложено множество смыслов.

Эко одновременно и использует, и пародирует, и разрушает символику Борхеса. В романе «Имя розы» мир — это также библиотека, лабиринт, книга, а культура — собрание текстов. Один из главных героев, Хорхе, подобно Борхесу, — слепой хранитель библиотеки. Повествование, как и у Борхеса, насыщено культурно-историческими и литературными аллюзиями и традициями. «Материал, — пишет Эко, — всегда напомнит художнику о сформировавшей его культуре (эхо интертекстуальности)». Автор, согласно Эко, всегда, сознательно или бессознательно, исходит из какой-то нормы. «Когда писатель (и вообще художник) говорит, что работал, не думая о правилах, это означает только, что он не знал, что знает правила»[46]. Близка Эко и распространенная теория взаимопереходности художественных текстов. «Так мне открылось то, что писатели знали всегда и всегда твердили нам, что во всех книгах говорится о других книгах, что всякая история пересказывает историю уже рассказанную. Это знал Гомер, это знал Ариосто, не говоря о Рабле или Сервантесе»[47]. Текст самого романа представлен как бесконечное переложение чужих текстов, он

фиктивно документален и в то же время сомнителен с точки зрения достоверности. «Не так уж много, надо признать, — пишет автор, — имеется аргументов в пользу опубликования этого моего итальянского перевода с довольно сомнительного французского текста, который, в свою очередь, должен являть собой переложение с латинского издания семнадцатого века, якобы воспроизводящего рукопись, созданную немецким монахом в конце четырнадцатого»[48]. Канон искажается и преобразуется разными интерпретациями, человеческим воображением. Интертекстуальность подразумевает не только ту или иную форму цитирования, но и извлечение множества смыслов, заложенных в слове, мотиве, образе. Традиция используется творчески для создания собственной картины бытия. В широком смысле «задача сводится к сотворению мира. Слова придут сами собой»[49]. Законы этого нового литературного мира как бы создают собственную норму, традицию, которой начинают подчиняться и чужие тексты.

Фактически здесь происходят процессы раскодирования и перекодирования традиции, к которым подключается и читатель. Это достигается путем сочетания средневековой книжности и схоластичности с близкой массовому сознанию детективностью сюжета, смоделированного по Конан Дойлу и Честертону. Нужно сказать, что этот прием вполне традиционен (достаточно привести примеры Достоевского или Диккенса), как традиционны отрицание старого мира и демонстрация его расхождения с новой реальностью с помощью смеха, иронии, пародии, низовой стихии. Схоластическое мышление, вписывающее все события в библейскую знаковую систему, и сюжет, соотнесенный с пророчествами Апокалипсиса, контрастируют с плотскими желаниями монахов средневекового монастыря. Характерно, что девушка, которую сожгли на костре за прелюбодеяние, не имеет имени, тем самым как бы выпадая из общего «книжного», знакового контекста. «Единственная земная любовь всей моей жизни, — признается герой, — не оставила мне — я никогда не узнал — имени»[50].

Проводя параллели между Средневековьем и XX в., Эко видит в обеих эпохах разрыв с предшествующей культурой, переориентацию человеческого сознания, поиски новых горизонтов. В повествовании Эко борхесовская вселенная гибнет в огне, что символизирует очищение и обновление мира, историческое и культурное развитие, преодоление догмы человеческим разумом, устремленным к познанию. В утраченном аристотелевском трактате о комическом, в богохульственном «Киприановом пире», выворачивающем наизнанку Священное писание, в сознательно вводимой в текст бахтинской карнавальности писатель видит разрушение традиции, превращение божественной тайны слова в «сотворенную человеком игру категорий и силлогиз-

мов». Но именно смех при всей его деструктивности несет в себе положительное начало. Ибо «дьявол — это не победа плоти. Дьявол — это высокомерие духа. Это верование без улыбки. Это истина, никогда не подвергающаяся сомнению»[51].

В стихии комического, присущей разным историческим временам, Эко усматривает черты общего мироощущения, которое он в целом называет постмодернистским, считая постмодернизм «переименованным маньеризмом». (На этом основании к постмодернизму в широком смысле этого слова причисляются Рабле, Стерн, Джойс и Борхес). Согласно Эко, когда модернизм довел до крайности и абсурда неприятие прошлого, с неизбежностью пришел постмодернизм, стремящийся не уничтожить, а с иронией переосмыслить старые традиции[52]. В определенном смысле постмодернизм сам представляет собой традиционное, циклически повторяющееся явление.

Постмодернизм широко использует одно из самых распространенных средств пролонгации и переоценки традиции — пародию. Она всегда имеет в виду активное отношение к канону и связана, по Ю.Н.Тынянову, со смещением функции определенной литературной системы в новом контексте, благодаря чему во многом и происходит эволюция художественной литературы. Тынянов считает, что пародия решает двоякую задачу, а именно: «1) механизацию определенного приема, 2) организацию нового материала, причем этим новым материалом и будет механизированный старый прием». «Пародия вся — в диалектической игре приемом»[53]. Русские формалисты утверждали, что потребность в пародии возникает тогда, когда условность того или иного литературного приема становится слишком очевидной, форма устаревает, расходится с реальностью и требует обновления, творческий процесс как бы обнажается.

В постмодернизме пародия приобретает специфическое значение. Она не только намеренно вскрывает условность формы, но и принимает ее, поскольку именно условность, игра, помещение приема в разные контексты помогают показать суть абсурдного мира. Законы литературы и реальности совпадают. Прием, ставший избыточно литературным, потому и привлекается, что соответствует постмодернистской поэтике, тяготеющей к обнаженной литературности и металитературности. Постмодернизм не стремится к созданию новых форм из старых, а склонен к манипуляции последними.

Р.Уоллес пишет, что писатели-постмодернисты, выворачивая традиции наизнанку, играют с читателем, обманывая его ожидания, заставляя его пересмотреть свои взгляды на мир и литературу, при этом «постоянно напоминая ему, что художественная литература — это скорее пародия на реальность, чем ее описание». «Если роман являет-

ся пародией другой литературной формы, литературой о литературе, тогда, возможно, «реальность» сама является литературой»[54]. В постмодернизме пародия чаще всего преобразуется в пастиш, который не предполагает возможность какой бы то ни было литературной нормы в настоящем или прошлом, а потому включает в себя и самопародию. В пастише исчезает представление о наличии чего-то стабильного и позитивного за пределами комически вывернутого мира, что влечет за собой тотальную иронию по отношению абсолютно ко всем художественным традициям. Однако традиционные формы, неизбежно заключающие в себе канон, потенциально являются способом каким-то образом объяснить хаос бытия. Поэтому в постмодернизме пародия иногда все же выполняет упорядочивающую функцию.

У американских «черных юмористов» традиционные формы и мотивы попадают не столько из одной художественной системы в другую, сколько в некую литературную «вавилонскую башню» традиций, где они трансформируются не в результате собственной исчерпанности, а вследствие всеобщего распада. В романах У.Берроуза, Дж.Хоукса, Т.Пинчона, Дж.Барта представлена невероятная смесь времен, культур, языков, реальных фактов и вымысла; в них соприсутствуют традиции шекспировской драмы, Просвещения, романтизма, реализма и битничества; речь превращается в поток сознания и набор отрывочных, бессмысленных слов и фраз; цитаты из Кафки могут служить всего лишь языковыми упражнениями для учеников, а реминисценции из Руссо соседствуют с реминисценциями из Керуака. При этом все теряет свой имманентный смысл и идентичность, смешивается, переходит друг в друга, пародируется, снижается до фарса. Фактически исчезает противопоставление «своего» и «чужого» текста, планов настоящего и прошлого. По словам Берроуза, «аристократическое «или-или» — что-то является или тем или этим — одна из величайших ошибок западного мышления, так как это более вовсе не верно. Этот тип мышления даже не соответствует тому, что мы теперь знаем о физической вселенной»[55]. Для «черных юмористов» все является всем, неопределенно и не имеет строгой формы и границ, а реальность и вымысел неотличимы друг от друга.

В романе Хоукса «Вторая оболочка» противопоставляются разные концепции бытия: абсурдности и катастрофичности современной цивилизации и просветительской «естественной жизни» на лоне прекрасной природы. Соотетственно изображаются два острова (аллюзия к классической утопии, к «Буре» Шекспира, к приключенческим «морским» романам), на которые попадают герои, — мрачный, холодный, уродливый, грозящий несчастьями, и солнечный, зеленый, прекрасный, полный жизни. Но миры, созданные Шекспиром, про-

светителями, романтиками, — плод воображения, мифологизированного сознания. Миранда, обитающая на зловещем острове Хоукса, — полная противоположность шекспировской героине, символизирующая не красоту, женственность и любовь, а грубость, вульгарность и зло. Опасность, дикое буйство плоти и смерть несет в себе и руссоистский рай на дрейфующем во времени острове-пасторали. События, происходящие на обоих островах, демонстрируют иллюзорность человеческих представлений о действительности и обреченность попытки познать ее законы и обрести гармонию с окружающим.

У Т.Пинчона элементами коллажа и объектами пародирования становятся человеческая культура и история в целом, как и весь мир, подверженные энтропии. Пинчон следует за Г.Адамсом, одновременно пародируя его книгу «Воспитание Генри Адамса». Адамс считал, что от Средневековья к XX в. развитие человеческой мысли идет от представлений о целостности бытия и сознания к представлению об их множественности и раздробленности. «Итак, ребенок, — писал Адамс, — родившийся в 1900 г., вступит в новый мир, который будет уже не единой, а многосложной структурой — мультиструктурой, так сказать. Адамс пытался представить себе этот мир и воспитание, которое бы ему соответствовало. Воображение перенесло его в край, куда никто еще не ступал, где порядок был лишь вынужденной мерой, тормозящей движение, против которого восставала вся свободная энергия и который, будучи только случайным, в конечном итоге сам возвращался в состояние анархии»[56]. Как утверждает Дж.Слейд, исследователь творчества Пинчона, у Адамса понятием «Virgin» обозначается энергия, которую человек пытается познать, у Пинчона же название романа «V.» не имеет однозначной расшифровки и может скрывать любое имя, начинающееся на эту букву. Пинчон пародирует присущий XIX в. рациональный, а не интуитивный подход к истории[57].

В таком контексте реминисценции нужны, прежде всего, не для ассоциаций и параллелей, а для демонстрации множественности и многообразия бытия, нуждающегося в упорядочивании. В произведениях Пинчона в той или иной форме присутствует невероятное количество источников: Борхес, Лугонес, Бодлер, Рембо, де Сад, Данте, Макиавелли, д'Аннунцио, Набоков, Рильке, Джойс, Юнг, Фрейд, Гете, Гейне, Гомер, Беньян, Библия, Киплинг, Г.Миллер, Г.Адамс, Шекспир, Элиот, Паунд, Ф.Рот, Мильтон, Китс, По и прочие[58]. В романе «Продается № 49» идут поиски преодоления энтропии в самом языке и в своеобразной альтернативе существующим средствам массовой коммуникации. Пинчон изображает законспирированную организацию, которая занимается пересылкой корреспонденции вне контроля

государства и других «тоталитарных систем», тем самым способствуя подлинному общению и объединению людей, преодолевая отсутствие обратной связи между человеком и обрушившимся на него потоком информации, которую невозможно усвоить. В то же время героиня романа, Эдипа Маас, ищет, хотя и тщетно, в море метафор и цитат некое слово, способное упорядочить окружающий хаос. Согласно появляющемуся в повествовании ученому Нефастису, энтропия — это «фигура речи, метафора. Она соединяет мир термодинамики с информационным потоком»[59]. Несомненно под влиянием А.Бергсона писатель ищет в общем потоке человеческой истории связующую длительность, подобную длительности квантовых частиц. Эта длительность не подразумевает существования единой эволюционирующей традиции и преемственности, она тесно связана с дисперсностью и плюралистичностью. «Пинчон, — пишет Дж.Слейд, — смотрит на историю скорее как на развертывание длительности и связи, чем как на ряд причин и следствий». В романе «Радуга земного притяжения» Пинчон «рассматривает человеческие жизни и человеческую историю как длину волны, непрерывный поток, который мы иногда воспринимаем как частицы, так как мы ограничены временем»[60].

Возможность притока новой энергии Пинчон видит в многообразии, поскольку оно создает незамкнутые, открытые системы, которые смогут преодолеть распад и спасти угасающую цивилизацию. Он не приемлет однозначной, устоявшейся картины мира и использует традицию, главным образом, через пародирование. (Хотя есть у него и прямое обращение к традиции — например, переклички темы смерти с мотивами поэзии Элиота и Рильке.) Яркий пример тому — вставная пьеса «Трагедия курьера» в романе «Продается № 49», где пародируются «Гамлет» и елизаветинская драма в целом. Мотивы инцеста и отравления, сложная метафорическая система, архаический язык доводятся до грани абсурда, являющегося признаком «эпохи упадка» в XVII и XX вв. Функция традиции становится аналогичной функции тропа, метафоры — она несет в себе дополнительный, остраняющий художественный смысл. Американский исследователь Д.Кауарт назвал романы Пинчона «новой, пародийной литературой поиска» и «Дон Кихотом» новой эры»[61]. Как и Сервантес, Пинчон создает новую форму романа путем отрицания старой. Но, продолжая традицию литературы поиска от «Царя Эдипа» до современного детектива, Пинчон, по мнению Кауарта, принципиально с ней расходится. Его поиски фиктивны, его герои никогда не найдут свой Священный Грааль, гоняясь не за чем-то конкретным в определенном ареале, а за неуловимыми призраками, затерянными в космосе. Поиски, превращенные в самоцель, отражают ограниченность научного знания.

Неприятие линейной, эволюционирующей традиции Пинчон объясняет тем, что строгий порядок ведет к апокалипсису или возвращению к циклической повторяемости истории, тогда как множественность и стихийность жизни дают надежду на обновление и возрождение. В «Радуге земного притяжения» причины и следствия меняются местами: ракета летит со скоростью, превышающей скорость звука, и поэтому ее полет слышен лишь после падения и взрыва; герой Слотроп (в результате проведенных над ним в детстве павловских опытов с условным рефлексом) неосознанно выбирает в Лондоне для любовных свиданий те места, куда потом попадает ракета. Автор восстает против стремления подчинить вселенский хаос логике человеческого разума. Он опирается на постулаты термодинамики и теории информации: в термодинамической системе все сущее стремится к самоповтору и потому постепенно теряет энергию для дальнейшего развития и существования, в информатике же — чем выше степень дезорганизации, шума, неопределенности, тем больше возможности для новых сигналов и новой информации[62].

Американский критик Э.Мендельсон относит романы Пинчона к «энциклопедическим повествованиям» наряду с произведениями Данте, Рабле, Сервантеса, Гете, Мелвилла и Джойса. Черты таких произведений — передача всего спектра современной культуры и идеологии, осмысление данных науки и философии, использование различных стилей и моделей[63]. К подобному художественному типу можно причислить и романы Дж.Барта, в которых причудливо смешаны различные литературные жанры, формы и архетипы, отражающие историю словесности. В этих металитературных произведениях литература подменяет реальность, конкретные события беллетристичны, люди — герои, действующие лица, меняющие роли, создающие мифы, сочиняющие свою судьбу. В романе «В конце пути» речь, «артикуляция» являются абсолютом и равняются опыту, причем мифологизированному. Экзистенциальный выбор осуществляется на основе алфавита. Законы бытия заключены в правилах грамматики, которые первичны по отношению к действительности, а прогресс — корректировка этих правил. Не жизнь меняет литературную и языковую традицию, а традиция воздействует на жизнь. «Это парадокс; — пишет Барт, — в сложном обществе любого типа человек обычно свободен лишь в той степени, в какой он подчиняется правилам этого общества»[64].

В романе «Letters» («Письма»), пародии на классический эпистолярный роман, литература полностью вытесняет жизнь. «Letters» по-английски означают одновременно письма, буквы и словесность в целом. Герои этого произведения — персонажи предыдущих книг Барта

(причем они считают себя реальными людьми и даже авторами бартовских романов, обвиняя Барта в плагиате); один из них — сам автор, среди адресатов могут быть покойники и неродившиеся дети, в качестве действующих лиц фигурируют исторические личности, известные писатели. Многие сюжетные линии и мотивы заимствованы, но Барт не столько подражает Сервантесу, Ричардсону, Филдингу и Стерну, сколько переписывает и пересоздает их произведения. Голландский ученый Т.Д'Ан отмечает, что «для Барта писать об истории означает создавать историю» (по мнению писателя, это имманентная черта литературы как таковой). Д'Ан называет роман Барта «самопорождающей лингвистической системой», где «человеческий мир по существу лингвистичен», и утверждает, что Барт хочет продемонстрировать неспособность языка адекватно отражать реальность. «Всякая вербализация, по Барту, неизбежно является беллетризацией, независимо от того, фактическим или вымышленным является ее «сырье»[65]. «Письма» пародируют всю историю романного жанра, исчерпанной оказывается не какая-то отдельная традиция, а литература в целом. Барт пишет в новой традиции XX в., которая «делает упор не на имитации «жизни» или «реальности», а на самом писании...» «...Барт устанавливает связь не прямо между литературой и обществом или между литературой и фактом, а между литературными формами и концепциями реальности»[66].

Постмодернизм пародирует не только литературную, но и философскую традицию (прежде всего теории Сартра, Юнга, Фрейда), которая тоже оказывается бессильной в познании и объяснении мира, где нет ничего определенного и стабильного. В «Табачном агенте», пародии на просветительский роман, Барт противопоставляет двух героев — Эбенезера Кука (Эбенезер по-еврейски означает «камень помощи») и Генри Берлингема, соответственно символизирующих стойкость, неизменность, преемственность, традиционность и изменчивость, относительность. Эбенезер, истинное дитя «века разума», полагается во всем на рациональное мышление, строгую этику, кодекс поведения. Генри же живет в вывернутом мире, бесконечно меняет маски и роли, втягивая окружающих, в том числе и Эбенезера, в свою бесконечную игру без всяких правил. Таким образом, просветительская, гуманистическая традиция как бы становится «действующим лицом» романа и вовлекается в перипетии сюжета, в универсальный хаос экзистенциального бытия.

И все же Барт, как и Пинчон, ищет упорядочивающее начало, единство множественности. В его «эпистемологическом романе»[67] прослеживается движение разрозненных элементов к целому: Эбенезер и его сестра — близнецы, Генри ведет поиски отца, Эбенезер — и

вымышленный герой романа, и реальный поэт-лауреат Э.Кук, написавший поэму с тем же названием, что и у романа Барта. Разные литературные источники — записки легендарного капитана Джона Смита, сюжеты Боккаччо, Рабле и других — пародируются и в то же время сводятся в один текст, обнаруживая сходство.

В целом одновременное использование авторами-постмодернистами множества литературных аллюзий и цитат свидетельствует о том, что на их концепцию традиции наложила отпечаток философия экзистенциализма с ее учением о свободе. Основной принцип этой философии — отрицание всякой догмы, из чего вытекает равноправие всех традиций, ни одна из которых не может претендовать на монополию. Доминанта постмодернистского мировоззрения — открытость, распространяющаяся как на факты реальности, по отношению к которым снимаются все запреты, так и на эстетические системы. Причем, как мы убедились, она может одновременно демонстрировать стихийную множественность жизни и служить поискам новой целостности.

В этом смысле весьма показательно творчество Дж.Фаулза, который, привлекая постмодернистскую поэтику, пытается выйти за ее пределы и преодолеть постмодернистскую идеологию. В романе «Подруга французского лейтенанта», где ведется игра с традициями викторианской культуры, конкретный романный текст расширяется до металитературы и самой реальности, включая читательское соавторство. Его автор — своеобразный «метарассказчик», находящийся не только вне событий, но и вне какой-либо литературной традиции. Он равноправен с читателем-сотворцом, вольным выбирать приемлемый для него ход событий. (Это типичный для современного искусства прием, широко используемый и в массовом искусстве, — размывание границ между вымыслом и реальностью, соучастие реципиента в творческом процессе.) В романе предлагаются две концовки: чисто викторианская, «замкнутая», определенная, и современная — «открытая», неопределенная, содержащая разные потенциальные варианты. «Счастливый конец», любовная история, завершающаяся браком, подчинением правилам и социальным условностям, и — свободное, нерегламентируемое существование в жизненной стихии.

Викторианская эпоха для Фаулза — средоточие нормативности, заданности, оформленности, законченности, что подчеркивается в тексте документальными фактами, точными статистическими данными, книжными цитатами, авторскими комментариями и рассуждениями. Гротескное выделение черт викторианства, четкая прорисовка типичных характеров, имитация литературного стиля и языка того времени доводят образ эпохи до завершенности, граничащей с абсурдом,

распадом, переходом в иное качество. Но именно переходность эпохи сближает 60-е гг. XIX и XX вв., и тем самым выстраивается некая циклически упорядоченная историческая преемственность — современность косвенно «подключается» к традиции. Для обоих периодов характерно изменение научной картины мира, появление сомнений в существующем социальном устройстве, усиление идей свободы личности, эмансипации, сексуальной раскрепощенности. Фаулз показывает не только внешнюю, но и внутреннюю общность разных эпох и культур, элементы которых составляют не коллаж, а сплав. Морской мол Кобб сравнивается автором одновременно со скульптурами Микеланджело и Генри Мура. Воинствующей ханже миссис Поултни (типично диккенсовскому персонажу) нашлось бы «местечко в гестапо». У Сары, воспринимающей мир не разумом, а душой, — «компьютер в сердце». Чарльз — байронический романтик, больной сплином, и ученый-дарвинист.

Определенная общность времен прослеживается и там, где, казалось бы, Фаулз намеренно их противопоставляет, — в тринадцатой главе викторианское повествование обрывается, появляется автор, глядящий в XIX век из века XX и открыто отвергающий эстетику прошлого. Он заявляет, что его произведение — это не роман в полном смысле слова, что Чарльз — «я сам в маске», что не существует всезнающего автора. Мир, по Фаулзу, — организм, а не механизм, его нельзя создать по плану, и поэтому произведение искусства независимо от создателя. «Разница в том, — говорит писатель, — что мы не боги викторианского образца, всезнающие и всемогущие, мы — боги нового теологического образца, чей первый принцип — свобода, а не власть»[68].

Но, принимая постмодернистскую идею о бесконечной повторяемости всего сущего и неизменности жизненных законов, Фаулз отдает себе отчет в том, что и современные художники не обладают абсолютной свободой. Они создают свой мир, не совпадающий с подлинной реальностью, и, пытаясь быть независимыми от любых норм и традиций, на самом деле порождают собственную традицию с присущими ей характерными признаками. Сам автор сознает, что его повествование перемещается из викторианского в постмодернистский контекст, в сферу эстетического влияния А.Роб-Грийе и Р.Барта, и что, по законам современного романа, его текст должен был бы приобрести черты философского трактата или сборника эссе. «Возможно, вместо порядковых номеров мне следовало снабдить главы названиями вроде: «Горизонтальность бытия», «Иллюзия прогресса», «История романной формы», «Этнология свободы», «Некоторые аспекты викторианской эпохи...» да какими угодно»[69].

В своем романе Фаулз пытается разрешить явное противоречие постмодернизма и экзистенциализма — сочетание свободы, спонтанности и чувственности с рационализмом и книжностью. И это противоречие переносится в характер Сары, где «сбилась с пути вся викторианская эпоха»[70]. Экзистенциалистские идеи присущи и викторианцу Чарльзу, рассуждающему о том, что эволюция — это движение не по вертикали, а по горизонтали, что история — иллюзия, так как существует только настоящее. Для Фаулза, который одновременно и принимает, и творчески переосмысливает экзистенциализм, современность — не постмодернистский хаос, а новое качество мира, когда «жизнь превалирует над смертью, индивидуум над видом, а экология над классификацией»[71].

В своеобразных «романах воспитания» Фаулза не только герои, но и философская и литературная традиция проходят испытание реальностью. Можно сказать, что в романе «Волхв» присутствует вся человеческая культура. Он изобилует цитатами, аллюзиями, реминисценциями, аллегорическими образами, античными и шекспировскими мотивами. В текст включаются разыгранные Кончисом (владельцем роскошной виллы на греческом острове) драматические сюжеты, почерпнутые из классики. Традиция не закреплена за прошлым, различные культурные модели легко передвигаются во времени, становятся элементами игры, преобразуются фантазией. Театрализуются, обретают «литературность» и реальные события — молодому учителю Николасу кажется, что он «угодил в переплет бракованной книжки, роман Лоуренса, куда по ошибке вклеен кусок из Кафки»[72].

Герои становятся как бы центром соотнесения культуры и жизни, при этом обладая правом сознательного выбора своей судьбы. Образ Николаса имеет одновременные параллели с Улиссом, Кандидом, Тесеем, Эдипом, Робинзоном Крузо, Меркуцио и т.д. Но доминанта его характера — современное бунтарство и цинизм, являющиеся реакцией на полученное викториаское воспитание. Однако, отвергая прежнюю нормативность, в своих поступках и образе жизни он также руководствуется правилами и предрассудками, только иного толка, почерпнутыми из бунтарской идеологии. Урок, который преподает ему Кончис, подвергнувший юношу серьезным нравственным испытаниям, состоит в необходимости освободиться от любых предрассудков и давящих личность традиций прошлого и настоящего.

На вилле Бурани собраны шедевры всех веков, но они оказываются подделками. Вымыслом, сочиненным романом, театральной декорацией является весь мир Кончиса, его биография и окружение. Кончис намеренно и наглядно демонстрирует «подопытному» Николасу, что человеческая цивилизация и культура — игра, полная фальши и

условности, и предлагает новый подход к реальности, основанный на посылках экзистенциализма. Он заключается в отказе от порожденных человеческим разумом и воображением мифов, условностей и абстракций и в возвращении к подлинной реальности, которая есть любовь, и к самому себе, своей освобожденной сущности. Кончис сжигает всю беллетристику из своей библиотеки, оставляя только биографии, автобиографии, документальные книги. Важны лишь факты, очищенные от наслоений вымысла; культурная традиция ценна исключительно тогда, когда она не искажает и не подменяет реальность, а является результатом сознательного выбора, органической составляющей индивидуальной судьбы, приобретает экзистенциальный смысл. Истина там, где прошлое сливается с будущим, на повороте жизненного пути, дающем импульс самопознанию личности. Пережив момент экзистенциального озарения, герой думает: «Мне явилась истинная реальность, рассказывающая о себе универсальным языком; не стало ни религии, ни общества, ни человеческой солидарности: все эти идеалы под гипнозом обратились в ничто. Ни пантеизма, ни гуманизма. Но нечто гораздо более объемное, безразличное и непостижимое. Эта реальность пребывала в вечном взаимодействии. Не добро и не зло; не красота и не безобразие. Ни влечения, ни неприязни. Только взаимодействие. И безмерное одиночество индивида, его предельная отчужденность от того, что им не является, совпадали с предельным взаимопроникновением всего и вся. Крайности сливались, ибо обусловливали друг друга. Равнодушие вещей было неотличимо от их родственности. Мне внезапно, с неведомой до сих пор легкостью, открылось, что иное существует наравне с «я»[73]. Герой возвращается от эгоистического существования к единству с миром.

Фаулз хочет преодолеть как культурные мифы прошлого, так и тенденцию XX в., заключающуюся в «отказе от содержания ради формы, от смысла — ради видимости, от этики — ради эстетики»[74]. Для него важны «реальность, прорывающая ветхую суть знания»[75], и нравственная подоплека человеческих отношений. В разыгранной сцене расстрела заложников во время второй мировой войны, в эпизоде бичевания Николасом девушки на «суде», в сюжетной линии взаимоотношений Николаса и Алисон решаются именно этические проблемы выбора, ответственности, бремени свободы. И здесь привлечение литературных аллюзий несет в себе и метафорический, и этический смысл, показывая универсальность законов бытия. «Подразумевалось: пьеса всегда одна и роль одна. Пьеса «Отелло». Быть — это быть Яго, другого не дано». Яго распят Дездемоной, так как нарушил главную заповедь: «не терзай ближнего своего понапрасну»[76].

На протяжении всего повествования Кончис, «соавтор» романного сюжета, «играл в Бога», управлял событиями и людьми, манипулируя временами и традициями. Но в конце он вынужден уйти, так как в права вступают жизнь и любовь. В послесловии к роману Фаулз писал: «Я хотел, чтобы мой Кончис продемонстрировал набор личин, воплощающих представление о Боге — от мистического до научно-популярного; набор ложных понятий о том, чего на самом деле нет, — об абсолютном знании и абсолютном могуществе. Разрушение подобных миражей я до сих пор считаю первой задачей гуманиста...»[77]. И Фаулз действительно использует постмодернистскую эстетику для утверждения преображенных новой реальностью гуманистических идеалов, продолжая верить в человеческий разум и силу искусства, победу светлого, разумного начала над темным, иррациональным. «Аполлон вернет себе утраченную власть. А Дионис возвратится в сумрак, из которого вышел»[78]. Интертекстуальность и игра у Фаулза сопряжены не только с идеями неупорядоченной стихийности и множественности бытия, но и с поисками нового объединяющего, положительного императива.

XX в. разрушил существовавшие со времен античности представления о целостности мира, гармонии космоса, человека, его сознания и искусства. Как пишет А.Г.Раппопорт, «наука нового времени, взломав эту герметичность, постепенно проторила путь к совершенно новой концепции открытой формы, прототипом которой можно считать не столько бесконечность вселенной, сколько незавершенность и открытость исторического времени»[79]. Эта концепция наложила отпечаток и на отношение постмодернизма к культуре и культурной традиции, которую критик определяет как «радикальную эклектику». Привлечение и взаимодействие различных культурных пластов, их монтаж превращаются в «новое средство культурного синтеза, в котором частичное разрушение культурных ценностей сопровождается новой техникой их вопроизведения и реставрации. Такой подход соответствует концепции гетерохронной культуры»[80].

Исчезновение веры в абсолюты вызвало к жизни представление об относительности, изменчивости, нестабильности и в то же время взаимосвязи и взаимозависимости всего сущего, а также стимулировало поиски новой целостности, не ложной и искусственной, а истинной и естественной. Постмодернизм, воспринимающий мир как хаос и отражающий это представление в своих модификациях интертекстуальности, пытается сориентироваться во множестве культурных систем и угадать направление дальнейшего развития литературного процесса. Скорее всего, он являет собой переходную форму к какому-то новому качеству литературы, которой предстоит существовать в

совершенно новых условиях, в системе массовой культуры и видеокультуры, и выполнять новые функции. Одним из свидетельств этих глобальных изменений в области литературного творчества стало специфическое отношение художников к культурным и художественным традициям прошлого.

Из всего вышесказанного очевидно, что ведущие литературные направления XX в., вписываясь в общеисторическую схему эволюции и смены культурных эпох, дали новые концепции традиции, к доминирующим признакам которых можно отнести:

— множественность и разнообразие подходов к традиции;
— интерес ко всему спектру многовековых и многонациональных традиций, сопровождаемых их парафразированием;
— ироническое переосмысление традиции, ее пародирование, пересоздание;
— металитературность, подмена реальности традицией и одновременно тенденция к восстановлению связи между литературными традициями и реальностью посредством читательского восприятия и «соавторства»;
— преимущественное внимание к лингвистической, текстовой, формальной стороне традиции;
— перенос смысловой нагрузки с сущностного содержания традиции на форму ее использования;
— замещение традиции интертекстуальностью и наделение интертекстуальности признаками традиции;
— выявление многозначности традиции, потеря ее идентичности;
— игровой подход к традиции;
— утрата линейности традиции, одновременное присутствие разновременных традиций, их плюралистичность и эклектичность;
— равнозначность в произведениях ретроспективного и современного планов повествования, авторского и цитируемого текстов;
— разрушение целостности традиции и поиски нового порядка на основе множественности традиций.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] *Халипов В.* Постмодернизм в системе мировой культуры // Иностранная литература. 1994. № 1.

[2] *Гадамер Х.-Г.* Истина и метод. М., 1988. С. 334.

[3] Историческая поэтика. Истоки и перспективы изучения. М., 1986. С. 85.

[4] *Ортега-и-Гассет Х.* Восстание масс // Вопросы философии. 1989. № 3.

[5] Называть вещи своими именами. Программные выступления мастеров западно-европейской литературы XX в. М., 1986. С. 447.

[6] *Тынянов Ю.Н.* Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 227.

[7] Там же, с. 198.

[8] Tradition and Innovation in Contemporary Literature. Budapest, 1966. P. 91.

[9] *Frye N.* The Secular Scripture. A Study of the Structure of Romance. Cambridge (Mass.), L., 1976.

[10] *Линков В.Я.* Мир и человек в творчестве Л.Толстого и И.Бунина. Автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора филологических наук. М., 1989. С. 33.

[11] Там же, с. 36.

[12] *Манн Т.* Собр. соч. М., 1960. С. 186.

[13] Там же, с. 187.

[14] *Ortega y Gasset.* The Dehumanization of Art. N.Y., 1956. P. 13.

[15] Literary Essays of Ezra Pound. N.Y. 1968. P. 91, 92.

[16] Ezra Pound. A Critical Anthology. Penguin Books, 1970. P. 102.

[17] *Eliot T.S.* The Poetry and Poets. L., 1971. P. 57, 58.

[18] Иностранная литература. 1989. № 8. С. 227.

[19] *Eco U.* The Aesthetics of Chaosmos. The Middle Ages of James Joyce. Gambridge (Mass.), 1989.

[20] *Eco U.* Travels in Hyper Reality. N.Y., L., 1983.

[21] Цит. по: *Григорьева Т.П.* Дао и логос. М., 1992. С. 259.

[22] Цит. по: *Мелетинсий Е.М.* Средневековый роман. М., 1983. С. 7.

[23] Иностранная литература. 1994. № 1.

[24] *Lyotard J.-F.* The Postmodern Condition. A Report of Knowledge. Theory and History of Literature. V. 10, Manchester Univ. Press, 1987. P. 79.

[25] *Hassan I.* The Postmodern Turn. Essays on Postmodern Theory and Culture. Ohio State Univ. Press, 1987. P. 17, 39.

[26] Ibid.

[27] *Hassan I.* The Dismemberment of Orpheus. N.Y., 1982.

[28] *Hutcheon L.* A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction. N.Y., L., 1988.

[29] *Wallace R.* The Last Laugh. Form and Affirmation in the Contemporary American Comic Novel. Univ. of Missouri Press, Columbia. L., 1979.

[30] Цит. по: *Lyotard J.-F.* The Postmodern Condition.

[31] *Jameson F.* Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism. L., N.Y., 1991.

[32] *Riffatterre M.* Intertextual Representation: On Mimesis as Interpretive Discourse // Critical Inquiry. V. 11, 1984–1985. P. 142, 160.

[33] *Бахтин М.* Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 87.

[34] Текст в тексте. Труды по знаковым системам. XIV. Ученые записки Тартуского госуд. унив. Вып. 567, 1981. С. 11, 13.

[35] *Вайнштейн О.Б.* Homo deconstructivus: философия игры постмодернизма // Апокриф. 1992. № 2. С. 23.

[36] *Eco U.* Travels in Hyper Reality. P. 200.

[37] *Багно Вс.* Предисловие // Борхес Х.Л. Коллекция: Рассказы; Эссе; Стихотворения. СПб., 1992. С. 18.
[38] Иностранная литература, 1995. № 1. С. 230.
[39] *Борхес Х.Л.* Коллекция. С. 123.
[40] Там же, с. 334.
[41] Там же, с. 175.
[42] Там же, с. 318.
[43] Там же, с. 349.
[44] Современная художественная литература за рубежом. 1982. № 5. С. 41.
[45] Иностранная литература, 1988. № 10. С. 90.
[46] Там же, с. 90.
[47] Там же, с. 92.
[48] *Эко У.* Имя розы. — Иностранная литература, 1988. № 8. С. 7.
[49] Иностранная литература, 1988. № 10. С. 93.
[50] Иностранная литература, 1988. № 9. С. 175.
[51] Иностранная литература, 1988. № 10. С. 77, 78.
[52] Там же, с. 102.
[53] *Тынянов Ю.Н.* Поэтика. История литературы. Кино. С. 210, 226.
[54] *Wallace R.* The Last Laugh. P. 18.
[55] The Job. Interviews with William S. Burroughs. N.Y., 1970. P. 39.
[56] *Адамс Г.* Воспитание Генри Адамса. М., 1988. С. 547.
[57] *Slade J.W.* Thomas Pynchon. N.Y., 1974. P. 51.
[58] См.: *Cowart D.* Thomas Pynchon. The Art of Allusion. L., 1980.
[59] *Pynchon Th.* The Crying of Lot 49. N.Y., 1966. P. 106.
[60] *Slade J.W.* Thomas Pynchon. P. 212, 216.
[61] *Cowart D.* Thomas Pynchon. P. 127.
[62] Thomas Pynchon. Modern Critical Views. N.Y., 1986. P. 184.
[63] *Mendelson E.* Gravity's Encyclopedia // Mindful Pleasures. Essays on Thomas Pynchon. Boston, Toronto, 1976. P. 161.
[64] *Barth J.* The End of the Road. N.Y., 1969. P. 136.
[65] *D'Haen Th.* Text to Reader. A Communicative Approach to Fowles, Barth, Cortázar and Boon. Amsterdam, Philadelphia, 1983. P. 47, 49.
[66] Ibid., p. 65, 66.
[67] *McConnell P.D.* Four Postwar American Novelists. Chicago, 1977. P. 135.
[68] *Фаулз Дж.* Подруга французского лейтенанта. Л., 1985. С. 85.
[69] Там же, с. 105.
[70] Там же, с. 85.
[71] Там же, с. 234.
[72] Иностранная литература, 1993. № 9. С. 70.
[73] Иностранная литература, 1993. № 8. С. 97.
[74] Иностранная литература, 1993. № 9. С. 17.
[75] Иностранная литература, 1993. № 8. С. 133.
[76] Иностранная литература, 1993. № 9. С. 97, 161.
[77] Иностранная литература, 1993. № 9. С. 173.
[78] Иностранная литература, 1993. № 7. С. 103.
[79] Монтаж. Литература, искусство, театр, кино. М., 1988. С. 18, 21.
[80] Там же, с. 21.

Ю.Н.Гирин

АВАНГАРД КАК СТИЛЬ КУЛЬТУРЫ

Феномен авангарда первых десятилетий XX в. и связанного с ним художественно-идеологического комплекса приобретает для современного сознания образ многоликого единства. Историческая дистанция позволяет увидеть в том, что казалось беспорядочным нагромождением теснивших друг друга «измов», очертанья некоего целостного тела, обладающего иерархической соразмерностью своих частей и определенным смыслом, обусловливавшим его существование в духовном пейзаже эпохи.

Единство художественно-идеологического комплекса авангарда, взятое в его глубинных основаниях, составляет безусловную системную целостность, взывающую к общему концептуально-терминологическому определению. Собственно, художественное сознание 20–30-х гг. явственно стремилось к категориальному самоосмыслению преимущественно в понятии **стиля** — тенденция, восходящая к самому началу XX в., когда искомый «новый» стиль долженствовал материализовать, артикулировать невнятные пока духовные упования эпохи[1]. Казалось бы, как можно говорить о сколько–нибудь целостном стилевом единстве в условиях необычайно буйного произрастания и сложной иерархичности художественных направлений, групп, всяческих «измов»? Однако впечатление пестроты возникало в основном за счет колоритности самоназваний группировок и ярких художественный индивидуальностей, всходивших на общей духовной закваске. Имена и названия исчислялись десятками и сотнями, но терминологическая разноголосица нисколько не отменяет общности понятийной основы, единства картины мира.

Примечательно, что разнообразные «-измы» по преимуществу не сменяли друг друга в эволюционном векторе, а существовали сополоденно, практически синхронно, параллельно друг другу. В самом деле, все авангардистское движение, начиная от кубистского периода, Первого манифеста футуризма Маринетти и теории «лучизма» Ларионова вплоть до излета и подавления авангарда в России и Германии, смерти Маяковского и появления «Сюрреализма на службе революции» во Франции занимает всего лишь **пару с лишком десятилетий**,

и в этот краткий период вместилось все: и «Синий всадник», и Кандинский, и супрематизм, и экспрессионизм, и дадаизм, и сюрреализм, и конструктивизм, и Элиот, и Джойс, и Брехт, и Мейерхольд, и множество ярчайших художественных явлений XX века!

И если многочисленные -измы сами по себе и в отдельности не обладают стилеобразующими качествами, то можно предположить, что в совокупности все авангардистские модификации образуют некий синкретический **макростиль**, обладающий структурным единством. Вот почему свидетель эпохи, теоретик искусства, отмечавший «анархизм современных художественных группировок и течений, их бесконечные дробления при абсолютной непримиримости и догматизме каждого из них в отдельности», с полным основанием утверждает, что «именно современное искусство, при всей разноголосице его, проявило в последние годы определенное тяготение к стилю», а «господство новых идей культурного порядка... поставило на очередь вопрос о стиле в жизни»[2].

Может быть, со временем авангард будет рассматриваться как завязь стиля *новеченто*, характеризующего искусство всего XX в. в его эволюционной целостности. И даже абстрактное искусство и сюрреализм, хронологически выходящие за рамки собственно авангардной эпохи, т.е. 10–30-х гг., все равно несут в себе код авангардистской парадигмы. Более того — этим же кодом мечены и художники, внешне не относящиеся к эстетике авангарда. Вяч.Вс.Иванов справедливо писал: «Подводя итоги XX в., можно заключить с уверенностью, что авангард остался его основным стилистическим ориентиром, сказавшимся и на тех авторах, которые иногда ... склонялись к более традиционным формам».[3]

Взятый в этом аспекте, авангард представляется парадигмой общественного сознания, обнимающей собой около трех десятилетий: от, возможно, 1905–1909 гг. до примерно 1937 г. Во всех сферах, в том числе и внешне далеких от собственно художественной жизни, проявлял себя общий модуль эпохи, могущий именоваться **историческим стилем**. Единство этого стиля обеспечивается не общностью формально-стилевых признаков, но специфическим комплексом взаимосвязанных идей, умонастроений и представлений, образующих в своей совокупности картину мира данной эпохи. Складывание и развитие авангарда как исторического стиля происходило именно на протяжении первой трети XX в. Этот процесс имел отчетливо выраженные начало и финал и столь же явственно определенные этапы стадиального развития, в основном совпадающие с десятилетними периодами.

Разрушение макростиля эпохи началось практически с момента его рождения. Уже в 20-е гг. Ле Корбюзье декларирует: «Стиль — это

ложь», а В.Гропиус формулирует прозорливую догадку: «Мы искали новый метод, а не стиль»[4]. Наличие общей стилевой доминанты как раз и находит свое подтверждение в том, что эволюция ее осмысления художественной и теоретической мыслью оказалась подверженной общим закономерностям в контексте всей мировой культуры. Заканчивалась эпоха великого Начала, онтологически соизмеримая с эсхатологическим переживанием Конца мира, обостренно ощущавшегося и на переходе от XX к XXI столетию. Как известно, в 1932 г. в Советском Союзе вся творческая деятельность регламентируется посредством создания союзов и провозглашения единого метода «социалистического реализма»; в Германии в 1933 г. проводится печально знаменитая выставка «дегенеративного искусства» и декларируются т.н. «принципы фюрера»; Франция еще в 1930 г. ставит «сюрреализм на службу революции». Вот эту финальную стадию авангардного мироощущения на излете и зафиксировал один из крупнейших сопричастников его развертывания в театральном движении — А.Арто, начавший свою книгу «Театр и его двойник» (1933) словами: «Никогда о цивилизации и культуре не говорили так много, как в этот период, когда иссякает сама жизнь и возникает странный параллелизм между повсеместным крушением жизни, лежащим в основе сегодняшней деморализации, и заботой о культуре, никогда не совпадавшей с жизнью и созданной, чтобы поучать жизнь.»[5] Риторичность, академизм, нормативность становятся знаменателями культуры 30-х. Таким образом, на протяжении трех десятилетий в пространстве мировой культуры авангардная парадигма претерпела переход одной — инновационной — стадии в другую — консервативную.

Конечно, авангард — искусство новаторское по определению. И вопрос вопросов авангарда — это взаимоотношение между инновацией и традицией. Но в самом ли деле новое искусство напрочь стирало прошлое? Конечно, творение, сотворение нового — ключевое понятие эпохи авангарда. Высказываний на эту тему великое множество в разных культурах, и одно из самых ранних принадлежит А.Белому (1909): «Последняя цель культуры — пересоздание человечества... культура превращает теоретические проблемы в проблемы практические... самую жизнь превращает она в материал, из которого творчество кует ценность.»[6] Но все-таки: что было вначале — разрушение или созидание, отказ от старого или утверждение нового? Кандинский в 1912 г. в «Синем всаднике» утверждал, что оба процесса — «Разрушение бездушной материальной жизни XIX века... распад и самораспад его на отдельные составные части» и «Построение душевной, духовной жизни XX столетия» — являют собой две стороны одного движения.[7]

В действительности эпатажно нигилистичный авангард не только строился на прочнейшей традиционной основе, но и попросту не мог состояться без мощной архаико-традиционалистской тенденции. И если архаика нужна была для того, чтобы «очиститься от наслоений прошлого» и в своем стремлении к первобытному адамизму сливалась с утопико-эсхатологической тенденцией, то классика и традиция были необходимы как строительный материал, который неизбежно входил в кладку здания будущей культуры. Этому вопросу посвящена любопытная книга Мих.Вайскопфа «Во весь логос. Религия Маяковского». Но, по-видимому, проблема эта все же остается мало разработанной. Возможно, здесь значим сам момент стыка, **пограничности**, встречи двух культурных семиосфер, двух парадигм — ведь именно пограничье, ситуация переходности рождает новые смыслы. И не случайно самый рационалистичный из всех -измов (при всем своем декларативном иррационализме) — сюрреализм — культивировал мифологему *встречи* как смыслопорождающий момент.

Идея «пересозидания человечества» и «превращения жизни в материал» подразумевала отнюдь не утверждение тотального хаоса, деструкцию и демонтаж всего жизненного порядка, как это постулируется в определенного рода научной публицистике, а создание новой картины мира, в которой центростремительная, рациоцентристская ориентация сознания сменяется на центробежную тенденцию, овнешняющую себя в жесте, экспрессии, активистской интенциональности. Конечно, глубокий и искренний драматизм экспрессионизма с очевидностью противостоит игровой театральности амбициозного сюрреализма, но и в том, и в другом случае основой творчества было упование на переустройство мира. Разложение естественного языка и создание нового, адекватного эпохе «сдвига», было повсеместным, от Хлебникова до Джойса. Но преобразовательная, трансформирующая «жизненный материал» воля в конечном счете влекла за собой новую, еще более жесткую структурированность, на этот раз овладевавшую сознанием *извне*, в отличие от диктата внутреннего императива личности.

Дух тотальной трансформационности соприсутствовал рождению новой эпохи. «Художник не только уполномочен, но и **обязан обходиться** с формами так, **как это необходимо для его целей**», — писал еще в 1911 г. В.Кандинский в своем трактате «О духовном в искусстве». И добавлял: «И этот принцип не есть только принцип искусства, но и жизни»[8]. Уже трагическая эстетика экспрессионизма выражала «пафос волевого действия индивида», «всесилие художника, свободно конструирующего и перекраивающего мир из его отвратительных обломков»[9]. Революционаризм политический и революционаризм эс-

тетический были явлениями одного порядка, воплощавшими код авангардистской эпохи. Сюрреалистическая революция шла рука об руку с революцией социальной. Не имеет существенного значения, разделял ли художник–авангардист коммунистические идеи или расходился с ними — революционерами считали себя все, и Бретон, и Бунюэль, и даже Лорка, воскликнувший незадолго до своей гибели: «Какой я политик — я революционер!»

Все разноцветье -измов имело своей исходной предпосылкой один общий знаменатель: волевую интенциональность, которой в недалеком будущем предстояло развиться в тоталитарный авторитаризм, направленный на подавление индивидуального самосознания. Активистское мироотношение опредмечивало образ самого человека и направляло на него, ставшего материалом, предметом, вещью, свое трансформирующее воздействие. Булгаковский профессор *Преображенский*(!) отвергает социальные преобразования большевиков, которые он находит глупыми и мелкими, однако своей научной деятельностью, политически стерильной, но направленной на преобразование естественных свойств живой природы, активизацию ее биологических потенций, он манифестирует именно стратегию насильственного революционаризма, относящегося к миру, ко всему живому и человеческому как предмету, объекту трансформации.

Целеполагающая интенциональность была имманентно присуща художественно–идеологическому сознанию эпохи, ей предстояло лишь реализоваться в своем логическом развитии. «Как ни жизненен плюрализм, как царящим во вселенной двуначалием... ни диктуется дуализм, ни тот, ни другой не удовлетворяют мысли: она успокаивается только на монизме. ...Монизм — отвага, дуализм — робость. Монизм — стиль, дуализм — бесстильность. Эстетически радует только мир–монолит»[10]. «Жизнь — это только объект нашей творческой воли к театру нашего духа Преображения»[11]. Обе цитаты относятся к одному и тому же 1922 г., но принадлежат людям совершенно разным по своим убеждениям и духовному складу. В сущности, все многообразные «дискурсы» эпохи — от проявлений частной жизни до государственной политики — составляли единый текст культуры, все более тяготевший к монологизму, тоталитарной мегаломании.

Существует великое множество описаний видовых манифестаций этого общего комплекса, и все же, как представляется, наиболее удачная и всеобъемлющая его характеристика принадлежит И.И.Иоффе, предпринявшему в 1933 г. опыт рассмотрения стилевой целостности различных проявлений определенных культур. Пространность предлагаемого фрагмента искупается его емкостью и парадигматичной ценностью.

«Слово идеографическое, оторванное от действия, стало элементом действия, и его звук получил вещественный динамический характер — как само мышление.

Отбрасывая психологизм, конструктивисты изучают самые мускулы слова, его биомеханику и в этой мускульной энергии слова видит его сущность — связь с действием. Стихийный процесс обновления литературного языка... конструктивисты стали разрешать сознательно, выдвинув технологию речи, лабораторное изучение словесного материала. Конструктивисты, стремясь к живой устной речи, с особой настойчивостью изучают моторно–звуковые свойства речи. Они изучают дополнительные тембровые смыслы, ощущая дикцию и интонацию как существенные факторы смысла. Смысл и звук сливаются воедино, в одно расширенное значение. Тембровые смыслы они изучают на чисто звуковом жесте. Их интерес к детской речи, к речи дикарей, к чисто биологической артикуляции, все фоноопыты, заумь, звукоподражание — лаборатория звуковой динамики и звуковой выразительности слова.

Вместе с тем конструктивисты стремятся от книг к живому действию, к пониманию слова как элементу живого акта... Они восстанавливают докнижные жанры — мистерии, поэмы, оды — так же как вовлекают в литературу первобытную феодальную и простонародную речь с ее утраченными внелогичными смыслами. Они называют себя примитивистами, так как исходят как бы от сырья... Они — изобретатели, лабораторные мастера, обогащающие, совершенствующие выразительные средства речи. ...Они восстают на знаки препинания, которые являются самым резким проявлением причинно–следственного механистического понимания речи...

Но вместе с отрицанием эмпиризма, вместе с функционалистическим мышлением они не знают тем, ограниченных местом и временем; темы всегда пересекают, пронизывают друг друга, охватывают землю в целом, человечество, космос. Вместе с отрицанием психологического индивидуализма и пониманием человека–коллектива, человека–массы, объединенных одним интеллектом, охваченных единой эмоцией, развернутые темы их необходимо превращаются в поэмы, говорящие о жизни народов, о движении масс.

Серьезными и высокими темами для этих развернутых произведений являются: инженерия, энергетика, победа человека над космическими силами, власть инженерного интеллекта, управляющего вселенной, сама первозданная природа и человек в его стихийных, био-

---

* В понятии «конструктивизма» автор соединяет творчество таких разных художников, как Сезанн, Пикассо, Малевич, Хлебников, Стравинский, выражающих, по существу, авангардистский тип художественного мышления (*Прим. — Ю.Г.*)

логических инстинктах, подчиненных организующей мысли. Комическим является все лишенное и биологической силы, и интеллекта, эмпирическое, подчиненное, зависимое бытие. Здесь возрождается... противопоставление волевого, властного, биологически сильного и красивого — уродливому, косному, беспомощному»[12].

В этой характеристике проникновенно уловлены основные стилеобразующие константы авангардистского типа художественно–идеологического сознания. Единственное, пожалуй, что стоило бы к этому добавить — и что оказалось постижимым лишь в исторической оптике — то, что кажущиеся антиномичными или разнопорядковыми манифестации «духа эпохи» в действительности оказывались глубочайшим образом взаимосвязанными на уровне порождавшего их волевого импульса. Отнюдь не случайна эволюция значения слова «воля» в русском (советском) языке — от «простора в действиях» (В. Даль) самостного индивидуума до объектно ориентированной интенциональности в современной трактовке. Целая эпоха — от унанимистов до Коминтерна — являла собою единую жизненную ткань, подверженную естественным процессам перерождения и разложения, единый текст культуры, создававшийся по общим правилам одновременно во всем мире — не случайно авангардизм декларативно заявлял о себе как об интернациональном (и интернационалистском) духовном движении.

Вот яркая тому иллюстрация. «Павший строй держался на одном–единственном устое — то был **индивидуализм**... Искусство перестало замечать народ, коллектив и потому не чувствовало с ним **внутренней связи**; спасение человечества и искусства — в коллективизме... В этом пафосе находит свое выражение чудеснейшая добродетель периода революционного перелома... **добродетель коллективизма**. Называйте ее как хотите: социализм, народное единство или товарищество... Но тут — не без того — не обойдется без жертвы с вашей стороны, жертвы, связанной с включением в коллектив. Вот тогда вы будете члены коллектива»[13]. Приведенный отрывок взят не более и не менее как из обращения фашистских идеологов к художникам Германии. Идеология государственно–политического абсолютизма, основанного на диктате революционной догмы, закономерным образом произрастала из апологии стихийного биологизма, дорационального чувства крови, припадания к корням, почве, упоения жизнью инстинктов, токами массового сознания.

В искусстве того времени революционная идеология не обязательно выступала в открыто лозунговом виде — она по большей части давала о себе знать в опосредованной форме своих «вторичных признаков»: через стиль, метафору, фактуру произведения. Так, отвергавшие

идеологическую тенденциозность «Серапионовы братья» были, тем не менее, яркими выразителями глубинного революционаризма эпохи. Пресловутая «чудеснейшая добродетель» была фатальным образом заложена в самом преображающем мир коде. Вот что мечталось еще в 1915 г. одному из пророков новой России: «Отчего не допустить, например, что та часть русского народа, которая не сопьется и не исподличается, не захочет променять своего богатырского первенства на чечевичную похлебку космополитического всеравенства, наконец, устоит перед соблазном дешевки «магазинов новейших изобретений», что эта часть русского народа в один поистине прекрасный день неожиданно для всех, врасплох, сюрпризом, заберет, объединенная своим сильнейшим представителем, мировую власть и... не убоявшись миллионов жертв, во имя сказочной, быть может, древней и варварской красоты, перестроит жизнь, с ребяческим хохотом и ребяческой правотою, на таких диковинных началах волшебной театральности, что все перед насильниками преклонятся...»[14] Нет, это не Ленин — это Н.Н.Евреинов, один из крупнейших «мастеров культуры», вскоре бежавший от плодов реализации собственной теории.

Вполне очевидно, что весь путь мировой культуры XX в. был означен предуготовленным ему осуществлением Великой Утопии, и основной опыт столетия состоит в познании тщеты и гибельности стремления сделать сокровенное упование человека жизненной явью. Утопичность помыслов в природе человека, но сбывшаяся мечта обернулась кошмаром. Помысел XX в. с самого начала был замешан на закваске «сверхзадачи» с соленою крупицей обреченности. Великий утопист К.Э. Циолковский мыслил преодоление земного несовершенства человека и причащение его «блаженству Вселенной» через жесткое регулирование всего и вся и «усиленный искусственный подбор, который выражается только в том, чтобы давать возможность быстро размножаться самым совершенным особям»[15]. Свидетельством исчерпанности этого злосчастного опыта служит обозначившийся новый образ мира — пострационалистический, покоящийся на органических основаниях множественности. Авангардизм же, составляющий идейно-художественную парадигму эпохи волитивной интенциональности, должен рассматриваться не столько как стиль искусства, сколько как **стиль культуры** данной эпохи — именно такое понимание стиля свойственно современной мысли. Новейшие интерпретации понятия стиля позволяют «признать оправданным его выведение за рамки искусства» и полагать его категорией культурологии[16].

Этот стиль культуры подразумевает наличие единого матричного сознания, различные манифестации которого обладают глубокой внутренней взаимосоотнесенностью, в результате чего невыявлен-

ность в каком либо художественно-идеологическом «дискурсе» одного или нескольких признаков целостности обязательно компенсируется интенсификацией других ее функций, выступающих в отношениях взаимодополнительности. На метафорическом уровне идея взаимосвязанности разнопорядковых смыслов была высказана О.Мандельштамом в его определении поэтического слова: «**Любое слово является пучком, и смысл торчит из него в разные стороны, а не устремляется в одну официальную точку**»[17]. Причем случайность подобного рода сочетаний, как писал Ю.Н.Тынянов по поводу образности в поэзии Б.Пастернака, «оказывается более сильной связью, чем самая тесная логическая связь».[18] Соотносимость «пучка» по видимости случайных смыслов единого художественного слова ведет в сферу поэтики, раскрывающей функционирование элементов стиля в контексте художественного сознания эпохи.

* * *

В 1925 г. О.Мандельштам перевел стихотворение «Утопия» немецкого экспрессиониста Э.Толлера, автора драмы «Человек–масса» (1921):

Утопия, под купол твой свинцовый,
Под твой сияющий зенит,
Под купол твой — лазорево–грозовый
Челн современника скользит!

Но «сумеречно–утопическая» тематика обозначилась гораздо раньше. «Сумерки человечества» — под таким названием в 1919 г. в Германии вышла антология поэтов–экспрессионистов. Годом раньше Мандельштам написал свои провидческие «Сумерки свободы». Несколько ранее заявляет о себе группа итальянских поэтов–«сумеречников» («*crepuscolari*»), появляются «сумеречники» в бразильской литературе. В 1922 г. выходят «Сумраки» («*Crepusculario*») Пабло Неруды. Такого рода свидетельства одновременного переживания сходного мироощущения в разных концах земного шара убедительно говорят о двойственности мироощущения, облекающегося в образ заката–рассвета и проникнутого предчувствием эсхатологического преображения.

Свет будит тьму
Тьма топит свет

— писал в стихотворении «Сумерки» (1919) немецкий экспрессионист Август Штрамм.

Знаю, умру на заре! На которой из двух,
Вместе с которой из двух — не решить по заказу!
Ах, если б можно, чтоб дважды мой факел потух!
Чтоб на вечерней заре и на утренней сразу!

Так в 1920 г. М.Цветаева утверждала свое предназначение как поэта. Отнюдь не случайно это мироощущение отзывается в поэзии крупнейшего латиноамериканского авангардиста чилийца В.Уйдобро «Песнью смержизни» («*Canción de la muervida*») и вызывает у поэта совершенно иного склада — Р.М.Рильке — сходный отклик о собственном творчестве: «*Утверждение жизни и смерти в "Элегиях" становится единством*»*[19]. Подобная двойственность эпохи, охваченной утопическим азартом, составляет ее имманентное свойство, поскольку сама идея утопии порождает одновременно чувства притяжения и отталкивания.

Изменившееся самосознание обретало себя в принципиально новой концепции личности в ее отношениях с миром. В утопически поляризованной картине мира не оставалось места бытию нейтральному, т.е. нормальной, не экзальтированно–надрывной жизни человека. Повседневность как образ жизни выпадала из авангардистской аксиологии, делаясь негативно маркированным фактором, — ведь пребывание в пограничных «сумерках» подразумевает отторженность от «дневной» обыденности. Вот почему проблема быта, «мещанства» оказывается столь значимой в духовной проблематике эпохи — быт ассоциировался с образом косной, враждебной энтузиастическому порыву материи, восставшей на пути в светозарный град Утопии.

Быт в ту пору сделался ценностно маркированной категорией: релевантность его была столь высока, что породила даже семантически инвертированное словообразование «литературный быт». Отношение к быту было двойственным, но ярко выраженным. Очевидно, причина в том, что быт как нечто интимно–индивидуальное перестал существовать, он подвергся выворачиванию наружу, *массифицировался*. В этом свете, в частности, иначе понимается жизненное поведение и трагедия Маяковского. У него не было быта — он жил весь наружу. Его тройственный союз с Бриками не был явлением частного порядка, не был эксцентричностью или причудой, а являлся совершенно модельной ситуацией, отраженной, в частности, в фильме «Третья Мещанская» (1927), сценарий которого был написан В.Шкловским совместно с режиссером А.Роомом. Это не значит, разумеется, что в

---

* На что Цветаева отозвалась в поминальном обращении к адресату: «Значит, жизнь не жизнь есть, смерть не смерть есть. /Значит — тмится, допойму при встрече! — / Нет ни жизни, нет ни смерти, — третье, / Новое» («Новогоднее», 1927).

стране Советов была популярной семейная жизнь втроем — но это значит, что стратегия **сдвига** захватила и интимную жизнь человека. Разумеется, случай Маяковского является лишь наиболее ярким выражением типичного оптимистически-трагедийного способа бытия в рассматриваемую эпоху. «Подлинные трагедии и настоящие радости быта разражаются в атмосфере предметной и конкретной борьбы. Они не разыгрываются, а осуществляются, даже овеществляются самими живущими, а не играющими в жизнь людьми. Этим осуществлением и овеществлением пронизаны все часы и дни нашей жизни»[20].

И хотя сами носители авангардистского сознания воспринимали проблему быта преимущественно в свете борьбы с мелкобуржуазной стихией, коллизия эта имела онтологический характер. Быт — это форма жизни массового тела, так же как для индивидуума его жизнь — это его экзистенция. Соотношение быта и жизни в авангардистскую эпоху — это соотношение массы и индивидуума. Безбытность — удел одиночек, отлученных от традиционной жизни, лишенных корневой основы. Но безбытность же — и бытие массы, отдающей себя на заклание во имя блаженной жизни грядущих поколений. Противоречие? Ничуть. Быт отвергался на индивидуальном уровне и был предметом государственной стратегии тотализации жизни народа. Так, в духовном климате советской эпохи негативно маркировались все понятия, возбуждавшие ассоциации с индивидуальным стилем жизни. Этому стилю противопоставлялись новые институты, в которых все индивидуальное, частное коммунировалось — фабрики-кухни, всяческие «комбинаты», «кружки», литмастерские, детские учреждения, поликлиники и т.д. Пресловутая «забота о быте» означала для человека лишение быта в его традиционном измерении. Но парадоксальным образом презрение к бытовой повседневности оборачивалось обостренным ощущением материальной вещественности бытия, которая оказывалась единственной прочной реальностью в мире сдвигов, перемен, крушений и самосотворений.

Повышенный интерес к вещи обозначился еще в русском акмеизме — в творчестве Гумилева, Ахматовой, Мандельштама. Впоследствии эта тенденция, обретя некоторую утрированность, которую Л.Шпитцер обозначил как «хаотическое перечисление», ярко проявилась в творчестве многих поэтов ближе к середине столетия. В мировой культуре начала XX в. понятие вещи полнилось воистину бытийным смыслом, и чем больше устремлялся человек от теплоты повседневного быта в идеальный, но холодный мир Утопии, тем более склонен он был сакрализовать вещь как таковую. «Преходящее всюду погружается в глубокое бытие. ...Все формы здешнего не только следует принимать ограниченными во времени, но по мере наших сил пе-

реводить их в те высшие планы бытия, к которым они сами причастны. ... Все здешние явления и вещи должны быть поняты нашим внутренним разумом и преображены... потому что задача наша — так глубоко, так страстно и с таким страданием принять в себя эту преходящую бренную землю, чтобы сущность ее в нас "невидимо" снова восстала»[21],— писал Рильке в 1925 г. Тремя годами раньше М.Пришвин (все еще не оцененный как мыслитель) записывает в дневнике: «Я предлагаю... для будущей огромной синтетической работы художественного сознания воспользоваться и моим "этнографическим" методом... Сущность его состоит в той вере, заложенной в меня, что вещь существует и оправдана в своем существовании... Поэтому вещь нужно описать точно (этнографически) и тут же описать себя в момент интимнейшего соприкосновения с вещью... это-то и нужно, чтобы открылся путь. Он мне открывается в работе искания момента слияния себя самого с вещью, когда видимый мир оказывается моим собственным миром»[22]. Потрясающая конгениальность двух совершенно разных художников вызвана общностью не поэтического свойства — таковым было мироощущение современников.

В 1922 г. Эль Лисицкий и И.Эренбург предпринимают в Берлине издание журнала «Вещь», ставившего своей задачей «международное обозрение современного искусства». Ориентация журнала была подчеркнуто интернационалистской (его верстка была разноязычной) и синтетической: «***Вещь*** будет изучать примеры *индустрии*, новые изобретения, *разговорный* и газетный язык, *спортивные жесты* и пр. как непосредственный материал для всякого сознательного мастера наших дней. ...Общими силами рождается *новый коллективный* международный стиль»[23]. В Испании поэтизации окружающих человека вещей посвятил себя Р.Гомес де ла Серна, сказавший: «Когда я понял, что люди стали заводными игрушками, я полюбил вещи». В Германии 20-х гг. понятие «вещественности», а затем «новой вещественности» (*«Neue Sachlichkeit»*) стала характеристикой всей эпохи, как об этом пишет автор подробного исследования, проводящий параллели между деятельностью одноименной группы художников и творчеством Л.Фейхтвангера, Э.М.Ремарка, И.Бехера и практически большинства ведущих мастеров культуры[24]. Что же означала для художественного сознания того времени эта повышенная семантизация вещности мира?

В начале авангардистской эпохи в различных видах искусств наблюдается сильнейшая нагрузка на текст, на пластику, на материальную фактуру произведения. Образно говоря, слово стало плотью, но перестало быть логосом — оно материализовалось в *вещь*. Естественно, здесь возникает вопрос о переводе ключевого концепта *«Neue*

Sachlichkeit», обозначающего собой целую эпоху. Вопрос этот продолжает вызывать много споров. И если искусствоведы в основном приняли вариант «новой вещественности», то литературоведы настаивают на «новой деловитости», «новой предметности», которая в то же самое время есть и «новый реализм» и «магический реализм», и «веризм». Кстати, что касается «магичности», спутавшей затем карты латиноамериканистам всего мира[25], то в данном случае очевидна некая теоретическая параллель «остраненности» или «очуждения» (по Брехту — *Verfremdung*). И если В.Шкловский писал вопреки правилам русского языка ***остранение***, то представляется несомненным, что сама форма введенного им термина удерживает весь смысл авангардной поэтики с ее принципиальной аграмматичностью, которую Ю.Тынянов интерпретировал как «*смещение* системы». В этот же ряд превосходно вписывается идея «театра жестокости» Арто, понимаемого как «чистый театр», «физическая природа абсолютного жеста», возникающего на «идее действия, доведенной до крайности и до своего логического предела»[26].

Что же касается концепта *Sachlichkeit*, то, как представляется, ни один из возможных вариантов перевода не покрывает сути предмета полностью. «Деловитость» хороша тем, что она отражает новый ритм жизни — жизни XX в. «Предметность» справедлива в том отношении, что передает ставшее особо ощутимым материальное переживание и ощущение окружающего мира, что было чрезвычайно характерно для мирочувствия 10–30-х гг. «Любите существование вещи больше самой вещи и свое бытие больше самих себя, — вот высшая заповедь акмеизма», писал Мандельштам в «Утре акмеизма» (1919)[27]. А.Н.Толстой был художником совершенно иного склада, но его поэтика плотской чувственности принадлежит той же телесно-вещественной, жестуальной парадигме.

Итак, возникает «вещь». Случайно ли, что концепту вещи посвятил свое знаменитое эссе М.Хайдеггер, отчеканивший: «Вещью веществится мир»? Правда, в эссе Хайдеггера, написанном уже гораздо позднее, «вещь» в оригинале именуется другим словом — *Ding*. И все же на онтологическом уровне важны не семантические оттенки, а значимость самого понятия. В этом смысле предметно означенные *Ding-Gedichte* Рильке совершенно изоморфны парадигме авангардной поэтики. Существо всей этой проблематики совершенно верно уловила Т.В.Цивьян: она пишет, что «текст *вещей*» «с особой яркостью вспыхивает в порубежные периоды, в частности, касающиеся смены культур (ср. хотя бы его популярность в искусстве авангарда)». И далее: «*Вещный код* становится одним из способов описания послереволюционной судьбы России...»[28] Но в то же время, как указывает автор,

избыточность семантики *вещи* приводит к ее дематериализации, к превращению *нечто* в *ничто*, в сон, абсурд.

Это очень глубокое соображение, из которого можно сделать, по крайней мере, два умозаключения. Во-первых, те явления искусства, которые принято заносить под рубрику «формализм», означают на деле освобождение от формы, от канона, от традиций о-преде́ленности тела и прорыв к дематериализации искусства, к его чистым сущностям, о чем, собственно, и писал Кандинский в трактате «О духовном в искусстве» и что реализовал в своем творчестве Малевич. Во-вторых, из этого следует, что пресловутая сюрреалистическая спонтанность, ониричность, автоматизм письма вовсе не означают отрицания творчества как созидательного, креативного акта, но выводят его в сферу некоего альтернативного реальности измерения.

В одном из своих манифестов Т.Тцара декларировал: «Величайший секрет состоит в том, что Мысль рождается во рту». Стало быть, речь идет о творчестве нового типа, в котором смысл не **предстоит** вещи — он и **есть** сама вещь, его предметно осуществленная, *овеществленная* энтелехия. И вот прежде смыслоносное слово (или пластически воплощенный смысл) превращается в чистый знак, в жест, в идеограмму, одновременно и овеществляясь и дематериализуясь. Как тут не вспомнить «Подпоручика Киже», написанного в 1928 г. Тыняновский прием отзывается в «Трудах и днях Свистогонова» (1929) К.Вагинова, где именно деиндивидуализация, деперсонализация личности и опустошенность бытия реализуются через максимально уплотненную овеществленность субъектного сознания. Что уж говорить о творчестве А.Платонова с его многомерной вещно-пустотной поэтикой.

В поэтике авангардизма концепт вещи обретал поистине онтологический статус. Это уже не артефакт, не продукт искусства, напротив — сама жизнь становится формой и предметом «творческого преображения», сам человек, бывший *Homo faber*, превращается в объект преобразования, идентифицирует себя с вещью. Творчество больше не есть искусство в его традиционном понимании — как самодовлеющее производство моделей мира — творчеством становится пересозидание самого мира. Этот процесс сопровождался выработкой нового типа образности, где художественный язык переставал быть средством выражения духовной реальности и становился самой творимой реальностью. Вот почему столь ощутимо материален, плотен, вязок, затруднен, даже косноват этот язык художника 20–х гг., составляющий универсальную теллурическую константу. В стремлении осознать смысл бытия в категориях самого бытия художники новой эпохи делают предметом искусства, его средством и даже целью прежде

внеположный ему вещественный состав мира, с восторженным ужасом наблюдая, как при этом деиндивидуализируется и, соответственно, дегуманизируется сам образ субъекта творческого деяния — и художественного и исторического, — сопровождаясь эрозией элементарной человеческой душевности, чувства «другого».

В авангардизме вещью оказывается не произведение искусства, идентифицируемое с миром, космосом, бытием, но отдельный фрагмент, графема, буква, знак. Маяковский не только назвал свою эпико-космогоническую поэму «150 000 000» *вещью* — он сменил ее первоначально дискурсивное название (вариантов было несколько) на графически–цифровое. Через пять лет появляется «Процесс» Кафки, где индивидуальная целостность имени редуцируется в одной букве: Йозеф **К**. Миры Маяковского и Кафки **полярны**, но оба принадлежат единому «пучку смыслов» и оба говорят о преобразовании индивидуального Я в безымянность массы. Индивидуализированность имени сменяется деперсонализированностью знака. Даже такой выдающийся представитель русской философии имяславия, как о. Сергий Булгаков, писал в ту пору: «Буква есть та первоматерия, в которой и из которой образует себе тело слово, идея», и хотя о футуристическом эксперименте отзывался довольно скептически, все–таки признавал, что «здесь нащупывается ночная первостихия слова и чрез то осознается массивность, первозданность его материи, звука, буквы.» Сама же буква, по утверждению Булгакова, как и слово, имеет онтологическую, священную природу, «и в скелете слова можно вычитать смысл, не словесный, но иной, ему эквивалентный, цифровой»; между тем как «цифры, быть может, тоже суть вещи–числа, как и слова суть идеи–вещи, а то и другое суть символы бытия»[29].

Понятие вещи, отнюдь не случайно обретшее философское преломление в феноменологических интерпретациях Э.Гуссерля и М.Хайдеггера, содержит в себе целый ряд взаимосоотносимых, но внешне разнопорядковых и даже противоречивых мотивов. «Но что же такое вещь? —задавался вопросом Ортега–и–Гассет. — Вещь — это часть вселенной, в которой нет ничего абсолютно обособленного, застывшего, не имеющего подобий... Каждая конкретная вещь есть сумма бесконечного множества отношений»[30]. По мысли Ортеги, через вещь человек приобщается к миру вечных сущностей. А поиск изначальных, абсолютных, чистых форм бытия и составлял смысл всех авангардистских начинаний.

«Мы — поэты нового мироощущения и нового искусства. Мы — творцы не только нового поэтического языка, но и созидатели нового ощущения жизни и ее предметов. Наша воля к творчеству универсальна: она перехлестывает все виды искусства и врывается в жизнь,

охватывая ее со всех сторон», — провозглашалось в Декларации обэриутов. «Ощущать мир рабочим движением руки, очищать предмет от мусора стародавних истлевших культур», — таковой видели свою творческую задачу обэриуты, предлагая «метод конкретного материалистического ощущения вещи и явления»[31]. При этом парадоксальным образом концепт вещи означает «чистое отношение» (Ортега–и–Гассет), редуцируется в «"чистые" формы искусства, его чистый язык..., отскобленные от толстого слоя слишком материальной материи» (Кандинский). Этим, кстати, объясняется и сильнейшая неоклассицистская струя в поэтике авангардизма, декларативно перечеркивавшего классическое наследие мировой культуры. Ведь утопия предполагает запредельный образ классически гармоничного и упорядоченного мира. Но образ этот, будучи утопичным и у–хроничным, диктует стратегию у–логичности, т.е. прием **с д в и г а** , лежащего в основе поэтики авангарда.

И, отторгая всю мировую культуру во имя созидаемой культуры завтрашнего дня, авангардисты обращаются в поисках опоры к докультурным, дорациональным первоэлементам архаического бытия, единственно способного обеспечить абсолютную — «адамическую» — чистоту культуростроительного материала. «Простая, бесхитростная красота лубка, строгость примитива, механическая точность построения, благородство стиля и хороший цвет, собранные воедино творческой волей художника–властелина, — вот наш пароль и наш лозунг»[32]. Примитивистские тенденции авангарда были обусловлены вовсе не появлением в Европе экзотических образцов «примитивных» культур — таковые, собственно, и были замечены только потому, что отвечали повсеместной потребности в причащении архаической стихийности бытия, управляемого лишь первобытным чувством ритма и обрядовой единокупности, трибального коллективизма.

В России авангардизм вдохновлялся не столько африканскими скульптурами, сколько собственной архаикой: Стравинский и Хлебников[33] — самые яркие тому примеры. В Германии мифологизированный тезис «Blut und Boden» («Кровь и почва») становится основой национальной (националистской) идеологии. В Испании, где теллурическая составляющая никогда не ослабевала, в 20-е годы, «обращенность вспять» принимает двойную форму: в виде культа «Золотого века» национальной литературы и в виде мифологизации национального природно-этнологического ландшафта. Даже итальянский футуризм с его культом механистичности и техницизма парадоксальным образом выстраивает свою систему будущего мира и будущего человека на основаниях первобытной стихийности, иррационализма и витализма. В Испанской Америке и в Бразилии художественное созна-

ние включало в свою орбиту культуру автохтонных жителей. В самых разных культурах наблюдалось практически одновременное обращение к примитивным, изначальным формам бытия, в которых предполагалось обрести первозданную цельность мировосприятия, призванную заполнить духовный вакуум, образовавшийся после того, как психологизм и интеллектуализм скомпрометировали себя в качестве культурообразующих факторов. Поэтому в авангарде столь ощутима и выпукла материальная вещественность мира, шероховатая, первозданно необработанная фактура письма: пластического, литературного, вообще — текста жизни.

Весьма показательно разительное пристрастие авангардистов к анималистским мотивам. Процесс деиндивидуализации, деперсонализации и дегуманизации человека оборачивался антропоморфизацией и более того — онтологизацией мира животных. В этом смысле живопись Филонова составляет пластический аналог поэзии Заболоцкого; в свою очередь, «Лицо коня» («Столбцы») просвечивает в записи Пришвина о редкостности дара «видеть лица у диких животных и растений». Дар этот был в высшей степени присущ Хлебникову, певцу «восстания природы», своеобразно проявлялся в работах «лучистов» Ларионова и Гончаровой, пластически реализовавших поэтику «пучка смыслов» («Петух», «Голова быка»). «Звериные рассказы» характерны для поэтики «Серапионовых братьев», стремящихся «делать вещи»; Асеев, Есенин и Маяковский с его «звериками» оказываются в одном ряду с П.Нерудой — издателем журнала «Зеленый конь». И очень не случаен тот факт, что А.Крученых обратился к теме «Маяковский и зверье», где проследил эволюцию от интимно–животной человечности к агрессивно–бездушной «технизации». В свою очередь поэтическая энергийность «красного коня» Петрова–Водкина единосущностна серии «синих», «красных» и «желтых» коней Ф. Марка, писавшего: «Есть ли для художника более занимательная мысль, чем вообразить себе, как отражается природа в глазу животного? каким видит мир лошадь? или орел, овца или собака?»[34]. Эта же мысль ощущается и в небольшой сюите П.Элюара «Животные и их люди, люди и их животные» (1920) и во «Внутренних животных» (1920) пуэрториканского поэта–авангардиста Л.Палеса Матоса. Бразильские авангардисты с чрезвычайной серьезностью отождествляют всю нацию то с черепахой, то с тапиром. Наконец, остается только назвать — поскольку эта огромная тема заслуживает обстоятельного рассмотрения — образ быка у испанского поэта М.Эрнандеса, в котором содержится квинтэссенция авангардистского художественного сознания.

В этом пристрастии, так же как и в обращении Пикассо к образам быка, минотавра, фавна, сказывалась жажда воссоздания абсолютных

ценностей Золотого века, причащения примитивно–животворному началу. «Эта земляная тема... дана в поэзии Маяковского и Хлебникова в сгущенном физиологическом воплощении (даже не тело, а мясо); ее предельное выражение — задушевный культ зверья и его животной мудрости»[35]. Таким же преломлением всеобщих утопических тенденций было неосознанное воссоздание в искусстве глубоко почвенического, теллурического начала как первоосновы бытия. Спасительной основой выступал в каждой национальной культуре собственный ли, экзотический ли, но непременно почвеннически примитивный субстрат — праславянский, цыганский, индейский, африканский, — преобразовывавшийся в мифопоэтическом мышлении художника эпохи тотального «сдвига» в коллективный образ народного эпического героя, мифологему национального Я. В результате теллурическая доминанта дублируется своей противоположностью — ариэлистской, солярной составляющей, равно принадлежащей мифопоэтическому типу сознания, оперирующему амбивалентными мифообразами.

Так возникает образ–символ сокола («Высокол» В.Уйдобро), который в мифопоэтической традиции принадлежит верхнему уровню мирового древа, т.е. обладает верховной онтологической значимостью. Обреченный на судьбу Икара, авангардистский сокол родствен героическим образам *Зангези* Хлебникова, *Егорушки* Цветаевой, *Безумного волка* Заболоцкого, автобиографического героя Каменского («Поэт — мудрец и авиатор /... Из жизни создал я поэмию»), соприроден горькому скепсису обэриута А.Введенского в его «Священном полете цветов»: «И ты, орел–аэроплан, / сверкнешь стрелою в океан...», изоморфен образности Хармса, Малевича, Шагала.

Мифологизированный образ поэта оказывался больше его индивидуальности, воплощая волю огромных безымянных масс народа: поэт — «утысячеренный человек», говорила Цветаева, «умноженный человек», постулировал Маринетти. Поэт мифологизировал собственный образ, вправляя его в жизненный текст и тем самым подчиняя себя неумолимой логике последнего. Вызывающая самоподача Маяковского означала понимание им семантичности своего жизненного образа как символа массового сознания, жаждавшего воплотиться в эпической мифологеме — не случайно первоначальными вариантами названия поэмы «150 000 000» Маяковского были: «Воля миллионов», «Былина об Иване», «Иван Былина. Эпос Революции». Воссоздание образа эпического героя (Разина, Пугачева) происходило в творчестве основных выразителей умонастроений эпохи — достаточно назвать Есенина, Багрицкого, Цветаеву, Хлебникова, Каменского. Причем образ вовсе не обязательно оказывался нагруженным «положительным» смыслом — именно поэтому произошла спонтанная ценностная пере-

акцентуация в «Улялаевщине» Сельвинского. Смысл эпизации был совершенно в другом, и прав исследователь, отмечающий у Каменского «введение в поэму фольклорного сознания как одной из основ вселенского устройства», отчего и «стремится поэт к единению, а иногда и отождествлению себя и героя»[36]. То же самое можно сказать и в отношении испанцев Ф.Гарсиа Лорки, Р.Альберти, М. Эрнандеса и латиноамериканцев Н.Гильена, П.Неруды, С.Вальехо, В.Уйдобро. Характерно повсеместное обращение к поэтике «сказа», эпическому жанру поэмы, «песни», в том числе и в англоязычной поэзии (Паунд).

Воспевание «пафоса множества» подразумевает чувство единения с человеческой массой, солидарности с универсальным товариществом, в котором преображается маленькое индивидуальное «я». Императив массы был самоочевиден, отличия пролегали в отношении к данности: безоглядному самогипнозу заклинаний типа «Единица — вздор, / единица — ноль» противополагалась стоическая неколебимость индивидуального сознания: «Сомневающийся... / — не стержень / ли к нулям?» (Цветаева). Интересно осмыслял этот феномен Пришвин: «Сказитель, преодолев время и место... сближает все части жизни одна с другой, так что показывается в общем как бы одно лицо и одно дело творчества, преображения материи. При таком понимании сказка может быть реальнее самой жизни...» И раньше: «Нужно чувствовать вперед не отдельные существа масс, а всю ее как лицо, и это лицо чтобы стало героем...»[37]. Поэтому слияние с массой несет с собой жертву самоотречения личности (что, собственно, и декларировалось в цитированном выше призыве); возникает дихотомия «трагического» и «эпического» человека: «Эпическое идет на общую потребу и в круговую поруку жизни преимущественно... трагическое же — социально, как почин сдвига и вещая тревога»[38].

* * *

Общность художественного мышления авангардистской эпохи очевидна: так, С.Вальехо («Масса») и Н.Асеев («Стихи сегодняшнего дня»), несмотря на временную, пространственную и культурную разнесенность, созвучно воспевают дух солидарности с павшим товарищем, отождествление с которым способствует апофеозу погибшего и его преображению в идеальной общности всечеловеческого единства. Гибель индивидуума в массе и ради массы предстает как воскрешение в царстве утопии, ибо сплочение в массу и мыслилось как достижение идеала. Эти мотивы настолько постоянны и приметны, что можно говорить о своеобразной авангардистской танатологии.

Такие связанные между собой константы этого мироощущения, как мотивы жертвы, обреченности, смерти, отчаяния, тоски, страха,

были совершенно специфичны для данной эпохи и подразумевали нечто большее, нежели только минорный эмоциональный настрой, — они были оборотной стороной пафоса переустройства мира, энтузиазма революционаристских устремлений. Некрополь на Красной площади, а до того — всенародные самозабвенные похороны жертв революции являют собой важный культурогенный феномен, ждущий своего осмысления. В пучке авангардистских смыслов волевая интенциональность, чувство неминуемой гибели и интеграция в коллективную общность выступают взаимосоотносимыми факторами, образующими в совокупности культурный код эпохи. В упоминавшейся уже статье от 1930 г. Р.Якобсон отмечал «неразрывность мотивов в творчестве М[аяковско]го: революция и гибель поэта». В другом месте он вспоминал потрясающую фразу Пастернака: «А знаете, Роман Осипович, я все больше прихожу к убеждению, что у нас, да и не только у нас, сейчас, а может быть, и не только сейчас, жизнь поэта, а может быть, и не только поэта, пришлась не ко двору»[39]. Мотив обреченности (достаточно вспомнить «Стихи о неизвестном солдате» Мандельштама), сгущение катастрофизма бытия пронизывают поэзию той поры, обретая свое формульное выражение в цветаевском: «Жизнь — это место, где жить нельзя».

Конечно, меланхолия есть состояние души поэта по преимуществу, но стоит окинуть взглядом горизонт мировой культуры первых десятилетий века, как тут же обнаруживается очевидная общность умонастроений художников и мыслителей совершенно разных культурных миров. Так, мандельштамовские «Tristia» (1920) могли бы стать девизом современной ему поэзии молодого чилийца, заявлявшего:

Знайте: я стражду не человеческой болью,
Знайте: боль моя больше, чем вся моя жизнь
(П.Неруда. «Страждущий пращник»).

Сходные строки можно найти у другого чилийца, В.Уйдобро и у перуанца С.Вальехо: «Я переживаю эту боль не как Сесар Вальехо. Я страдаю сейчас не как художник, не как человек, ни даже как просто живое существо... Я просто страдаю». Этот фрагмент из «Стихов в прозе» едва ли не буквально перекликается со строками из манифеста К.Эдшмида «Об экспрессионизме в литературе и о новой поэзии» (1920): «Больной больше не есть просто страдающий индивидуум — он становится самой болезнью, плоть его вбирает в себя боль всего мирозданья...»[40]. Воистину сумеречное умонастроение царило в искусстве революционных десятилетий. Но эта боль за все мироздание, пронизывающая весь художественный текст эпохи, была так же связана с энтузиастическим пафосом созидания, как вечерняя заря с утренней.

В общественном сознании эпохи идея смерти, как и идея вещи, была парадигматична и коррелировала с соответствующей социально–исторической проблематикой. Менялась мировоззренческая парадигма, менялась картина мира. В этом новом образе мира повседневное (иначе — «дневное») существование в условиях омассовления социума лишается ощущения подлинности, а посему, согласно Хайдеггеру («Бытие и время», 1927), единственным гарантом обеспечения ценности индивидуальной жизни предполагается модус «бытия–к–смерти», сопровождаемый острым переживанием метафизического страха, тоски, заброшенности, богооставленности. Соотношение сознания индивидуального и сознания массового транскрибируется Хайдеггером в категориях *Angst* и *Furcht* — страх онтологический и страх бытовой. Мотив осиротелости, заброшенности, одиночества, оторванности от почвы, очага, гуманистической колыбели контрапунктировал с мотивом слиянности с человеческой общностью, массой, образовывая неповторимый настрой, трагическая совокупность которого убедительно представлена в «Степном волке» (1927) Г.Гессе. Идея солидарности, всемирного товарищества всех людей, предложенная еще унанимистами и расцветшая в коммунистическом обетовании, выражала в конечном счете упования на коллективное спасение в прогрессистской модели новой утопии, подобно тому, как спасение индивидуальное виделось в самопожертвовании во имя этой утопии.

Но утопическое, будетлянское мышление творца новой эпохи подразумевало непременную удаленность, у-хроничность идеала и столь же обязательную для жизненного образа творца стезю труждания, мученичества, жертвенности. Трагическая деиндивидуализация и социальный утопизм, ощущение выброшенности из традиции компенсируются перенесением центра тяжести бытия в область его вещественного состава, обретающего статус подлинного «вещества существования». Стремясь познать устройство мира, самими стать зиждителями нового мирового порядка, художники 20-х предпринимают разложение языка искусства и пытаются синтезировать новый на основе первозданных ритмозвуковых (колористических, объемных) сочетаний. Словотворчество, заумь и «сдвигология» А.Крученых (родственная теории «грегерии» испанца Р.Гомеса де ла Серны) суть отражения общего сдвига в миропонимании. В.Шкловский писал в статье «Ленин как деканонизатор»: «Люди, желающие понять стиль Ленина, должны прежде всего понять, что этот стиль состоит в факте перемен, а не в факте установления»[41]. И, возможно, не так уж далек от истины был Хлебников, когда, по свидетельству Ю.Анненкова, восторгался непроизносимостью первых советских аббревиатур (в самом деле, случаен ли этот феномен?), видя в них форму реализации заумного язы-

ка. И уж тем более права была А.Ахматова, увидевшая в творчестве Цветаевой эволюцию в сторону зауми. По–видимому, заумь составляла русский вариант сюрреализма (это особенно видно у обэриутов), сделавшись у нас из формы искусства формой жизни — как и сам принцип «сдвига».

Инструментальный подход к материалу лежит в основе нового мышления: принцип «сделанности» в живописи утверждает Филонов, метод «креасьонизма» в литературе провозглашает Уйдобро, «творянами» именует новых людей Хлебников, понимание искусства как приема и самоцельность формы постулируют исследователи–словесники, архитектуру и смежные виды искусств захватывает эстетика конструктивизма. Из области искусства творческий подход проецируется в жизнь, преобразуется в социальную телеологию. «Не "магия слов", а внутренний механизм слова влечет к себе футуристов... Культура — не голая цепь традиций. Культура организует, а потому требует и разложения — она строится противоречиями»[39], — писал Г.И.Винокур. Парадоксальным образом в системе новой эстетики принцип аналитизма и принцип синтетизма оказываются взаимообратимыми. «Синтетизм пользуется интегральным смещением планов. Здесь вставленные в одну пространственно–временную раму куски мира никогда не случайны, они скованы синтезом, и ближе или дальше — но лучи от этих кусков непременно сходятся в одной точке, из кусков — всегда целое»[40]. Этому онтологическому двуединству совершенно изоморфна концепция Мандельштама, выраженная не только в его метафоре о пучке смыслов, но еще ярче — в строках:

Так соборы кристаллов сверхжизненных
Добросовестный луч–паучок,
Распуская на ребра, их сызнова
Собирает в единый пучок.

Но это — что чрезвычайно важно — было написано уже в 1937 г.

Главный мировоззренческий сдвиг 20-х гг. состоял в том, что мир, человек, бытие стали восприниматься как материал, как объект приложения претворяющей «вещь» воли. Гиперутопизм начала XX в. не отменял вечных ценностей и тем более не ставил их под сомнение (что бы там ни говорилось насчет «корабля современности») — он просто делал их материалом в предпринятом строительстве всемирной Вавилонской башни, всемирного здания «Великой Утопии», о реальной постройке которого всерьез размышлял Кандинский.

Интерес к «сделанности» вещи объясняет и телесную физиологичность русского живописного авангарда, и столь же телесную гротесковую стилистику обэриутов. Эстетика гротескового сдвига, продик-

тованная пафосом создания «нового человека», объединяет и театральные концепции столь разнящихся между собою художников–теоретиков: Евреинова, Мейерхольда, Таирова, Брехта, Арто; их теории расходятся, но — как смыслы из мандельштамовского пучка, общей идейной матрицы. Единит новые театральные идеи то, что актер в новом театре, объявившем себя «народным», перестал быть носителем индивидуальной воли и личностного характера и стал трактоваться как биологическое тело, проводник внеличностной массовой воли; а зритель, в свою очередь, превратился из созерцателя в актера и автора некоего объективированного мирового Театра Истории.

Массовидность становилась стереотипом существования, который завладевал судьбами тех, кто внутренне противился процессу, и делал их жертвами воплотившегося в тоталитарном спруте сознания толпы. Кстати, понятие «тоталитарный» в то время еще не было столь однозначно одиозным: оно подразумевало и беспредельную экспансию человеческой воли как преображение духа и одновременно — полную подчиненность природы и социума притязающей на владычество воле. Тоталитаризм — это не только и не столько диктатура, это — омассовление сознания, и в этом аспекте основная коллизия рассматриваемого периода состояла в противопоставлении индивидуального сознания массовому, подчас в пределах одной и той же личности. «Это время завыло: "Даешь" — / А судьба отвечала послушная: "Есть"». (Хлебников). Чрезвычайно любопытно проследить развитие этой идеи в творчестве такого религиозного мыслителя как П.Флоренский. В начале своего знаменитого труда «Иконостас», писавшегося примерно с 1918 по 1922 гг., он развивает мысль о Лике как явленности божественного Первообраза; в самом конце о.Павел уже говорит о переносе духовной сущности и на мертвое тело, «воскресшее и просветленное в вечности». Трудно представить себе, чтобы индивидуальное сознание мыслителя не резонировало бы со складывающимися общественными умонастроениями. В 1933 г., уже находясь в сталинских застенках, П.Флоренский создает трактат о государственном устройстве, где, отрицая все демократические институции, с такой требовательностью и открытостью утверждает необходимость диктатуры, что вряд ли это может быть объяснено одним только рвением дознавателей. Самое поразительное даже не в том, что, упомянув Муссолини и Гитлера, он пишет, что «исторически их появление целесообразно, поскольку отучает массы от демократического образа мышления», а в том, что именно в образе абсолютного диктатора он видит «чудо и живое явление творческой мощи человечества»[42].

Рождение массовидного тела (ср. «многомиллионнорукое тело», «миллионноголовое тело» в «Мы» Замятина) сопровождалось появлением ряда сопутствующих смыслообразов, одним из которых было понятие очищения. Вначале «чистка» была метафорической (очищение от «грязи» прежних времен), затем обрела бытовое преломление («Рассказ литейщика...»), потом — моральное («Баня») и, наконец, превратилась в идеологическую акцию — ведь массовые чистки могли практиковаться только по отношению к массовому же телу. На вопрошание индивидуального сознания «Дано мне тело — что мне делать с ним, / Таким единым и таким моим?» история готовила ответ: «Страна Советов, чисть себя — нутро и тело...» Может быть, не случаен в рассматриваемом контексте и пафос детских стихов К.Чуковского — иначе как объяснить, что интимнейшая, в сущности, процедура гигиены тела вдруг обретает трагедийный масштаб и статус новой мифологии. Существует интересная публикация с описанием возникновения «Мойдодыра» в контексте «литературного быта»[41]. Но именно тот факт, что «Мойдодыр» оказался памфлетом на футуристов, удостоверяет его глубокую символичность.

Скорее всего этот сюжет действительно не случаен — образ «отмытой страны» создавали Платонов, Дейнека, Пименов; с другой (или той же?) стороны, в начале 30-х к «моральному очищению всего тела нации» призывал Гитлер[42] . В эту же тенденцию вписывается культ парадов, спортивных зрелищ, всяческих «массовок». Характерен отчет репортера, составленный по свежим впечатлениям от массового гулянья по случаю действа «Всемирный Октябрь», поставленного на I Всесоюзной Спартакиаде в 1928 г.: «Каждую из... групп собирает и уплотняет какой–либо незамысловатый аттракцион... Меня интересует вопрос, какое воспитательное значение имеют все эти "аттракционы"... Никакого (отвечает один из организаторов). Это вещи, выполняющие подсобную роль, — они *собирают* массу неорганизованных в плотные группы, а соберешь массу — легко и взять ее»[43]. Так прежде индивидуальное сознание становится ничейным — и одновременно всеобщим, массовым, коллективным. Человек воспринимается — и воспринимает себя — как знак, как идеограмма, как буква в новом тексте культуры, обладающим своим синтаксисом и своей грамматикой. И этими-то идеограммами уже в 30-е гг. власть пишет свое имя на очищенном теле масс: ведь язык парадов как язык жестов изоморфен поэтике измененного слова, прошедшего через этап анормативной «сдвигологии», и вновь застывшего в культуре риторизма.

Гениальность мандельштамовской метафоры культуры как пучка торчащих в разные стороны смыслов осознается в перспективе дальнейшей эволюции этого ключевого образа, когда все смыслы эпохи

начинают устремляться «в одну официальную точку», складываясь в некий тугой («единый»!) пучок коллективного единомыслия, перевязанного лентами лозунгов. Но имя этому пучку–фасции с воткнутым в него топориком было известно еще подданным великой Римской империи, атрибутика которой стала символом нового тоталитарного единомыслия — фашизма. Сплочение индивидуальных воль в массовидное тело сопровождалось возникновением новой мифологии с разработанным ритуалом, в котором значимыми были такие концепты, как «мировой человек», «новый порядок», вообще — хилиастические установки. Со временем миф Великой Утопии окостеневал в официальной религии тоталитаризма, а мифообраз всемогущего человека новой формации редуцировался в жизненно конкретный облик фрустрированного маргинала с травмированным либо же опустошенным самосознанием.

Демифологизированный авангардным самоутверждением мир рождает новые мифологемы, отличающиеся внутренней антиномичностью. Все концепты авангардной поэтики взаимосвязаны и внутренне двойственны: созидание непременно связано с жертвенностью, креация — с деструкцией, индивидуальное начало противоречиво сочетается с массовидным, интернационализм — с национализмом, народностью (как в России, так и в Германии).

Проблема самосознания человека 20–30-х гг. в его соотнесенности с массификацией всех жизненных контекстов обрела рациональное отражение не только у Хайдеггера и Ортеги–и–Гассета, но и у Элиаса Канетти в его труде «Масса и власть», создававшемся с 1925 г. Что до искусства, то драматическое растворение индивидуума в массе и осознание им этого процесса ярко преломилось в творчестве и жизненном поведении перуанца С.Вальехо, подпавшего соблазну коммунистического обетования. Автор «Человечьих стихов» и Ортега в «Дегуманизации искусства» и «Восстании масс» регистрировали один и тот же процесс, но с разных позиций. Для одного гибель индивидуума и его растворение в массе было свидетельством подлинной гуманизации социума, для другого — исчезновением человеческого в человеке и началом дегуманизации его в процессе торжества массы, т.е. того обытовленного и омассовленного существования, что Ясперс обозначил слитным понятием *Massendaseinsordnung*. Правы были обе стороны, поскольку оба взгляда фиксировали реальные — только разные — аспекты одного и того же явления, двуединая трагическая полнота которого представлена как нигде в художественном мире А.Платонова.

Результатом исторического процесса, ценностным ориентиром которого выступает не индивидуум, но коллектив, масса, становится

крушение гуманистической утопии и низведение горделивого «творца истории» до фигурки «маленького человека», без-«вольного» (обезволенного) маргинала, шута; происходит «ничтожение» (М.Хайдеггер) образа человека и мира. На смену величавому театру Истории с его космогонической мистериальностью приходит фарсовое трюкачество цирка, оксюморон театра, культурный каламбур, а вместо эпического героя на арене появляется персонаж, в котором сразу опознало себя все человечество. Не случайно колумбийский поэт–авангардист Луис Видалес утверждал, что для современного человечества важнейшие роли сыграли два персонажа: Ленин и Чаплин.

В образе Чарли Чаплина оказался сниженно инвертированным идеал Всечеловека великой Утопии революционной эпохи. Само артистическое имя его — *Charlie, Charlot, Carlitos* — представляло собой пародийный парафраз ставшего нарицательным имени Карла Великого. По мере того как мифологизированный образ гибнущего поэта–летуна оборачивался торжествующей реальностью стаи «сталинских соколов», непобедимых, хотя и смертных летчиков–полярников; по мере того как массовое тело подвергалось разложению либо мумификации[45], а анархический порыв институционализировался, складывался в Систему; наконец, по мере того как миф о чудовище, пожирающем своих детей, становился явью, антагонистом его оказывался пародийный слепок — отщепенец, вселенский сирота с обочины истории, клоун-карлик, ведущий нескончаемое сражение с миром повседневных, обыденных вещей, встававших на его пути к обретению маленького, но индивидуального счастья. И в который раз гениальная проницательность Мандельштама улавливала точный образ времени:

А теперь в Париже, в Шартре, в Арле
Государит добрый Чаплин Чарли.

(1937)

И это, пожалуй, был последний штрих к портрету великой эпохи, который важно увидеть в его изначальной целостности и связи составляющих его частей. Но если бы даже рассмотренные со всех сторон части единого целого и не позволили бы выявить их внутренней культурообразующей связи, то достаточно было бы обратиться к фантастически богатой личности Велимира Хлебникова, чей творческий и жизненный облик в своем единстве резонирует всей гамме смыслов его времени, вплоть до соответствия индивидуального жизненного поведения образу неприкаянного бродяги, которого История лишила Дома. Объединивший в своей космологической идее «мыслезема» человека и историю, вещество и дух, Хлебников писал в статье «Наши основы» (1919): «Слово делится на чистое и бытовое. Можно думать,

что в нем скрыт ночной звездный разум и дневной солнечный... Отделяясь от бытового языка, самовитое слово... отрешается от признаков данной бытовой обстановки и на смену самоочевидной лжи строит звездные сумерки... Пусть человек, отдохнув от станка, идет читать клинопись созвездий. Понять волю звезд — это значит развернуть перед глазами всех свиток истинной свободы»[46]. В космологической мистерии Хлебникова звездная ночь как смыслонаполненный абсолют (так у Малевича его «черный квадрат — зародыш всех возможностей») равнозначна утопическому Дню (ср. День Божий в христианской эсхатологии), пришествие которого требует «строительной жертвы» — гибели поэта. «Сумрак — умная печаль!..».

Универсалистски явленное единство поэтики и онтологии авангардизма подтверждает мысль о его стилевой целостности, состоящей из совокупности взаимообратимых смыслов. В основе этого единства — сложившаяся к началу XX в. картина мира, ориентированная на радикальное переустройство бытия и обусловившая трагико–оптимистическое переживание драмы Великой Утопии. Авангард есть инновационная система по определению, и эволюция каждого из векторов этого «пучка смыслов» определила собой всю духовную картину XX в. Но авангард нес не только инновации, но и обращение к собственным, забытым, даже архаичным пластам культуры, а с другой стороны, способствовал небывалой интернационализации искусства, процессам художественной глобализации. По-видимому, главное содержание XX в. состояло в том, что ему пришлось решать поставленную предшествующими эпохами проблему человека, возможностей и меры самоосуществления самой человеческой природы, и он реализовал крайнюю степень его самопроекции в различных, но генетически общих формах бытия. Несомые авангардом художественно-идеологические потенции явно или неявно «держали» на себе весь неспокойный век и лишь ближе к концу столетия почувствовалась исчерпанность обновленческой парадигмы. Смысло- и формотворческие сдвиги авангарда были настолько мощными, что произведенная им в художественном мышлении революция оказалась необратимой и опыт интегрирования художественного творчества с жизнью, так или иначе, обусловил облик мировой культуры XX века.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] См.: *Стернин Г.Ю.* Современное искусство и проблема стиля в художественной жизни России на рубеже двух веков // Стернин Г.Ю. Русская художественная культура второй половины XIX — начала XX века. М., 1984.

[2] *Фабрикант М.И.* Признаки стиля // Искусство. Кн. I, 1927. С. 9.

[3] *Иванов Вяч.Вс.* Практика авангарда и теоретическое знание XX века / Русский авангард в кругу европейской культуры. М., 1994. С. 6.

[4] Цит. по: *Каплун А.И.* Стиль и архитектура. М., 1985. С. 12.

[5] Цит. по: *Пави П.* Словарь театра. М., 1991. С. 19. См. также: *Арто А.* Театр и его двойник. М., 1993.

[6] *Белый А.* Проблема культуры // Символизм как миропонимание. М., 1994. С. 23.

[7] *Кандинский В.* К вопросу о форме // Синий всадник. М., 1996. С. 66.

[8] *Кандинский В.В.* О духовном в искусстве. Л., 1990. С. 63.

[9] *Фадеев В.В.* Некоторые особенности художественного образа в лирике немецкого экспрессионизма // Мировоззрение и метод. Л., 1979. С. 36.

[10] *Айхенвальд Ю.* Похвала праздности. М., 1922. Цит. по: *Голубков М.М.* Утраченные альтернативы. Формирование монистической концепции советской литературы. 20–30-е годы. М., 1992. С. 86.

[11] *Евреинов Н.Н.* Театрализация жизни. М., 1922. С. 7.

[12] *Иоффе И.И.* Синтетическая теория искусств. М., 1933. С. 440–442.

[13] Цит. по: *Чащина Л.* Павел Васильев: трагедия «вольного каменщика» // Вопросы литературы, 1991. № 6. С. 17–18.

[14] *Евреинов Н.Н.* Театр для себя. Часть II. Театр в будущем. Петроград, 1916. С. 103.

[15] *Циолковский К.Э.* Живая Вселенная (1918) // Вопр. философии, 1992. С. 152.

[16] См.: *Устюгова Е.Н.* Проблема стиля культуры в буржуазной культурологии XX века / Искусство в системе культуры. Л., 1987. С. 258.

[17] *Мандельштам О.Э.* Разговор о Данте // Собр. соч. Т. II. М., 1971. С. 303.

[18] *Тынянов Ю.Н.* Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 185.

[19] *Рильке Р.М.* Ворпсведе. Огюст Роден. Письма. Стихи. М., 1971. С. 303.

[20] *Ган А.* Да здравствует демонстрация быта. М., 1923. С. 13.

[21] *Рильке Р.М.* Указ. соч. С. 305.

[22] *Пришвин М.М.* Дневники. М., 1990. С. 114–115.

[23] Вещь. Берлин, 1922. № 1–2. С. 3.

[24] См.: *Турчин В.С.* «Новая вещественность» — искусство потерянного поколения // Советскос искусствознание. Вып. 26. М., 1990.

[25] См.: *Кофман А.Ф.* Проблема «магического реализма» в латиноамериканском романе // Современный роман. Опыт исследования. М., 1990.

[26] *Арто А.* Театр и его двойник. М., 1993. С. 92.

[27] *Мандельштам О.Э.* Собр. соч. Т. 2. М., 1991. С. 324.

[28] *Цивьян Т.В.* К семантике и поэтике вещи (Несколько примеров из русской прозы XX века) // AEQUINOX, MCMXCIII. М., 1993. С. 213,217.

[29] *Булгаков С.* Философия имени. М., 1997. С. 52, 53, 54–55.

[30] *Ортега-и-Гассет Х.* Эстетика. Философия культуры. М., 1991. С. 61,71.

[31] Ванна Архимеда. Л., 1991. С. 457, 459.

[32] *Шевченко А.* Неопримитивизм. М., 1913. С. 9.

[33] См.: *Адаменко В.* Игорь Стравинский и Велимир Хлебников: мир первоэлементов художественного языка / Примитив в искусстве. Грани проблемы. М., 1992.

[34] Цит. по: Pintura moderna. Expresionismo. Pintura metafísica. Surrealismo. Madrid, 1977. P. 55.

[35] *Якобсон Р.* О поколении, растратившем своих поэтов. // Вопр. лит. 1990. № 11–12. С. 87.

[36] *Поляков М.Я.* Василий Каменский и русский футуризм. // Каменский Василий. Танго с коровами. Степан Разин и др. пр. М., 1990. С. 589.

[37] *Пришвин М.М.* Указ. соч. С. 123, 115.

[38] *Иванов Вяч.* Два лада русской души. // Вопр. лит., 1993. Вып. IV. С. 35.

[39] См.: *Янгфельд Б.* Якобсон–будетлянин. Стокгольм, 1992. С. 47.

[40] *Edschmid K.* Über den Expressionismus in der Literatur und die neue Dichtung. Berlin, 1920. P. 55.

[41] Леф, 1924. № 1. С. 35.

[39] *Винокур Г.И.* Футуристы — строители языка // Леф, 1923. № 1. С. 212.

[40] *Замятин Е.И.* О синтетизме // Избр. произв. М., 1990. С. 212.

[42] *Флоренский П.А.* Сочинения. Т. 2. М., 1996. С. 526, 651, 652.

[41] См.: *Гаспаров Б.М.* Мой до дыр // Новое литературное обозрение, 1992. № 1.

[42] Цит. по: *Голомшток И.* Тоталитарное искусство. М., 1994. С. 82.

[43] Массовое действо. Сценические игры. М., 1929. С. 9.

[45] См.: *Карасев Л.В.* Русская идея (символика и смысл) // Вопр. философии, 1992. № 8.

[46] *Хлебников В.* Творения. М., 1987. С. 624, 632.

А.Ф.Кофман

ПРИМИТИВИЗМ

Разговор о примитивизме по неизбежности должен начаться с выяснения терминов. Дело в том, что даже в живописи, по отношению к которой это понятие чаще всего применяется, никогда не существовало такого декларированного направления — с манифестами, ясно очерченной эстетической программой и сложившимся содружеством художников. И тем более его не было в литературе. Кажется, ни один из видных художников, композиторов, литераторов XX в. из тех, кто прочно ассоциируется с примитивизмом, не объявлял себя примитивистом, но вместе с тем это понятие глубоко укоренилось как в критике, так и в общих представлениях об искусстве прошлого столетия. Из сказанного можно заключить, что примитивизм — это явление гораздо более широкое, нежели многочисленные «измы» XX в.: оно охватывает различные школы и направления поверх их различий, проявляется на разных уровнях и, возможно, составляет важнейший компонент «стиля эпохи». А если так, то вряд ли возможно дать сколько-нибудь точное определение этому сложнейшему художественно-идеологическому комплексу и четко очертить его границы, что, впрочем, не избавляет от необходимости хотя бы приблизительно наметить контуры рассматриваемого явления.

«Внешние» контуры примитивизма определяются из его корневого понятия — «примитив». Оно зародилось в эстетике немецкого романтизма и первоначально применялось по отношению к средневековому искусству, которое представлялось детски-наивным, непосредственным и грубоватым в сравнении с утонченной ренессансной живописью.[1] В течение XIX в. сфера представлений о примитиве вначале переместилась из профессионального искусства в фольклор, охватила архаические формы искусства, затем включила в себя лубок и прочие формы т.н. «третьей культуры»[2] и даже вобрала элементы культуры массовой, и одновременно происходило географическое расширение примитива с «открытием» африканского, полинезийского, индейского искусства. При такой гетерогенности и размытости понятия «примитив», пожалуй, единственное, что может сущностно отделить его от примитивизма — это отношение к профессионализму.

Вместе с тем эта граница чрезвычайно важна для понимания сущности примитивизма.

Примитив существует за пределами «верхней», элитарной культуры — сколько бы он к ней ни тяготел в искусстве т.н. «наивов». Напротив, примитивизм создается исключительно в сфере ученоартистического профессионализма. В живописи и в музыке эта грань определяется достаточно легко, исходя из наличия или отсутствия профессиональной выучки у художника или композитора. В литературе — искусстве преимущественно автодидактическом — эта грань очень зыбка, и, однако, коль скоро речь пойдет о «верхних» этажах культуры и о значительных писателях, она тоже существует и также обретает смыслообразующую функцию. Последняя состоит в том, что обращение профессионального деятеля искусства к примитиву носит сознательный характер, подчинено определенной художественной задаче и неизбежно включает в себя момент стилизации. Примитивизм есть лишь один из возможных модусов самовыражения художника, это всегда выбор ориентации. На это указывают примеры Нольде, Матисса, Пикассо, Ларионова, Гончаровой, Малевича и многих других художников, которые обращались к примитивизму лишь на некоторых этапах своего творчества. Примитив (включая «наивов» и фольклор) — искусство спонтанное, как правило, не знающее стилизаторства, отражающее единственно возможную ориентацию данного художника, что чаще всего обусловлено его принадлежностью фольклорной традиции.

Внутренние контуры примитивизма в музыкальных и пластических искусствах выявляются из особого отношения художника к произведениям «низового» искусства, которые воспринимаются как объекты высочайшей эстетической ценности и предмет для подражания. Автор первой масштабной монографии о примитивизме в живописи Р.Голдуотер все приемы примитивистской стилизации сводит к единой тенденции, обозначая ее термином «симплификация» (опрощение): «Иными словами, художник-примитивист исходит из той предпосылки, что чем дальше он возвратится назад — исторически, психологически или эстетически — тем более простыми предстанут вещи, и именно в силу своей простоты они воспринимаются более интересными, более важными и более ценными».[3] Это мнение, в целом верное, требует некоторой корректировки: «простым» художник как раз считает затертый академический канон, а произведения примитива он воспринимает как сложные, эзотерические, полные глубочайших смыслов; и потому, формально упрощая художественный язык, он на самом деле стремится его усложнить, нередко приходя к иной искусственности и изощренности.

Зададимся вопросом: что такое примитив в сфере литературного примитивизма? Примитивной музыке и пластике по идее соответствуют различные формы литературного фольклора. Однако объявить эти произведения основным опорным эстетическим объектом примитивизма в литературе нельзя, поскольку тогда мы приравняем примитивизм к фольклоризму, известному с незапамятных времен, и вообще лишим его специфичного содержания и конкретных границ. Тот же результат будет получен, если примитивизм соотнести с мифом — в особенности недопустимо это по отношению к литературе XX в. с ее полифункциональным и разветвленным мифологизмом. Забегая вперед, отметим, что художественная практика примитивизма, какой она сложилась в литературе, вообще во многом противоположна мифологизму.

В 30–40-е гг. в Балтиморе сформировалась филологическая школа, изучавшая примитивизм в литературе. Тогда же увидели свет следующие основополагающие труды: Л.Уитни «Примитивизм и идея прогресса» (1934), Дж.Боас, А.Лавджой «Документальная история примитивизма и сходных идей в античности» (1934), Е.Рунге «Примитивизм и сходные идеи в литературе «Бури и натиска» (1946), Дж.Боас «Очерки по примитивизму и сходным идеям в Средние Века» (1948) и др.[4] Уже из названий этих книг явствует, что примитивизм понимается исключительно как тематический, и прежде всего идеологический комплекс, включающий в себя всю сумму идей, связанных с мифологемами Золотого Века и земного рая, с образами «естественного» человека, «доброго дикаря», с апологией природного, чувственного начала в противовес цивилизации и рационализму и т.п. Авторы выделили и обозначили основные тенденции примитивизма, как они его понимали: «исторический примитивизм» — обращенный к прошлому, взрастающий на основе мифологемы Золотого Века; «культурный примитивизм» — подразумевающий поиск идеала в современной инокультурной среде «дикарей»; «жесткий» примитивизм — проповедующий аскетическую жизнь; и «мягкий» — противонаправленная тенденция, восходящая к представлениям о земном рае. Понимание примитивизма в литературе как идеологической и тематической константы вполне оправдано по отношению к искусству слова от античности до конца XIX в., поскольку на протяжении этого времени сумма примитивистских идей почти не отражалась ни на форме произведений, ни в способе художественного мышления. Примитивизм реализовался преимущественно вовне формы, в сфере содержания. Ситуация коренным образом изменилась в литературе XX в.

Нет сомнения, что примитивистский идеологический комплекс, зародившийся еще в эпоху античности, присутствует и в литературе

XX в., причем в обновленной интерпретации, составляя один из важных аспектов примитивизма. Однако в XX столетии уже невозможно ограничить примитивизм только идеологией и тематикой — он оказал глубокое влияние на художественную практику, образность, работу со словом, и именно в этом, как представляется, состоит специфика воплощения примитивистской константы в литературе XX в. То, что в предшествующие эпохи существовало лишь на уровне идей и сюжетостроения, в литературе XX в. внедряется в художественную ткань произведения, определяя его стилистику и поэтику и являя новый способ художественного мышления писателя. С другой стороны, вряд ли правомерно ограничивать примитивизм XX в. исключительно стилевой практикой, игнорируя его философскую основу, также радикально измененную. Таким образом, исследование примитивизма в литературе XX в. по необходимости должно одновременно затрагивать два взаимосвязанных уровня его проявлений: идеологический (на котором будут рассмотрены изменения традиционных примитивистских мотивов в XX в.) и уровень образно-стилевой.

Возвратимся к поставленному ранее вопросу: так что же является основным эстетическим объектом для примитивизма в литературе? По-видимому, таковым придется признать архаическое дорациональное сознание во всей полноте его проявлений. Речь, в сущности, идет о специфическом отношении художника ко всем «нижним этажам» культуры. В самом общем смысле примитивизм можно определить как апологию нецивилизованного сознания и бытия средствами искусства. Из этого определения вытекает, что примитивизм есть продукт цивилизации и, соответственно, он появляется тогда, когда общество осознает свою принадлежность к цивилизации в противовес бывшему или существующему «варварству». До XX в. (хронологическая граница, разумеется, размыта) примитивистская константа в искусстве, в частности в литературе, существовала в относительно неизменном виде, характеризуясь набором устойчивых мотивов и мифологем. Радикальные изменения в восприятии примитивного сознания, произошедшие в конце XIX — начале XX вв., вызвали столь же серьезные изменения в системе художественных средств его отражения.

Известное высказывание Ю.Тынянова о том, что «знак примитива стоит над европейским искусством»[5], не кажется сильным преувеличением. Действительно, интерес к примитивному искусству и сознанию, захлестнувший Европу в начале XX в., мощно проявился почти во всех искусствах, в науке, в массовой культуре. В живописи он обнаруживается в творчестве таких знаменитых художников, как Гоген (прозванный «отцом примитивизма»), Матисс, Пикассо, Нольде, Мо-

дильяни, Миро, Клее, Лам, в том числе русских — Серова, Врубеля, Шагала, Рериха, Ларионова, Гончаровой, Малевича... В скульптуре — в пластике тех же Пикассо и Модильяни, а также Барлаха, Архипенко, Мура, Джакометти. В музыкальном искусстве примитивистская тенденция наиболее ярко воплотилась в творчестве Бартока, который использовал древнюю квартово-пентатонную основу венгерской крестьянской песни и разрабатывал тему варвара («Варварское аллегро», 1911), и в музыке Стравинского, автора балетов «Петрушка» (1911), «Весна Священная» (1913), «Свадебка» (1922). Постановка «Весны Священной» в Париже труппой Дягилева стала эпохальным событием в истории балетного искусства, открывшим новый язык танца, возрождающий архаические обрядовые модели. В этот ряд также вписываются Равель, Мануэль де Фалья и крупнейшие латиноамериканские композиторы — Эйтор Вила-Лобос, Мануэль Понсе, Сильвестре Ревуэльтас. О литературе речь пойдет позже; пока же подчеркнем, что практически все авангардистские течения так или иначе опираются на иррационализм, всегда составлявший самую основу примитивизма. Что касается массовой культуры, то одним из проявлений рассматриваемой тенденции можно небезосновательно считать танго, покорившее Европу буквально за пару лет (начиная с 1910 г., когда оно стало известно в Париже от аргентинских эмигрантов) и ознаменовавшее революцию в парном бытовом танце. Еще в 1914 г. аргентинский посол во Франции возмущенно отзывался о танго как о непристойном танце, «характерном для публичных домов и трактиров низшего пошиба»[6]. Да, именно оттуда пришло танго с его примитивно обнаженной чувственностью и открытым эротизмом и, нарушив пристойную дистанцию вальса, приблизило партнеров вплотную друг к другу. Вряд ли такая мощная экспансия самой «низовой» культурной формы в аристократический салон была возможна до того, как в Европе заявили о себе новые тенденции экзотизма, связанные с модой на примитивное искусство. Вслед за танго Европу завоевали афроамериканские музыкальные формы — блюз, соул, джаз и др. Перечисленные и многие другие факты позволяют ощутить глубокие сдвиги в культуре, психологии, мироощущении европейцев и вслед за ними американцев в начале XX в.

Эти коренные изменения происходили под влиянием самых различных, уже хорошо изученных факторов: кризис позитивизма и рационализма, разочарование в ценностях западной цивилизации. Позитивистская вера в прогресс рухнула, породив в сознании западного человека страх будущего и то специфическое умонастроение, какое М.Элиаде определил как «ужас истории». В своей известной работе

«Миф о вечном возвращении» (1949) ученый сравнивает духовную ситуацию современного человека с его иллюзорной верой в свободу делать историю и внутренней незащищенностью перед историей — с духовной ситуацией архаического человека, который выстраивал свое бытие на архетипическом повторении действий, совершенных другими (предками), и ежегодно участвовал в повторении космогонического созидательного акта, и потому был «способен отменить свою собственную историю с помощью периодической отмены времени и коллективного возрождения». Элиаде приходит к выводу о преимущественном положении архаического человека, поскольку он «вправе считать себя в большей степени творцом, чем современный...».[7] В любом случае, несомненно, что «ужас истории» заставлял западного человека особо оценить, как это продемонстрировал сам Элиаде, примитивное сознание с его атемпоральностью и архетипичностью, с его завидной стабильностью. Сразу обратим внимание: новая духовно-историческая ситуация делает привлекательным в «дикаре» то, что никогда прежде в нем не ценилось, — поскольку попросту не замечалось.

Научно-технический прогресс частично обернулся совершенствованием способов массового убийства людей, а блага и удобства цивилизации все явственнее грозили технократизмом, всевластием машины и как следствие — бездуховностью, утратой личностного начала. Не следует забывать, что именно в последней трети XIX в. массовая культура, возникшая задолго до того, превратилась в мощную индустрию, в экспансионистскую империю, которая теснила элитарную культуру и непоправимо разрушала традиционный фольклор. Это «восстание масс» (по определению Х.Ортеги-и-Гассета) несло с собой угрозу уничтожения высокой культуры и творческой личности. Архаическое примитивное искусство с его многоуровневой семантической глубиной, эзотеризмом и традиционностью воспринималось сущностной противоположностью поверхностным общедоступным стереотипам массовой культуры.

Открытия физики (теория относительности, принцип дополнительности и пр.) разрушали представления о соответствии формы предмета его сущности и о познаваемости мира, что опять же стимулировало стремление интеллектуалов к поиску незыблемых сущностей, способных стать опорой мятущемуся сознанию, — эти праосновы могли быть обнаружены в том числе и в архетипах первобытного менталитета. Теория Юнга о «коллективном бессознательном», имевшая большое влияние на культуру XX в., актуализировала понятие архетипа, придав ему вневременную протяженность и устойчивость; и тому же способствовала «теория пережитков» Фрэзера. Благодаря блестящим трудам этих и других ученых, архаика вторгалась в

современность и обретала явственность, так что ее присутствие оказывалось возможным разглядеть за тонкой завесой повседневности.

В немалой степени примитивистская тенденция питалась иконоборческой философией Ницше, Фрейда, Шпенглера. Ницше низверг европейских богов, сотряс казавшиеся незыблемыми устои этики и морали, отринул условности цивилизации, воззвал к голосу расы, крови — его проповедь, в сущности, глубоко примитивистская, духовно сформировала целое поколение выдающихся культурных деятелей Европы и Америки. Фрейд продемонстрировал слепую силу инстинкта и относительность, подчас иллюзорность власти разума — тем самым он как никто другой способствовал развитию иррационализма и антиинтеллектуалистской тенденции в культуре XX в. Шпенглер в «Закате Европы» нанес смертельный удар по европоцентризму, составлявшему в течение двух тысячелетий основу европейского менталитета и понимания истории. «Мы, люди западноевропейской культуры, — писал ученый, — представляем исключение, а не правило. «Всемирная история» есть наш, а не «общечеловеческий» образ мира»[8]. Теория Шпенглера обосновывала наличие совершенно иных образов мира, типов сознания, культур, столь же равноценных и правомерных, как и все прочие. Тем самым Шпенглер теоретически обосновал тот модус восприятия других культур и, в частности, произведений примитивного искусства, который стал характерен именно для XX в.

Если в 70–80-е гг. XIX в. антропологи рассматривали примитивное искусство исключительно как этнографический объект и определенный технический навык (Э.Тэйлор, А.Хадсон, С.Рид, Г.Семпер), то в 90-е гг. появились знаменательные работы А.Хейна (1890,1891) и А.Ригля (1893), в которых образцы примитивного искусства впервые изучались в качестве эстетических объектов. Эту тенденцию в науке стимулировали художники (Пикассо, Брак, Гри), открывшие для себя в начале XX в. красоту африканской скульптуры. В книгах В.Воррингера (1907, 1912) и Л.Фробениуса (1910) уже говорилось о громадной эстетической значимости и величии африканского искусства. Свой вклад в его прославление внесли и русские ученые — К.Эйнштейн книгой «Скульптура негров» (1915), принесшей автору широчайшую известность, и В.Матвей книгой «Искусство негров» (1919)[9]. В двадцатые годы появилось несколько нашумевших исследований, неумеренно превозносивших искусство примитивных народов и ностальгически противопоставлявших его «выморочному» современному искусству.[10] Как видно, в данном случае уместно говорить о примитивизме даже в сфере науке, рожденном на волне художественной моды. Следует подчеркнуть, что в XX в. этнография и

антропология приобрели такое значение, какого они не имели веком раньше. Широкий интерес и общественный резонанс вызывали знаменательные труды о примитивном сознании А.Ван-Геннепа, Ф.фон Люшана, А.Демэзона, М.Гриоля, М.Делафосса, А.Кассирера, К.Леви-Стросса, М.Элиаде и др. В контексте данной статьи важно выделить одну, самую общую тенденцию упомянутых работ. Если во всей предшествующей науке, художественной и документальной литературе сознание «примитивного человека» рассматривалось в системе европейских критериев, то есть как некий аналог европейского сознания с теми или иными отличиями, то в XX в. его начали изучать как другое сознание, качественно отличное, цельное и самоценное в своей особости. Такой подход был возможен при условии отказа от европоцентризма. Все это не могло не сказаться на художественных трактовках образа дикаря.

Свой вклад в культуру XX в. внес экзотизм, традиционно присущий европейской культуре[11]. В начале XX в. сменилась не только тематика западноевропейского экзотизма (японо-китайская ориентация XIX в. — на африканскую, полинезийскую и индоамериканскую), но радикально изменился сам тип экзотизма. Если раньше экзотизм всегда представлял собой весьма поверхностное модное поветрие, не выходившее за рамки тематики и орнаментики, то в XX в. он подчас глубоко проникал в сознание художника, что сопровождалось сдвигами в самой эстетической системе. С другой стороны, если раньше элементы экзотизма вовлекались в сферу европейской культуры, то теперь художник научился воспринимать их «остраненным» взглядом, как чужие, эзотерические культурные объекты. Такая способность к остранению стала характерной чертой европейского искусства XX в.

В этом отношении большую значимость имел сам факт вхождения в европейский кругозор новых культур — афроамериканской (включая «Гарлемский ренессанс») и в целом латиноамериканской, пребывавших до той поры в безвестности на задворках мировой цивилизации. «Дикари» (негры, индейцы, либо те, кто говорил их устами) вдруг обрели голос и возвестили о себе языком литературы. Психологический эффект от этого принципиально нового контакта европейца с «дикарем» замечательно передан Сартром в предисловии к книге Сенгора: «Вот встает черный человек и смотрит на нас. Я полагаю, вы, как и я, чувствуете озноб, когда на вас смотрят. Ведь европеец в течение трех тысячелетий пользовался привилегией смотреть на других, не будучи объектом чужого взгляда».[12] Надо признать, взгляд этот был отнюдь не дружелюбным. Но западноевропейскому сознанию, пребывавшему в глубоком духовном кризисе, эта критика со

стороны представителя иной расы вполне импонировала. При этом восторженный европейский интеллектуал не замечал, что его критикуют его же словами, подчас используя и переиначивая тысячелетней давности европейские примитивистские мотивы.

По необходимости кратко рассмотрим мотивы и мифологемы, составлявшие идеологическую основу примитивизма как определенной философской тенденции, явленной в том числе и в сфере художественного творчества. В этой ипостаси примитивизм изначально сложился как система противопоставлений, поскольку сам по себе родился из отрицания существующих норм человеческого бытия. Ядро примитивистского мировосприятия составляет оппозиция «природное — культурное». Природа мыслится как норматив, точка отсчета, единственный и непреложный закон, определяющий гармоничную норму бытия (отсюда мотив lex naturae), воплощение утопической парадигмы; соответственно, слиянность с природой воспринимается высшим уровнем самостояния человека. Культура, выражаемая понятиями «цивилизация», «город», «условность» и т.п., мыслится как отход от идеала, так что история цивилизации трактуется как неуклонная деградация. Поэтому основу примитивистской этики составляет принцип vivere secundum naturam. Нормой поведения объявляется «естественность» — понятие, которое на западноевропейских языках звучит как «натуральность», то есть как природность. В отношении к культуре выявляется принципиальное отличие примитивизма от мифологии. Ведь миф — это преимущественно культуростроительная стратегия, тогда как примитивизм по сути направлен на разрушение культуры.

В примитивистской философии природа, помимо прочего, представляется источником высшей мудрости (отсюда мотив «книга природы») в противовес «ложному» интеллектуализму. Примитивистский антиинтеллектуализм, существующий в системе оппозиций «голова» — «тело» («сердце»), «разум» — «чувство», подпитывался библейским мотивом грехопадения, с его противопоставлением знания (запретный плод) счастью (земной рай). Впрочем, чаще в примитивистской традиции противопоставляются два типа познания: «естественное», руководимое сердцем, чувством и инстинктом, и «искусственное», которое мыслится препятствием на пути единения с природой. Распространенный мотив docta ignorantia подразумевает возможность приобщения к высшей мудрости посредством чувственного познания мира.

В противовес «испорченному цивилизацией» современнику, формируется образ «доброго дикаря» — основная модель примитивист-

ского положительного героя. Она наметилась еще в древнегреческой (скифы) и в римской традиции («Германия» Тацита); запечатлелась в средневековой культуре (индийские брамины); обрела чрезвычайную актуальность в XVI в. в связи с открытием Нового Света и развернувшейся широкой полемикой об индейцах; достигла цельности и завершенности в «Опытах» Монтеня (гл. XXXI «О каннибалах»), а затем вошла в художественную литературу (в особенности романтическую), где лишь обрасла новыми подробностями (дикарь — прирожденный поэт, музыкант, оратор, философ). Аналогом «доброму дикарю» часто выступает ребенок, причастный в силу своей неискушенности к естественной добродетели и «мудрости незнания».

Примитивистское понимание исторического процесса воплощено в овидиевом мифе о Золотом Веке, представляющем ретроспекцию общественного идеала. Перенесенный из прошлого в настоящее, Золотой Век преобразуется в не менее распространенный миф о земном рае, представленный в разнообразных трактовках — от аркадической анархии до аскетической регламентации.

Примитивистский комплекс проявлялся в русле различных литературных направлений, и в зависимости от их эстетики то ярко вспыхивал (как в романтизме), то угасал, но вместе с тем указанные мотивы и трактовки оказывались удивительно стойкими на протяжении веков. Устойчивость этих трактовок обеспечивалась, очевидно, тем, что при всех вариантах мотивов соблюдалась определенная мера условности, диктуемая самой идеологией примитивизма — чисто умозрительной и притом неизбывно парадоксальной. Действительно, интеллект отвергается интеллектом же, отчего и получается, что примитивизм — это критика теми же средствами, какие критикуются. Образ «доброго дикаря», остававшийся сущностно неизменным от Тацита до Гюго («Бюг Жаргаль»), также совершенно условен, поскольку фактически представляет собой идеальную проекцию цивилизованного европейца и всецело подчинен европейской этике, эстетике и аксиологии.

В литературе XX в. основные примитивистские мотивы подверглись радикальному переосмыслению в сочетании с новыми художественными способами их воплощения, да и сама мера примитивистской условности была частично изменена, частично разрушена.

Помимо указанных выше факторов, эти изменения обусловлены тем, что в век научно-технической революции и омассовления культуры иное смысловое наполнение получили понятия «цивилизация» и «природа», составляющие, как говорилось, основную антиномию примитивизма. Если в предшествующей примитивистской традиции цивилизация отвергалась главным образом за ее «искусственность» и

«условность», то в XX в. основными негативными символами цивилизации становятся машина (механизм) и масса (толпа). Тем самым конфликт переносится из достаточно умозрительной этической плоскости в совершенно иную область, трактуясь как противопоставление человека — механизму, индивидуума — массе. «Огромный холодный механизм цивилизации, от которого так трудно спастись»[13], с одной стороны, подминает и подменяет личность, с другой, — и саму жизнь делает механической, лишенной внутреннего содержания. А.Арто не приемлет современную цивилизацию за то, что «мы в целом живем сейчас прикладной (appliqué) жизнью, где не осталось места ни природе, ни магии, ни образу, ни силе»[14] — упрек типичный, повторенный на разные лады многими писателями XX в., даже и весьма далекими от примитивизма. Не случайно и все знаменитые антиутопии XX в., гипертрофирующие негативные черты современной цивилизации, в первую очередь акцентируют именно обезличенность людей будущего, превращенных в «нумера», как у Замятина.

С особой остротой новая трактовка извечного примитивистского конфликта заявлена в романе Д.Г.Лоуренса «Урсула Брэнгуэн», последней части трилогии «Радуга» (1913-1914). Вся жизнь героини, Урсулы, представляется как цепь болезненных столкновений с безличностным механистическим миром. Дома, на работе в школе, в общении с друзьями, в любви — повсюду Урсула чувствует незримую работу чудовищной машины, перемалывающей индивидуальность. Такое видение окружающей действительности и цивилизации рождает в душе героини чисто примитивистский импульс: «Если б она могла разломать, уничтожить машину! (...) Пусть они голодают, пусть ищут в полях дикие корни и травы, это будет для них лучше, нежели служить Молоху!»[15]

Тот же конфликт человека с механистическим миром определяет художественную структуру поэтических циклов Лорки «Цыганское романсеро» (1924–1927) и «Поэт в Нью-Йорке» (1929–1930). Особой остроты тема обезличенности достигает в американском цикле с его апокалипсическими видениями толпы («Панорама толпы, которую рвет», «Панорама толпы, которая мочится»). Духовными противовесами машинному омассовленному обществу служат в первом цикле образ цыгана, во втором — негра и самого поэта.

Путь противостояния машине и толпе художникам XX в. видится только в движении назад — к корням, истокам человеческого, к естеству. Путь вперед блокирован, поскольку угрожающие тенденции, наметившиеся в современности, предположительно будут развиваться и дальше. Естество как антипод машины наполняется новым смыслом: бывшая оппозиция «естественность» — «условность» перево-

дится в план антиномии «живое» — «неживое». Поэтому «дикарь» при абсолютном доминировании в нем коллективного и биологического начала противопоставлен массе, воплощающей механическую сущность цивилизации, как, например, в антиутопии О.Хаксли «Прекрасный новый мир» (1932). Образ «дикаря» соотнесен со сферой «живого» и потому оказывается личностен при нарочитом отрицании индивидуальности. Важно подчеркнуть еще один момент. Если в предшествующей примитивистской традиции понятие «цивилизация» было равнозначно понятию «культура», то в примитивизме XX в. эти понятия разделяются. Машина и толпа — две высшие силы современной цивилизации — угрожают не только человеческой личности, но и культуре в ее высшем понимании. Притом и «дикарь», как уже упоминалось, воспринимается носителем своей, особой культуры.

В разных региональных культурах традиционные примитивистские мотивы и их новые трактовки нередко подвергаются значительным смысловым перекодировкам и предстают в новых специфических интерпретациях. В особенности это характерно для бывших маргинальных литератур, африканской и латиноамериканской, где примитивистский конфликт «природа — цивилизация» переводится в культурологический план. Латинская Америка вообще оказалась землею обетованной для примитивистских мотивов и образов, так как девственная природа континента и живущие здесь невыдуманные «дикари» мыслятся приметами именно латиноамериканского мира и, соответственно, привлекаются для характеристики латиноамериканской действительности и утверждения ее самобытности. Тем самым примитивистские мотивы становятся опорными элементами в процессе культурной самоидентификации. Поскольку латиноамериканские самоидентификационные модели непременно включают в себя момент противопоставления «своего» — «чужому» (прежде всего — западноевропейской культуре, на основе которой развивалась латиноамериканская), то и примитивистские мотивы, может, даже больше, чем какие-либо иные, наполняются полемическим антиевропейским содержанием. Так, механистической, машинной, массовой латиноамериканские художники стали представлять всю западноевропейскую и североамериканскую цивилизации в противопоставление латиноамериканскому миру — «живому», «спонтанному», «чувственному», «иррациональному». Эти мотивы буквально пронизывают латиноамериканскую литературу XX в.[16]. Таким образом, если европейский примитивизм — это парадоксальная критика цивилизации ее же средствами, то примитивизм латиноамериканский можно определить как столь же парадоксальную критику западноевропейской цивилизации ее же средствами.

Замечательный образец переосмысления традиционной примитивистской топики представляет известный роман А.Карпентьера «Потерянные следы». Городской житель, музыкант, уставший от жизни, опустошенный, утративший творческие импульсы и нравственные ориентиры, отправляется в этнографическую экспедицию в южноамериканскую сельву, и здесь-то, в глуши, на лоне дикой природы, он обретает себя, обретает настоящую любовь и начинает самозабвенно творить. Эта сюжетная схема дополняется устойчивым набором примитивистских мифологем. Потаенный город, основанный в сердце сельвы, выступает как воплощение мифологемы Золотого Века — не случайно свое путешествие в пространстве герой осмысляет как путешествие во времени, в прошлое, в эпоху первотворения. Еще отчетливее проступает мифологема земного рая, составляющая один из центральных элементов художественного кода латиноамериканской литературы. Музыкант воспринимает себя Адамом, свою возлюбленную — Евой, они вместе купаются обнаженными, не испытывая стыдливости, а сцена их расставания представляет собой художественный парафраз библейской сцены грехопадения. В роли змея-искусителя выступает летчик поискового самолета (как и змей, он спускается сверху, с ветвей Древа Познания). Он обращается к герою на английском языке, который мгновенно затуманивает его сознание: чужеродная речь в данном случае выступает как знак искусственности. Далее «искуситель» предлагает «Адаму» «запретный плод» — глоток коньяку. Стоило музыканту хлебнуть коньяку, как он принимает решение слетать в город, а затем вернуться в «рай», чего ему уже будет не дано. «И в этот короткий, но решающий миг... словно опустился занавес и отгородил меня ото всего вокруг. И что-то в этом мире сразу стало для меня чужим, словно вокруг изменились пропорции». Росарио, любовница героя, выражает идею естества, природности, инстинкта, противостоящего разуму, изначальной сущности бытия: «Ее тайна восходила к древнему миру, и я даже не знал, на какой ступени истории находился этот мир»[17]. Кроме того, в романе подчас очень нарочито акцентируются традиционные примитивистские оппозиции «первозданность» — «искусственность», «чувство» — «разум», «естественность» — «условность» и прочие.

Все это далеко не ново, а местами может показаться даже шаблонным, если не увидеть полемического антиевропейского подтекста книги. Мегалополис, где проживает музыкант, выступает как воплощение цивилизации западного образца, а путешествие героя направлено в глубь пространства и времени, к культурным корням, истокам. Эволюция героя состоит не в абстрактном космополитическом обретении своей личностной подлинности (как у героев Лоуренса), а пре-

жде всего в обретении своей культурной подлинности. На это, помимо прочего, указывает и постоянный мотив обретения собственного родного языка. Образ Росарио выстраивается не столько в виде абстрактной модели «естественного человека», сколько в качестве культурной эмблемы латиноамериканской подлинности. Карпентьер сознательно использовал традиционные примитивистские мотивы в полемических целях, показывая, что умозрительные искусственные европейские мифологемы в Латинской Америке обретают полнокровную реальность и в качестве таковых становятся выражением латиноамериканской самобытности.

В литературе XX в. новые и очень специфические акценты обозначаются также в примитивистском восприятии природы. В предшествующей традиции природа обычно фигурировала как достаточно условный живописно-декоративный фон, как умозрительная норма, гармоничная среда обитания «естественного» человека (например, «Атала» Шатобриана). В XX в. природа воспринимается как праоснова, первоматерия жизни, обладающая собственным энергетическим полем и способная небезуспешно сопротивляться агрессии цивилизации. На первый план выходит мотив мистического силового воздействия природы на человека, а мягкий и ненавязчивый lex naturae нередко превращается в dura lex.

С особой остротой мотив всевластия природы был заявлен в повести Дж.Конрада «Сердце тьмы» (1902). Дикая природа (действие происходит в африканских джунглях) представляется в устойчивом образе «тьмы-победительницы», обладающей «тяжелыми немыми чарами» и «неумолимой силой, сосредоточенной на неисповедимом замысле». Глядя на «безмолвный первобытный лес», полный «величия, ожидания, немоты», герой вопрошает себя: «Видя это спокойствие на обращенном к нам лике необъятного пространства, я задавал себе вопрос: нужно ли видеть в этом призыв или угрозу? Кто мы, забравшиеся сюда? Сможем ли мы подчинить эту немую глушь или она нас подчинит?» Судьба героя повести, Курта, околдованного чарами природы, дает ответ на эти вопросы: неодолимый призыв девственной природы таит в себе угрозу порабощения, которое представляется как «момент триумфа для дикой глуши, мстительный ее набег».[18] Ряд важных смысловых уровней просматривается в многозначном названии повести. «Сердце» соотносится с понятиями центра и священного средоточия жизни, а также с чувством, инстинктом в их противостоянии разуму. «Тьма» традиционно ассоциирована с невежеством, дикостью, инфернальным началом, смертью, непознанным, тайной. Отождествляя тьму с природным началом, Конрад на первый

план выводит символику тайны. «Сердце тьмы» — это метафорическое обозначение того, что позже М.Элиаде назовет «сакральным центром»; только речь в данном случае идет не о культурном, а о природном мире, о мистическом средоточии его силы, сущности и тайны.

Образ тьмы-победительницы, предложенный Конрадом, прочно вошел в художественное сознание многих писателей XX в. — как европейских, так и американских — и повлиял на образную систему их произведений. Происходит перекодировка традиционной оппозиции «свет» — «тьма», остававшейся неизменной в примитивизме предшествующих веков, который светоносным представлял природное начало, а отход от него трактовал как «затемнение» разума, истины. В противопоставлении к «свету» (символу цивилизации, рационалистической ясности, христианской доктрины) тьма выражает природность, дикость, первобытность, языческое мировосприятие, чувственность и трансцендентную тайну, пульсирующую в природном мире. Все эти значения очень ясно читаются в «Радуге» Лоуренса, где образ тьмы неизменно возникает при любом чувственном проявлении героини. Ее первое объятие — «Тьма проникла в нее до глубины...»; ее первое соитие — «...и она унеслась в первобытную тьму...»; и возлюбленный воспринимает ее именно через этот образ: «Для него она была олицетворением тьмы...». При этом «тьма» отчетливо противопоставляется «свету» города, цивилизации: «Глупый свет! — думала про себя Урсула, полная неостывшей дерзкой чувственности, — глупый, искусственный, напыщенный город, рассеивающий свой свет! У него нет реального, действительного существования. Он остается поверх тьмы, как радужная нефть плавает на поверхности воды. И что он из себя представляет? Ничто, ничто!»[19]. В латиноамериканской литературе происходит дальнейшая перекодировка оппозиции «свет» — «тьма». Коль скоро тьма ассоциирована с природностью и дикостью — а это именно те характеристики, которые латиноамериканец считает присущими своей действительности, — то соответственно образы тьмы, ночи, мрака ассоциируются с автохтонным «дикарским» миром, в том числе и с афроамериканской культурой (на этой основе рожден образ Неруды «Америка, страна ночная»)[20], тогда как «свет» становится символом европейской цивилизации.

Новый тип художественного восприятия природы в немалой степени складывался под воздействием пантеизма П.Тейяра де Шардена и мистического теллуризма Г.Кайзерлинга, автора знаменитых книг «Пролегомены натурфилософии (1910)», «Система мира», «Бессмертие», «Рождающийся мир» и др. Практически все основные мотивы философии Кайзерлинга — эманация природной энергии, мощное

культурообразующее воздействие силы земли, «близость» к земле как источник витальной энергии нации, стремление приникнуть к первоматерии жизни и погрузиться в эпоху сотворения, обостренное ощущение всего первозданного, праисторического в окружающем мире, что придает ему извечность и незыблемость, апология инстинктивного иррационального начала в человеке и в народе, критика рационализма и эмпиризма, противопоставление восточных и американских культур западноевропейской не в пользу последней — все эти мотивы вошли в тезаурус примитивизма XX в. Теллуризм — важнейшая особенность примитивистской образно-стилевой тенденции XX в.

Свою философию, что характерно, Кайзерлинг вырабатывал не в родной Германии, а во время многочисленных путешествий на Восток и в Америку. Так, по его признанию, посещение Боливии перевернуло его мироощущение: именно там он ощутил мощное действие теллурических сил и вернулся в эпоху сотворения мира. В книге «Южноамериканские размышления» он писал: «Латинская Америка смогла создать глубочайшую культуру в силу ее близости земле. Даже в этой части Южной Америки, где преобладает европейское по происхождению население, культура — не христианская. Ее основу составляет первородная жизнь, а не духовность. Подлинная жизнь Южной Америки сосредоточена во мраке первозданной жизни. Духовную атмосферу континента полностью определяет изначальное давление земли. Радость латиноамериканца — это сладострастие Ночи и Сотворения. Его страдание — бездонная боль. Его смерть — простое и неизбежное возвращение в лоно земли. (...) Латиноамериканец полностью и абсолютно теллуричен. Он находится на противоположном полюсе от человека, чье сознание подчинено условностям утонченной культуры»[21].

Такое же впечатление Америка произвела на Д.Лоуренса, побывавшего в 1928 г. в штате Нью-Мексико и в Мексике: «Мне кажется, это было самое значительное путешествие в моей жизни. Оно навсегда изменило меня. Как это ни странно звучит, именно Нью-Мексико освободило меня от гнета современной цивилизации». По словам писателя, благодаря знакомству с индейской культурой, он проникся первородным пантеизмом, который дает человеку «контакт с великим космическим источником жизненности, доставляющим человеку силу, мощь и энергию»[22]. На основе этих впечатлений Лоуренс создал роман «Пернатый змей» — хоть и не лучший в художественном отношении, но ставший своего рода программным произведением европейского примитивизма. Теллурические силы в нем обретают функцию героя, определяющего действие и сюжет. Англичанка Кейт, оказавшись в Мексике, сразу же начала ощущать на себе таинственное

«притяжение» земли; поначалу она как может сопротивляется этой мистической силе, но потом всецело отдается ей и, отринув «ложные» ценности европейской цивилизации, духовно преображенная, навсегда остается в Мексике, участвуя в пропаганде нового религиозного культа Кецалькоатля. Теллурическая энергия воплощается в романе посредством постоянных, подчас избыточных мотивов углубления, почвы, низа, корней, тяжести. «Мексика тянет вас вниз, — говорит археолог героине, — люди вас тянут вниз, как огромная тяжесть... Здесь люди по-прежнему остаются частью Древа Жизни, и корни их уходят к центру Земли. (...) Вам, может быть, и надо, чтоб вас тянули вниз, вниз, вниз, покуда вы не укоренитесь в глубине».[23]

Такое же воздействие — в чем-то сродни инициации — Латинская Америка оказала на побывавших здесь участников сюрреалистического движения — Бретона, Пере, Арто, Мишо.

Европейские художники слова и мыслители уловили органически присущий латиноамериканской культуре теллуризм, а их высказывания и произведения стали мощным стимулом для развития этой тенденции. В 20-е гг. XX в. в латиноамериканской литературе формируется мощное течение т.н. теллурической прозы, которое, в сущности, сохраняется и по сей день, во многом определяя своеобразный тон и художественный код латиноамериканской литературы в целом. В русле теллурической прозы развивалось творчество писателей различных идеологических и эстетических ориентаций — Р.Гальегоса, С.Алегрии, Х.М.Аргедаса, П.Неруды, А.Карпентьера, М.А.Астуриаса, Х.Рульфо, не говоря о менее значительных; кроме того, к художественным моделям теллуризма постоянно обращались и такие писатели, как К.Фуэнтес, М.Варгас Льоса, Х.Кортасар и Х.Л.Борхес. Европейский и латиноамериканский теллуризм XX в. — это не идеология, не эстетическая программа и не стилистика, а прежде всего образность и мировосприятие, примитивистские в своей глубинной сути. Теллурический тип художественного мышления создается посредством разветвленной системы взаимосвязанных и взаимообусловленных мотивов, образов, мифологем, сюжетных ходов. Не имея возможности в рамках данной статьи хоть сколько-нибудь полно выявить эту образную систему, отметим лишь некоторые ее параметры и принципиальные особенности, связанные с художественной концепцией пространства, времени и человека.

Теллурический художественный образ пространства выстраивается на базе переосмысленной, как бы «перевернутой» христианской дихотомии «верх» — «низ» («небесное» — «земное»). «Верх» для художника становится либо несуществен, либо враждебен, поскольку он противопоставлен земле, ассоциирован с современной цивилиза-

цией западноевропейского типа, христианством, рационализмом; отсюда возникают устойчивые негативные характеристики неба, солнца: «глухое», «тяжелое», «бесчувственное», «злокозненное», «жестокое», «бессмысленное». В теллурической картине мира все истинное, ценностное, подлинное тяготеет к «низу» — к земле. Художественный образ пространства разворачивается на земной поверхности и в подземных глубинах, откуда истекает ток мощных первородных сил. Земное пространство оказывает магическое воздействие на героя: оно его «зовет», «манит», формирует его характер, оно способно его «околдовать» и свести с ума. Все природные реалии — вода, река, море, гора, камень, дерево, сельва, ночь, луна — все они живут полнокровной жизнью, все они обладают своими «голосами» и умеют сообщить человеку нечто самое сокровенное. В этом хоре самый громкий и притягательный — голос земли. Анимизм, органически присущий художественной литературе, в теллурической прозе приобретает особое качество, максимально приближенное к мировидению «примитивного» человека. Подземные глубины, которые в христианской ментальности воспринимались как инфернальные области, в теллурическом художественном мире обретают значение сакральной зоны. В функции сакрального центра постоянно выступает пещера — «вагина матери-земли» (Астуриас), где с героями происходят превращения и озарения. Герой, носитель «подлинности», «порожден землею», «вышел из самых ее недр» (Фуэнтес), он «плоть от плоти этой земли» (Карпентьер), «слеплен по образцу своей земли; ее переизбыточные силы извергли из недр человека, подобного горам» (Алегрия)[24] — сходные метафоры встречаются настолько часто, что стали стереотипными.

Наконец, именно под землей находятся «корни» — образ, придающий подземному пространству сакральный характер. Этот символический образ, имеющий первостепенную значимость в художественной системе теллуризма, выстраивается на различных смысловых уровнях: он означает первородную сущность земного мира, глубинную связь человека с землей, а в латиноамериканской литературе — еще и культурную основу, самобытность. Образ корня вообще эмблематичен для литературы XX в., стремящейся проникнуть сквозь формы к сущностям. Так, у Хлебникова:

Сотнями сказочных лбов
Клубятся, пузырятся в борьбе за дорогу
Корни смоковницы
(Я на них спал)
И в землю уходят. Громадным дуплом, пузатым грибом,
Брюхом широким

Настежь открыта счетоводная книга столетий.
Ствол (шире коня поперек), пузырясь,
Подымал над собой зеленую шапку, тучу зеленую листьев и веток.
Градом ветвей стекая к корням,
С ними сливаясь в узлы ячеями сети огромной,
Ливень дерева сверху, дождь дерева пролился
В корни и землю, внедряясь в подземную плоть[25].

Корень — образ не только пространственный, но и временной. Подобно тому, как пространство в теллурической прозе тяготеет в глубины земли, так и время устремлено из настоящего в прошлое. Причем, что важно подчеркнуть, речь не идет об историческом прошлом, как в классицизме (античность) или романтизме (средневековье). Писатель уходит за грань исторического времени, к мифической точке начала времен, к эпохе первотворения, когда созидались первосущности, изрекались первослова. Такая точка во времени — абсолютная, недвижная и устойчивая — в сущности, является убежищем от «ужаса истории», благодаря чему она и оказывается столь потребна и притягательна.

В эпохе начала времен художник стремится обрести незыблемость, противостоящую зыбкому, хрупкому современному миру, уловить истинную суть вещей в их непрочных, изменчивых, ложных формах; а латиноамериканский художник, кроме того, ищет платформу для выстраивания своего образа мира. Герою (писателю) вовсе не нужна машина времени, чтобы перенестись в эпоху первотворения. Изначальное время как бы присутствует в современности, заключенное в природных реалиях, — достаточно человеку соприкоснуться с землей, окунуться в реку, войти в лес, увидеть корень и т.д., как он словно проваливается во времени. К тому же изначальное время способно активно воздействовать на героя: его «дыхание», «голоса», «зовы» притягивают человека, манят, завораживают, всецело подчиняют себе. Вне зависимости от этого воздействия, герой, до поры и не подозревая о том, приобщен к эпохе первотворения, несет ее в себе, и в определенные моменты его жизни (у персонажей латиноамериканской литературы чаще всего — в моменты плотской любви и насилия) с ним происходят своего рода «развоплощения», когда пробуждаются его первобытные инстинкты, обостряется его нюх, появляется звериная сверхчувствительность, и по сути он обращается в зверя, что трактуется писателем как эпифания и обретение своей подлинности.

Устремленность к изначальному, свойственная далеко не только теллурической прозе, также проявилась в одной из очень значитель-

ных и характерных художественных констант литературы XX в., которую можно определить как поиск первоэлементов общечеловеческой культуры. Сама по себе такая тенденция была внове для идеологического арсенала примитивизма. Но главное — в том, что этот поиск ведется, прежде всего, художественными средствами, в художественной ткани произведения, чего вовсе не знала предшествующая традиция примитивизма. Вновь обратимся к роману А.Карпентьера «Потерянные следы». Свое путешествие в глубь южноамериканского материка герой романа, музыкант, осмысляет в темпоральных категориях — как движение в прошлое, к эпохе первоначального времени. Достигнув пространственно-временного «сакрального центра», музыкант начинает творить — он пишет ораторию по «Одиссее» Гомера. Творческий замысел композитора, подробно разъясненный на страницах романа, состоит в том, чтобы выявить изначальный голос каждого музыкального инструмента и суть звучащего слова. Вслед за инструментальным вступлением прозвучит «голое слово», «ясное и простое», «которое обретает свой первозданный смысл» и «благодаря своей первозданной красноречивости не нуждается в определении»[26]. Речь идет о художественном воссоздании неких вненациональных архетипических элементов искусства, культуры. На самом деле герой Карпентьера, изрядного знатока русской культуры и поклонника Стравинского, творит в русле той тенденции, которая сложилась еще в самом начале XX в. и наиболее ярко проявилась в русском искусстве.

Эта вполне сознательная установка реализовалась, прежде всего, в работе со словом. Обычное, обыденное слово воспринимается художником как форма, сквозь которую необходимо проникнуть к сокрытой потаенной сущности слова, речи, к первоэлементам художественного языка искусства. А.Ремизов ясно осознает особенность своего творчества: «...моя страсть разлагать слова до первозвука...»; «...действуют ведь на душу не слова, а подсловья»[27]. Эти «подсловья», составляющие основу его стиля, возникают не столько за счет характерной «языковой археологии», когда писатель выискивает необыкновенные, редкие, старинные и народные слова и обильно рассеивает их по тексту (чем мастерски занимался Лесков), сколько из смешения различных языковых пластов, столкновения слов, из прихотливого варьирования слов, из игры со словом, со звуком. Все исследователи отмечают музыкальность ремизовской прозы, но эта музыкальность так же отличается от символистской мелодичности, как обрядовая песня от ноктюрна Шопена. Звук Ремизова — первороден, «необработан», подчас дисгармоничен, и вместе со зрительными образами создает что-то вроде древнего синкретического единства, какое сам

писатель обозначал понятием «звукоблеск». Музыка ремизовской прозы тяготеет к остинантному повторению одной-двух нот, к выявлению первозвука: «...звенят злющие зюзи...»; «...и потонули в жужжании и сыти дожатвенной жажды»[28].

Еще дальше пошли русские футуристы со своим словотворчеством. Так называемая футуристская «заумь» есть на самом деле явление прямо противоположного порядка по отношению к «уму», рационализму. Этот бунт против устоявшихся языковых форм нацелен на достижение иррациональных архетипических сущностей. Прокламируя свою устремленность в будущее, большинство русских футуристов (за исключением Маяковского) в своем творчестве парадоксальным образом возвращаются в отдаленное прошлое, в эпоху начала времен, и голос их становится подобен лепету первобытного человека, а то и голосу животного, птицы. Поэт расчленяет речь на первозвуки, отыскивая в элементарных частицах языка концентрацию смыслов и ростки словаря:

Перезвучалью зовет: Ю...
Отвечает венчалью: Ю.
Слышен полет Ю.
И я пою Ю:
Люблю Ю
На миланном словечке
На желанном крылечке
Посвистываю Ю:
Юночка
Юная
Юно
Юнится
Юнами
Юность в июне юня.
Ю — крыловейная, песенка лейная,
Юна — невеста моя.
Ю — для меня.
(Каменский. «Соловей»)[29]

Звукоподражания, междометия, переполняющие стихи футуристов, выступают в качестве некоей «проторечи», в которой еще не произошло разделения фонического и семантического начал. Собственно, и в целом поэтические тексты футуристов с их звукописью, с их интонацией обрядовой заклички рассчитаны на восприятие с голоса и максимально уподоблены первобытной речи. Подобно тому, как первобытный человек полнее выражает свои эмоции не словом, а криком, так и реальные зримые объекты наиболее глубоко выражают

свою потаенную вневременную сущность именно в звуковых соответствиях:

Бобэоби пелись губы.
Вээоми пелись взоры.
Пиээо пелись брови.
Лиэээй пелся облик.
Гзи-гзи-гзэо пелась цепь.
Так на холсте каких-то соответствий
Вне протяжения жило Лицо[30].

Для Каменского характерна такая композиция стихотворения, когда оно в финале — наиболее насыщенном семантическом поле — завершается звукоподражанием. Движение от слова к звуку, подразумевающее достижение предельной выразительности, уподоблено движению в глубь времени, к первоосновам культуры. О первобытной речи напоминает и характерное для футуристов словотворчество со слиянием слов и бесконечным варьированием префиксов и суффиксов вокруг одного корня. Так ребенок или дикарь «пробуют» слова на слух и прихотливо варьируют их, отыскивая в сочетаниях элементов новые смысловые оттенки:

На ступенях песнепьянствуют
песниянки босиком
расцветанием цветанствуют
тая нежно снежный ком...

Иногда первоматерия языка вырывается, словно лава из подземных глубин, — как это постоянно наблюдается в поэме Каменского «Степан Разин»:

Захурдачивай да в жордубту,
По зубарам сыпь дубинушшом.
Расхлобысть твой, ой, в морду ту
Размочардай в лоб рябинушшом.
А ишшо взграбай когтишшами,
По зарылбе взыбь колдобиной,
Чтобы впремь зуйма грабишшами
Балабурдой был, худобиной[31].

Это — вовсе не народная и не диалектная речь. Это и не речь, собственно, а некое первобытное рычание человека, еще не вполне отделившегося от зверя.

Существенные аспекты затронутой проблематики вскрыты в блестящей статье В.Адаменко «Игорь Стравинский и Велимир Хлебников: мир первоэлементов художественного языка». Понятие «примитивное» автор статьи рассматривает как «универсальное», показывая,

что «примитивное» «трактуется в качестве элементов своего рода «первого языка» культуры, наиболее глубинного и всеобщего. Заговорить на таком языке в пору зрелости культуры означало бы заговорить сразу на всех ее языках». Обращаясь к корням культуры, Хлебников и Стравинский стремятся заново открыть и возродить синкретическое единство первобытного искусства, поэтому «тексты обоих художников часто ориентированы на промежуточные формы между пением и речью». По мысли автора, двух художников сближает горделивое осознание владения всем тезаурусом культуры, способность увидеть в многообразии культурных явлений их глубинное сходство на архетипическом уровне, их обращенность к «миру первоэлементов художественной материи». В.Адаменко убедительно доказывает, что «художественный мир Стравинского и Хлебникова обнаруживает тенденцию к рациональному построению из сравнительно немногих простых единиц»; при этом поэт и композитор оба используют такие архаичные «способы изложения художественного материала, как повторность (остинантность), вариантность, комбинаторика». Творчество Стравинского и Хлебникова, заключает автор, соотносится с мифами о сотворении сущего из первоэлементов[32].

Важные особенности примитивистской тенденции XX в. обусловлены принципиально иным в сравнении с предшествующей традицией восприятием образа «примитивного» человека, что опять-таки сказалось в образности и в языке многих произведений. В примитивистской тенденции от литературы античности до позднего романтизма образ «доброго» или «благородного дикаря» всегда выстраивался по существующим этическим нормам, являясь, в конечном счете, идеальной проекцией «должного» человека как его понимал европеец. Пресловутая «естественность» снимала все пороки, порожденные цивилизацией, оставляя чистые добродетели, как считалось, изначально присущие всякому человеку (см. Монтень, «Опыты», гл. XXXI). Более того, даже при описании внешности дикаря авторы придерживались характерной тенденции, которую североамериканский ученый К.Бин, рассматривая кубинский аболиционистский роман, назвал «принципом нейтрализации»[33]. Суть его состоит в том, что писатель старается убрать или сгладить черты внешности, неприятные глазу европейца: герой непременно красив и хорошо сложен, а если он африканец — то с золотистым оттенком кожи, с прямым носом, тонкими губами и т.п.

В XX в. в целом наблюдается прямо противоположная тенденция: художники не без влияния антропологов, создавая образ «дикаря», сознательно отдаляют его от представителя современной цивилиза-

ции. Причем противопоставление затрагивает самые глубинные сферы — этику, эстетику, тип мышления, мировосприятие. Ранее воспринимавшийся вроде неиспорченной копии европейца, «дикарь» начинает представлять иной мир, другое сознание, внеположное устоявшимся европейским критериям. Основу конструирования примитивистского образа «дикаря» в XX в. составляют цивилизационная «инаковость», теллуризм с его апологией животно-биологического начала, иррационализм, ритуализм и архетипичность. Все эти черты, каждая по-своему, призваны опровергнуть весь опыт европейской цивилизации. Важно подчеркнуть, кроме того, что они выводят образ «дикаря» во внеэтическую сферу, где нет места привычным категориям добра и зла, истины и лжи, как нет их в жизни природы. В этом видится еще одно принципиальное отличие примитивистской тенденции XX столетия от предшествующей традиции.

Главной моделью для выстраивания нового образа «дикаря» в первой трети XX в. служила фигура негра. На первых порах это было связано с открытием и шумным успехом африканского искусства, после чего в процесс создания образа активно включились сами африканцы и афроамериканцы. Если европейский негризм реализовался преимущественно в антропологии, культур-философии, живописи и скульптуре, то негризм американский оформился в мощное поэтическое течение, заявившее о себе сначала в литературе США («Гарлемский ренессанс»), а чуть позже в латиноамериканской литературе.

Инициаторы и главные фигуры «Гарлемского ренессанса» — поэты Л.Хьюз, К.Маккей, К.Каллен, прозаики Ж.Тумер и З.Н.Харстон — были афроамериканцами, что изначально предопределило некоторые особенности тематики, проблематики и направленности этого течения, начавшегося в 1919-1921 гг. Естественно, что в творчестве этих художников примитивистский образ негра, созданный в Европе, был сразу «очеловечен», осовременен и вправлен в русло социально-расовой проблематики, ставшей доминантой североамериканского негризма. Вместе с тем воздействие европейских примитивистских моделей не прошло бесследно. Оно сказывается прежде всего в характерном для упомянутых поэтов мотиве духовного раздвоения. Духовный разлом проходит в пространстве и во времени: пребывая в самом средоточии современной цивилизации, поэты ностальгируют по Африке с ее первобытными формами жизни и воспринимают свое инобытие как утраченную подлинность. Так, Маккей в программном стихотворении «Изгнанник» из сборника «Тени Гарлема» (1922) говорит о своей потребности «петь забытые песни джунглей» и далее сетует[34]:

Я бы вернулся в прошлое, в мирную тьму,
Но великий западный мир держит меня в плену,
И нет мне надежды на освобождение,
Пока я преклоняю колени пред чужими богами.
Я утерял некую жизненную сущность
И вынужден влачить призрачное существование...[35]

Столь же акцентирован этот болезненный мотив в раннем творчестве Каллена. В стихотворении «Наследие» сборника «Цвет» (1925) прямо говорится о раздвоении поэта (кстати, выпускника Гарвардского университета), который вынужден носить маску цивилизованного человека, тогда как душа его устремлена к варварству былых времен. Мучительно переживается и религиозное раздвоение:

Я не могу скрыть от Всевышнего
Языческих богов, пирующих в моем сердце,
И в то же время я не знаю,
как изгнать их из своей души.
(«Боги»)[36]

Хьюз не говорит открыто о чувстве раздвоения, но тема Африки, мотивы тоски по Африке также занимают прочное место в его раннем творчестве. Для поэтов «Гарлемского ренессанса» Африка — чисто примитивистский символ, далекий от политической, этнической и даже географической реальности. Если свести воедино все африканские мотивы, представленные в творчестве этих поэтов, то получится крайне скудный набор реалий (джунгли, дикие звери, пение птиц, каноэ на бурных реках, обрядовые пляски...), который складывается лишь в очень смутный образ некоей «настоящей», первородной жизни. Соответственно, мотив раздвоения, помимо прочих смысловых уровней (комплекс расовой неполноценности, культурная самоидентификация, расовое самоутверждение), подразумевает еще и столкновение двух эстетических модусов самовосприятия: влечение к примитивистской модели негра и ее одновременное отторжение.

В творчестве Маккея и Каллена внутренняя раздвоенность усугубляется несовпадением между негристскими примитивистскими мотивами и традиционной художественной формой, заимствованной из «высокой» романтической поэзии. Лэнгстон Хьюз, самый талантливый и самобытный поэт «Гарлемского ренессанса», преодолевает этот эстетический эклектизм, найдя адекватный художественный язык для выражения нового персонажа, пришедшего в североамериканскую поэзию. Будучи далеко не первым негритянским поэтом в истории литературы США, он разработал новую эстетику, основанную на творческом использовании афроамериканских фольклорных и речевых форм, и создал своеобычный художественный мир.

В своем творчестве Хьюз обращался практически ко всем традиционным песенным жанрам афроамериканского фольклора, включая трудовые песни и разнообразные формы религиозной поэзии, но главной опорой его лирики послужил относительно молодой жанр сольной меланхолической песни — блюз (возник во второй половине XIX в.), на основе которого в середине 10-х гг. XX в. сформировался т.н. «классический», или городской блюз. Важно подчеркнуть, что Хьюз не ограничился формами прямого подражания фольклорным песням с буквальным воспроизведением их языка и ритмики. Такие формы фольклоризма, блестяще разработанные еще в романтической литературе, в его поэзии оказались наименее убедительными. Хьюз использует иные принципы фольклорной реконструкции, подразумевающие свободное самовыражение поэта, не скованного канонами фольклорной традиции, но как бы помещенного в самую сердцевину художественного мира народной поэзии. Он выходит за рамки сложившихся жанров, сохраняя лишь песенную интонацию, которая улавливается в простом построении ясно очерченной фразы, в обилии эмфатических конструкций и в рефренах, используемых бессистемно и спонтанно. Уходя от стилизаторства с его неизбежной нарочитостью, Хьюз не ставит своей задачей реконструкцию фольклорной формы, а стремится воссоздать мировидение и способ художественного мышления афроамериканца.

Ранняя поэзия Хьюза сконцентрирована на выражении простейших элементарных чувств и практически не допускает эмоциональной двойственности. Если печаль — то безмерная, если радость — то всеохватная. Эта особая эмоциональная открытость и одномерность соотносима с мировосприятием и поведением ребенка. И действительно, разнообразные персонажи Хьюза, и в том числе его лирический герой, напоминают больших детей (отождествление негра с ребенком — давняя константа примитивизма). Тот же принцип определенности, элементарности лежит и в основе образного строя поэзии Хьюза. Его образы не терпят расплывчатости, взаимоналожения, смешения цветов, — и оттого многие стихотворения напоминают лубочные картинки или детские рисунки: «Рай — / это место, / где счастье / повсюду. // Поют / животные и птицы, / и все /поет. // Спросишь у любого камня: / «Как поживаешь?» / А он ответит: / «Хорошо. А ты?» («Небеса»). В этом художественном мире вполне органично воспринимаются простейшие определения типа «ночь красива» или «солнце — яркое», каких не позволил бы себе «искушенный» поэт. Обильное использование рефрена в поэзии Хьюза, как представляется, восходит не только к фольклору. Многократное повторение мысли — это примитивный способ ее выделения, придания ей глубинно-

го, базисного смысла. При этом повторяемое словосочетание приобретает характер сакральной формулы, заклинания:

«Крылья ангелов белы, как снег.
О, белы, как снег,
Белы
как
снег.
А я замарал свои крылья
В грязи.
О, я сжег
Свои крылья.
А крылья ангелов белы, как снег,
Белы,
как
снег[37].

Сходную ориентацию при воссоздании афроамериканского мира избрал Ж.Тумер, автор знаменитого сборника рассказов и стихотворений «Тростник» (1923). Многие поэтические фрагменты, вкрапленные в повествование или помещенные между рассказами, названы песнями и действительно воспринимаются фольклорными текстами, хотя и не являются таковыми. Автор вслед за Хьюзом избегает прямой подражательности и стилизаторства, передавая лишь интонацию и тон народной поэзии.

В отличие от североамериканского негризма, латиноамериканский создавался преимущественно силами представителей белой расы: из неполного списка 111 поэтов-негристов Латинской Америки[38] не более четверти были цветными. Видимо, в силу этого обстоятельства экзотистская, примитивистская тенденция проявилась в латиноамериканском негризме сильнее.

Характерны первые шаги латиноамериканского негризма. В 1921 г. два молодых пуэрто-риканских поэта, Хосе И. де Диего Падро и Луис Палес Матос, оба представители белой расы, создали новое авангардистское течение в поэзии — «диепализм», — поставив своей целью, как говорилось в манифесте, «заменить логику фонетикой» и «отобразить мир с помощью языка животных».[39] Первые «диепалические» стихотворения с их избыточным использованием звукоподражаний и языческими мотивами удивительно напоминают ранние искания русских футуристов. Прошло несколько лет, и в творчестве Палеса Матоса «диепалический» праязык обрел персонажа, на нем заговорившего, — негра; обрел, разумеется, по указке европейского негризма. Основатель латиноамериканского негризма Палес Матос в своей поэзии 20-х — начала 30-х гг. заостряет примитивистские черты евро-

пейского образа африканца, доводя их почти до гротеска. Его негр — существо абсолютно иррациональное, вненациональное и внекультурное, которое своей беспечной, счастливой, утробной жизнью и своей мощной витальностью отрицает всю систему европейских духовных ценностей.

Настойчивые мотивы грязи, пота, тьмы, грохота барабанов в ранней поэзии Палеса Матоса призваны разрушить европейский эстетический код и обозначить элементы принципиально новой эстетики. Это проявляется и в воссоздании облика персонажей. Если в европейской традиции главным элементом внешности, средоточием характера мыслится лицо человека и в первую очередь глаза – «зеркало души», то Палес Матос не описывает и даже не поминает лиц и глаз персонажей: в облике его героев абсолютно доминируют такие части тела, как бедра, ноги, живот, груди, челюсти. На место европейского эстетического идеала вроде Венеры Милосской поставлен «негритянский тотем — / полукайман и полужаба, / полугорилла и полусвинья».

Персонаж пуэрто-риканского поэта живет на лоне дикой природы в нелокализованном пространстве воображаемой Негрисии — в некоей первобытной Аркадии. «Но, — справедливо отмечает В.Земсков, — в отличие от индейской Аркадии, это не область гармонического идеала и классической линии, а напротив — антиидеала, антицивилизации, не возвышенно-духовного начала, а примитивных эмоций и инстинктов, линии гротесково-изломанной»[40]. Герой Палеса Матоса рожден из тьмы эпохи первоначала и всякое его действие предстает в качестве ритуального акта возвращения в эту эпоху: «В тишине сельвы / под священную дробь барабана / танцует негр, / одержимый великим первоначальным зверем. (...) / Его душа улетает / в темный лимб, где правит / негритянская сущность».[41]

Однако созданный пуэрто-риканским поэтом образ негра в Латинской Америке очень быстро подвергся идеологической и эстетической перекодировке. «Абстрактный», «космополитический» африканец европейского примитивизма обретает конкретные этнически узнаваемые черты и в русле давней латиноамериканской традиции становится воплощением идеи своеобразия латиноамериканской культуры. Архетипичность его мышления и ритуализм поведения приводятся в соответствие с реально бытующими афроамериканскими культами (кубинские ньяньигос и сантерия, гаитянский воду), а иррационализм трактуется как противоположность европейскому модусу мышления и как одна из проекций темы тайны латиноамериканской сущности.

Первый шаг в этом направлении совершил кубинец Николас Гильен, опубликовав в 1930 г. сборник стихотворений «Мотивы сона» (сон — жанр афрокубинского фольклора). В поэзии Гильена образ негра, сохраняя свою примитивистскую закваску, насыщается социальной конкретикой, жизненностью и становится узнаваемым. «Негр-губошлеп» Гильена обретает реальный облик. При этом на смену нечленораздельным «ням-ням» Палеса Матоса (таково название одного из его стихотворений) приходит связная и глубоко самобытная речь. Она столь же далека от речи литературной, как и от речи народной, диалектной или жаргонной; она искусно сконструирована с целью передачи особого разговорного ритма, специфической интонации.

Вульгаризмы и исковерканные слова — далеко не новость латиноамериканской поэзии «в народном духе». Новаторство Гильена состоит в том, что для создания образа он выстраивает особый синтаксис, по сути примитивистский. В этом отношении его опыт соотносится со стилистическим экспериментом А.Платонова, который также отражал сознание героев, создавая новый синтаксис вне канонов как литературной, так и народной речи.

Животно-биологическое, внеразумное начало, составлявшее доминанту в авангардистской модели негра, в образах Гильена, если и присутствует, то на самом отдаленном плане, а на передний выходит некий «первичный» опыт человеческого, социального бытия. Нет никаких оснований говорить, будто в «Мотивах сона» представлен глубокий, многомерный образ негра. Этот образ, аналогичный лирическому герою Л.Хьюза, еще очень примитивен, движим элементарными эмоциями и реакциями и существует в мире элементарных проблем, но вместе с тем, что несомненно, это социально детерминированный образ.

Латиноамериканские поэты-негристы подхватили и творчески развили новаторские принципы фольклорной реконструкции, заложенные Хьюзом и Гильеном. Создавая иллюзию афроамериканской аутентичности в своей поэзии, латиноамериканские негристы полностью отождествляют себя с негром-персонажем, надевая на себя маски танцора, гуляки, мулатки, прачки, кормилицы и т.п. Но подобного типа ряжение (о нем можно говорить и в случаях негритянского авторства) никогда бы не выглядело правдоподобным, если бы не было поддержано совокупностью тонких стилистических приемов, которые, собственно, и определяют художественное своеобразие латиноамериканского негризма. Исходной основой для реконструкции негритянского мировидения послужили песенно-танцевальные жанры, составляющие самый репрезентативный корпус афроамериканского фольклора Латинской Америки.

Следует подчеркнуть, что мелос и литературная основа этих жанров — креольского происхождения. В их текстах спорадически проявлялось только два аутентичных африканских элемента: настойчивый ассиметричный рефрен и ономатопейя (ритмические звукоподражательные формулы, иногда африканского происхождения), и эти два элемента латиноамериканские негристы сделали опорными в своей поэтике. В основном же африканские черты этих жанров сосредоточены в сфере ритмики, инструментовки и исполнительства; и, разумеется, негристы придали особый акцент этим характеристикам, разработав изощренные приемы их перевода из сферы музыкальной в сферу литературную. Об огромной значимости в поэзии негристов ритмического начала не стоит говорить подробно. Важно отметить, что, прибегая к резким ритмическим перепадам, перебивкам ритма, сочетанию длинных стихов с короткими, энергичным рефренам, поэты воплощают в своих произведениях отличительные черты именно африканской ритмики — такие, как полиритмию, ритмическую полифонию и специфическую ассиметричность ритмики[42]. Кроме того, ритм входит в негристскую лирику как одна из постоянных тем, трактуемая всегда с привлечением вышеуказанных приемов:

Звучит он ритм, звучит он,
Звучит он, звучит он ритм,
Ритм, звучит он, звучит он
Звон!

Афроамериканский музыкальный инструментарий (тамборы, деревянный ксилофон и всякого рода погремушки) также входит в негристскую поэзию и как постоянная тема и как звукоподражательная стихия. Из сферы исполнительства афроамериканских фольклорных жанров негристы перевели в план литературы принцип респонсорного пения (антифонная перекличка солиста и хора), передаваемый с помощью рефрена и диалогических форм, а также общую эмоционально-возбужденную манеру исполнения, даже такую характерную ее особенность, как крещендо по мере приближения к финалу. Яркий пример такого финального фортиссимо (или возбуждения, доведенного до экстаза) представляет последняя строфа «Румбы» кубинца Тальета:

В пароксизме румбы мечутся танцоры
И летит к чертям разбитый барабан
Пики-тики-пан! Пики-тики-пан!
Пики-тики-пан! Пики-тики-пан!
И летит на землю черная Томаса,
И летит на землю Че Энкарнасьон.

Пики-тики-пан!
Пики-тики-пан! Ком-пон-тон!
Пум!.. Пум!..[43]

Как видно, главное отличие негристских принципов фольклорной реконструкции от романтических, разработанных в предшествующем столетии, состоит в свободе обращения с фольклорными формами, что в целом отражает общую парадигму искусства XX в: разрушение формы в поисках сущности. Сопоставление фольклорного и литературного уровней показывает, что негристская поэзия, даже в своем самом раннем, поверхностном качестве, не является стилизацией под фольклор: она не столько «подделывается» под афроамериканские жанры, сколько переформировывает их восприятие, концентрируя и выводя на передний план их африканские черты. Главным же образом, она переформировывает представления о значимости африканского элемента в культуре континента, возводя его в разряд перманентной сущности национального и латиноамериканского «духа». При этом афроамериканские фольклорные черты трактуются как сакральные элементы и одновременно выступают в роли тех архетипов, к которым восходит сознание негра. Эти архетипы носят, как и положено, вневременный характер, но локализованы они именно в Латинской Америке. Исполнение танца (и соответственно, написание либо чтение негристского стихотворения) приобретает тем самым черты ритуального действа, суть и цель которого — восхождение героя, поэта, читателя к сакральным этнокультурным архетипам, постижение своей сущности. Так архетипичность и ритуализм европейского примитивистского «дикаря» в Латинской Америке преобразуются в эстетизированный ритуал самоидентификации.

Новый тип художественного воплощения образа «примитивного» человека представлен также в латиноамериканской прозе т.н. «магического реализма». Это течение имеет прямое отношение к мифологизму, но одновременно его следует упомянуть и в рамках рассматриваемой проблематики, тем более, что в формировании «магического реализма» огромную роль сыграл сюрреализм с его иррационализмом, концепцией магии и чудесного и апелляцией к подсознанию, о чем уже немало писалось[44].

Прежде чем говорить о «магическом реализме», необходимо решительно отвергнуть расширительные трактовки этого течения, представляющие его как смешение реального с фантастическим. В отношении к латиноамериканской литературе термин «магический реализм» обретает смысл, только если применяется к тем произведениям, которые изображают дорационалистическое сознание в специфическом художественном ракурсе. Из них наиболее репрезентативны

повести А.Карпентьера «Царство земное» (1949) и Х.Рульфо «Педро Парамо» (1956), романы М.А.Астуриаса «Маисовые люди» (1949) и М.Скорсы «Траурный марш по селению Ранкас» (1970), «Гарабомбоневидимка» (1976) и др.

Создатели «магического реализма» наследовали некоторые черты негризма — такие, как установка на полное отождествление автора с героем, архетипичность героя, ритуальность его поведения, акцентирование качественных отличий его сознания от ментальности современного человека, полемический антиевропейский подтекст. Главным объектом художественного изображения становится сознание индейца или негра, что придает любому произведению «магического реализма» черты психологического романа. Однако, в отличие от классиков психологического романа, латиноамериканских писателей данной ориентации не интересует личностное сознание индейца или негра во всей полноте его проявлений; они выделяют и акцентируют ту его сферу, которая связана с дорационалистическим, архаическим, мифологическим мышлением. Поскольку оно реализуется в коллективном сознании, их герой предстает как множественность. Эта тенденция подкрепляется устойчивой традицией латиноамериканских писателей мыслить надличностными цивилизационными категориями. Герои романов «магического реализма» при всем различии их линий поведения не индивидуализированны, их личностное начало притушено, их судьбы определяются давлением внеличностных обстоятельств, в том числе давлением мифа, они предстают как ипостаси одного многосоставного героя.

Другая новаторская черта произведений «магического реализма» состоит в том, что писатель, отождествляя себя с героем, систематически замещает свой взгляд цивилизованного человека на взгляд «примитивного» человека, пытаясь высветить действительность сквозь призму мифологического сознания. В результате такого преломления действительность насыщается фантастикой. Так, например, в повести Карпентьера в сцене казни Макандаля писательский ракурс сменяется дважды: негр, привязанный к столбу, при сожжении обращается в комара; вновь горит на костре, испуская предсмертный вопль; спасается, обратившись в бабочку. Астуриас в «Маисовых людях» идет еще дальше, пытаясь осуществить полную замену писательского взгляда на мифологическое восприятие действительности — так, что в романе местами оказывается невозможным провести границу между реальностью и мифом. «Классические легенды индейцев Гватемалы, — говорил писатель, — представляют собой нечто среднее между реальностью и сном: это сон, который в процессе своего детального пересказа начинает казаться более реальным, чем сама

реальность. Вот отсюда и берется то, что мы называем «магическим реализмом»[45]. В романах Скорсы писательский взгляд также совмещен с мировидением индейской общины, деформирующим действительность. Изгородь, самопроизвольно ползущая по полям, человек, разговаривающий с животными, старик, видимый лишь соплеменникам, мертвые, ведущие диалог под землей, — все эти и другие чудеса поданы глазами индейцев.

Эволюция негризма и «магического реализма» развивалась в сходном направлении и состояла в том, что социально ангажированная, критическая, реалистическая тенденция, обозначившаяся в этих течениях, быстро набирала силу и активно вытесняла тенденцию, условно говоря, примитивистскую. Тем самым изживалась сама суть этих течений. Сборники Гильена 40-х гг. — это уже не негризм, а социальная поэзия, связанная с негритянской тематикой. Банановая трилогия Астуриаса — это уже не «магический реализм», а, скорее, критический реализм с отдельными вкраплениями магических элементов. Примитивистские модели европейской литературы сыграли значительную роль в формировании латиноамериканского художественного сознания, но, исчерпав себя, они утратили свою значимость.

Наряду с тенденцией к максимальному разделению двух типов сознания, «примитивного» и цивилизованного, в литературе XX в. наблюдается очень характерная противонаправленная тенденция к их воссоединению. Сам негризм, сколько бы он ни акцентировал сущностные различия африканца и белого, приблизил «дикаря» к западноевропейцу, аннулировал барьеры времени и расстояний, низвел контакт с «дикарем» до ранга обыденности. Понятие архетипа, обоснованное Юнгом, открыло широкие возможности для актуализации прошлого, восстановления связи времен в лоне единого неизменного времени культуры, для сознательного конструирования «вечных» образов, для разработки новых принципов фольклорной реконструкции. Эти тенденции, вообще характерные для литературы XX в., очень своеобразно воплотились в романе Х.Лакснесса «Самостоятельные люди» (1933-1935). Подзаголовок романа — «героическая сага» — ясно указывает на его специфическую поэтику, основанную на реконструкции художественного мира исландских саг. Речь не идет о сколько-нибудь буквальном использовании древних сюжетов и персонажей, а о воссоздании или реактуализации в современности героя и наиболее общей сюжетной схемы саг. Действие большей части романа протекает во внеисторическом плане — только в последней из четырех частей оно входит в историю при упоминании Первой мировой войны. Художественное время романа — это столь притяга-

тельное для писателей примитивистской ориентации время эпохи первоначала, первотворения, перводействий. На это указывает как сюжетная завязка (приход героя на девственную землю, начало ее освоения, построение жилища, основание рода), так и недвусмысленные авторские замечания: «Человек стоит на вершине самого высокого холма, как стоял здесь некогда первый поселенец, выбирая место для будущего жилья».

Обращая недавнее прошлое, почти современность, в эпоху первоначала, Лакснесс воссоздает типовой сюжет древней саги с доминирующими мотивами рока, неотвратимого возмездия и героического единоборства (в данном случае речь идет о борьбе одиночки с природой и обществом). Наибольший интерес в рамках рассматриваемой темы представляет герой романа, открыто сопоставленный с героем древней саги и со скальдом, ее сочинителем и исполнителем. Этот своеобычный персонаж, Бьяртур, выходец из эпохи первоначала и как бы несущий ее в своей душе, словно призван сломать устоявшиеся представления о литературном «положительном» герое и традиционную христианскую систему ценностей. Он открыто уподоблен животному («и даже думать начинает, как овца», «ставит овец выше людей») и, подобно животному, воспринимает мир чисто сенсуалистски, отвергая все потустороннее.[46] И в то же время в этом примитивистском, но отнюдь не примитивном герое ощутима необыкновенная человеческая глубина и подлинность, которые ставят его на голову выше окружающих персонажей. Одержимый стремлением к свободе и самостоятельности, Бьяртур проявляет крайнюю жестокость к своим домочадцам, оказываясь отчасти виновным в смерти двух своих жен и сына, в разбитой судьбе любимой дочери, и вместе с тем его поступки воспринимаются совершенно органично, и он не утрачивает авторской и читательской симпатии. В этом смысле он соответствует героям исландских саг, которые с одинаковой легкостью совершали самые хорошие и дурные поступки, не испытывая раскаяния, — на что указывал сам Лакснесс. Но главное состоит в том, что его характер определяется давлением архетипа, существует в иной эпохе и в иной системе ценностей.

Своим появлением подобные герои во многом обязаны тому, что в XX в. значительно изменились представления о сфере чувственного. Романтическая апелляция к чувству и принцип vivere secundum naturam подразумевали естественность в противовес условности, но не инстинкта как такового во всей его полноте. В XX в. углубляется понимание инстинкта, который под влиянием теории Фрейда трактуется подчас очень детерминистично и представляется способным на агрессию, на подавление разума (например, в рассказах Лоуренса и в

его романе «Любовник леди Чаттерлей»). Кроме того, инстинкт включается в сферу подсознательного, а она вбирает в себя не только биологическое, но и культурное — архаический пласт примитивного сознания, латентно присутствующий в мышлении современного человека. Так наряду с мотивом «зверь в человеке» в литературе XX в. широкое распространение получает мотив «дикарь в современном человеке». Излишне пояснять, какое влияние на формирование этих трактовок оказали труды Фрэзера (теория пережитков), Юнга (теория коллективного бессознательного), Фрейда, Ницше.

В предшествующей примитивистской традиции образ дикаря, как правило, существовал автономно; это касается и его романтического аналога «дитяти природы» — героя, взраставшего «на обочине» городской цивилизации. Примитивизму XX в. для создания образа примитивного человека вовсе не обязательно отправляться в далекие страны или выискивать духовных маргиналов: «дикарь» подспудно присутствует в подсознании каждого человека, бывает достаточно лишь мистического воздействия природных сил или пробуждения древних инстинктов в актах созидания, любви и насилия, чтобы «дикарь» скинул с себя современные одежды и предстал во всей своей наготе. Нарочитый эксперимент подобного рода поставил У.Голдинг в романе «Повелитель мух». Самолет с английскими школьниками потерпел аварию на необитаемом острове в южных морях. Оторванные от цивилизации, предоставленные самим себе, вчерашние благовоспитанные подростки в считанные недели превращаются в племя дикарей с магическими талисманами, языческими верованиями и способными на ритуальное убийство.

Такой взгляд на современного человека ярко проявился в эстетике «театра жестокости» А.Арто. Отметим предварительно, что в творчестве, высказываниях и даже в жизненных устремлениях Арто всегда сквозит вполне осознанная тоска по первобытному варварству, по архаическим временам, когда, по его словам, «жизнь била через край», «витальные силы были обнажены», когда сохранялась тайна магического воспроизводства жизни».[47] Эта тоска, рожденная из ясного ощущения несостоятельности современной европейской цивилизации, заставляла Арто, подобно Кайзерлингу, искать духовную подлинность в культурах Востока и Америки. В 1936 г. он совершил путешествие в Мексику, где прожил несколько месяцев среди индейцев тараумара. У них он прошел обряд инициации, после которого, по его словам, пережил самые счастливые дни в своей жизни и «стал наконец-то самим собой».[48] Впоследствии он писал по впечатлениям своей поездки: «Всякая подлинная культура основана на расе и на крови. Мексиканские индейцы хранят древний секрет своей расы, и прежде,

чем она исчезнет, мы, европейцы, должны разузнать силу этого древнего секрета. По моему убеждению, не мексиканцы должны подражать европейцам, а наоборот, европейской цивилизации следует просить у Мексики поделиться ее тайной. Европейская рационалистическая культура находится в кризисе, и я приехал в Мексику, чтобы отыскать корни магической культуры, которая еще способна цвести, питаемая индейским солнцем».[49] Что касается корней своего «театра жестокости», то их Арто, как известно, отыскал в Индонезии в балийском театре.

В художественном мышлении Арто «жестокость» выступает как собирательная категория, метафорически обозначающая всю сферу подсознательного, включая биологические и социальные инстинкты и обширный пласт культурных «атавизмов», — все то, что французский писатель иногда открыто называет словом «дикость». Эту «дикость» Арто воспринимает как нечто неизбывное в сознании человека, нечто вечно актуальное и угрожающее. В первом манифесте «театра жестокости» он категорически заявляет по этому поводу: «С духовной точки зрения, жестокость — это непреложный, действенный и безжалостный закон, неизбывная абсолютная предопределенность.(...). В жестокости проявляется род высшего детерминизма». По мысли Арто, самый эффективный способ сопротивления «жестокости» — ее экстериоризация, достигаемая с помощью театрального действа, которое обретает тем самым терапевтические функции. В данном случае Арто переводит в эстетическую сферу методы психоанализа и не скрывает этого: «Я предлагаю, — пишет он, — вернуть театр к элементарной магической практике, использованной современными психоаналитиками, которая ставит целью излечить больного, наглядно явив ему его болезнь».

Театральное действо превращается, таким образом, «в разновидность магического действа», приобретая ритуализированный сакральный характер, и эту его особенность Арто настойчиво подчеркивает в своих статьях. Театр он склонен представлять как ритуал жертвоприношения: «Театр — это манифестация сакрального посредством ритуальных жестов актеров, облеченных магической силой перед публикой, которая приносит себя в жертву на спектакле, обретающем смысл жертвоприношения». Режиссер же в этом действе выступает как «своего рода шаман, распорядитель священной церемонии». Отсюда — принципиальная установка на иррациональное подсознательное восприятие, при котором актеры и зрители впадают в особого рода «транс». Арто возвращает театр к его древнейшим обрядовым истокам, апеллируя к коллективному бессознательному и оперируя архетипами. В своем втором манифесте Арто ясно определил архети-

пическую тематику «театра жестокости»: «...он посвятит себя воплощению великих проблем и великих глубинных страстей, какие современный театр прячет под лакировкой якобы цивилизованного человека. Он посвятит себя космическим, универсальным темам, интерпретированным исходя из древнейших текстов, из древнейших космогоний, таких, как мексиканская, индусская, иудейская, иранская и прочие». Эта установка определила еще один важный эстетический принцип режиссуры Арто, состоящий в деперсонализации актера и характера. Архаический человек, сознающий себя частицей общности и замкнутый на повторении архетипических действий, являл собой отрицание индивидуальности. В балийском театре Арто восторгали не только магичность и ритуальность, но также его внеличностность: «В нем все так регламентировано, так деперсонализировано... И самое поразительное, что в этой систематической деперсонализации... все достигает максимального эффекта»[50].

В этой связи следует отметить, что тенденция к отрицанию индивидуальности, рожденная новыми представлениями о первобытном сознании, вообще стала характерной приметой примитивизма XX в. Эта тенденция парадоксальным образом уживается с прямо противоположной, о которой говорилось ранее. Поразительную, но по-своему закономерную эволюцию совершил Лоуренс, столь яростно защищавший личность от посягательств машины в романе «Радуга». Придя к идеализации архаического архетипа, писатель радикально переменил свою позицию. В романе «Пернатый змей», словно оспаривая прежние утверждения, он доказывает устами героини: «Итак, получается, индивидуальность есть лишь иллюзия и фальсификация? Да, ее нет, она присутствует разве что в механическом мире. В мире машин индивидуальная машина, действительно, эффективна. Но личность, равно как и совершенство, не существует и не может существовать в живом мире. Все мы — частички единого целого»[51].

Теоретические установки и ранняя художественная практика футуризма, дадаизма, сюрреализма фактически предполагали отказ поэта от собственного «я» и выход за рамки индивидуальности в некую более широкую сферу коллективных, общечеловеческих смыслов. Не случайно одним из пунктов своего футуристического манифеста Маринетти ставит задачу: «Полностью и окончательно освободить литературу от собственного «я» автора, то есть от психологии», а дадаисты представляют свое движение «надындивидуальным».[52] Деиндивидуализация героя отчетливо наблюдается в негризме на ранних этапах его развития, отчасти в теллурической литературе, позже — в прозе «магического реализма». Герой-личность растворяется в героеколлективе, который, в свою очередь, растворяется в природе, обра-

зуя с нею нерасторжимую целостность, некую единую волю, единую судьбу. Причем такого типа аннигиляция личностности трактуется художником как высшая степень ее самореализации.

Как видно, важнейшая особенность примитивистской образно-стилевой константы в литературе XX в. состоит в том, что конституирующие черты архаического сознания как бы «отрываются» от образа «примитивного» человека и от примитивистских мифологем и широко входят в эстетическое самосознание эпохи и в художественную практику. То же самое наблюдалось и в изобразительном искусстве, когда некоторые особенности «примитивной» живописи — такие, как нарушение или отсутствие прямой перспективы, плоскостное изображение фигур, неразработанный монохромный фон, использование больших масс локального цвета, — применялись различными художниками за рамками собственно примитивистской эстетики. Это и заставляет говорить о примитивизме XX в. в очень широком ключе. Что касается литературы, то речь идет прежде всего об иррационализме, магии и ритуале. Присутствие соответствующих установок, концепций и категорий бывает ощутимо даже в течениях, весьма далеких от примитивистского тяготения к архаике.

Иррационализм как философская тенденция, прокламированная и в художественной литературе, столь же древен, как сама культура. Однако только в литературе XX в. он перестает быть исключительно идеологической ориентацией и глубоко внедряется в художественную практику, в способ работы со словом. Иррационализм составляет эстетическую основу всего авангардного искусства первой половины XX в., и не будет преувеличением сказать — стиль мышления эпохи, не случайно породившей такой феномен, как поэтику абсурда.

В этой связи еще раз необходимо подчеркнуть огромную роль философии конца XIX — первой половины XX вв., стоявшей в оппозиции, как к позитивизму, так и к гегельянскому идеалистическому рационализму. Речь идет, прежде всего, о мощном направлении т.н. философии жизни, представленной в своих различных вариантах именами Ницше, Клагеса, Кайзерлинга, Бергсона. Все они так или иначе отвергают теоретическое, логическое мышление, проповедуя внеинтеллектуальные способы познания действительности. Клагес возвышал инстинкт, дающий непосредственное и адекватное представление о действительности; Бергсон истолковывал интуицию в противовес логике как непосредственное слияние субъекта с объектом и преодоление дистанции между ними; Кайзерлинг считал интеллектуальное познание действительности крайне односторонним, объявлял философию особой формой воображения, аналогичной художе-

ственному творчеству, и призывал возвратиться к древней мистической мудрости. Интуитивизм, иррационализм соответствовали общей парадигме авангардного искусства, разрушающего формы в целях постижения сущностей.

Воплощением сферы рационального мыслится система, какой бы она ни была. В живописи в качестве таковой выступала установившаяся с эпохи Возрождения эстетика, которая при всех вариантах стилей и направлений основывалась на прямой перспективе, соразмерности фигур и частей тела, миметическом воспроизведении натуры. Эта эстетика и подверглась коренной ломке. В литературе системой воспринимался логически-дискурсивный способ изложения, — то есть синтаксис. По нему-то и пришелся главный удар авангардистского иррационализма.

В знаменитом «Техническом манифесте футуристской литературы» (1912) Маринетти очень четко определил свою сверхзадачу: «Врожденная интуиция — отличительная черта всех романцев. Я хотел разбудить ее в вас и вызвать отвращение к разуму». Воплощением разума мэтр футуризма считает сложившийся языковой канон и предлагает следующие пути его реформирования: «1. Синтаксис надо уничтожить, а существительные ставить как попало, как они приходят на ум. 2. Глагол должен быть в неопределенной форме. (...) 3. Надо отменить прилагательное... 4. Надо отменить наречие. (...) 5. У каждого существительного должен быть двойник, то есть другое существительное, с которым оно связано по аналогии. Соединяться они будут без всяких служебных слов. (...) 6. Пунктуация больше не нужна». Нетрудно представить себе, что при последовательном проведении этих принципов получится примитивнейший язык, подобный детскому лепету. В сфере образности Маринетти предлагает использовать наиболее широкие ассоциации, максимально уплотнить их, безоглядно смешивать высокие аналогии с низкими и сплетать образы беспорядочно и вразнобой. «Когда будет покончено с логикой, возникнет интуитивная психология материи. (...) Мы выкинем из ассоциации первую опорную половину и останется только непрерывный ряд образов»[53]. С известными оговорками можно утверждать, что такой тип образности соответствует дорационалистическому целостно-эпическому восприятию действительности. В этих установках вновь проявляется внутренняя парадоксальная сущность футуризма, который призывает воспевать экскаватор языком человека с палкой-копалкой.

Вслед за футуризмом атаку на языковой канон предпринял дадаизм. В манифесте 1918 г. основатели течения заявляли, что дадаизм «символизирует примитивнейшее отношение к окружающей действительности» и «рвет на части все понятия этики, культуры и внутрен-

ней жизни...»[54] В своей ранней художественной практике дадаисты пошли дальше Маринетти и попытались уничтожить не только синтаксис, но и само слово как смысловую единицу, заменив его набором звуков. Некоторые стихи полностью состоят из бессмысленных звукосочетаний, представляя собой некую «тарабарскую» речь, в других — подобного типа «неологизмы» соседствуют с общепринятыми словами таким образом, что как бы уравнивают их с собой, тем самым отменяя их семантику и выявляя чистую фонику[55]. Принцип превалирования фонического над семантическим в высшей степени характерен для древнейших обрядовых жанров фольклора, в частности, для африканской песни. Новый язык, который пытались создать дадаисты, по сути дела представлял собой лепет первобытного человека, еще только созидающего речь.

Сюрреализм, наследник дадаизма, столь же яростно прокламирует иррационализм и антиинтеллектуализм (в этом смысле программный характер носит заглавие поэмы Т.Тцара «Антиголова») и вновь обрушивается на языковой канон. В «Трактате о стиле» (1928) Л.Арагон открыто заявляет о своем намерении «затоптать ногами синтаксис», внедряя в текст «фразы ошибочные или неправильные, несоединимость частей между собой, забвение уже сказанного, непредусмотрительность относительно дальнейшего, разногласие, невнимание к правилам, каскады, неправильности»[56]. Однако сюрреалисты нашли свой путь борьбы с разумом и с системой языка — погружение в подсознание. Знаменитое автоматическое письмо сюрреализма подразумевает, по словам Бретона, художественное творчество «вне всякого контроля со стороны разума, вне каких бы то ни было эстетических или нравственных соображений»[57]. Такое письмо в определенной степени аналогично словесному творчеству типа якутской импровизации, когда в неупорядоченном потоке самовыражения сливаются образы внешнего мира, мифообразы, внутренние переживания, воспоминания, любые приходящие на ум ассоциации и т.п. Автоматическое письмо призвано убрать из сознания художника многовековые напластования культуры, чтобы дать ход из подсознания неким первичным пластам образности и мировосприятия. Поэтому его по праву можно назвать письмом примитивистским, инструментом актуализации архаического субстрата сознания. Давно подмеченная исследователями очевидная общность многих образов поэзии Бретона, Элюара, Арагона, Тцара свидетельствует о том, что эти образы извлечены не столько из индивидуального, сколько из коллективного подсознания и представляют собой юнговские архетипы. Весьма показательным в этом отношении является самое репрезентативное произведение сюрреализма — поэма Т.Тцара «Приблизительный человек» (1925–1930).

В этой грандиозной по объему (и пафосу) поэме Тцара фактически воспоследовал той программе создания образности, которую наметил Маринетти (см. выше). В результате его произведение приобрело специфичный тон древней эпико-мифологической поэмы, что было тут же подмечено критикой, охарактеризовавшей творение Тцара «необыкновенной примитивной поэмой». Так, А.Беар пишет: «Не вызывает сомнения, что, создавая произведение такого рода, автор вдохновлялся эпикой, кроме того, бессознательно используя художественные средства традиционного фольклора с его рефренами, параллелизмом, перекличками, фоническими ассоциациями»[58].

В художественной практике авангардистов ясно просматривается и стремление возродить на новом уровне такие особенности первобытного искусства, как ритуализм и магичность. Что касается первого, то сама форма функционирования авангардистских объединений — с собраниями «посвященных», с манифестами, имеющими отчетливо выраженный характер «сакральных» текстов, с символическими культурными жестами — обнаруживает связь с ритуализмом. Еще явственнее эта связь ощущается в формах коллективного творчества дадаистов и сюрреалистов.[59] Разумеется, в этих экзерсисах присутствует игровой элемент, столь характерный для эстетики авангардизма, однако не стоит забывать, что сами участники объединений поначалу относились к своим буриме в высшей степени серьезно, обставляя их как своего рода священнодействия. Глубоко ритуализованный характер носит и один из основополагающих принципов сюрреалистического творчества, непременное условие автоматического письма — погружение в «транс», имевшее целью отключение разума для «выплеска» подсознания. Общеизвестно, что психо-физиологический транс является составным элементом практики шаманизма и колдовства во всем мире. Поскольку сюрреалисты всегда питали живейший интерес к первобытной культуре и обнаруживали осведомленность в научных исследованиях данной проблематики (что подтверждается их статьями и высказываниями), то можно небезосновательно предположить, что принцип автоматического письма возник не только из фрейдизма, но также из ориентации на практику шаманизма. Во всяком случае, весьма показательно, что А.Карпентьер, участник сюрреалистического движения, впоследствии, критически осмысляя свой парижский опыт, характеризовал Бретона как шамана новейшего образца.

Сказанное имеет непосредственное отношение и к магии как важнейшему концептуальному и художественному элементу эстетики авангардизма. Восприятие слова в его магической функции, органически присущее первобытным формам искусства и жанрам обрядово-

го фольклора, в профессиональной художественной литературе впервые было осмыслено в немецком романтизме. Однако эта романтическая концепция в целом не вышла за рамки эстетических деклараций. Авангардисты, возродив и переосмыслив ее, попытались внедрить ее в художественную практику. Они наделили слово колоссальной силой, объявив его главным и по сути единственным средством переустройства мира, и тем самым придали ему характер вселенской магии. Соответственно, сам акт поэтического творчества в эстетике авангардизма осмыслялся как акт магический. Внешне бессмысленные звукосочетания их поэзии приобретали глубинную осмысленность заклинаний. Авангардисты стремились отменить привычное значение слова, чтобы выявить в нем иной семантический пласт — эзотерический. С особой художественной силой магическая концепция слова проявилась в поэзии русского футуризма, поскольку сочеталась с фольклорной реконструкцией древних обрядовых жанров поэзии. Действительно, характерная для их поэзии интонация заклинания и выкрика во многих случаях, несомненно, восходит к русским заговорам и обрядовым закличкам (последние, исполнявшиеся хором, имели целью вызывание весны, дождя, солнца, урожая и т.п.) Например, знаменитое хлебниковское «Заклятие смехом» соединяет в себе черты обоих фольклорных жанров: это именно заклинание с сакральными словесными формулами, сокрытыми от непосвященных, и с характерной для заговора магической игрою звуком и словом; и в то же время громогласная интонация и обращенность к некоей человеческой общности как бы подразумевают форму хорового призыва:

О, рассмейтесь, смехачи!
О, засмейтесь, смехачи!
Что смеются смехами, что смеянствуют смеяльно,
О, засмейтесь усмеяльно! (...)[60]

Впрочем, в своей работе со словом русские футуристы выходят из сферы национального фольклора и воспроизводят некие вненациональные архетипические формулы магической практики. Поэтика заклинания основана главным образом на многократном повторении слова или словосочетания: рефрен придает слову магическую силу и выявляет его эзотерический смысл. Излюбленный стилистический прием футуристов в сущности сродни поэтике заклинания: выявление и акцентирование фонемы или группы фонем, их повторение и нагнетание. Этот прием избыточно используется и в поэзии Каменского, который сознательно ориентировался на обрядовые жанры русского фольклора: «И хохочу, / хочу — / кричу, / точу / топор / грачу» и т.п.[61]

Огромную значимость магического элемента в эстетике авангардизма первым ясно определил немецкий искусствовед Франц Ро, опубликовавший в 1925 г. монографию под названием «Постэкспрессионизм (магический реализм): проблема новой европейской живописи». Именно ему принадлежит авторство термина «магический реализм», который впоследствии был «присвоен» латиноамериканской литературой. Отличительную особенность творчества художников Эрнста, Бекмана, Кирико, Магритта и др. немецкий ученый видел в том, что они представляли привычные предметы в непривычном виде как некие перманентные объекты, выявляя тем самым их магическую сущность. Как видно, наблюдения Ро приложимы и к литературному авангардизму. Что и произошло после того, как книга Ро быстро получила широкую известность. Сюрреалисты уже вполне сознательно искали магию слова и считали Аполлинера своим предтечей именно за его способность прозревать магию в обыденности: «Слова повседневной жизни заключают в себе странную магию — с ними, с первичной материей языка работал он».[62] Очевидную связь с магическим восприятием слова обнаруживает и знаменитая сюрреалистическая категория «чудесного», уравненная с категорией «прекрасного».[63] Магия входила в доктрину итальянской художественно-писательской группы «900», издававшей франко-итальянский журнал под руководством критика и романиста М.Бонтемпелли. Понятие «магия» стало трактоваться как явление, аналогичное художественному творчеству, искусству. Об этом, в частности, свидетельствуют появившиеся одновременно в 1932 г. эссе Г.К.Честертона «Магия и фантазия в художественной прозе» и Х.Л.Борхеса в соавторстве с А.Бьой Касаресом «Магия и искусство повествования». Английский и аргентинские писатели выступали против миметического реализма и ратовали за литературу, подчиненную особой логике магии. Следует отметить в заключение, что магическая концепция слова и художественного творчества далеко вышла за рамки авангардистских течений первой половины XX в. Особую распространенность и укорененность она приобрела в латиноамериканской литературе 60-х — 80-х гг., в частности, в творчестве Х.Л.Борхеса, К.Фуэнтеса и О.Паса.

Итак, в XX в. происходило одновременное преобразование, расширение и размывание примитивистской константы. До эпохи романтизма примитивизм, сосредоточенный исключительно в философско-идеологической сфере, оставался явлением в целом маргинальным, спорадическим и фрагментарным. Яркий пример тому — неоднократно упоминавшиеся «Опыты» Монтеня: ни одному здравомыслящему человеку не придет в голову назвать эту книгу «примитивист-

ской» на том основании, что в ней присутствует одна глава, где в концентрированном виде изложены основные постулаты примитивизма. Лишь в романтизме, со свойственной ему апелляцией к чувственному началу в противовес рациональному, с его интересом к фольклору, примитивистские мифологемы обретают подлинную значимость и находят художественное воплощение в фольклорной стилизации.

В литературе XX в. примитивистская константа реализуется на трех уровнях. На уровне философско-мифологическом переосмысляются традиционные примитивистские мотивы и вырабатываются новые; в теллурической прозе и поэзии они складываются в целостную картину мира. Теллуризм далеко выходит за рамки философской ориентации, это устойчивая система художественных образов, и потому он смыкается с образно-стилевым уровнем воплощения примитивизма. На этом уровне в основном и концентрируется все то, что принципиально отличает примитивизм XX в. от идеологически родственных явлений предшествующих веков: напряженный, явленный в работе со словом поиск первоэлементов культуры, новое ощущение слова, преобразование структуры художественной речи, создание нового синтаксиса, разработка принципиально иных, далеких от романтического этнографизма принципов фольклорной реконструкции. Эти художественные открытия обретают такую силу и притягательность, а само искусство оказывается настолько предрасположено к их восприятию, что они вступают в непредсказуемые, подчас парадоксальные реакции с идеями и художественными элементами самых различных течений. Так создается самый широкий, условно называемый «синтетический» уровень реализации примитивизма, являющий его проникновение во все по́ры искусства XX в.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Подробнее см.: *Дмитриева М.* Природа природствующая и природа оприроденная: к истории термина «примитив» // Примитив в искусстве. Грани проблемы. М., 1992.

[2] *Прокофьев В.* О трех уровнях художественной культуры Нового и Новейшего времени (к проблеме примитива в изобразительных искусствах) // Примитив и его место в художественной культуре Нового и Новейшего времени. М., 1983.

[3] *Goldwater R.J.* Primitivism in modern painting. New York — London, 1933. P. 172.

[4] *Whitney L.* Primitivism and the idea of Progress. Baltimore, 1934; *Boas G., Lovejoy A.* A documentary history of Primitivism and Related Ideas in Antiquity. Baltimore, 1934; *Runge E.* Primitivism and Related Ideas in Sturm und Drung Literature. Baltimore, 1946; *Boas G.* Essays on Primitivism and Related Ideas in the Middle Ages.

Baltimore, 1948. См. также: *Fairchild H.* The Noble Savage. New York, 1928; *Fitzgerald M.* First Follow Nature. New York, 1947; *Levin H.* The Myth of the Golden Age in the Renaissance. Indiana, 1969.

[5] *Тынянов Ю.* Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 131.

[6] *Etchebarne M.* La influencia del arrabal en la poesía argentina culta. Buenos Aires, 1955. P. 82–83.

[7] *Элиаде М.* Космос и история. М., 1987. С. 140.

[8] *Шпенглер О.* Закат Европы. М., 1993. С. 19.

[9] Подробнее см.: Культуры Африки в мировом цивилизационном процессе. М., 1996. Гл. 2.

[10] *Fry R.* Negro sculpture. Vision and design, 1920; Escart von Sydow. Primitive Kunst und Psychoanalyse, 1927; *Guillaume P., Munro T.* Primitive Negro Sculpture, 1926; *Vatter E.* Religiose Plastik der Naturvoelker, 1926.

[11] *Zoilla E.* Due variante dell'esotismo. Parigi fra il 1862 e il 1932 // L'esotismo nelle letterature moderne. Napoli, 1987. P. 23–30; *Jourda P.* L'Exotism dans la litterature française depuis Chateaubriand. Montpellier, 1956; *Malleret L.* L'exotism indochinois dans la litterature français depuis 1860. Paris, 1934.

[12] *Sartre J.P.* L'Orphée noir // *Senghore L.* La nouvelle poésie negre et malgach. Paris, 1948. P. IX.

[13] *Лоуренс Д.* Дочь лошадника. Рассказы. М., 1985. С. 179.

[14] *Artaud A.* Oevres complètes, Vol. V. Paris, 1964. P. 9.

[15] *Лоуренс Д.* Урсула Брэнгуэн. М., 1925. С. 118,165, 163, 119.

[16] См.: *Кофман А.* Латиноамериканский художественный образ мира. М., 1997. Гл. I, раздел 1, Пространство.

[17] *Карпентьер А.* Потерянные следы // Карпентьер А. Избранные произведения в двух томах. М., 1974. Т. 1. С. 204, 166.

[18] *Конрад Дж.* Избранное. Т. 2. М., 1959. С. 90, 47, 37, 99.

[19] *Лоуренс Д.* Урсула Брангуэн. Указ соч. С. 238, 244, 298, 239.

[20] *Неруда П.* Собрание сочинений в четырех томах. М., 1978–1979. Т. 3. С. 192.

[21] *Keyserling H.* Meditaciones suramericanas. Santiago de Chile, 1931. P. 156–157.

[22] *Lawrence D.H.* Selected essays. London, 1974. P. 181, 186.

[23] *Lawrence D.H.* The plumed serpent. London, 1950. P. 87–88.

[24] *Астуриас М.А.* Маисовые люди. Ураган. М. 1977. С. 229; *Фуэнтес К.* Смерть Артемио Круса. Избранное. М., 1983. С. 354; *Карпентьер А.* Потерянные следы. Указ соч. С. 215; *Алегрия С.* В большом чуждом мире. М., 1975. С. 23.

[25] *Хлебников В.* Стихотворения. Поэмы. Драмы. Проза. М., 1986. С. 222.

[26] *Карпентьер А.* Указ соч. С. 204–206.

[27] *Ремизов А.* Взвихренная Русь. М., 1991. С. 204; *Его же.* Избранное. М., 1978. С. 17.

[28] *Ремизов А.* Избранное. Посолонь. С. 353, 354, 330.

[29] *Каменский В.* Стихотворения и поэмы. М.-Л., 1966. С. 71–72.

[30] *Хлебников В.* Указ соч. С. 66.

[31] *Каменский В.* Указ соч. С. 66, 170–171.

[32] *Адаменко В.* Игорь Стравинский и Велимир Хлебников: мир первоэлементов художественного языка // Примитив в искусстве. Грани проблемы. С. 149–169.

[33] *Bean C.* Black characters. Toward a dialectical presentation in three South American novels // Voices from under. Black narrative in Latin America and the Caribbean. Westport-London, 1984.

[34] Здесь и далее подстрочные переводы выполнены автором статьи.

[35] *McKay C.* Harlem shadows. New York, 1922. P. 45.

[36] *Cullen C.* Color. New York, 1925, p. 101.

[37] Selected poems of L.Huges. New York, 1959. P. 55, 27.

[38] Iniciación a la poesía afro-americana. Miami, 1973. P. 28–29.

[39] *Hernandez Aquino L.* Nuestra aventura literaria. Los ismos en la poesía puerorriqueña (1913–1918). San Juan, 1966. P. 165–166.

[40] *Земсков В.* Негритянская поэзия Антильских стран: истоки, создатели, история. // Художественное своеобразие литератур Латинской Америки. М., 1976, с. 97.

[41] *Palés Matos L.* Op. Cit. P. 149.

[42] Подробнее см.: *Михайлов Дж.* Удивительный мир африканской музыки. // Африка еще не открыта. М., 1967.

[43] Обнаженные ритмы. Негритянские мотивы в поэзии Латинской Америки. М., 1965. С. 167, 158.

[44] См. *Кофман А.* Проблема «магического реализма» в латиноамериканском романе. // Современный роман. Опыт исследования. М., 1990; Langmanovich D. Sobre la función del surrealismo en *Hombres de Maíz*. En: Estudios y ensayos. Tucuman, 1975. P. 25–33; *Ocampo A.* Un intento de aproximación al realismo mágico. En: XVII Congreso del Instituto nacional de la literatura iberoamericana. Madrid, 1968.

[45] *Guibert R.* Seven voices: Latin American writers talk to Rita Guibert. Random House, 1973. P. 136.

[46] *Лакснесс Х.* Самостоятельные люди. Исландский колокол. М., 1977. С. 29, 31, 29, 49.

[47] *Artaud A.* Oevres complètes. P. 51–52.

[48] Ibid. Vol. 9. P. 36.

[49] Цит. по: *Martín C.* Hispanoamérica: mito y surrealismo. Bogotá, 1966. P. 182.

[50] *Artaud A.* Op. cit. Vol. 4. P. 121, 96; Vol. 3. P. 28; Vol. 5. P. 74; Vol. 4. P. 72, 147, 70.

[51] *Lawrence D.H.* The plumed serpent. Op. Cit. P. 405.

[52] Цит. по: Называть вещи своими именами. М., 1986. С. 165, 321.

[53] Там же, с. 163–164.

[54] Там же, с. 319.

[55] Некоторые примеры см. в кн.: *Андреев Л.Г.* Сюрреализм. М., 1972. С. 143–152.

[56] Там же, с. 69.

[57] Называть вещи своими именами. С. 56.

[58] *Tzara T.* Oeuvres complètes. Vol. 2. Paris, 1977. P. 419, 416.

[59] Подробнее см.: *Андреев Л.* Указ соч. С. 127–128.

[60] *Хлебников В.* Указ. соч. С. 42.

[61] *Каменский В.* Указ. соч. С. 157.

[62] Называть вещи своими именами. Указ соч. С. 322.

[63] Там же, с. 48.

Т.В.Балашова

ПОТОК СОЗНАНИЯ

Термин «поток сознания» (stream of consciousness) появился в книге американского психолога Уильяма Джеймса «Основы психологии» (1874) в применении к самому психическому процессу, который автор «Основ психологии» считал плавно текущим, как река, не предполагающим никаких «разрывов». «Процесс мышления заметным образом непрерывен», — утверждал У.Джеймс, — все наше бытие есть «непрерывная последовательность ощущений, <...> при почти незаметной смене устойчивых и изменчивых частей потока сознания»[1].

В литературоведческой же науке понятие «потока сознания» начало использоваться только в XX в., и именно на том этапе, когда воссоздание внутреннего мира человека во всей его причудливой сложности стало осознаваться не просто важнейшей, но основной задачей литературы.

Речь от первого лица, для себя, не обращенная ни к кому из других героев, издавна использовалась разными течениями повествовательной прозы — и в плутовском романе, и в романе-исповеди (Этьен Пивер де Сенанкур, Альфред де Мюссе). Как правило, это была (в большей или меньшей степени) субъективно окрашенная форма изложения событий, образующих фабулу. На следующем этапе развития нарративности «речь про себя» получила иную нагрузку: минимум информативности, максимум внимания к тому, как оценивает герой изложенные (за рамками «речи про себя») события, какую последовательность мыслей они рождают. Такова «речь про себя» у Л.Н.Толстого, Ф.М.Достоевского, Стендаля. Тогда в обиход литературной критики и вошел термин «внутренний монолог» (впервые в пояснениях Т.Готье). «Толстовский переворот в понимании и изображении человека, — пишет Л.Я.Гинзбург, — был и переворотом в изображении его слова»[2]. «Внутреннее» слово — как и диалогическое — Толстой стремился индивидуализировать, передать волнение (последний монолог Анны Карениной), раздражение (Пьер Безухов в момент ссоры с Элен), романтическую приподнятость (монологи Наташи Ростовой). Этому опыту нельзя не отдать должного; не случай-

но Вирджиния Вулф писала: «Самые элементарные замечания о современной художественной прозе вряд ли могут обойтись без упоминания о русском влиянии»[3].

В.Виноградов различал у Толстого два вида внутреннего монолога: иррациональный и логически-условный, считая преобладающим первый[4]. Л.Я.Гинзбург склонна связывать имя Толстого скорее со вторым видом. И с ней легче согласиться. Внутренний монолог у Толстого не обращен к воспроизведению причудливого хода мысли — он течет по проложенному руслу, в рамках хорошо организованной конструкции вопросов, ответов, сомнений, предложений, умозаключений, выводов. Для примера — внутренний монолог взволнованного, но полностью сохраняющего речевое равновесие Николая Ростова: «Я был так счастлив, так свободен, весел! И как я не понимал тогда, как я был счастлив! Когда же это кончилось и когда началось это новое, ужасное состояние? Чем ознаменовалась эта перемена? Я все так же сидел на этом месте, у этого стола, и так же выбирал и выдвигал карты, и смотрел на эти ширококостные ловкие руки. Когда же это свершилось и что такое свершилось?» Такой тип внутреннего монолога сохранится и в литературе XX в., как останется и традиционная для литературы предыдущих веков фигура рассказчика, описывающего и интерпретирующего события.

Но ориентиром для психологического романа XX в. станет именно другая форма внутреннего монолога — поток сознания, причем, при соединении как бы двух уровней: во-первых, характеристика самого процесса мысли, как правило, алогичной, путаной, отражающей абсурдность самого мира; во-вторых, характеристика манеры передачи этой мысли — с нерасчлененным речевым потоком, повторами, смешением как временных планов, так и разнонаправленных оценочных суждений, вовлекаемых в общее русло внутреннего монолога.

Поскольку «поток сознания» можно считать понятием, включенным в более общую категорию внутреннего монолога, то употребление в дальнейшем изложении этих часто взаимозаменяемых терминов, не должно вызывать удивления: речь идет об одной из форм внутреннего монолога, чрезвычайно характерной для искусства слова XX в.

Обращаясь к такому типу монологического повествования, художник слова стремился представить жизнь сознания во всей ее сложности, с максимальным приближением к процессу функционирования мысли, пред-мысли, интуитивных импульсов, не обретших еще четкого выражения. Складывается форма, отличная и от прежнего романа-исповеди, и от романа с широким использованием внутреннего монолога: здесь по сути, нет «объективно» изложенных событий, отбро-

шена возможность сначала представить объективную картину происходящего, а потом ее осмысление героем; здесь все — только калейдоскоп бликов-восприятий; непрерывный поток сознания, вбирающий приметы реального только в том освещении, в том ракурсе, как они увидены (восприняты) героем. Тип нарративности в «потоке сознания» определяется системой соотношений между собственно внутренним монологом и авторской речью; внутренним монологом и речью рассказчика; внутренним монологом и диалогом и т.д.

В XX в. по сравнению с XIX, авторская речь все реже и менее явно обособляется от внутреннего монолога героев. Между произведениями Л.Н.Толстого («Война и мир», 1863–1869, «Анна Каренина», 1873–1877, «Крейцерова соната», 1887–1889) и романами Пруста («В поисках утраченного времени», 1913–1922), Джойса («Улисс», 1922) пролегла целая художественная эпоха, которая привнесла много неожиданного в самосознание личности.

Складывалась новая этико-философская система, определяемая конечно, и эволюцией наук. Рост технических возможностей усложнял отношения человека с миром. С одной стороны — осознание своего могущества; с другой — недоумение и страх перед новыми и неизведанными областями знаний, перед иррациональными силами, не поддающимися ни научному анализу, ни логическому объяснению. Позитивизм, как метод познания, осознавался исчерпанным; физика, биология вставали перед «нерешаемыми» проблемами. Возник обостренный интерес к сфере иррационального, почти загадочного. Одной из таких таинственных областей была высшая нервная деятельность, функционирование мозга.

Для психологического романа из новых теорий наиболее значительными оказались учения Анри Бергсона и Зигмунда Фрейда.

Анри Бергсон был среди тех, кто в конце XIX в. нанес ощутимый удар по позитивизму, сосредоточив внимание на неизученных сферах человеческого сознания и заложив основы новых представлений о человеческой личности. Настаивая на значимости познания интуитивного, даже применительно к науке (философии), он подвергал сомнению роль «раз навсегда сформулированных доктрин», «синтеза», «философских заключений», видя в основе всякой новой идеи «простоту изначальной интуиции», «сущностной спонтанности, генерирующей философскую мысль»[5]. Моделируя, например, механизм воспоминания, Бергсон выделил два вида памяти — память тела или память-привычку, реагирующую сразу действием, без посредничества образа (простейший вид подключения к реальности), и другую память — «настоящую», или «созерцательную» (что для потока сознания окажется чрезвычайно важным), «бесполезные воспоми-

нания», где главное — образные ассоциации. Бергсон не считал возможным объяснить, почему мгновенным впечатлением воскрешается тот или иной момент прошлого. Не помогают такому пониманию и черты сходства, ведь, — писал он, — «между любыми двумя взятыми наугад идеями всегда можно найти смежность, так что обнаружение отношения смежного или сходства между двумя следующими друг за другом представлениями ничуть не объясняет, почему одно из них вызывает другое»[6].

Именно эта концепция образной памяти сыграла значительную роль в формировании «потока сознания» и легла в фундамент «дальних ассоциаций» сюрреализма и вообще поэзии XX в.

Призывая доверять интуитивному потоку вчувствования, Бергсон, как и Фрейд, придавал большую роль бессознательному («бессознательные психологические состояния», «бессознательное представление»). Но, в отличие от Фрейда, он менее всего склонен был детерминировать ту или иную психологическую реакцию конкретной причиной. «Если положение, направление и быстрота движения каждого атома нервной материи, — говорил он, — детерминированы в любой момент движения, это вовсе не значит, что и наша психологическая жизнь столь же фатально предопределена. Иначе пришлось бы продемонстрировать, что каждому состоянию мозговых клеток соответствует строго определенное психологическое состояние, а подобная зависимость никем пока не доказана»[7].

Психологическая проза XX в. во многом базировалась на бергсоновских представлениях о механизме сознания и памяти; тяготела к воссозданию не застывших качеств, а изменчивых, перетекающих одно в другое состояний, возникающих спонтанно, необъяснимо, связанных с происходящим не напрямую, а сложно, опосредовано. Вполне в духе бергсоновского объяснения симультанности в психологическом романе XX в. выстраивается поток сознания героя: любые, совсем незначительные перемены внешней обстановки сопровождаются интуитивной работой подсознания, непрерывным шепотом (murmure ininterrompue[8]).

Исследование сферы подсознания, столь важной для романа XX в., продолжил, уже в следующее десятилетие, З.Фрейд. В своих работах он углубил представления о бессознательном, что оказалось для романа XX в. очень плодотворным. Ассоциации, выведенные из-под контроля разума, Зигмунд Фрейд назвал свободными и роение таких свободных ассоциаций считал кульминацией проявления специфически индивидуального.

Выстраивая довольно сложную зависимость между «оно», предопределенным генетически, «эго» (опытом индивида) и «супер-эго»

(опытом многих людей), Фрейд полагал, что определяющим является опыт ранних лет жизни человека и, в первую очередь, сексуальные влечения и переживания. Психоаналитический метод, когда анализ свободных, не поддающихся простому толкованию, ассоциаций помогает понять, какие именно желания были в детстве подавлены, а через понимание пациент освобождается он немотивированного вроде бы невроза, нашел широкое применение в медицинской, в частности и психотерапевтической практике.

Но художественное сознание сумело использовать учение Фрейда гораздо более полно. Не отбрасывая этого ядра (либидо ранних лет жизни), художественное сознание придало более широкое толкование свободным ассоциациям. Преодолевая контроль разума (классический пример — автоматическое письмо сюрреалистов), ассоциативное мышление давало свое, весьма неожиданное объяснение жизненным явлениям, устанавливая сложную, систему связей между феноменами, по всем параметрам как будто абсолютно чуждыми.

Дальние ассоциации, сопоставление несопоставимого стали знаком нашей эпохи не только в сюрреализме, но и во всей культуре XX в., отметив своей печатью литературу, живопись, киноискусство. Поэтому влияние Фрейда на роман XX в. не сводится к воссозданию тех психологических явлений, которые называют фрейдистскими комплексами; исследование таких комплексов, предпринятое Фрейдом, потребовало от романа пристального внимания к малейшим реакциям человеческого сознания, к самым отдаленным аналогиям и сопоставлениям. Необычайно значимой оказывалась каждая минута существования человека, запрещалось отдавать предпочтение «главному», «общезначимому». Этот перенос внимания еще раз — на новом этапе, не ссылаясь на Фрейда — обосновали впоследствии «неороманисты».

Психологический роман сосредоточил внимание, таким образом, не только на эротическом, запретном, потаенном, но вообще — на всех самых «абсурдных», «нелепых», «необъяснимых» образах, выплывающих из подсознания. Движение таких образов — то медлительное, то набирающее безумный ритм — и стало определяющим для характеристики персонажа. Неровное течение мысли (и предмысли), ее скачки, паузы, кружение на месте роман решил рассмотреть, так сказать, под микроскопом — детально, вдумчиво, всесторонне. В классическом романе XIX в. градация значительного и незначительного была достаточно строгой; повествование XX в. оказалось гораздо более внимательным к человеку: важным должно стать все — пусть даже самые мелкие ощущения; каждое — опять же согласно убеждениям Фрейда — могло оказаться ключевым.

Кроме теорий Бергсона и Фрейда для художественной формы потока сознания существенным оказалось и учение Юнга о коллективном бессознательном. Действительно, те, более глубокие слои психики («глубинная психология»), к изучению которых устремился Юнг, отойдя от своего учителя, Фрейда, ранее вовсе не становились предметом художественного воссоздания. За «эго», как средоточием сознания, Юнг предложил рассмотреть комбинации архетипов «самости» (юнгианский термин), доставшихся человеку от предыдущих поколений, архетипов, возникающих в снах (или неосознаваемых ощущениях), как знак пра-памяти.

Особого внимания требует — применительно к потоку сознания — и тот тип коллективного бессознательного, которое формируется здесь и сейчас (без глубоких архетипических слоев), иначе говоря «супер-эго», введенное Фрейдом, но мало его интересовавшее. Оно появляется почти во всех романах, обращенных к метафизической трактовке политических событий XX в.; в повествовании, близком потоку сознания, оно тоже часто ведет свою «партию», являясь голосом не персонажа, не автора, а того «оносороженного» (по Ионеско) множества, которое субъект повествования, ненавидя, носит в себе.

Интуитивное вчувствование, личное и коллективное бессознательное, свободные ассоциации стали в психологической прозе одним из существенных объектов художественного постижения, что вызвало к жизни и новые стилевые структуры, в частности, способствовало оформлению потока сознания. Они-то и играли в течение многих десятилетий культуростроительную роль. Их можно обнаружить не только в ставших этапными произведениях Пруста, Джойса, Г.Стайн, В.Вулф, Фолкнера, Селина, но и в иных вариациях психологической прозы XX в. — у Дэвида Герберта Лоуренса («Радуга», 1915), Дороти Ричардсон («Островерхие крыши», 1915), Мэй Синклер («Мэри Оливье», 1919, «Жизнь и смерть Гариэтт Фрин», 1922, «Романтик», 1920), Итало Звево («Самопознание Дзено», 1923), Германа Гессе («Степной волк», 1927), Роберта Музиля («Человек без свойств», 1930–1942), Альфреда Деблина («Берлин, Александерплац», 1929), Ричарда Олдингтона («Смерть героя», 1929), Германа Броха («Искуситель», 1934–1935, изд. посм. 1953; «Смерть Вергилия», 1945), Луи Арагона («Пассажиры империала», 1941, «Орельен», 1944, «Смерть всерьез», 1965), Ж.П.Сартра («Дороги свободы», 1945–1949), Лоренса Даррелла («Александрийский квартет», 1957–1960) и у многих других мастеров слова XX столетия. Эта художественная форма захватила в свою орбиту и латиноамериканский роман середины XX в.

В процессе этого движения и появляется возможность не только (и не столько) обозначить основные вехи душевного состояния, но представить всю поверхность и всю глубину потока — «не серию симметрично расположенных светильников, а светящийся ореол, полупрозрачную оболочку, окружающую нас с момента зарождения сознания до его угасания»[9].

Тех, кто предпочитает оперировать в большей степени приметами материального мира, Вирджиния Вулф называет писателями-материалистами, определяя Джойса как спиритуалиста. Конечно, в этом противопоставлении есть известная недооценка тех открытий таинственных сфер души, которые были доступны и писателям-«материалистам», но, если сгладить экстремизм оппозиции, останутся принципиальные различия, образующие, конечно, новое качество, на котором, собственно, и настаивает автор статьи «Современная художественная проза». Высказывая это суждение в 1919 году, В.Вулф могла уже опираться на опыт опубликованных к тому времени частей романа Марселя Пруста «В поисках утраченного времени» (1913–1922), хотя многое в повествовательной структуре французского писателя она не принимала.

Общие суждения о Прусте или его основном романе в данной работе предпочтительно оставить в стороне, приняв как нечто давно известное, что «Поиски» тесно связаны с реалистическим, нравоописательным романом XIX в., что автор считал себя историком общества и общественных нравов, нередко ссылаясь на Бальзака (есть у Пруста и восхищенная статья о Толстом); что он стремился к «точности социальных определений» (Б.Сучков[10]).

Такие, весьма существенные, качества романа отражаются, конечно, на всех аспектах его поэтики. Но, держась в пределах задач этой книги — выявить ориентиры именно XX в. — придется отвлечься от связей романа Пруста с почвой реалистического романа XIX в., и обратить особое внимание именно на новации, а они, конечно, касаются и содержания, и формы, — и взгляда на мир, и системы художественных средств.

Как ни обильна информация о жизни внешнего мира у Пруста, центр тяжести романа — жизнь сознания, причудливые, переменчивые настроения, которые автор подвергает тщательному исследованию. Порой за ними становится почти неощутим реальный «фон». Так, в «Пленнице» рассказчик «берется наполнить целый том фактически ничем — однообразными подозрениями героя, его навязчивой ревностью, когда предмет ревности, в общем, не дает для этого конкретных поводов»[11], и тогда повествование непосредственно приближается к границам «нового романа»: достаточно сопоставить эту

часть эпопеи Пруста с «Ревностью» (1957) Алена Роб-Грийе. Только Пруст оставляет все-таки читателю право судить, какая часть подозрений Марселя имеет некоторые основания, а какая совсем беспочвенна; Алену Роб-Грийе, напротив, принципиально важна невозможность такого различия.

Пруст навел на мысли, ощущения, психологические реакции мощное увеличительное стекло, решив разъять их на составные части и разглядеть все их грани, все оттенки. Утонченность и психологическая убедительность в воспроизведении нюансов чувств объясняется тем, что автобиографичен в романе Пруста именно внутренний мир, все его переливы, перебои (сначала Пруст хотел дать книге название «Перебои чувств»). По свидетельству А.Д.Михайлова, сопоставившего сюжетную канву «Поисков» с реальными событиями биографии Пруста[12], почти все персонажи соединяют в себе несколько прототипов, многие сцены «переданы» другим героям, перенесены в иное время, т.е. эпизоды означающие явно сдвинуты по отношению к эпизодам означаемым, в то время как перепады настроения выписаны с максимальной приближенностью к тому, что чувствовал автор. (Подтверждение тому дают материалы переписки Пруста).

Прустовский поток сознания можно назвать аналитическим. Массивы «объективного» рассказа и беседы героя (рассказчика) с самим собой сравнительно обширны, часто могут быть приписаны и герою и автору. А главное, любое «сообщение» (из авторской ли речи, речи ли героя, рассказчика) обязательно открывает шлюзы для потока комментирования, объяснения мотивов тех или иных реакций.

И тем не менее прустовский поток сознания воздействует на читателя не только рационально — удивительной способностью автора мотивировать разные движения человеческой души, — но и иррационально: музыкой фразы, завораживающими круговыми потоками многочисленных придаточных предложений. Пруст, воспроизводя поток сознания, как бы переводит язык души на язык слов.

«Произошло нечто противоположное. Как только я уложил Альбертину на кровать и начал ласкать ее, у Альбертины тотчас появилось выражение, которого я никогда раньше не замечал — выражение покорной готовности, почти детского простодушия. Сняв с нее все заботы, все обычные, ее устремления, мир, предшествующий наслаждению, в этом отношении подобный тому, что настает после смерти, словно вернул помолодевшим ее чертам невинность детского возраста. Ведь, наверное, каждый человек, чей дар неожиданно нашел применение, становится скромным, обязательным, милым, и если он знает, что этот его дар доставит нам большое удовольствие, то это сознание радует его самого, и ему хочется, чтобы удовольствие было воз-

можно более полным. Однако, в новом выражении лица Альбертины отражались не просто привычные бескорыстие, добросовестность и щедрость, в нем вдруг проступило некое наследственное самопожертвование: она вернулась к своему детству и пошла дальше — она вернулась к юности своего народа»[13].

Внутреннюю речь у Пруста можно считать сравнительно слабо индивидуализированной, каждый раз он окрашивает ее воспоминаниями о своих собственных ощущениях и тем самым «выравнивает» ее — и эмоционально, и лексически. Если речевые характеристики (в диалогах) порой имеют лексическое и синтаксическое своеобразие, потоки сознания (например, Марселя и Свана), впитывая мироощущение автора, остаются все-таки схожими, хотя к последним частям книги дистанция между автором и рассказчиком увеличивается. Причем в любой вариации потока сознания — любого героя — настойчиво проводится идея релятивности оценок и суждений, поскольку неуловимы, текучи, изменчивы рождающие их ощущения.

Релятивность впечатлений, восприятия того или иного объективного качества Прустом часто выражается через релятивизацию самого этого качества. Подробно описав, какой цвет лица бывает у Альбертины, как меняется поверхность ее кожи и какие чувства («тоска изгнанницы», «желание», «оживление», «интимная нежность» и т.п.) выдаются оттенками, Марсель-рассказчик мотивирует и изменение своего отношения к Альбертине: «...каждая из этих Альбертин была иная, как иной при каждом своем появлении бывает танцовщица, ибо ее цвета, формы, нрав меняются в зависимости от бесконечно разнообразной игры света, исходящего от направленного на нее софита. Быть может, именно потому, что такими разными были существа, которые тогда виделись мне в ней, со временем я и сам привык быть, в зависимости от того, *какую Альбертину я себе представлял* (*курсив мой. — Т.Б.*), разным человеком: ревнивым, равнодушным, сладострастным, печальным, буйным; и я вновь становился то тем, то другим не только по воле воскресшего воспоминания, но и в зависимости от того, сильнее или слабее была сегодня моя вера в одно и то же воспоминание, от того, много или мало оно сегодня для меня значило».

Здесь сплетено в тугой узел все — изменчивость внешнего вида молодой женщины, изменчивость восприятия этой, «объективно данной» внешности Марселем («какую... я себе представлял»), изменчивость доверия героя к своему ощущению и изменчивость оценки значимости этого ощущения... «Идея релятивности, — писал Б.А.Сучков, — сквозная и важнейшая для всех книг романа Пруста — была тем новым, что внес Пруст в искусство вообще и искусство романа в частности»[14]. Точнее было бы сказать: нова была не столько

идея релятивности, сколько настойчивость и убедительность ее мотивировки. Аналитический ум Пруста не побоялся взяться за объяснение по сути необъяснимого. И сила Пруста-повествователя не столько в воспроизведении — в русле потока сознания — причудливого хода мысли, сколько в точнейшей психологической интерпретации, в классификации таких его оттенков, граней, переливов, которые — будь они даны «как есть», бессвязно, не могли бы быть так глубоко восприняты читателем. Может быть, поэтому и отвергал Пруст кинематографическую импрессионистичность, «мелькание», считая такой метод передачи действительности «абсурдным»[15].

Такую же релятивность «объективно данного» утверждала и Вирджиния Вулф, но совершенно иначе вводя и мотивируя ее.

Основные произведения В.Вулф, в которых была разработана техника потока сознания — «Миссис Дэллоуэй» (1925), «К маяку» (1927) — появились вслед за основными, прижизненными, книгами «Поисков» Пруста, но, согласно индивидуальным склонностям автора, фокусировали внимание на иных, чем у Пруста, гранях «речи про себя», а соответственно являли иной тип потока сознания. Н.А.Соловьева считает, что техника «раскованного сознания», применяемая Вулф, отличается от потока сознания «наличием контроля над разумом и более или менее стройным изложением логики мысли»[16]. Это представляется сужением понятия: поток сознания — не обязательно хаотическое бурление, каким он предстанет много позднее у отдельных последователей нового романа. Есть разные степени сочленения объективного и субъективного, разные вариации нарративных форм.

У Вирджинии Вулф поток сознания наиболее близок импрессионистическому типу. Переход от «сообщения» к «суждению» мгновенен, слои (объективный факт; импульсивная реакция на него; оценка увиденного; соотнесение его с общепринятым; размышления, ведущие от конкретного факта к обобщениям) дробны, настолько дробны, что каждый может быть представлен всего одним предложением и поэтому читательское сознание их не отделяет (как нельзя отделить струи разных ключей, бьющих со дна и образующих общий поток). Все воспринимается в единстве, как картина художника-пуантилиста.

Вирджиния Вулф, как правило (в отличие от многих других писателей XX в., работавших с потоком сознания), добросовестно, «честно» расставляет меты, где отходит в сторону автор и начинается речь «про себя» героя — вводя ее словами «доказывает себе», «думала», «кричало ее сердце», «говорила она себе», «взмолилась она про себя», «ведь вот как вспомнишь», «есть способ овладеть пережитым...», «непонятно, отчего ей вдруг стало так грустно...», «чаще всего она видится ему...», «увидела себя со стороны» и т.п.

Между фрагментами потока сознания есть лишь едва намеченные опоры для «объективных» описаний.

«...Как приятно, если радуются, когда ты входишь, подумала Кларисса, *и повернула, и пошла обратно к Бонд-стрит* (*курсив Т.Б.*), злясь на себя, потому что глупость — делать что-то из сложных каких-то соображений. Стать бы как Ричард, например, и делать что-то просто так, раз надо, а она, думала Кларисса, *ожидая у перехода*, вечно делает что-то не просто, чтоб делать, а чтобы понравиться; полный идиотизм, думала она (*но вот полицейский поднял руку*), никого ведь не проведешь. О, если б начать жизнь сначала! — думала она, *ступая на мостовую*. Хоть выглядеть бы иначе!

Во-первых, хорошо бы быть смуглой, как леди Бексборо, с кожей, как тисненая юфть, и прекрасными глазами. Хорошо бы, как леди Бексборо, быть медленной (в оригинале медлительной, неторопливой. — *прим. Т.Б.*) статной, крупной; по-мужски интересоваться политикой; *иметь загородный дом* (*курсив Т.Б.*); быть царственной; откровенной; у нее же, наоборот, тело узкое, как стручок; до смешного маленькое личико, носатое, птичье. Зато она держится прямо, что правда, то правда; и у нее красивые руки и ноги; и одевается она хорошо, особенно, если вспомнить, как она мало на это тратит»[17] (с. 74, р. 14).

Собственно «объективно» данное — здесь только во фразах, выделенных курсивом. Все остальное — воспоминания, размышления героини, ее интерпретация (достаточно субъективная). Но в них тоже несколько слоев: во-первых, почти «чистая» информация (смуглость леди Бексборо, ее интерес к политике; мелкие черты лица самой миссис Дэллоуэй); во-вторых, эмоциональное отношение к этим объективным качествам: сравнение кожи лица с юфтью, своего тела со стручком, а носа — с клювом; медлительность леди Бексборо, оцененная как царственная; в-третьих, оценка некоторых постоянных вполне конкретных качеств — своего умения одеваться; в-четвертых, оценка своих психологических установок и желание их изменить (делать, поскольку надо, а не для того, чтобы понравиться). Стараясь эмоционально настроить читателя на волну переживаний героини, В.Вулф, как позднее Натали Саррот, вводит второй уровень «реальности» — через описание реально не происходящего, через превращение метафоры в эмоционально воспринимаемую — почти реальную — картину. Вторичная реальность — воссоздаваемая метафорами — должна быть воспринята как нечто объективное, сообщающее бóльшую остроту переживаниям.

«Как бывало в юности, когда она, входя, наполняла собой комнату и замирала на пороге, будто она — пловец перед броском, а море внизу то темнеет, то светлеет, и волны грозят развернуть пучину, но толь-

ко нежно пушатся по гребешкам и катят, и тают, и жемчугом брызг одевают водоросли» (с. 83–84).

По существу весь текст романов В.Вулф («Миссис Дэллоуэй», «К маяку») представляет собой сплошной нескончаемый внутренний монолог, построенный как поток сознания, лишь изредка разрываемый краткими диалогическими репликами или «сообщениями». Меты «переходов» хотя и расставлены с большой тщательностью, вовсе не гарантируют «объективно» поданый факт от проникновения в него оценочных интонаций, характерных для того или иного героя; авторский текст незаметно «притягивает» к себе оттенки восприятия, свойственного герою. «Как уходящая от мира монахиня, как девочка, исследующая башню, она поднялась по лестнице, постояла у окна, вошла в ванную.

Здесь был зеленый линолеум и тек кран. После кипения жизни здесь была пустынность...» (с. 84, р. 45).

Первое предложение — авторское; второе уже с двойным звучанием: выхвачены две детали, которые не безразличны героине в данную минуту и которые готовят переход к тому моменту, когда она целиком завладеет текстом, приступая к передаче состояния души, отдыхающей в этой «пустынности». В настойчивости обращения к мимолетным впечатлениям В.Вулф объективно поддерживает мысль Фрейда о роли «незаметного», его приоритете в жизни конкретного человека по сравнению с тем, что всем очевидно, общеизвестно и касается всех без исключения.

«Мы не стали писать лучше, — обобщала обретения современной литературы модернизма Вирджиния Вулф, — единственное чего мы достигли — так это мы научились двигаться то в одном, то в другом направлении, так чтобы круговая тенденция была обозрима даже с высоты птичьего полета»[18]. «То в одном, то в другом направлении», «круговая тенденция», иначе говоря, — исследуя все точки окружности (все слои потока), не пренебрегая «малым», т.к. именно оно и есть наиважнейшее. В.Вулф выражает желание «заметить как, в каком порядке оседают в нашем сознании атомы, обозначить рисунок, который фиксирует в нашем сознании каждый случай, каким бы бессвязным и непоследовательным он ни казался... не принимать без доказательств, что жизнь существует более полно в том, что обычно мыслится как большее, а не меньшее»[19]. Весьма близкие аргументы десятилетия спустя выдвинет и Натали Саррот, но если последняя лишена «гордыни», теоретически признает значимость и того, и другого способа познания мира, хотя и отстаивает свое право и право своих коллег-неороманистов погружаться в «меньшее», то В.Вулф бескомпромиссно осуждает внимание к «большему» — поскольку именно

с ним соприкасаются предметы, навязывающие нам «тривиальное и преходящее» как «истинное и вечное»[20].

Импрессионистические тона накладываются в прозе В.Вулф на символическую основу, — поэтому так часты обращения к развернутым метафорам, поэтому так ощущается бездонность пространства, — его гул слышится во многих внутренних монологах, словно они обращены не только «к себе», но и к вечности, к высшим силам. Этим тоже определяется своеобразие потока сознания у В.Вулф, по сравнению с потоком сознания Пруста более «заземленным», можно сказать, и более «земным». Пруст, пожалуй, предпочитал работать на более глубоком уровне подсознания, чем Вирджиния Вулф. Но он обстоятельно комментирует психологические импульсы, тогда как В.Вулф дает их как бы легким мазком, неуловимыми флюидами, которые явлены, подмечены, но лишены пояснительного обрамления; из-за этого складывается обратное впечатление — будто В.Вулф проявляет больший интерес к неуловимым подсознательным реакциям; она все время оставляет их в состоянии неуловимости, а Пруст демонстрирует, что их можно зафиксировать, рассмотреть все грани. Импрессионистичность В.Вулф по сравнению с Прустом подтверждается и тем, что она не склонна объяснять мгновенные ассоциации, их влияние на настроение человека. Если вспомнить знаменитое прустовское описание, как вкус пирожного воскрешает давно забытое, то можно увидеть, что В.Вулф, тоже связывая звуки/запахи с психологическим состоянием, не «разъясняет» эту зависимость, подавая ее как самоочевидную, и к финалу описания эта связь предстает еще более неуловимой, чем в начале.

Вот характерный пример: «Правда, тут что-то другое, не совсем понятное и нужное ей, от этого ее защищала природа (которая всегда права); но когда какая-нибудь женщина, не девочка, а именно женщина ей изливалась, что-то говорила, часто даже какие-то глупости, она вдруг подпадала под ее обаяние. Из-за сочувствия что ли, или из-за красоты, или потому, что сама она старше, или просто из-за случайности — дальний какой-нибудь запах, скрип как за стеной, (поразительно как иногда действуют звуки), но вдруг она понимала, что, наверное, чувствовал бы мужчина. Только на миг; но и того достаточно; это было откровение, внезапное, будто краснеешь и хочешь это скрыть, и видишь, что нельзя, и всей волей отдаешься позору, и уже не помнишь себя, и тут-то мир тебя настигает, поражает значительностью, давит позором, который вдруг прорывается и невыразимо облегчает все твои ссадины и раны. Это как озарение; как вспышка спички в крокусе; все самое скрытое освещалось; но вот уже близкое делалось дальним; понятное — непонятным (в оригинале скорее оп-

ределенное — неуловимым. — *прим. Т.Б.*). И тут же пролетал этот миг» (с. 84, р. 47). Кстати, акцент на некоторых состояниях, посещающих душу лишь на мгновение, архи-мимолетных, тоже убеждает, что В.Вулф интересует как, собственно, каждого импрессиониста, гораздо больше сам переход из состояния в состояние, чем полнота описания каждого из них.

Ритмика и лексика внутреннего монолога варьируется в зависимости от «выступающего» героя гораздо чаще, чем у Пруста; поток сознания обретает иную структуру, имеет больше корреляций с диалогической речью, теряет свою непрерывность. В.Вулф выстраивает иногда монолог в монологе — и в этом случае, чтобы отделить специфику одного сознания от специфики другого, она несколько меняет конструкцию речи.

Вот, например, Кларисса прислушивается к звукам своего дома, где готовят комнаты к приходу гостей, представляет себе, что думает в эти минуты горничная Люси, многократно выказывавшая ей свою преданность: «А Люси, внеся поднос в гостиную, ставила гигантские подсвечники на камин, серебряную шкатулку — посредине, хрустального дельфина поворачивала к часам. Придут; встанут; будут говорить, растягивая слова, — она тоже так научилась. Дамы и господа. Но ее хозяйка из всех самая красивая — хозяйка серебра, полотна и фарфора (в оригинале характерная инверсия: Of all her mistress was loveliest), потому что солнце и серебро, снятые с петель двери, и посыльные от Рамильмайера вызывали в душе Люси, покуда она устраивала разрезальный нож на инкрустированном столике, ощущение совершенства. Глядите-ка! Вот! сказала она, обращаясь к подружкам из той булочной в Кейтреме, где она проходила свою первую службу и кинула взглядом по зеркалу» (с. 87, р.\56). Монологическая речь Люси имеет прямые корреляции с ее репликами, звучащими вслед за внутренним монологом. («А тем-то пришлось до конца уйти, им уже к десяти надо было обратно! Так и не знают, чем кончилось».)

Принято полагать, что традиционный роман XIX в. изображал внешнее течение жизни — события, жесты, вещи, поступки, мимику, а психологический роман XX в. — жизнь внутреннюю. На самом деле ведущие романисты прошлого через внешнее (сам поступок, жест, интонацию, мимику) умели раскрывать и состояние души. Только как правило, то были состояния души, поддающиеся определению — любовь, ненависть, недоверие, сомнение, робость, смущение и т.п. — то есть состояния, которые имеют свое лексическое обозначение в языке. В прозе же Пруста или Вулф нам открываются состояния, для которых нет прямых определений, которые читатель может воспринять скорее интуитивно, минуя рациональный уровень называния, т.е. по-

чувствовать само это неопределенное состояние или ощущение. При чтении прозы в этом случае происходит то же, что часто при чтении поэзии — рождается созвучность, появляется настрой на ту же волну при невозможности объяснить, «о чем» тот или иной поэтический фрагмент. Подобного рода сопоставления между современной поэзией и современной психологической прозой не проводились, а они могли бы приблизить к пониманию некоторых глубинных закономерностей литературы XX в.

В том же, 1922 г., когда вышел предпоследний том («Обретенное время» было издано позднее, посмертно) «Поисков утраченного времени», за три года до появления «Миссис Дэллоуэй» увидело свет первое издание «Улисса», поставившего перед потоком сознания еще более объемные и разносторонние задачи. Чрезвычайно характерно, что при всем пристальнейшем внимании к ходу мысли, его изгибам и перепадам, ни у Пруста, ни у Вулф поток сознания не превращается в бесконечное кружение, не имеющее ни начала, ни конца; это скорее искусно вытканная с использованием множества нитей картина, чем спутанный клубок обрывочных мыслей, каким часто предстает сознание героя в позднейшей психологической прозе. Решительный шаг к оптимально точному воспроизведению сложнейшего механизма движения мысли сделал Джеймс Джойс. Причем мысли именно современного индивидуума, чаще растерянного, не понимающего ни окружающих, ни себя, ни логики событий. Здесь поток сознания как характеристика типа мышления и поток сознания как художественная форма, находят полное соответствие.

«Оргия психологизма, тарантелла бессознательного» — в этом чуть ироническом определении джойсовского потока сознания Ст.Цвейгом[21] есть определенная гипербола, мотивированная различием художественных миров писателей, но верно подмечена стыковка сознания/подсознания, которые у многих других писателей принципиально разведены. Стиль джойсовских внутренних монологов называют миметическим, т.е. копирующим с максимальным приближением реальное причудливое ветвление мысли. Чаще всего эта мысль (как и мысль диалогическая) продвигается толчками — короткими, хотя и грамматически законченными предложениями. Вот Блум кормит хлебом чаек: «Они кружили, устало хлопая крыльями. Нет, уж больше ничего не брошу. Потратил пенни и хватит. Получил массу благодарности. Хоть бы покаркали. Кстати, они и ящур разносят» (с. 117)[22]. От простейшего жеста мысль вытолкнута к горькому выводу о неблагодарности, царящей в мире, о соседстве красоты с опасностью, болезнями, смертями. Каждый поворот мысли имеет вполне ясную, логически жесткую форму. Но по фрагментарности, отрывочности

можно судить о неожиданности этих бросков — от любования чайками к горестным обобщениям.

Временами фрагментарность уже влияет на конструкцию фразы, которая остается то неоконченной, то неловко сцепленной с другой. «Какой был вечер в ту ночь, когда я зашел за ней было это собрание ложи насчет лотерейных билетов после концерта Гудвина в ратуше, то ли в банкетном, то ли в дубовом зале. Он, и я следом. Листок с ее нотами у меня вырвало из рук, застрял в ограде лицея. Хорошо еще не (в ориг: Lucky it did't). Такая мелочь может ей отравить все впечатление от вечера» (с. 119, р. 128). Едва задевшая сознание деталь («хорошо еще не»: хорошо еще, что не улетел совсем) и потому переданная незавершенной фразой, подводит к вполне завершенному выводу о мелочах, которые многие воспринимают неадекватно, придавая им гиперболизированное значение. Кружение Блума по Дублину все настойчивее будит в нем тревогу, ощущение своей ненужности, обобщения нарастают: «Где-то тут есть обман. Сгрудились в городах и тянут веками канитель. Пирамиды в песках. Строили на хлебе с луком. Рабы Китайскую стену. Вавилон. Остались огромные глыбы. Круглые башни. Все остальное мусор, разбухшие пригороды скороспелой постройки. Карточные домики Кирвана, в которых гуляет ветер. Разве на ночь, укрыться.

Любой человек ничто.

Сейчас самое худшее время дня. Жизненная сила. Уныло, мрачно: ненавижу это время. Чувство будто тебя разжевали и выплюнули (с. 126, р. 135).

Л.Я.Гинзбург считает, что «иррациональное изображение внешней речи условно не в меньшей мере, чем рациональное. Тем более это относится к речи внутренней. Заведомая условность присуща всем вообще опытам изображения потока сознания. Это относится и к самым смелым открытиям Джойса»[23].

Что касается условности, то это не может быть упреком, поскольку искусство условно по своей природе; важнее здесь вопрос, какова цель такого потока сознания? Что предлагается читателю понять — логику мысли героя? его устойчивый или изменчивый характер? его психологическое состояние (волнение, страх, отвращение) в данный момент? его подсознательные импульсы?

Джойсу удается, обращаясь к технике потока сознания, решать — с той или иной степенью полноты — все эти задачи. А вот его последователи (пример — стилистика «нового романа») сосредоточены, в основном, на последней задаче — воссоздать сиюминутную реакцию, определяемую целиком подсознательным ощущением.

По сравнению с новейшей прозой «поток сознания» у Джойса действительно хорошо «огранен», «прописан». Поэтому, очевидно, подметил эту излишнюю завершенность Владимир Набоков: «Мы мыслим не словами, а тенями слов. Ошибка Джойса в его внутренних монологах, от этого не менее превосходных — телесность, словесность мыслей». Ритм потока сознания в «Улиссе» изменчив. После рубленых фраз появляются страницы без единой запятой. Иногда эту вариативность можно объяснить функциональной задачей (усталость, волнение), порой смена их произвольна. Специалисты многократно подчеркивали, что внутренний монолог в «Улиссе» часто как бы не имеет субъекта. Наблюдения подтверждают, что оценочные обобщения чаще доверены герою, а гипертрофированная детализация позволяет предположить, что вмешался авторский голос.

В ритме классического потока сознания построен последний эпизод «Улисса» — «Пенелопа». Речь льется неудержимо, без единой остановки, свивая в единую нить колоритные воспоминания, нелицеприятные оценки, самодовольные восхваления. По свидетельству биографов, Джойс использовал в этом женском монологе письма своей жены, послужившей одним из прототипов Молли Блум. Хотя этот эпизод, — писал Джойс, — «вероятно более неприличен, чем любой предыдущий, мне кажется, она — абсолютно здоровая, аморальная, плодовитая и не заслуживающая доверия, завлекающая, лукавая, ограниченная, осторожная, безразличная Weib*» (с. 666).

Считается, что здесь Джойс дает развернутый образец именно женской речи — с ее алогичными переходами, утомительной болтливостью, полным смешения причин и следствий. Но женским (как понимает этот феномен Джойс) здесь является все-таки не ритм, а выраженное им мировосприятие. Тут совершенно нет прикосновения к высоким материям, размышлений о смысле жизни, бытийных проблем — того, чем насыщены монологи Блума и Стивена Дедала. Все — суждения о подругах, нарядах, воспоминания о мужчинах, — предельно снижено, огрублено, вывернуто наизнанку. Женщина предстает в этом эпизоде цинично расчетливой, похотливой, самодовольной самкой, воображающей себя неотразимой.

Джойс продемонстрировал мастерство, с каким он умеет индивидуализировать поток сознания, выражая через него характер. Поэтому суждение, будто у Джойса «проявляется обобщенное, деперсонализированное», «структуралистское» понимание человека[24], воссоздается ничья речь навеяно скорее последующей эволюцией психологической прозы, берущей исток в «Улиссе». Применительно к прозе

* Нем. — баба.

Джойса правильнее говорить, очевидно, не о нейтральном, а о многослойном (что достигается через индивидуализацию) сознании.

Все вариации потока сознания у Джойса (а большего разнообразия потоков сознания в пределах одного произведения мы не встретим ни в одном из романов XX в.) строятся на сопоставлении, что заставляет вспомнить Достоевского, но от противного: если у Достоевского «дидактический или антиномической ряд — лишь абстрактный, неразрывно сплетенный с другими моментами *цельного* (*Т.Б.*) конкретного сознания»[25], и герой почти всегда «ищет себя и свой нерасчлененный голос[26] за другими, вселившимися в него, то у Джойса герой осознает тщетность таких поисков, лишен цельности, складывается из нескольких разных голосов, дробится, мерцает. Идет не столько «скрытый диалог о себе самом с другим человеком», сколько постоянный диалог (полилог) с самим собой без всякой надежды приоткрыть в себе главное, определяющее. И уж тем более невозможно открыть это в других: тема предательства — сквозная для ряда глав романа. «Столкновение и перебои разных акцентов в пределах одного синтаксического целого[27] не имеют той напряженности, которая есть в полифоническом романе Достоевского, именно потому, что герой в известной мере смирился с непознаваемостью мира, «другого», самого себя. У Джойса, как и у Достоевского, во внутреннем монологе нет «далевого образа»[28], дальней перспективы (присутствующей у В.Вулф), с какой осмыслялись бы разные этапы движения сознания; мысль прикована к «здесь и сейчас», к разным «здесь и сейчас», располагающим порой к контрастным умозаключениям. Можно согласиться, что роман Джойса важно не столько читать глазами, сколько слушать: «вне поля зрения, но в поле слышимого пространство романа населено мириадами голосов»[29]. Торможение речи и перебив ее оговорками диктуется не предвосхищением чьих-то возражений, а несогласием с самим собой, раздражающей неспособностью высказать — хотя бы самому себе — что-то определенное, продиктованное объективным опытом. Все оказывается зыбким — гораздо более зыбким, чем у Пруста и В.Вулф. И это мерцание, мешающее уловить основной градус свечения, усиливается рядами глобальных метафор, вводимых проекцией «Улисса» на гомеровскую «Одиссею».

Нарративные модели Пруста и Джойса, привнеся много нового, помогли открыть непознанные ранее сферы духовного мира личности, но в каком-то отношении представили этот мир принципиально непознаваемым. Запечатлена метаморфоза, произошедшая с человеческим сознанием к XX в.: исчезли ясные контуры внешнего мира, все предстает изменчивым, зыбким, пугающим; смещены причины и следствия, отчужденность воспринимается даже менее болезненно от-

того, что торжествует повсюду, адекватна закону бытия. Не менее пугающ внутренний мир, он тоже не поддается объяснению, иррационален и как бы отделен от субъекта, который наблюдает за собой «со стороны», как за чужим, непонятным существом. Все эти черты проявляются реально в сознании индивидуума современной эпохи, а той моделью романа, которая соотносится с термином «поток сознания», обычно гипертрофированы, подчеркнуты. Писатель стремится понять это психологическое состояние и смиряется с невозможностью его понять. Это противоречие — между углубленным познанием и в то же время непознаваемостью и чужой, и своей души демонстрируется в характерной структуре потока сознания. Появляются как бы разные (одна? две? три? больше?) противоречащие друг другу личности с почти несовместимыми качествами. «Во всем многоголосье Улисса нет голоса, который говорил бы правду, всю правду и только правду», — приходит к выводу С.Хоружий[30]. Если можно говорить о цельности героя Джойса, то это цельность «внешне томистская, а в глубине — эйнштейновская»[31], — допускающая разные интерпретации. Этому способствует и полистилевая форма потока сознания в романе, который «использует все прежние средства выразительности и вводит свои собственные»[32], и даже «придает новую ценность имитации, сопровождая ее щедростью новаторских приемов, которые не имеют еще названия»[33]. Своеобразие стиля джойсовского потока сознания определяется не в последнюю очередь сочетанием слоев «низа» со слоями рафинированными. Как пишет французский исследователь Ж.Мажо, Джойс выступает в роли «энтомолога, описывающего все функции человека-насекомого — физические, эротические <...> он являет нам срез самой банальной жизни, но в форме эзотерической, предельно сгущенной, обескураживающей»[34].

Авторитет Джойса для романистов XX в. непререкаем. Значение «Улисса» многогранно. В эпопее Джойса проросли многие из тех качеств, которые будут развиты (чаще по отдельности, реже — в синтезе) в романной прозе последующих десятилетий: сопоставление бытового и аллегорически-бытийного планов при многостороннем использовании мифа; разработка формы потока сознания в ее самом чистом, классически богатом преломлении; смелое использование (в монологах и диалогах) разговорных форм речи, не чурающейся лексики «низа». Роман Джойса обратил на себя внимание сразу, но «настоящее потрясение» от этого произведения романная речь испытала несколько позднее — когда открылась мощь этой джойсовской бомбы — «бомбы замедленного действия»[35], когда стало ясно, что роман Джойса определил тон и форму значительной части современной литературы, начертав ей путь. Подобного синтетически многогранного,

масштабного произведения, осветившего все уголки сознания и подсознания, XX в. породить больше не мог. Но на отдельных направлениях последователи Джойса пошли в чем-то и дальше своего учителя.

Друг Джойса, итальянец Этторе Шмиц, писавший под псевдонимом Итало Звево, считается одним из прототипов Блума. Однако форма потока сознания у Итало Звево ближе прустовской; Звево и называли итальянским Прустом. Удивившись, что его роман «Самопознание Дзено» (1923, более точный перевод «Сознание Дзено») сравнили с «Поисками утраченного времени», Звево уверял, что прочитал роман Пруста два года спустя после выхода собственного. Однако к технике потока сознания Итало Звево проявил интерес — он восхищался творчеством Джойса. Джойс дал высокую оценку его роману 1898 г. «Старость». Возможно, только благодаря Джойсу Звево и состоялся как писатель: после того как Джойс передал итальянский оригинал «Старости» Валери Ларбо и тот выступил инициатором как его перевода на французский, так и выпуска специального номера журнала, посвященного Звево, итальянский писатель, чьи первые публикации не пробудили никакого интереса, обрел известность, что позволило Эудженио Монтале заявить в 1946 г: «Сегодня у нас нет ни одного молодого автора новелл или романов — неовериста или неонатуралиста — который бы не признавался, что многим обязан Звево»[36].

У Звево поток сознания осложнен (скорее обогащен) дополнительными корреляциями: сопоставлению прошлого с настоящим, анализу субъективного состояния вспоминающего сопутствует коварная эрозия воспоминаний. Вспоминаемое (как референтная единица, означаемое), и вспомнившееся (означающее) порой — при некоторых чертах сходства — почти контрастны. По сравнению с Прустом Звево гораздо настойчивее развивал мысль о невозвратности ушедшего времени, о бессмысленности его поисков. Многие исследователи справедливо повторяли, что, прилагая недюжинную энергию к поискам утраченного времени, Пруст пришел к выводу, что восстановить прошлое невозможно. Однако разрыв между вспоминаемым и вспомнившимся у Пруста не так уж велик, только поэтому жизнь в искусстве и могла стать рецептом возвращения утраченного; эта идея во весь голос звучит в последней части цикла — «Обретенном времени». Гораздо дальше по пути разрыва между прошлым и его воскрешением в настоящем прошел Итало Звево. Именно у Звево обрела явственность мысль о необратимом изменении воспоминаний при попытке их воскресить. Поток сознания у Звево формируется, таким образом, не только фиксацией сиюминутного, не только аналитическим расчленением возникающей мысли, но и контрастами между тем, что хочет

вспомнить герой и тем, что всплывает в его памяти. Из прошлого память приносит в сегодняшний день (роман «Старость») образы сердобольной сестры Амалии и ветреной любовницы Анджолины, но в «его душе праздного литератора Анджолина претерпела метаморфозу; она сохранила в неприкосновенности свою красоту, но приобрела все качества Амалии».

Вполне вероятно, что З.Фрейд оказал гораздо большее влияние на Звево, чем на Пруста. «Самопознание Дзено» и строится как исповедь, предназначенная врачу-психоаналитику. Иррациональность потока сознания здесь проявляется гораздо сильнее, значимость необъяснимо вклинивающихся образов заметнее. Таков, например, образ паровоза, сочетающий в себе идею движения и идею предсмертной минуты. Появляясь по ходу повествования несколько раз, он в конце концов превращается в сквозную метафору движения жизни к порогу смерти. «Сейчас, когда я это пишу, когда я запечатлеваю на бумаге все эти мучительные воспоминания, я вдруг вспоминаю, что образ, который так поразил меня при моей первой попытке воскресить прошлое — образ паровоза, который тащит в гору вереницу вагонов — возник у меня в первый раз тогда, когда я услышал с дивана дыхание больного отца. Так же дышат паровозы, которые тащат тяжелый состав: их ровное пыхтение постепенно ускоряется, ускоряется и вдруг наступает угрожающая пауза, и вагоны вот-вот рухнут под откос. Так вот в чем дело! Значит, первая моя попытка вспомнить прошлое привела меня к той ночи, к тем часам, которые оказались самыми важными в моей жизни» (С. 67). С точки зрения конструкции, поток сознания у Звево достаточно строго организован, почти логичен в своей последовательности — тем резче контраст между иррациональными стихиями, направляющими этот поток, и рационально выстроенными фразами. Упорядоченность письма не раз порождала сомнения в том, можно ли повествование Звево квалифицировать как поток сознания; однако все основные определяющие потока сознания у Звево присутствуют, хотя он, бесспорно, прошел — и то лишь по некоторым из намеченных направлений — только часть пути, предложенного Прустом, развивая те тенденции, которые ему показались наиболее близкими.

Если Звево объективно продолжил традицию Пруста, то Л.Ф.Селин смело использовал опыт Джойса — правда, тоже выборочно, в данном случае, вообще только на одном направлении — решительно включая в поток сознания речь улицы и низовую лексику. В этом и состоит новаторство Селина — данный лексический слой по всем параметрам должен быть чужд герою Селина, коль скоро по социальному статусу герой «Путешествия на край ночи» (1932) стоит выше

рекламного агента Блума. Селиновский Фердинанд Бардамю — врач, и едва ли для него постоянная погруженность в подобную лексику естественна. Таким образом, лексическая стихия, даже в ее отнюдь не нейтральных формах, отрывается от субъекта, живет как бы сама по себе, создавая впечатление, что на этом языке говорит вселенная — раз в ней правит абсурд, жестокость, грязь. Селина не раз спрашивали, не берет ли он отдельные фрагменты из Джойса, переводя их на французский. Писатель отвечал, что хорошо знает английский и читал Джойса, но все, что ему требуется, он находит во французском языке[37].

Сознание, представленное Прустом или В.Вулф — это сознание высокообразованного, эрудированного, утонченного человека. Рано или поздно роман должен был почувствовать потребность воспроизвести поток сознания человека, стоящего у самого подножия социальной лестницы, обделенного в культурном отношении (позднее на такой опыт пойдет Раймон Кено, издав роман «Зази в метро», 1959). Как ни странно, одним из первых образцов предельно сниженного речевого монолога стал монолог все-таки интеллигента. Многие критики задавались вопросом, почему врач говорит у Селина на таком грубом, вульгарном языке. Это объяснимо, наверное, тем, что Селина интересовала не психология, т.е. не переливы сознания и не его адекватность персонажу, а сама речь, язык. Поэтому поток сознания у Селина — это монолог-рассказ. Бардамю как бы постоянно обращен к невидимому собеседнику, он именно «говорит», а не просто думает — фраза организована по образцу разговорной речи. Романист хотел полноценно ввести в повествовательную структуру живой, уличный язык, который обычно в литературное произведение не допускался. Это было его главной заботой, его idée fixe. Но передавать он собирался свой собственный опыт — врача парижской окраины. Свой интерес к языку улиц, языку отверженных Селин проецировал на речь (и внутреннюю речь) своего героя, не боясь, что нарушает правдоподобие. А для того, чтобы читатель проникся доверием к естественности такой речи, автор только во второй половине романа сообщает, какова профессия героя; до этого перед нами как бы представитель городского дна, встречающийся с себе подобными.

«Переворот свершенный Селином, заключается в том, — пишет французский исследователь, — что он разрешил своему рассказчику говорить на языке, производящем полное впечатление народного французского — с самого первого слова «началось это так» (ça débuté comme ça) до последнего... Замысел автора, реализованный в сфере языка, имел определенно революционный характер. Это почувствовали и те, кого эксперимент возмутил, и те, кого он привел в восхищение»[38].

Удивительную свободу предоставил Селин и синтаксису : на первое место выносится не подлежащее (правила французского синтаксиса много жестче русского), а ударно-смысловое слово фразы; постоянно вводятся местоимения, дублирующие стоящее рядом существительное, «удваивающие» интенсивность называния. Фраза получается изломанной, спотыкающейся, воспроизводя то затрудненность, то торопливость разговорной речи. Эти закономерности одинаково сохраняются и в диалоге, и во внутреннем монологе между которыми нет стилевых различий, оба слоя сохраняют один и тот же лексический (и даже синтаксический) канон. Вообще к прямой речи основного героя Селин приберегает сравнительно редко (может быть, стремясь сохранить видимость правдоподобия); чаще всего он дает ему слово в моменты эмоционального взрыва. «Эй ты, — ответил я маленькому пискуну. — Куда ты торопишься, идиот? Еще успеешь нараться. Не беспокойся, осел, время у тебя есть. Пощади себя. Впереди столько несчастий, что их хватит на то, чтобы у тебя вытекли и глаза, и мозги, и все остальное, если не поостережешься!» (с. 238). Прямая речь других героев, действительно находящихся на самой нижней ступеньке социальной лестницы, лексически как бы продолжает внутренние монологи Бардюмю, не привнося дополнительных стилистических оттенков. Язык героя становится тем вульгарнее, чем «романтичнее» ситуация. Интимная близость Бардамю с невестой его друга Робинзона, Мадлон, при том, что влечение пробилось сквозь дружескую симпатию, фиксируется в восприятии Бардамю так: «Мы накоротке понежничали, а потом я прилип к ее животу как настоящая любовная личинка. Искушенные в пороке, мы облегчали разговор душ, так и этак слюнявя друг друга. Рука у меня медленно скользила вверх по изгибу ее бедра и это было тем более приятно, что я в то же время видел, как бегают у нее по ногам выпуклые блики от стоявшего рядом на земле фонаря. Весьма рекомендую такую позу. О, подобные минуты грешно упускать! Ты скашиваешь глаза и щедро вознагражден за это. Какой стимул! В такое внезапно приходишь отличное настроение! Затем разговор возобновился, но уже в другом ключе — доверчивей, проще. Мы уже сдружились. Передок прежде всего» (с. 334). Конечно, это почти болезненное желание Селина работать на уровне вульгарного стиля определялось не только чисто «филологическим» пристрастием к воспроизведению живого разговорного языка, восстановлению его в правах. То был протест против циничного общества, выраженный максимально цинично. «Высветив социальное зло изнутри, — пишет В.В.Ерофеев, — Селин с удивительной ясностью, сам едва ли подозревая о том, что делает, раскрыл чудовищную метаморфозу такого сознания в решающий мо-

мент исторического выбора, когда мечущееся, анархиствующее «я» в страхе перед уничтожением бросается в сторону иррационализма, расовой ненависти, мизантропии, фашистского тоталитаризма»[39].

Селин отчетливо понимал, какой переворот производит в повествовательной манере, и пытался пояснить, как труден процесс создания нового стиля. «Суть этого стиля в том, чтобы с известным усилием сдвинуть фразу по отношению к ее обычному значению, вынуть ее, так сказать, из пазов, слегка сместить, вынуждая и читателя к смещению смысла... Представьте себе, что у вас в руках палка, и вы хотите, чтобы, погрузившись в воду, она осталась прямой; вам придется предварительно ее надломить; ведь если я просто опущу ее в воду, она будет казаться сломанной. Прежде чем опустить ее в воду, надо ее сломать. Вот в чем состоит работа. Работа стилиста»[40]. Роман Селина сразу наделал много шума и был запрещен за безнравственность. Правда только на расстоянии, в 60–70-е гг., выявилась генетическая зависимость ряда произведений мировой словесности от селиновской манеры речи — и в языке, и в выборе героя циника, презирающего и себя, и сверхциничное общество. Селиновский поток сознания никто больше повторить не смог; он остался в истории литературы уникальным опытом. Но языковая стихия дна (в социальном и индивидуальном плане) — главный, по сути, герой селиновского повествования — дала потоку сознания новые характеристики — это уже не столько внутренний монолог (одного ли, многих ли героев), сколько неостановимая, надоедливая, раздражающая речь общества, смакующего свой цинизм. Гипертрофируя одну из возможностей потока сознания, Л.Ф.Селин мог все остальные оставить вне поля внимания; но эта возможность открыла перед прозой XX в. перспективу особых отношений с языком, которая показалась заманчивой следующим поколениям.

Одним из других направлений, где поток сознания демонстрировал свои потенции, была индивидуализация — внутреннего мира и внутреннего монолога. На этом пути роман У.Фолкнера «Шум и ярость» (1929) был новым этапом по сравнению с «Улиссом». Четыре части книги — это четыре «внутренних рассказа» об одних и тех же событиях. После странной, сбивчивой, путающей все детали и примитивной по языку речи дауна Бенджи, дан напряженно-философический, вращающийся вокруг проблемы Времени монолог Квентина; после рационалистически грубого объяснения происходящего дельцом Джейсоном — систематизирующая авторская речь, сопоставляющая три субъективных точки зрения с реальным событийным фоном. Американский критик Ф.Гоффман считает «Шум и ярость» Фолкнера «исключительно зрелым и сдержанным экспериментом с возможностями техники потока сознания»[41].

Индивидуализацию внутренней речи в дальнейшем продолжили, среди многих других — Луи Арагон и Мигель Делибес.

Арагон, автор цикла «Реальный мир» (1934–1949), щедро использовал в нем внутренний монолог, частично поток сознания и очень широко — свободно-косвенную речь; мысли героя о мире преобладают над картинами реальности, автор почти незаметен, слит с персонажем. Исследователь стилевых особенностей литературы XX в. Марсель Коан писал: «Вместо того, чтобы занять позицию наблюдателя рядом со своими персонажами, описывать их действия, воспроизводить слова, сопровождать действия и слова соответствующим комментарием, автор встает, насколько это возможно, на их место, т.е. на место людей, которые даже молча продолжают разговаривать с собой, осмысляя, что их окружает, что с ними происходит»[42]. Авторские «оценки» никогда не предстают в чистом виде, они тесно спаяны с внутренним монологом героя. Форма потока сознания с использованием свободно-косвенной речи намечена Арагоном в «Пассажирах империала» (1941), «Орельене» (1944), и активно вводится в «Страстной неделе» (1959), где автор смело касается сложнейших моментов человеческой психики (сон Армана Селеста де Дюфора, его мучительные воспоминания о друге, пропавшем без вести на русском фронте; кошмарные видения Жерико, ожидающего мести Фирмена; бред тяжело раненного Марка-Антуана д'Обиньи). Индивидуализация достигается за свет сопряжения потока сознания с ситуацией, его породившей, а также использования присущих герою особенностей восприятия мира. Критики отмечали авторское мастерство в передаче горячечных видений умирающего Антуана д'Обиньи: «О чем они говорят? Так хочется расслышать слова, чтобы слова были для меня словами и нанизывались бы как кольца на веревочку... О-ох! Веревочкой закручивают мне ногу, ох больно! Саднит! Веревочка сдирает кожу, врезалась в живое мясо... да нет... нет никакой веревки, нет ноги и слов нет, просто гудит чей-то голос, мужской голос... Вдруг в том месте, где голову разрывает боль, свирепая боль... звезда растопорщила свои лучи, бледная как октябрьское утро, белая на черном фоне, на черном лбу вороного коня...»[43]. Можно утверждать, что вклад Арагона в формирование структуры внутреннего монолога и потока сознания XX в. пока не вполне изучен, хотя за последние годы появились подводящие к этому специальные исследования, посвященные свободно-косвенной речи в его творчестве[44].

Индивидуальная специфика дискурса стала одной из основных задач классика испанской литературы XX в. Мигеля Делибеса. «Пять часов с Марио» (1966) — монолог жены у гроба мужа, монолог, демонстрирующий, как в женском сознании консервативные устои, же-

сткие религиозно-аскетические идеалы окрашиваются новыми оттенками, им вроде бы противоречащими[45]. «Войны отцов наших» (1975) — речь попавшего в тюрьму крестьянина, который не может приспособиться к извечному закону вражды «дери шкуру или ее с тебя сдерут» и пытается на своем примитивном языке объяснить, почему ему в тюрьме лучше, чем на воле. «За кого проголосует сеньор Кайо» (1978) — встреча двух типов сознания: городского, предельно политизированного и опять крестьянского, только на этот раз принадлежащего человеку, уверенному в своей правоте, удовлетворенному своим существованием, любящему нехитрую физическую работу, дающую радость ежедневных побед. Мастерски решая задачу индивидуального сознания (а все характеры Делибеса вычерчены с традиционной обстоятельностью, ярко), испанский романист объективно приближается к реализации еще одной цели — сквозь индивидуальное обнаружить некую схему коллективного сознания, нивелирующего, искажающего самобытность характера. Делибеса, как и многих писателей XX века, (самый яркий пример — Ионеско) интересует коллективное бессознательное, имеющее корни не в памяти праотцев, а в окружающей сиюминутной, или совсем недавней реальности, давящей на психику не осознающего это давление индивидуума. С наибольшей последовательностью Делибес осуществляет свой замысел в монологе Кармен («Пять часов с Марио»), где накладываются друг на друга две сетки клише — аскетизм религиозной нетерпимости и гонор самодовольного приобретательства.

В романе XX в. взаимоотношения между личностным и коллективным впервые обнаружили не только драматизм, но и противоречивость. Четкость их противопоставления (будь то с положительным знаком, будь то с отрицательным) отменена. Индивидуальное, сопротивляясь общему, вбирает его наиболее отталкивающие черты, причем это как бы неподконтрольно самой личности. В этом русле интерпретации может помочь понятие архетипа — во всяком случает если французский философ Гастон Башляр называет основным архетипом, определяющим литературу переходной эпохи (Лотреамон, Ницше, Кафка), *враждебность окружающего мира, т.е. постоянное присутствие в подсознании личности страха перед окружающим и неприязни к нему* (*курсив Т.Б.*), то подобный «подсознательный фон» легко обнаруживается в большинстве произведений современной литературы, и рассмотрение многих новейших феноменов под углом зрения архетипа может быть продуктивным. Башляровская концепция архетипа формировалась еще в то время, когда мир не обогатился опытом латиноамериканского романа. Теперь же можно сказать, что с наибольшей убедительностью архетипы бессознательного воссозданы не европейским, а латиноамериканским романом.

Идея осознания своеобразия этого особого латиноамериканского феномена — плавильного котла рас, верований, обычаев, — стала для всех, по-сути, произведений латиноамериканской прозы центральной, поэтому индивидуальные проявления тех или иных человеческих реакций интересовали латиноамериканских романистов значительно меньше. Чаще их внимание привлекали «не отдельные характеры, а Характер Истории как процесса»[46]. И наверное, вполне закономерно, что в «Арфе и тени» (1979) А.Карпентьера предсмертный монолог/поток сознания Кристобаля-Кристофора Колумба развертывается как воспоминание о путешествии, которое открыло новую эру в истории земного шара; повествование устремлено к внешним ситуациям в большей мере, нежели к внутренним переживаниям, и совершенно лишено сбивчивости, которую естественно было бы ожидать от угасающего сознания. Напротив, вводя в эту само-исповедь (до прихода священника) перед последним Путешествием развернутые диалоги разных собеседников Колумба или обстоятельные описания того, что едва ли могло тревожить угасающее сознание, автор как бы вполне осознанно оставляет потоку сознания роль условной «рамки», подчеркивая, что цель заключенного в нее «потока» — не воскресить ход мысли, а воссоздать сцепление исторических фактов, хотя бы и в двойственной, смещенной интерпретации героя, который ощущает себя сразу и грешником, и героем.

К.Фуэнтес в «Смерти Артемио Круса» (1962) гораздо ближе подходит к передаче именно течения мысли; слова кружатся, путаются, мгновенной вспышкой врывается какое-то воспоминание и снова прикованность к боли, к страданию (текст от первого лица). Но чтобы возвратить героя, находящегося на пороге смерти, в прошлое и заставить осмыслить его (а весь роман — это спор умирающего Артемио Круса с самим собой, горестный итог жизни, поправшей идеалы молодости), автор тоже оставляет фрагменты потока сознания лишь в качестве основной рамки; внутри этой рамки — целый ряд реально произошедших и объективно описанных эпизодов, выделяемых обычно строчкой, фиксирующей точную дату (текст в третьем лице). Стилистически связующим эти два плана становится развернутый монолог Совести, т.е. одного из «я» героя. Ее обращение к вспоминающему на «ты» сразу вводит интонацию осуждающе-аналитическую и по форме уже вовсе не сбивчивую, не мерцающую, — напротив, целеустремленную, волевую. Одно «я» героя сильнее, проницательнее другого; тут не взволнованный диалог двух растерянных личностей, а обстоятельный, аргументированный обвинительный приговор. И сразу приглушаются индивидуальные особенности речи и характера, — выкристаллизовывается определенный социальный тип, над которым

и вершит в конечном счете суд романист. Специфику потока сознания в латиноамериканской литературе нельзя осознать, не приняв во внимание и еще один момент — присущий латиноамериканскому роману в целом сплав фантастического с будничным, развитие событий по законам сразу и бытийной логики, и «чудесных» превращений. Благодаря этим конституирующим элементам внутренний монолог насыщается космогоническими смыслами и обретает особую форму релятивизма: даже реально свершившийся исторический факт в интерпретации разных героев (например, в произведениях Гарсиа Маркеса) предстает столь смещенно-неузнаваемым, что впору поверить, будто его вообще не было.

Неординарное совмещение «голоса» исторических архетипов и сиюминутного «бытового» бессознательного стало основой функционирования слова во французском «новом романе». Здесь окончательно свершилась давно назревавшая в мировой литературе замена индивидуально-личностного начала на обезличенно-всеобщее, т.е. своего рода рецидив архетипического сознания. Натали Саррот с наибольшей последовательностью осуществлявшая программы «нового романа», в своих выступлениях защищала и мотивировала право писателя передавать психическую субстанцию, не связанную с конкретной личностью, с конкретной формой сознания. «Вы отбрасываете все, что может хотя бы отдаленно вести к психологии, а вместе с тем заняты именно жизнью психики»[47], — на эту реплику корреспондента еженедельника «Нувель литтерер» Натали Саррот ответила твердо и убежденно: «Да, персонажи меня совершенно не интересуют… не интересуют и чувства, которые можно определить. В моих романах — то, что до них: не любовь и не ненависть, не ревность и не тщеславие…, а нечто еще только оформляющееся — психический момент в чистом виде». Когда Ж.-Л.Эзин заметил, что можно подумать, будто за десятилетия, разделяющие «Тропизмы» (1939) и «Говорят глупцы» (1976), в мире ничего не происходило, Н.Саррот подтвердила свое мнение: «Психическая субстанция не изменилась»[48].

Отказ от анализа «мысли» — т.е. достаточно структурированного уровня сознания, — присущ не только Н.Саррот (или раннему Алену Роб-Грийе), но и большинству французских романистов, вступивших в литературу позднее. Теоретически этот отказ прозвучал в афоризме Мориса Бланшо: «Я думаю, значит я не существую»; это означало: процесс мышления уже так «приручен» обществом, так подчинен стереотипам, что существование личности ныне ограничено предмыслью. Однако и эту пред-мысль неороманисты стремились рассматривать не в индивидуальном, а в обобщенном преломлении — как некое коллективное бессознательное.

Поток сознания в книгах Саррот весьма далеко отстоит от моделей, разработанных М.Прустом или В.Вулф. У Натали Саррот нет ни богатства внешнего мира, ни специфики индивидуальной психики. Она предпочитает поток безличного сознания и при этом с минимальным числом «внешних» опор. В романе «Вы слышите их?» (1972) это поток сознания «отцов» в конфликте с сознанием «детей». Целеустремленно избран не крайний случай: отцы вовсе не деспотичны, дети вполне воспитанны. Тем настойчивее идея роковой неизбежности разрыва и тех мук, которые обрушиваются на старших. «...Нет, только не это, не делайте этого, не касайтесь... только не сейчас, только не у них на глазах, только не в их присутствии, только не перед ними... когда он двинулся... *как мощный ледокол, рассекающий, раздвигающий, с треском ломающий* (*курсив Т.Б.*) огромные глыбы... все рухнуло... когда он *осторожно* (*курсив Т.Б.*) поднял, перенес и поставил здесь перед ними, молча глядевшими на него... и потом невозмутимо отошел на некоторое расстояние и стал любоваться, причмокивая губами... эта зверюга поистине великолепна. Превосходная вещь. Где это вам посчастливилось?... — нет, нет, это не я. Она была еще у моего отца... Не знаю, где отец... Я, вы знаете, не коллекционер. Я сказал бы даже напротив... Словно это могло их обмануть, словно это малодушное отречение, это ренегатство, которое они наблюдают, потешаясь, могло их смягчить, могло помешать тому, что *сейчас произойдет* (*курсив Т.Б.*), неотвратимо, предсказуемо во всех мельчайших деталях, подобно свершению приговора, который с дотошной пунктуальностью приводят в исполнение палачи, глухие к раскаянию, к воплям осужденного»[49].

Эмоциональный контрапункт этого отрывка и ему подобных в том, что происходящее, наблюдаемые глазом движения, жесты — медлительны, спокойны, а в душе наблюдающего они вызывают бурю, и осторожное движение кажется ударом, обвалом, насилием. Поэтому так резко действует контраст слова «осторожно» с появляющейся рядом характеристикой — «когда он двинулся... как мощный ледокол, рассекающий, раздвигающий, с треском ломающий огромные глыбы»: речь идет об одном и том же жесте, о той же самой последовательности движений. Смятение, выраженное неоконченными фразами, повторами, паузами, питается именно этим контрастом и накладывает отпечаток в равной степени и на слово произнесенное, и на слово, не сорвавшееся с уст. По сравнению с книгами Саррот романы Вулф могли бы считаться остросюжетными (в «Миссис Дэллоуэй» — бурные влюбленности, расставания, драмы ревности, гибель близких и т.п.). В книгах Саррот действительно не происходит ничего, но душевное потрясение — такой силы, будто вершатся всемир-

ные катаклизмы. В романе «Ты себя не любишь»(1989) рассмотрена жизнь сознания, размышляющего о множественности человеческого «я». Нет ни событий, ни индивидуальных, «внутренних» портретов. Для понимания двойственности (множественности) человеческой природы бессмысленно узнавать данные о социальном или семейном положении, профессии, жизненном опыте. Если такая деталь у Натали Саррот появляется, то единственно для того, чтобы дать повод повторить: она совершенно лишняя. Поток сознания обнаруживает лишь то, что не может не испытать любой человек перед лицом агрессивного мира. Подчинена этому и особая форма — внутренний диалог, воображаемая беседа. Стилистически произнесенное и непроизнесенное в романах Саррот не различается. Но главное в потоке сознания здесь не просто непроизнесенное, но непроизносимое, невыразимое, не формулируемое словами, те самые довербальные «тропизмы»[50], которые определены ею главным объектом художественного исследования.

Но как же передать словами то, что передать невозможно? Потоком слов (чаще всего это длинный ряд синонимов, существительных или глаголов, близких по значению) писательница берет над читателем власть, вызывая у него ощущения, сходные с теми, которые должен был бы испытать герой. Вот момент общения с произведением высокого искусства: «То, что от нее исходит, то что источается, излучается, течет, проникает в них, впитывается ими, то, что их полнит, распирает, подымает... создает вокруг них некую пустоту, в которой они царят, которой отдаются... Это не описать словами»[51]... Вот попытка объяснить размолвку с близким человеком: «Сейчас ему было бы трудно говорить свободно... у отца он чувствовал себя... это его удерживает... да, что-то вроде ностальгии, меланхолии... что-то похожее на муку, нет, это слишком сильное слово, что-то похожее на униженность, на обездоленность... он не знает, как сказать... ...но он не хочет его видеть»[52]. «Не подпустить слово близко», — бросила как-то писательница реплику, и действительно, она не подпускает слова слишком близко к описанию, «называнию» чувств; слова тщательно нюансированы, «лепят» переживание легко, едва его касаясь, осторожно, чтобы грубым определением не извратить, не исказить того, что едва наметилось в душе.

«Писатель, — говорила Н.Саррот на симпозиуме «Новый роман: вчера, сегодня» (1971), — устремляется в те безмолвные и сумеречные глубины, куда еще не проникло слово, где язык еще не произвел своего иссушающего, склерозирующего воздействия, туда, где все еще — движение, возможность, смутные и глобальные ощущения. Он устремляется к тому еще не названному, что сопротивляется словам и

в то же время к ним взывает, так как не может без них существовать». И тропизмы, и речь в романах Н.Саррот принципиально обезличены, лишены индивидуальных черт. Это некая довербальная психическая субстанция. В романе «Планетарий» (1959) имена сохранены; в романе «Вы слышите их?» (1972) — анонимная форма изложения. Антиподы здесь «Он» и «Она». Исключительно на местоимениях строится повествование в «Ты себя не любишь» (1989). В «Золотых плодах» (1963) есть имя автора романа, вокруг которого разгораются страсти, но ни его мы не видим, ни о романе ничего не узнаем. Звучащие голоса-мнения принадлежат людям, которые остаются по замыслу безликими. Это гул, формирующий «общественное мнение». В романе «Говорят глупцы» (1975) в воздухе витает некая мысль (какая — так и не будет прояснено); сначала она кажется всем настолько необычной, что высказавшие ее (неизвестно кто) названы глупцами, а постепенно, впитанная коллективным подсознательным, превращается в нечто обычное, стертое, что уже и не заслуживает внимания, повторять ее могут только глупцы. Вселенская трагедия слова, которое свежо и адекватно, лишь пока не изречено.

Во многих романах Н.Саррот поток сознания одного героя сменяется потоком сознания другого; стиль при этом не варьируется, это некое общее коллективное сознание, незначительные его вариации, переливы, с меняющейся перспективой, но неизменными ритмом, лексикой, грамматическими конструкциями, паузами; некий обезличенный хор, и в нем даже отдельные голоса остаются серыми, взаимозаменяемыми. Сходные приемы использует Натали Саррот и в своей драматургии, где неотличимые друг от друга двойники часто обозначаются просто М. (Мужчина с соответствующим номером — 1, 2, 3). «Состав» произносимого не дает характера ни одному из «М», разброс реплик произволен — как пояснила и сама писательница: важно лишь, чтобы шел полилог, а сколько голосов и какие индивидуальности за ними — абсолютно неважно. Работая на уровне коллективного бессознательного, Н.Саррот допускает интерпретацию своего повествования в системе такого архетипа как страх. Страх необъяснимый, почти первородный, который хотя и имеет в каждом романе свой мотив, но мотив абсолютно не соответствующий силе душевного потрясения.

Думается, что такая гиперболизация ощущения обусловлена корреляцией доисторического архетипа страха человека перед природой с интеллектуальной атмосферой того времени, когда создавались книги Саррот — после концлагерей, после сброшенных атомных бомб, во время «малых» войн, моделирующих недоверие, вражду. Все это создает как бы затекстовый фон для всех, столь «незначительных»

мотивов отчаяния. Чтобы дать возможность почувствовать эти угрожающие толчки подземной стихии страха, писательница, как и В.Вулф, прибегает ко второму уровню реальности, когда метафора должна в восприятии материализоваться. Первая сцена «Планетария»: старая француженка наслаждается божественным покоем, в душе ее звучит торжественная музыка. Кажется, все вокруг — свет, радость, жизнь. «Чудо на этой стене, бежевой стене с золотистыми бликами… А сама стена… Какая удача… Прямо как кожа… Нежная как замша…»[53] (р. 5). Вдруг — резкий перелом настроения: в душу ворвался страх, ощущение гармонии исчезло. «Но это же лезет в глаза… ручка, отвратительная никелированная ручка, вроде дощечки из белого металла на заборе… это все портит, все разрушает, придает целому вульгарный вид — прямо дверь общественного туалета» (р.9). Берту словно подменили: гонимая ужасом, бросается она к телефону, умоляет племянника приехать, только он способен ее спасти от нападения… безвкусицы.

А вот один из финальных эпизодов. Гостья, в честь которой затеяли прием, бросает неосторожную реплику (опять о детали интерьера) и молодой хозяин «споткнулся, зашатался... Все вокруг сжалось, сузилось, стало бестелесным, невесомым… небо заходило ходуном, закачались звезды, сдвинулись со своего места планеты, он почувствовал тоску, головокружение, панический страх, все пошатнулось мгновенно, все перевернулось» (р. 249, 254). Бытовое пытается обернуться бытийным, приобрести глобальные этические координаты.

Такая неадекватность причины и следствия, такая гипертрофированная реакция на банальные проявления внешнего мира, как и анонимность «чувствующего», будет воспринята последователями «нового романа» — Клодом Оллье, Ж.М.Г.Леклезио, Женевьевой Серро, Даниэль Сальнав и др.

Повторяемость моделей отчужденного сознания, вобравшего первородное ощущение страха, так настойчива в современном французском романе, что один из исследователей попытался сконструировать некий «собирательный образ» сознания, каким видят его современные писатели. Пьер Моро назвал свою книгу — «"Я" и ощущение жизни в современной французской литературе» (1973). Им изучены пятьдесят пять произведений сорока двух авторов и обнаружены «общие образы, понятия, наваждения». Эти совпадения, обозначенные П.Моро как повторы (rédits), дают, по его мнению, представление не столько о самой эпохе, сколько об интерпретации ее писателями. Что видят они в глубинах человеческого сознания? Сосредоточенность на себе и отвращение к себе. Жажду тепла и постоянное ощущение холода. Тоску по общению и отказ от любых контактов. Сексуальные на-

важдения, воспринимаемые сразу и как освобождение от табу и как унизительная зависимость от низа. Для большинства произведений, проанализированных Пьером Моро[54], характерна замкнуто монологическая форма повествования со сбивчивым синтаксисом, лексическими повторами-навождениями, размытостью логических связей. «Осколки стиля и осколки персонажа»[55] — так соединились в интерпретации критики два параллельных процесса — эволюции романного видения и эволюции повествовательной манеры. Ясно, что во всех произведениях такого рода необычайно велика роль потока сознания, причем чаще тоже либо совсем анонимного, либо с едва намеченным индивидуальным контуром мыслящего сознания.

Вполне объяснима та осторожность, с какой литературоведы обращаются с термином «психологический» при подходе к современной прозе, идущей непроторенными путями. Она понятна хотя бы уже потому, что и «новый роман», и тем более различные вариации «новейшего романа» решительно отбрасывали — в манифестах — психологизм как нечто устаревшее, примитивное, уводящее художника от моделирования архетипических душевных состояний. Фундамент этого общего недоверия к психологизму — и программы авангарда начала XX в., требовавшего устами Ф.Т.Маринетти «полностью и окончательно освободить литературу от психологии», и философские идеи релятивизма, отрицающие возможность познания цельного человека, представляющие личность как некий набор вариаций, когда любой из наблюдающих видит одну из них, а как они монтируются и какая является доминантой — познать никому (в том числе и субъекту) не дано. И все-таки многие из образцов «нового романа» могут быть рассмотрены в русле психологической прозы, явившей новый тип потока сознания — обезличенного, или иными словами — максимально обобщенного, покоящегося на неких архетипах взаимоотношений человеческих особей между собой.

Особо осторожно следует обращаться с термином «психологизм» при рассмотрении опыта «нового латиноамериканского романа». Прежде всего, иным предстает в этих произведениях, так сказать, «первый уровень» понятия «психологизм»: писателей XX в., чьи имена связаны с «бумом» латиноамериканского романа, в меньшей степени коснулся переход от позитивистского образа мира к его иррациональному восприятию. Мир, их окружающий, сразу предстал им как пространство, где происходят «явления из ряда вон выходящие, небывалые, поразительные — чудо»[56]. Невозможность рациональных объяснений предполагалась как данность, которая вовсе не пугала, не вела к «смятению языка», напротив, непознаваемая «чудесная реальность» воспринималась как праздник, источник радости и противоречивой

гармонии, как основа духовного и культурного богатства, причем, всеобщего, коллективного, вселенского.

Таким образом, соотношение между категорией потока сознания и категорией психологизма весьма непростое; вовсе не всегда можно признать, что использование формы потока сознания углубляет характеристику индивидуального сознания; в ряде случаев, она скорее тяготеет к деиндивидуализации, к включению координат коллективного бессознательного.

Уроки Пруста, Джойса, Вирджинии Вулф, Фолкнера, Селина понадобились всем, хотя намеченные ими ориентиры лишь в редких случаях были восприняты в целостности. И все-таки к новаторским пост-джойсовским, пост-прустовским страницам прозы XX века следует отнести и тщательный анализ пред-вербальных (а потому анонимных) тропизмов Натали Саррот, и персонализацию сознания в романах М.Делибеса, и монологи-исповеди, поднимающие на поверхность глубокие слои пра-памяти в латиноамериканском романе, и сложную конструкцию несобственно-прямой речи в романах Арагона или Сартра.

На основе опыта Пруста, Джойса, Селина, Фолкнера, В.Вулф и нового романа сложился определенный тип повествования, отличный от классического. Концентрация действия вокруг одного-двух крупных событий, бурно развивающаяся интрига, раскрытие психологии персонажа через потрясение все реже определяли ход повествования. Обнаруживается тяготение к воссозданию цепи событий, ни одно из которых не может быть названо кульминационным, к детальному исследованию внутреннего мира через трагически воспринимаемые обыденные события. Духовный кризис часто не связан с наблюдаемым явлением, возникает как реакция на случай малоприметный. Сложнее становится система опосредованных связей между внешним миром и сознанием индивидуума. Возрастает значение второго плана, контекста, столь важного в потоке сознания. Термин «aventure intérieure» («внутренние приключения», «приключения мысли» — слова Ж.Дюамеля середины 30-х гг.) стал предвестником призыва, брошенного в 70-е гг. «новейшим романистом» Жаном Рикарду: давать не описание приключений, а приключения описаний, метаморфозы речи. И в лучших образцах мастеров потока сознания эти метаморфозы речи не отделены от референтных «приключений» — всех событий внутренней и объективной жизни нашего времени. Поэтому так перспективны поиски современных писателей, получившие импульс от художественного эксперимента, который на разных этапах вели Пруст, Джойс, Фолкнер, Селин, Вулф, Звево, Делибес, Карпентьер, Фуэнтес, Арагон, Саррот, открывшие таинственный мир подсознания

и поставившие перед повествованием задачи, которые не мог еще решать классический роман XIX века.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] *Джеймс У.* Психология. М., 1991. С. 63, 58, 65.

[2] *Гинзбург Л.Я.* О литературном герое. Л., 1979. С. 170.

[3] *Вулф В.*. Современная художественная проза. В кн.: Называть вещи своими именами. Программные выступления мастеров западноевропейской литературы XX века. М., 1986. С. 475.

[4] Литературное наследство. Т. 35–36. М., 1939.

[5] *Bergson H.* L'intuition philosophique. P., 1927. P. 15, 11.

[6] *Бергсон А.* Собр. соч. в 4-х тт. Т. 1. М., 1992. С. 263.

[7] Там же, с. 112.

[8] *Bergson H.* Durée et simultanéité. P., 1922. P. 67.

[9] *Вулф В.* Современная художественная проза. В кн.: Называть вещи своими именами. Программные выступления мастеров западноевропейской литературы XX века. М., 1986. С. 473.

[10] *Сучков Б.Л.* Марсель Пруст // Марсель Пруст. По направлению к Свану. М., 1973. С. 16.

[11] *Михайлов А.Д.* Цикл Альбертины // Марсель Пруст. Пленница. М., 1990. С. 11.

[12] *Михайлов А.Д.* Жизнь Пруста // Марсель Пруст. В поисках утраченного времени. По направлению к Свану. М., 1992.

[13] *Пруст М.* У Германтов. М., 1980. С. 372.

[14] *Сучков Б.* Цит. соч. С. 21.

[15] *Proust M.* A la recherche du temps perdu. Bibliothèque de la Pléïade. T. III, P., 1954. P. 883.

[16] Цит. по: Называть вещи своими именами. М., 1986. С. 608.

[17] Здесь и далее датируется по изданиям: *Woolf V.* Mrs Dalloway. N.Y., 1927; В.Вулф. Миссис Дэллоуэй. Иностр. лит., 1984. № 4. Страницы в скобках указываются по этим изданиям.

[18] Цит. по: Называть вещи своими именами. С. 470.

[19] Там же, с. 473.

[20] Там же, с. 472.

[21] *Zweig S.* Über S. Freud. Frankfurt/Main, 1989. S. 142.

[22] Цит. по: *Д.Джойс.* Улисс. М., 1993; *Joyce J.* Ulysse, The corrected text. London, 1986. (Страницы в скобках указаны по этим изданиям.)

[23] *Гинзбург Л.Я.* О литературном герое. Л., 1978. С. 208.

[24] *Хоружий С.* Комментарий в кн: Дж.Джойс. Улисс. М., 1993. С. 652.

[25] *Бахтин М.* Проблемы поэтики Достоевского. М., 1972. С. 13.

[26] *Бахтин М.* Цит. соч. С. 403.

[27] Там же, с. 386.

[28] Там же, с. 387.

[29] *Kenner H.* Joyce's voices. London-Los Angeles, 1978. P. 64.

[30] *Хоружий С.* Цит. соч. С. 657.

[31] *Aquin H.* Considération sur la forme romanesque d'Ulysse; in: L'oeuvre littéraire et ses significations. Quebec, 1970. P. 54.

[32] *Majault J.* Joyce. P., 1963. P. 83.

[33] *Aquin H.* Op. cit. P. 53.

[34] *Majault J.* Op. cit. P. 82, 84.

[35] *Aquin H.* Op. cit. P. 55.

[36] Цит. по: *Ошеров С.* Самопознание Этторе Шмица. — Итало Звево. Самопознание Дзено. Л., 1980. С. 21. Далее страницы в тексте указаны по этому изданию.

[37] *Céline L.F.* Le style contre les idées. Bruxelle, 1987. P. 121

[38] *Селин Л.-Ф.* Путешествие на край ночи. М., 1994; *Годар А.* (H.Godard) Предисловие к русскому изданию. С. V, VI. К сожалению, и новым переводом (первый русский сокращенный перевод был издан в 30-е гг.) особенности стилистики Селина переданы лишь частично. Далее страницы в тексте указаны по этому русскому изданию.

[39] *Ерофеев В.В.* Луи-Фердинанд Селин // Французская литература. 1945–1990. М., 1995. С. 122.

[40] *Céline L.-F.* Le style contre les idées. Bruxelle, 1987. P. 66–68.

[41] *Hoffman F.J.* The Twenties. N.Y, 1962. P. 247.

[42] *Cohen M.* Grammaire et style. P., 1954. P. 215.

[43] Арагон Л. Страстная неделя. М., 1976. С. 383.

[44] См.: Aurélien ou l'écriture indirecte. P., 1988.

[45] См. об этом: *Тертерян И.А.* Испанская проза в изменяющейся стране. — Новые художественные тенденции в развитии реализма на Западе. 70-е годы. М., 1982.

[46] *Земсков В.* Новая земля Алехо Карпентьера // А.Карпентьер. Избранное. М., 1988. С. 7.

[47] *Esine J.-L.* Les écrivains sur la sellette. P., 1981. P. 38.

[48] Ibid., p. 38, 39, 35.

[49] *Бютор М.* Изменения. А.Роб-Грийе. В лабиринте. К.Симон. Дороги Фландрии. Н.Саррот. Вы слышите их? М., 1983. С. 579.

[50] Именно так называлась первая книга новелл Н.Саррот, вышедшая в 1939 году. Прямое значение этого биологического термина — реагирование растений и простейших организмов на внешние раздражители.

[51] *Бютор М.* Изменения. А.Роб-Грийе. В лабиринте. К.Симон. Дороги Фландрии. Н.Саррот. Вы слышите их? М., 1983. С. 577.

[52] *Sarraute N.* Tu ne t'aime pas. P., 1989. P. 45.

[53] Цит. по: *Sarraute N.* Planétarium. P., 1959 (в скобках указаны страницы).

[54] *Moreau P.* Le moi et le sentiment de l'existence dans la littérature française contemporaine. 1966–1970. P., 1973.

[55] *Samuel A.* Regard sur la littérature contemporaine. P., 1974. P. 12.

[56] *Земсков В.* Цит. соч. С. 7.

Е.Д.Гальцова

АВТОМАТИЧЕСКОЕ ПИСЬМО

«Сюрреализм — это отрицаемое письмо»[1]

«Автоматическое письмо» связано с возникновением на рубеже 10–20-х гг. сюрреалистического движения. Действительно, французские сюрреалисты и, в особенности, Андре Бретон, создали подробную теорию «автоматического письма» и активно применяли ее в своей творческой практике. Но сюрреалисты не были «первооткрывателями» или «изобретателями» автоматического письма, которое, с одной стороны, восходит еще к романтическим стремлениям к абсолютной свободе выражения, а с другой — к различным открытиям в области психиатрии, парапсихологии и спиритизма. Заслуга сюрреалистов была в том, что, абсолютизируя своё «автоматическое письмо», они доводили эту методологию свободной экспрессии до того предела, где письмо и формальное выражение вообще отрицается как таковое. Тем самым, «автоматическое письмо» предвосхитило многие художественные и философские поиски в культуре XX в.

Многие выдающиеся писатели XX в., такие, как Луи Арагон, Жак Превер, Робер Деснос, Витезслав Незвал, Генри Миллер, Анхель Мигель Астуриас, Алехо Карпентьер и др., пройдя в большей или меньшей степени через увлечение сюрреализмом, настаивали впоследствии на отличии своего творчества от «автоматического письма», которое тем не менее оставалось для них некоей точкой отсчета, пусть и «со знаком минус». Карпентьер вспоминал слова Робера Десноса, с которыми он полностью солидаризировался: «мне кажется, что за пределами сюрреализма простираются какие-то загадочными владения, которые надо завоевать; что после автоматического письма нас ждет область сознательного, после Поэзии придет время стихам, после ущербных наших строф придут здоровые и суверенные, а после свободных стихов появится свободный поэт»[2]. А Луи Арагон, который казалось бы навсегда разругался с сюрреалистами в 30-е гг. и чуть было не стал во Франции основоположником социалистического реализма, позднее, на неторопливом закате своего творчества в 60–70-е гг., совершил возвращение к сюрреализму в своих воспоминаниях и в своих последних романах («Гибель всерьез», «Бланш, или заб-

в своих последних романах («Гибель всерьез», «Бланш, или забвение», «Анри Матисс, роман» и пр.)

Вторая тенденция актуализации «автоматического письма» проявляется с особой силой во второй половине XX-го века и связана с его философским переосмыслением. Во Франции идеи автоматического письма в той или иной мере повлияли на таких мыслителей, как Морис Бланшо, Жорж Батай, Роже Кайуа, Жак Лакана, Клод Леви-Стросс, затем на идеологию группы «Тель Кель», а также на философскую систему, созданную Жилем Делезом и Феликсом Гваттари. С одной стороны, понятие «автоматического письма» служило для внедрения психоанализа в самые различные философские эпистемы, что позволяло воспринимать фрейдовское бессознательное как язык или, более того, как некий дискурс, или, в случае с Делезом-Гваттари, как некий механизм — «машину». А в некоторых случаях, даже как «риторическую» систему, как, например, в структуралистской теории Майкла Риффатерра. С другой стороны, размышления над «автоматическим письмом» заставляли обращаться к вечным антропологическим проблемам жестокости, прерывности-непрерывности, эфемерности-вечности, субъективности-объективности, и такие философы, как Морис Бланшо, Жорж Батай и др., выводили понятие «автоматического письма» вообще за эпистемологические рамки — для Бланшо «автоматизм» перемещается из сферы сознания или бессознательного в сферу бытийную.

Таким образом, «автоматическое письмо» допускает самые разнообразные толкования и подходы. Не претендуя на всеобъемлющий анализ, мы попытаемся рассмотреть, какие именно явления в истории, теории и практике «автоматического письма» обеспечили ему столь широкое бытование в культуре и, особенно, в философии XX века.

В 20-е гг. определения «автоматический» и «сюрреалистический» были синонимами, и Андре Бретон настойчиво требовал от членов своей группы, чтобы они писали «автоматические тексты». Автоматическое письмо было обязательным средством выражения. И вместе с тем «теория» или «рецепты» автоматического письма скрывали описание того, как достичь состояния, в котором творческий акт будет совершаться сам собой, безо всякого усилия со стороны пишущего. Обязательным, и даже принудительным, оказывалось достижение свободы. Автоматическое письмо было не только эстетическим, но прежде всего этическим лозунгом сюрреалистов. «Я рассчитывал на стремительный поток автоматического письма как на средство окончательного очищения литературных конюшен. В этом смысле желание широко раскрыть все шлюзы несомненно остается постоянно генерирующей идеей Сюрреализма»[3], — говорил Бретон в 30-е гг.

Разумеется, в своем стремлении к абсолютной свободе творчества, к спонтанности, не подчиняющейся никаким законам и правилам, Бретон был достойным преемником дада. Более того, первое (и «образцовое») произведение автоматического письма «Магнитные поля» было создано в начале увлечения Бретона дадаизмом, тесных отношений с Тристана Тцара. Когда «Магнитные поля» вышли отдельной книгой в мае 1920 г., Бретон и его сподвижники уже активно участвовали в движении дадаизма в Париже, и, например, Андре Мальро называл ее дадаистской в своей статье (вышедшей в октябрьском номере журнала «Аксьон», № 5). Если бы Бретон не организовал в начале 20-х гг. сюрреалистического движения, то «Магнитные поля» вообще могли бы считаться чуть ли не «классическим» произведением дадаизма, в духе тех, что получались посредством перемешивания в шляпе разрезанных газетных статей, согласно рецепту Тцара, который в своем «Манифесте дада 1918» говорит почти так же, как будет говорить впоследствии Бретон: «Пусть каждый человек воскликнет: есть огромная разрушительная, негативная работа, которую надо осуществить. Нужно вымести все, вычистить»[4]. И все-таки, несмотря на генетическую связь практики автоматического письма с дада, оно оказывается принадлежностью иной культуры — культуры сюрреализма.

У автоматического письма двойная дата рождения: 1919 г., время написания «Магнитных полей», и 1924 г., время создания первого «Манифеста сюрреализма». Практика автоматического письма неразрывно связана с той теорией, которую создает Бретон в своем Манифесте. Та самая всеобъемлющая, а значит абстрактная, спонтанность, о которой грезили дадаисты, получает здесь теоретическое осмысление, помещается в конкретный культурный контекст. Причем контекст этот мыслится Бретоном как синтез, в котором обозначены культурные противники и, что не менее важно, предшественники сюрреализма как в художественной, так и в философской сфере. Еще одним знаком стремления к универсальности было то, что само определение сюрреализма содержало в себе достаточно прозрачную аллюзию на популярный в то время словарь «Лярус». Так изначально образуется «традиция», с которой соотносится сюрреализм; кстати одной из компонент этой «традиции» в первом «Манифесте сюрреализма» являются и сами «Магнитные поля».

В 1920 г. публикуется книга, подписанная Бретоном и Супо, «Магнитные поля»: судя по обозначенной на ней дате, она вышла в свет 30 мая 1920 г.[5] Она была, в общем, благожелательно встречена критиками, которые почувствовали в ней «шарм», «лунную печаль», более того, некую романтическую усталость, отказ понимать мир в соответствии с общепринятыми, а значит ложными, мерками, заметили «аван-

гардистский» поиск убежища в абсурде, и даже хвалили «Магнитные поля» за «темноту». Не ускользнули от критиков и переклички «Магнитных полей» с поэтикой Артюра Рембо. Еще тогда было подмечено, что неожиданные метафоры, нарочитая фрагментарность и изображение мира грез должны были служить «постоянным призывом к воображению читателя». Даже принципиальные противники авангарда и дада проявили снисхождение[6]. В 1920 г. «Магнитные поля» не стали скандалом, они воспринимались как довольно оригинальное выражение того, что исследователь М.Декоден назовет впоследствии «кризисом символистских ценностей»[7].

Так возникла книга, ознаменовавшая собой «тот самый момент, когда переворачивается вся история письма, — книгу, но не ту, которой кончается мир, как мечтал Малларме, но ту, с которой все начинается», как вспоминал Луи Арагон в 1968 г.[8] Консолидация сюрреалистического движения происходит вокруг коллективной рефлексии над «Магнитными полями» в 1920–1924 гг., эволюция которой наиболее четко прослеживается в высказываниях Бретона.

Генезис «Магнитных полей» демонстрирует произрастание понятия автоматического письма из традиционных категорий. К примеру, когда Бретон делится своими планами с Тцара 29 июля 1919 г., он обещает, что в сентябре 1919 г. должна выйти «сотня страниц прозы и стихов». Названия «Магнитные поля» здесь еще нет — оно появится впервые в письме Бретона к Полю Валери от 5 сентября 1919 г., — но речь совершенно точно идет о них. Из письма Бретона к Тцара можно сделать вывод, что в июле 1919 г., то есть немного времени спустя после того, как были написаны тексты, Бретон еще далек от того, чтобы выдвигать новый термин «автоматическое письмо».

Но вот выходит в свет книга, появляются отзывы прессы, из которых следует, что замысел «Магнитных полей» не был понят. И тогда Бретон пересматривает историю создания этого произведения, которая должна, по его мнению, служить раскрытию его смысла. 30 декабря 1920 г. Бретон записывает в «Дневнике»: «Впервые, как я думаю, писатели отказались выносить суждение о своем произведении, ибо у них даже не было времени узнать, что они творили. Книга была написана за шесть дней. Нас много упрекали, что мы поставляли сырой материал, в то время как мы как раз и намеревались вернуть металл — золото (тот металл, что подвергается бесконечной очистке в процессе художественного творчества), — как говаривала Мадам де Ноай, в его первоначальное состояние, ограничиться работой по его добыче... Любые два слова, спонтанно поставленные друг рядом с другом, не могут не сочетаться хотя бы в силу того, что они являются порождением одного духа, и точно так же и этот дух, полностью отда-

ваясь своему порыву, не может оставаться идентичным самому себе... Мы заполняли целые страницы этим бессубъектным письмом; мы видели, как в нем рождались такие события, какие даже не могли бы нам пригрезиться, как в нем заключались самые таинственные союзы; мы продвигались вперед, словно в волшебной сказке.»[9]

Бретон формулирует идею «бессубъектного письма», при котором текст оказывается сам по себе генератором новых образов, как бы независимо от воли его авторов. Точнее, утверждается состояние некоей имманентности автора и его текста — автор своей волей сопрягает любые слова, но полученные сочетания сами влияют на автора, который уже не может остаться властителем своего текста. Текст обретает автономию по отношению к его создателю, который уже сам начинает как бы следовать за текстом, что уводит его в «волшебные» дали. В таком тексте, как скажет Бретон чуть позже, «слова занимаются любовью между собой»[10]. Автор не может выносить суждения о своем тексте, более того, у него на это и не было времени — ведь вся книга была создана, согласно процитированным словам Бретона, за 6 дней. Именно за такой, очень короткий для целой книги, срок авторы и «продвигались вперед» вместе с текстом, или за своим текстом, или, еще лучше, одновременно с текстом.

В своем «Дневнике» Бретон еще не употребляет термина «автоматическое письмо». Это выражение появится в бретоновском предисловии к каталогу выставки Макса Эрнста, которая проходила с 3 мая по 3 июня 1921 г. В первой же фразе он говорил: «Изобретение фотографии нанесло смертельный удар старым способам выражения, как в живописи, так и в поэзии, в которой автоматическое письмо появилось в конце XIX в. и было настоящей фотографией мысли». По всей вероятности, метафорой «автоматическое письмо» Бретон обозначает творчество Артюра Рембо в период его «ясновидения» или Изидора Дюкасса, автора «Песен Мальдорора». Здесь еще полностью отсутствует ассоциация с психоанализом З.Фрейда, на которой Бретон особенно настаивал впоследствии, но именно в этом предисловии Бретон впервые связывает воедино «автоматическое письмо» и «мысль», которую это письмо должно воспроизводить с большой точностью — «фотографировать». Понятие «автоматическое письмо» применяется здесь также в контексте других визуальных искусств — дадаистских коллажей Эрнста, прежде всего. А также искусства кино. Эта последняя, тоже метафорическая, ассоциация искусства Эрнста с некоторыми кинематографическими приемами, которые в свою очередь трактуются в духе теории относительности Альберта Эйнштейна, предвосхищает описания динамических особенностей автоматического письма: «Сегодня нам известно, благодаря кино, как передать прибытие

локомотива прямо на экран. По мере того, как получают большое распространение ускоряющие или замедляющие аппараты, по мере того, как мы привыкаем видеть на экране, как растут дубы и летают антилопы, мы с крайним волнением предчувствуем, чем еще может стать это время-пространство, о котором мы наслышаны»[11].

В ноябре 1922 г., после окончательного разрыва с Тцара и в разгар увлечения французской группы творчеством в состоянии гипнотических сновидений Бретон пишет программную статью под названием «Явление медиумов»: именно здесь он обстоятельно объясняет термин «сюрреализм». «Всем уже до некоторой степени известно, что я и мои друзья подразумеваем под сюрреализмом. Это слово, которое не нами выдумано и которое мы вполне могли бы оставить туманному словарю критиков, употребляется в точном и ясном смысле. Мы уговорились обозначать этим термином некий психический автоматизм, который так хорошо согласуется с состоянием сновидения, — состоянием, которое сегодня весьма трудно ввести в жесткие рамки». Затем он излагает историю генезиса сюрреализма на примере из своего собственного прошлого — подобно тому, как мистики повествовали о том, как им являлось божественное откровение, Бретон рассказывает о том, как ему открылся сюрреализм:

«В 1919 г. мое внимание было сосредоточено на тех более или менее отрывочных фразах, которые приходят на ум, когда ты в совершенном одиночестве ждешь приближения сна: они становятся ощутимыми для духа, хотя тот и не способен обнаружить, чем они предопределяются. Фразы эти, полные замечательных образов и отличающиеся абсолютно правильным синтаксисом, казались мне первоклассными поэтическими элементами. Вначале я ограничивался тем, что записывал их. Только позднее мы вместе с Супо задумались над тем, чтобы намеренно воспроизвести в себе то состояние, в котором они рождаются. Для этого достаточно было абстрагироваться от внешнего мира, и после того, как мы этого добились, фразы начали приходить к нам одна за другой на протяжении двух месяцев, все в большем и большем количестве, часто следуя друг за другом без перерыва и с такой быстротой, что нам пришлось прибегать к сокращениям, чтобы успевать все записывать. «Магнитные поля» — это всего лишь первая проба подобного открытия: у каждой из глав не было иной причины завершаться, помимо того, что кончался день, в который она была начата, а при переходе от одной главы к другой лишь изменение скорости записей порождало совершенно разнородные эффекты. То, что я говорю об этом — без боязни насмешки или саморекламы — сводится прежде всего к утверждению: поскольку с нашей стороны тут отсутствует всякая критическая оценка происходящего, любые сужде-

ния и приговоры, выносимые по поводу публикации этой книги, заведомо являются ложными».

Таким образом, продолжая свои мысли из «Дневника», Бретон дает описание процесса создания «Магнитных полей», уже более четко обозначив идею ритмического соответствия между творческим процессом и течением времени, при котором особую роль играет «скорость». Речь идет о сложном взаимодействии между несколькими «скоростями» — во-первых, скоростью объективного времени (окончание каждой главы «Магнитных полей» совпадает с окончанием дня), во-вторых, скорость, с которой сами собой «приходят фразы» и за которой поэты порой не поспевают, и потому должны прибегать к сокращенному написанию слов, и в-третьих, изменение скорости письма от одной главы к другой, которая порождает особый эстетический эффект, когда высекаются, как часто говорил Бретон, разные поэтические «искры».

Бретон развивает здесь также идею «бессубъектности» письма, и, напоминая об отсутствии «критической дистанции» — теперь он прямо называет источник поэтического вдохновения, пользуясь терминологией Зигмунда Фрейда — «бессознательное». «Злонамеренно склоняя свой слух к восприятию иного голоса, помимо голоса нашего бессознательного, мы ведь рискуем тем, что этот шепот, самодостаточный и единый, окажется скомпрометированным в самой своей сущности... этот шепот был такого свойства, что я не жду иных откровений. Я никогда не переставал верить: все, что говорится или делается, не имеет смысла вне следования этой волшебной диктовке»[12]. Фрейдовское «бессознательное» оказывается аналогом того романтического первоисточника вдохновения — тех «уст тени» — о которых писал еще Виктор Гюго в своей поэтической книге «Созерцания». Но в 1922 г. Бретон, рассуждая о романтической мистике, о спиритизме, подводит под них сугубо, как он считает, материалистическую основу — теорию бессознательного Фрейда.

В начале 1924 г. статья Бретона «Явление медиумов» и его предисловие к выставке Макса Эрнста выходят во второй раз в сборнике «Потерянные шаги». Теперь «эпидемия сновидений» (как определял этот период Арагон в своей статье «Волна грез») закончилась, и «Явление медиумов» превращается в еще одну программную статью, посвященную истории группы Бретона. Вместе с тем основанием первого «Манифеста сюрреализма», что выйдет осенью 1924 г. Определения сюрреализма, психического автоматизма, грез и сновидений, и нового способа письма, в «Манифесте» будут непосредственным продолжением идей «Потерянных шагов».

По сравнению с более ранними рассуждениями Бретона о «Магнитных полях», в первом «Манифесте сюрреализма» Фрейд[13] занимает особое — по своей значительности — место. Фрейд окончательно становится символом и, так сказать, «отличительным признаком», сюрреализма, он — везде. И Бретона совершенно не заботит то, что упоминая имя Фрейда, он вовсе не обязательно следует его учению, которое он глубоко осмыслит несколько позже, в 30-е годы. Если в «Явлении медиумов» использовалось фрейдовское понятие «бессознательного» (что заменяло собой проблему источника поэтического вдохновения), то в «Манифесте» Фрейд начинает играть роль изобретателя самого способа письма — Бретон напоминает, что идея автоматического письма пришла к нему еще во время первой мировой войны, когда он служил в психиатрическом отделении Сен-Дизье. «В то время, будучи весь поглощен Фрейдом и усвоив его методы анализа, которые мне довелось испытать на больных во время войны, я решил добиться от себя самого того, чего обычно пытаются добиться от них, то есть некоего монолога, как можно большей скорости, так чтобы критический дух субъекта не успевал вынести никакого суждения о нем, — монолог, который бы не заботился о недомолвках и который был бы именно выговоренной мыслью»[14].

Если в 1921 г. Бретон связывает понятие «автоматического письма» с культурой проклятых поэтов XIX-го в., то теперь их «место» занимает Фрейд. Кроме того, отсылка к Фрейду и его методологии «свободных ассоциаций» сопровождается еще одной существенной для сюрреализма декларацией этического свойства — провозглашением отсутствия четкой границы между безумием и не-безумием, а значит возможности и необходимости рассматривать патологическое творчество сумасшедших как эстетически значимое, а самих сумасшедших — как угнетенный класс общества, который необходимо освободить из больниц. Подобно тому, как в эпоху Просвещения Руссо идеализировал незамутненный предрассудками разум и образ жизни «естественного человека», так сюрреалисты видят в умалишенных высшую степень освобождения от пошлой буржуазной культуры. И здесь-то они вспоминают, что и сам термин «автоматическое письмо», связанный с понятием «психического автоматизма», был широко распространен во французской психиатрии как минимум с конца XIX в. Из чего следовало знаменитое «словарное» определение сюрреализма Бретона: «Сюрреализм, м. Чистый психический автоматизм, имеющий целью выразить, или устно, или письменно, или любым другим способом, реальное функционирование мысли. Диктовка мысли вне всякого контроля со стороны разума, вне каких бы то ни было эстетических или нравственных соображений»[15]. Отсылка к традиции вовсе

не умаляет значения сюрреалистического изобретения «автоматического письма», наоборот, именно благодаря традиции, сюрреалистический термин «автоматическое письмо» так органично и так прочно вошел в культуру XX века.

Новое в том, что Бретон настаивает в своем манифесте на эстетических последствиях применения автоматического письма — достижение образов высокого поэтического качества, особо живописного колорита, специфического юмора и т.п. И все это — во имя передачи «непосредственной абсурдности», которая противоположна «законному» и «администрированному» миру. Так было в 1924 г. А в 1929 г. во «Втором манифесте сюрреализма» Бретон, продолжая мысль об эстетической ценности автоматического письма, говорит и о его гуманистической функции: «Автоматическое письмо и пересказы сновидений представляют преимущество, давая ошарашенной критике элементы оценок в духе высокого стиля, они позволяют провести новую общую классификацию лирических ценностей и предложить ключ, способный бесконечно отпирать тот ларец со множеством днищ, что зовется человеком»[16].

В целом, первый «Манифест сюрреализма» завершает создание Бретоном «программы» автоматического письма. Будучи способом выражения протеста сюрреалистов против закостенелого мировосприятия, автоматическое письмо должно передавать «непосредственную абсурдность» бессознательного. Абсурдность вплоть до психической патологии, которая обладает для сюрреалистов этической ценностью. Автоматическое письмо должно быть не просто средством художественного выражения (хотя и этим тоже), но прежде всего записью «мысли», иначе говоря, своеобразным философским дискурсом.. Но напомним, что вместе с тем, в 1924 г. «философией» сюрреализма провозглашается учение Фрейда, что имеет в большей степени символический, а не познавательный смысл.

С другой стороны, будучи, несомненно, основанием теории сюрреализма, автоматическое письмо — это не столько, так сказать, аналитический список его «основных характеристик», но и описание условий конкретного творческого процесса, которым в 20-е гг. окажется описание создания «Магнитных полей». Таким образом, в первом «Манифесте сюрреализма» основной характеристикой автоматического письма станут следующие, чисто прагматические рекомендации:

«Устроившись в каком-нибудь уголке, где вашей мысли будет легче всего сосредоточиться на себе самой, велите принести, чем писать. Расслабьтесь, насколько это в ваших силах, приведите себя в состояние наибольшей восприимчивости. Забудьте о своей гениальности...

Начинайте писать быстро, чтобы не запоминать и не пытаться перечитать написанного. Первая фраза придет сама собой — вот до чего верен тот факт, что в любой момент внутри нас существует какая-нибудь фраза, совершенно чуждая нашей сознательной мысли и лишь нуждающаяся во внешнем выявлении... Продолжайте в том же духе, сколько вам вздумается. Положитесь на то, что шепот, который вы слышите, никогда не может прекратится...»[17].

Насколько практика автоматического письма, какой она разработана в теоретических работах Бретона 20-х гг., применялась «на деле»? И применима ли она могла быть вообще? Казалось бы, рукопись «Магнитных полей» могла бы служить тому доказательством. Однако существует несколько рукописей этого произведения, но не вполне доказана их «первоначальность», которая должна была бы быть и уникальностью. Согласно бретоновской легенде, с Супо писали в дешевых школьных тетрадках, которые потом уничтожили. В 1930 г. Бретон продает коллекционеру Рене Гаффе переписанную им самим рукопись «Магнитных полей» со своими комментариями, сделанными в 1930 г. В рукописи Бретон подчеркнул то, что принадлежало его перу, а в комментариях признался, что сам план книги «Магнитные поля» был разработан им самим, а глава «Замрите» написана, когда книга была уже в типографии. Казалось бы, Бретон «разоблачает» легенду о «Магнитных полях», которую сам же создавал на протяжении 20-х гг. Но строгая «истинность» этой легенды, как ни парадоксально, оказывается совершенно не существенной для концепции автоматического письма, в котором, как свидетельствует бретоновские комментарии к рукописи, остается идея бессубъектного письма (Бретон говорит о своем стремлении «как можно драматичнее уловить переход от субъекта к объекту») и идея передачи скорости и взаимодействие между скоростью мысли и скоростью письма (Бретон приводит относительные обозначения скорости каждой главы «Магнитных полей»). То есть описание «процесса», который, как было только что нами продемонстрировано, является «сущностью» автоматического письма, оказывается потенциально небесспорным, в то время как незыблемыми остаются именно абстрактные «принципы».

В 1933 г. Бретон признает, что тот процесс автоматического письма в чистом виде, который был признан обязательным для его группы, породил множество совершенно нечитабельных текстов: «История автоматического письма в сюрреализме является историей перманентной неудачи». Но отмена лозунга не означала реального отказа от автоматического письма, ни вообще, ни в пользу какого-нибудь другого метода, как например, «параноидально-критическая деятельность» Сальвадора Дали, задуманная им как противоположность авто-

матическому письму[18]. Бретоновская отмена лишь проявила то свойство проекта автоматического письма, которое и сделает его притягательным для культуры XX-го века — парадоксальное сочетание легкости и невозможности. Автоматическое письмо достижимо для всех — и поэтов, и простых людей, и здоровых, и больных, стоит только взять перо и бумагу; и оно невозможно, потому что непредсказуем его эстетический эффект и вообще его наличие.

И в 30-е г. Бретон как раз и пытается разгадать формулу восприятия автоматического письма. Хотя он всегда был убежден, что суть автоматического письма — в его особом сугубо спонтанном генезисе, то есть в «прошлом времени» текста, но как бы одновременно в продукте автоматического письма обязательно содержится зерно некоего конкретного события в «будущем времени». В 30-е гг. автоматический текст трактуется Бретоном как текст «пророческий», но только это пророчество — не предсказание, но догадка, случайное прозрение. И уже в заметках к рукописи «Магнитных полей», сделанной для Рене Гаффе, он говорит о том, что он узнал в некоторых образах книги реалии 1930 года «угрожающие существа». Так, десять лет спустя, «Магнитные поля» оказались «опасной книгой».

В «Магнитных полях» была продемонстрирована совместимость, а точнее «совпадаемость» автоматического письма с разными поэтическими и прозаическими жанрами. Например, первая глава «Зеркало без зеркала» тяготеет к стихотворениям в прозе типа «Сезона в аду» Рембо; глава «Сезоны» — это лирические воспоминания детства; глава «За 80 дней» перекликается с описаниями путешествий; глава «Затмения» — космические пейзажи, в которых можно было бы выявить барочную метафорику; глава «Барьеры» — своеобразный «диалог глухих», который будет использован Бретоном и Супо в их скетче для театра «Как вам будет угодно» (1920); главы «Замрите» и «Изречения рака-отшельника» (I, II) — стихи-верлибры; а отдельные пассажи из «Замрите» напоминают пародические сентенции «Поэм» Изидора Дюкасса. Изидору Дюкассу и его «Песням Мальдорора» («Les Chants de Maldoror») созвучно и само название «Магнитные поля» — «Les Champs magnétiques»: лотреамоновские «песни» становятся сюрреалистическими «полями».

Итак, первое произведение автоматического письма демонстрирует универсальность его применения. В начале 20-х гг. понятие автоматизма синонимично понятию сюрреализма совершенно буквально. Тогда, с одной стороны, всё может интерпретироваться как проявление «автоматизма» — в том числе и далекие от спонтанности словесные игры Робера Десноса и Мишеля Лейриса, и лирическая повесть Луи Арагона «Парижский крестьянин», и повесть Бретона «Надя», и

т.п. Вместе с тем, несмотря на то что в 1924 г. «автоматизм» = «сюрреализм», в журнале «Революсьон сюрреалист» возникает специальная рубрика «автоматические тексты», где представлены небольшие произведения, прозаические по преимуществу, которые написаны согласно рецепту первого «Манифеста сюрреализма» и представляют собой спонтанные нагромождения образов. Но за этой спонтанностью вполне можно увидеть определенную метафорическую логику, как, например, в сборнике «Растворимая рыба» Бретона, который был опубликован вместе с первым «Манифестом сюрреализма» в качестве его иллюстрации.

Впервые о возможности «риторического» анализа сюрреалистических текстов заговорил Майкл Риффатерр, чьи статьи стали своеобразной «классикой» для всех, кто изучает сюрреализм. Майкл Риффатерр опирался на понятие «развернутой», метафоры (« la métaphore filée»)[19]. Рассмотрим, для примера, с точки зрения метафорического «развертывания», хотя бы один небольшой отрывок из четвертого текста сборника. Птицы, теряющие форму и цвет превращаются в пауков, с их «обманчивым существованием» — почему «обманчивым»? — потому что утрата постигшая птиц, делает их неистинными. Затем некое «я» выбрасывает свои перчатки (но перчатки здесь не случайны — они по форме своей отдаленно напоминают паучьи ноги), которые оказываются желтого цвета (это «компенсация» цветового недостатка птиц), перчатки падают на равнину, над которой возвышается хрупкая колокольня (ее хрупкость соотносится со значением утраты и обмана), «я» скрещивает руки (а здесь образ креста напоминает о колокольне) и поджидает смех, который обильно вырастает из земли (до этих пор из земли «вырастала» только колокольня)\и начинает расцветать, словно зонтик (раскрывание цветка аналогично раскрыванию зонтика в перевернутом виде), приходит ночь, похожая на карпа, выпрыгивающего (подобно произрастающему из земли смеху) из фиолетовой воды (фиолетовый — цвет темноты, он также созвучен французскому глаголу «нарушать», «насиловать» — «violer»), странные лавры (растения смеха) обнимаются с небом, которое спускается из моря (образ перевернутого или «нарушенного» мира). Здесь описан лишь один из возможных способов интерпретации «сцепления» образов птица-паук-перчатка-равнина-колокольня-скрещенье рук-смех-зонтики-ночь-карп-вода-лавры-небо-море.

Мы попытались показать на этом примере потенциальную возможность множественного подхода, применяемого для интерпретации метафорической связи, но возможна интерпретация и согласно одному из этих критериев. Схему метаморфоз можно представить иначе, например как живописно-пластическую: форма-цвет-паутина-

ровная поверхность-хрупкий силуэт-крестообразная форма-зонтичная форма-темнота-фиолетовый цвет; или как метаморфозы мифологических первостихий — воздух-земля-дух(=воздух)-земля-вода-небо-вода.

Благодаря абсолютной свободе, которую подразумевает автоматическое письмо, сюрреалисты разрабатывают прием развернутой метафоры, который обладает у них высокой эстетической самоценностью. Метафора не служит какому бы то ни было сюжету или идее, но сама представляет и сюжет и идею. Что касается сюрреалистов, то для них метафора как бы «живет» сама по себе, автономно, «автоматически» — вспомним о бретоновской фразе о том, что «слова занимаются любовью». А.Пиэйр де Мандиарг, анализируя творчество Бенжамена Пере, говорил, что «образы сцепляются, расцепляются, взрываются, сплавляются... Это незабываемый и бесконечный фейерверк, сверхизобилие образов... которое в конце концов утомляет внимание, ибо оно безгранично»[20]. Метафорический ряд, который создают сюрреалисты «под эгидой» автоматического письма, по определению отличается открытостью, «сверхизобилие» полученных образов не выстраивается в законченную структуру, что было очень притягательно для поэзии, и в то же время таило в себе опасность некоммуникабельности, которая в конце концов, если воспользоваться словами Пиэйра де Мандиарга, утомляет читателя.

С другой стороны, сюрреалистическое сцепление метафор, осмысленное как некий «органический» миф, оказывается основой сюрреалистического мифотворчества, о чем свидетельствует «Парижский крестьянин» Арагона. Хотя Арагон не настаивает на сугубо «автоматическом» способе написания этого текста, который должен казаться читателю легковесной «болтовней»; то же стремление к спонтанности проявляется и в его теории «образа, воздействующего наподобие наркотика» (речь идет о «le stupéfiant image», выражении, которое в советской критике переводилось обычно как «ошеломляющий образ», что, с точки зрения грамматики, не совсем корректно, ибо «ошеломляющий образ» — это «la stupéfiante image»), под знаком которого разворачивается весь текст «Парижского крестьянина».

«Сконструированность» автоматического письма была для сюрреалистов очевидна — сколько бы Бретон ни говорил о спонтанности, он не может пройти мимо понятия «связи», «сцепления» между элементами произвольного потока. Эти элементы были выставлены наружу в довольно редком тексте Ж.-М.Беллаваля «Попытка реконструкции автоматического сообщения», опубликованного в «Антологии грез» в 1938 г.[21]

С другой стороны, универсальным механизмом автоматического письма является самоотрицание — «стирание» (о чем уже упомина-

лось в начале статьи). И за этой этикой стирания, очищения, стояла весьма интересная образно-идеологическая конфигурация. С одной стороны, идеология Анархии, воплощение которой сюрреалисты видят в фигуре папаши Убю с его знаменитым средством всеобщего разрушения — «невыразимой метлой» (из знаменитых пьес Альфреда Жарри). А с другой стороны, «стирание» это несет в себе отголоски маллармеанской идеи творческого акта как высшего и последнего саморазрушения. Бретон, который в юности увлекался Малларме, воспринимает идею безмолвного творчества (поэтика «пустой страницы» или «распространствение» в «Броске костей») как некий «автоматизм» (еще до изобретения «автоматического» письма).

С самого начала существования сюрреалистической группы Бретон ратовал за распространение автоматического письма не только в словесности, но и в других видах художественного творчества.

В третьем номере журнала «Ля Революсьон сюрреалист» (апрель 1925) Пьер Навиль заявляет, что в области живописи сюрреализм, то есть автоматизм, согласно терминологии того времени, невозможен: «Ни для кого не секрет, что сюрреалистической живописи не существует. Ни взмахи карандаша, отданные случайностям жестов, ни образ, воссоздающий фигуры сна, ни воображаемые фантазии, разумеется, не могут получить такого определения» (с. 27). Бретон вступает в полемику с Навилем в следующем номере журнала, где начинает публикацию своего трактата «Сюрреализм и живопись». Главная идея Бретона, отрицающего традиционное представление о живописи как подражании природе, заключается в том, что «глаз существует в диком состоянии», то есть вне всякой градации по отношению к видимому, и, что самое важное, к невидимому. Таким образом, предметом сюрреалистической живописи является не просто «модель», но «внутренняя модель» (с. 28). Эмблемой сюрреалистического понимания изобразительных искусств служит скульптура Альберто Джакометти «Невидимый предмет», о котором Бретон рассуждает пространно в своем романе «Безумная любовь».

Еще одной характеристикой сюрреалистической живописи, по мысли Бретона, является ее «открытость»: «Картину невозможно рассматривать иначе, как окно, и первой моей заботой будет узнать, куда оно выходит»[22].

Первым художником, применившим автоматическую технику, является, по мнению Бретона, Андре Массон — «Человек-перо». Он полностью соотвествует тому автоматическому письму, какое было применено в «Магнитных полях». Как говорит Бретон в трактате «Сюрреализм и живопись»: «Основное открытие сюрреализма заключено в том, что пишущеее перо или рисующий карандаш бежит сам, без предварительного намерения»[23].

Призыв к автоматизму заставляет сюрреалистических художников изобретать самые различные техники. Например, Макс Эрнст изобретает фроттаж («растирание»). Как пишет он сам 10 августа 1925 г., у него было странное сновидение, о котором ему потом напомнили странные прожилки на паркете. «Я сделал несколько рисунков этих паркетин, положив на них произвольно листки бумаги, которые я стал растирать с помощью графита. Полученные таким образом рисунки — и я настаиваю на этом — теряли... характер вопрошаемой модели (дерева), чтобы принять вид неожиданно точных образов, их природа вероятно и состояла в том, чтобы выделять изначальную причину наваждения или продуцировать признаки этой причины»[24]. Так возникли рисунки, вошедшие впоследствии в альбом "Естественная история". Как утверждали Бретон и Элюар в 1938 г. в своем «Кратком сюрреалистическом словаре» (один из существенных документов, свидетельствующих о саморефлекии сюрреализма), эту технику можно считать настоящим эквивалентом автоматического письма»[25]. Открытие Эрнста сразу же порождает множество иных «автоматических» техник — граттаж (Макс Эрнст), декалькомания без заранее заданного предмета (Оскар Домингез), фюмаж (Вольфганг Паален), аквамото (Сезарини), алхимаж (Ладислав Новак) и др. Изобретение этих живописных техник заставляет Бретона выработать новое понятие — «абсолютный автоматизм» — именно так он характеризует декалькоманию Домингеса и фюмаж Паалена в 1939 г.

После второй мировой войны в Канаде возникает группа художников, которые называют себя «автоматистами». Они не стремятся следовать всем принципам, выработанным сюрреалистами, но выбирают один — понятие «автоматизма». Поль-Эмиль Бордюас, который заинтересовался сюрреализмом в 1941 г., а в 1946 г. создал сюрреалистическую группу, описывает в 1948 г. основные типы автоматизма. Во-первых, механический автоматизм, достигаемый чисто физическими воздействиями — свертывание, царапание, трение, выжимание краски из тюбика непосредственно на полотно, задымление, гравитация, кручение. Во-вторых, психический автоматизм, основанный на воспоминаниях о снах (Дали), галлюцинациях (Танги), всевозможных случайностях (Дюшан). В этом случае интерес направлен в большей степени на интерпретируемый сюжет — на идею, сходство, образ, неожиданное соединение объектов, ментальное отношение, а не реальный сюжет — пластический объект, со свойственными ему признаками материи. В-третьих, сюррациональный автоматизм, то есть пластическое письмо без предварительного плана. Одна форма порождает другую форму, вплоть до чувства единства, или невозможности идти дальше без разрушений. В процессе создания произведения на содержание не надо обращать никакого внимания.

Разумеется, усилия Бретона по всеобщему «внедрению» сюрреализма в культуру XX в. были немаловажным фактором широкого распространения автоматического письма. Но фактором значительно более существенным была изначальная связь этого сюрреалистического изобретения с определенными тенденциями в культуре, благодаря которой оно оказалось особенно востребованным не только в чисто художественной, но и философской сфере. Поэтому мы рассмотрим особенности «технократической» и «психоаналитической» компоненты автоматического письма.

В своей статье «Автоматическое сообщение» Бретон выстраивает следующий синонимический ряд: «Письмо автоматическое, или лучше, механическое, как сказал бы Флурнуа, или бессознательное, как сказал бы Рене Судр»[26].

Из авангардистов наиболее яркими «технократами» от искусства были, как известно, футуристы. Сюрреалисты всегда противопоставляли себя итальянским футуристам, а произведения их клеймили термином «брюитизм», от французкого слова «bruit», «шум». Но Томмазо Маринетти печатался в бретоновском журнале «Литтератюр». И некоторые понятия, выработанные сюрреалистами, в духе своей эпохи, напоминают о футуризме, что дало основание известному французскому ученому итальянского происхождения Джованни Листа вообще говорить о генетической связи сюрреализма с предшествовавшим ему футуризмом. И возможно Листа был бы абсолютно прав, если бы французские сюрреалисты не создали с самого начала целостной культурной платформы, в которой обозначались не только цели и противники (как и в любой авангардистской программе), но и «позитивные» предшественники (среди которых — Аполлинер, но итальянских футуристов нет) и традиция. Футуристический тезис «слова на свободе» обретает в интерпретации Бретона особый смысл — «словам уже не до игр, слова занимаются любовью» («Слова без морщин»), а футуристическое «беспроволочное воображение», пройдя через горнило автоматического письма в 20-е годы, как бы вернется к изначально-мифологическому значению слова «fil» — «нить Ариадны» в повести «Безумная любовь» Бретона. Говоря о «технократических» тенденциях в культуре сюрреализма, мы будем часто приводить образы, которые лишь на первый взгляд совпадают в культуре сюрреализма и футуризма.

Разумеется, наиболее «технократическим» является культ скорости автоматического письма, что было уже нами описано при анализе «Магнитных полей». На смену традиционному понятию ритма (то есть повторения) приходит скорость (изменяющаяся «линейно»). В таком же ключе можно понимать повышенный интерес сюрреалистов

к таким «технократическим» искусствам, как кино и фотография. Если фотография «ловит» момент скорости, то кино воспроизводит ее, что было очень существенно для сюрреалистов, которые считали кино сюрреалистическим искусством par excellence.

Сюрреалисты выбирают в качестве основополагающего термина своего творчества типично футуристическое определение — «автоматическое письмо», а в качестве его эмблемы — обыкновенную пишущую машинку, за которой сидит школьница в черном фартуке: именно так предстает эмблема автоматического письма на обложке одного из номеров журнала «Сюрреалистическая революция»[27]. Казалось бы этот образ пишушей машинки должен быть понят напрямую, как некое необходимое средство автоматизации. Тем более, что функция поэта сводилась в «Манифесте сюрреализма» (1924) к тому, чтобы быть просто «записывающим аппаратом». Заметим однако, что большинство сюрреалистов пишут свои произведения от руки, а на пишущей машинке лишь перепечатывают набело, то есть пишущая машинка для них предмет не самый привычный — он скорее посторонний по отношению к процессу письма. К тому же возникает вопрос, что за женский образ эту машинку сопровождает: эта странная, несколько вызывающего вида, «школьница» вовсе не похожа на «придаток машины», ни даже на секретаршу, но, скорее, являет собой некий загадочный эротический символ. Эмблема автоматического письма уже подразумевает, что созданные ими слова будут «заниматься любовью». Таким образом, утверждается идея некоей особой и не всегда очевидной связи, некоего особого притяжения, или магнетизма, которые должны возникать в результате автоматического письма.

Отсюда и происходят «Магнитные», или «Магнетические», «поля» Бретона и Супо, которые одновременно принадлежат и естественным наукам, и сфере оккультизма, которой были увлечены многие сотоварищи Бретона по перу.

Отношение к технократизму, как мы видели, было у сюрреалистов весьма двусмысленным. Но самое главное в нем том, что различные технические изобретения очень интересуют сюрреалистов, которые готовы до бесконечности изображать роботов или играть со сложными деталями автомобилей и велосипедов. Но они никогда не используют эти образы в прямом и банальном смысле (как символ скорости, силы, энергии), а как бы в «случайном» или, как любил говорить Бретон, «извращенном» и чаще всего эротическом смысле. И «машина» в этой ситуации становится как бы «очеловеченной»[28] — это машина, которая умеет «грезить».

На самом деле, специфика сюрреализма и состоит в соединении технократического начала с «психологическим», или, если быть более

точными, с «психоаналитическим». Это сочетание оказывается философской конфигурацией, актуальной для второй половины XX в. Сразу после войны католик Мишель Карруж пишет книгу «Холостые машины», в названии которой — прозрачный намек на знаменитое произведение Марселя Дюшана «Невеста, обнажаемая своими холостяками». Мысль Карружа окажется в центре философской концепции «шизофренического» капитализма Жиля Делеза и Феликса Гваттари, основанной на понятии «желающей машины» (см. их книги «Анти-Эдип», «Тысяча плоскостей»).

Рассмотрим теперь более подробно отношение сюрреалистов к психологии, а точнее к психоанализу. Напомним, что, по крайней мере в сфере искусства, сюрреалисты всячески отрицали понятие «психологизма», ставшее одним из позитивных эстетических критериев литературы XIX в. Именно ассоциация с Фрейдом воспринималась как первый признак сюрреализма Бретона, в отличие от так и не созданной школы Ивана Голля, который почти одновременно с Бретоном выпускает свой журнал «Сюрреализм», который тоже является своего рода «манифестом» сюрреализма. Голль, называя себя преемником Аполлинера (и здесь он почти полностью совпадает с Бретоном), критикует Бретона за его позитивизм, выражением которого является использование им психоанализа.

В самом деле, первый «Манифест сюрреализма» предоставляет примеры из психопатологической практики, которые должны были восприниматься как аналог или пример сюрреалистического способа выражения. Однако эти примеры имеют мало общего со специфически фрейдовскими методиками. В начале 20-х гг. о Фрейде во Франции в основном понаслышке, это было лишь самое начало создания школы психоанализа. Переводов еще не было, и «Наука о сновидениях» (так было переведено название «Толкование сновидений») выйдет на французском языке лишь в 1930 г. Главное, что сюрреалисты у Фрейда заимствуют, так это само слово — «бессознательное».

Понятие «автоматического письма» содержало в себе в 20-е гг. достаточно явную ассоциацию (во всяком случае, для психиатров, коими побывали во время первой мировой войны Бретон и Арагон) с трудами Пьера Жане, концепции которого во многом сходны с фрейдовскими, что позволяет говорить о возникновении во Франции своего психоанализа, параллельного фрейдовскому. В 1889 г. П.Жане публикует свою знаменитую книгу «Психологический автоматизм», в которой «автоматическое письмо» оказывается одним из терапевтических средств воздействия на больного, демонстрирующего и, тем самым восстанавливающего, нарушения функции памяти.

Продолжателями Жане в области исследований «автоматического письма» были Жозер Бабински (чьим учеником считал себя Бретон) в клинике Сальпетриер, а также Альфред Бине, который считал, что по автоматическому письму можно диагностировать распад сознания.

Вспоминая несколько десятков лет спустя о «Магнитных полях», Бретон и Супо называют разных «предшественников» своего метода. Бретон ссылается на Фрейда. Супо упоминает Пьера Жане, о котором в первом «Манифесте сюрреализма» не было ни слова. Соперничество и вражда двух бывших друзей, которые навсегда разошлись уже с 1924 года? Скорее, «идеологические» соображения. Супо просто вспоминает эпоху, с характерными для нее веяниями и модами. Бретону же важно придумать именно новый лозунг, который отличился бы от всего «традиционного». Этим «лозунгом» и становится имя Фрейда, которое в шовинистской атмосфере послевоенной Франции имеет также и «антипатриотический» смысл. Парадоксальным образом (вопреки собственно психотерапевтической задаче) Фрейд оказывается для Бретона одним из воплощений «абсолютного бунта»: согласно концепции сюрреализма, Фрейд «освободил бессознательное».

Для сюрреалистов — это освобождение латентного, уже имеющегося в памяти содержания. Сюрреалистам важно такое «бессознательное», которое было бы обращено «в будущее». И здесь им на помощь приходит уже не Фрейд, а исследователи парапсихологии — Флурноа, Мейер, о которых Бретон пишет в «Автоматическом послании», или метапсихолог Шарль Рише. И тогда открывается новый ряд «предшественников» автоматического письма.

Напомним, что «автоматическим письмом» назывался и один из спиритических способов общения с умершими. Сам Бретон кстати изначально говорил о том, что позаимствовал понятие автоматизма у медиумов[29], но всегда настаивал на сугубо «материалистическом» применении его к сюрреализму. Действительно, состояние расслабленности при начале письма, а также транс, в который поэты должны впадать в процессе письма, галлюцинации, напоминают состояние медиума, о чем Бретон пишет в «Автоматическом послании». «Материализм» заключался в понимании «источника» письма: «уста тени» (см. В.Гюго) — это уста самих сюрреалистов, ибо источник их творчества в них самих.

Бретон обращает особое внимание на концепцию «сублиминального Я», разработанную английскими психиатрами «Общества психических исследований» (Уильям Джеймс, Фредерик Мейер). Эта концепция по сути своей совершенно ортогональна фрейдизму, на что обратил внимания французский писатель и философ Жан Старобински: в отличие от фрейдовского бессознательного, которое является

неким скопищем комплексов, «Сублиминальное Я — это бессознательное, воспринимаемое как ценность»[30].

В творчестве Бретона есть один очень известный и весьма двусмысленный персонаж, который как раз и призван воплотить этот «парапсихический» аспект автоматизма. Это его героиня Надя (в образе которой он сам видит много параллелей с Элен Смит, медиумом, которого описывал Теодор Флурнуа). Ее загадочные фразы, рисунки — не только свидетельство ее психической «сдвинутости» (термин Бретона), но они являются одновременно неким пророчеством, которое так или иначе реализуется в романе Бретона. Таким образом иллюстрируется «обращенность» психического автоматизма в «будущее».

Анализируя причины актуальности автоматического письма для культуры XX века, невозможно не заметить, что оно предвосхитило во многом эпистемологическую революцию в гуманитарных науках второй половины века (речь идет о западно-европейской и американской гуманитарной мысли), связанную, прежде всего с пересмотром понятий субъекта и автора письма, а также предмета письма.

Отношение сюрреалистов к проблеме пишущего субъекта восходит к двум, взаимосвязанным между собой идеям Рембо и Лотреамона, ставшим своего рода «лозунгами» сюрреалистов не только в Париже, но и во всем мире:

Рембо: «Я есть другой» («Je est un autre»).

Лотреамон: «Поэзия делается всеми, а не одним человеком».

Таким образом, поэзия, с одной стороны, «безлична»[31], а с другой — поэтическое «я» оказывается вовлечено в целый ряд сложных взаимодействий с предметом своего выражения, что мы и попытаемся показать.

Автоматическое письмо есть не что иное, как автоматическое «записывание», при котором преобразователь мысли — автор — как бы приносится в жертву записываемому объекту: «Мы, люди, не занимающиеся никакой фильтрацией, ставшие глухими приемниками множества звуков, доносящихся до нас, словно эхо, люди, превратившиеся в скромные регистрационные аппараты»[32]. Напомним, что глава «Затмение» из «Магнитных полей», должна была пониматься (согласно объяснению, данному Бретоном) как «затмение субъекта», как «переход от субъекта к объекту»[33]. «Уничтожение субъекта письма», или «уничтожение автора» — одна из самых распространенных сюрреалистический тем: «Магнитные поля» заканчиваются изображением надгробной плиты с именами Супо и Бретона, в финале пьесе «Пожалуйста» (Бретона и Супо) происходит самоубийство автора, то же

самое — в «Таинствах любви» Витрака. Деснос пишет цикл стихотворений «Могилы», иллюстрируя его изображением сюрреалистического кладбища, Супо пишет цикл «Эпитафии», а в журнале «Литтератор» публикуется анкета о самоубийстве.

Если автоматическое письмо — лишь записывание, то это предполагает, что субъект письма должен быть «пассивен». Однако эта пассивность особая, во многом восходящая к той парадоксальной пассивности, о которой писал С.Малларме (и чье стихотворение «Лазурь» сразу же пришло на ум одному испанскому рецензенту первого «Манифеста сюрреализма»[34]:

> «De l'éternel Azur la sereine ironie
> Accable, belle indolemment comme les fleurs,
> Le poète impuissant qui maudit son génie»[35]

Концепция «пассивности» автора автоматического письма было характерно и для среды сюрреалистов. Не случайно Сальвадор Дали, который хотел изобрести принципиально новую технику, осмысляет ее именно в категориях активности-пассивности. Его «параноидально-критический» метод призван прежде всего передать «активный характер мышления»[36].

Жан Полан, сделавший свои первые шаги в литературе вместе в Элюаром в небольшом авангардистском журнале «Проверб», пытается осмыслить сюрреалистический опыт в своей книге «Тарбские цветы, или Террор в Словесности». Его интересует прежде всего этический момент, и логическое рассуждение позволяет ему вывернуть наизнанку всю «бунтарскую» этику сюрреалистов: проблема «безответственности автора»[37]: «Реализм и сюрреализм оказываются в одном положении. Оба задают любопытную систему алиби. Только в одном случае писатель стирается перед человеческим документом, а во втором — перед сверхчеловеческим. Кусок жизни, как и кусок сна позволяют ему с одинаковым успехом говорить: «Я здесь не при чем»[38].

Мексиканский сюрреалист Октавио Пас, наоборот, склонен трактовать сюрреалистическую «пассивность» в духе восточных философий. По его мнению, автоматическое письмо является одним из самых известных и эффективных техник разрушения «Я», то есть «объективизации субъекта»[39]. «Речь идет о достижении парадоксального состояния активной пассивности, в котором «я мыслю» (yo pienso) замещается загадочным «думается» (se piensa)[40], что сближается с техникой дзен-буддизма. Впоследствии Пас продолжит эту мысль, утверждая, что хотя Бретон специально не интересовался буддизмом, «автоматическое письмо — это своего рода современный эквивалент буддистской медитации... — это психическое упражнение, созывание

(une convocation) и призывание (une invocation), предназначенные для того, чтобы открыть шлюзы словесного потока. Поэтический автоматизм, как это подчеркивал сам Бретон, близок аскетизму, он требует состояния некоей тяжелой пассивности, которая, в свою очередь обязывает уничтожить любую критику и самокритику[41].

Ассоциации сюрреалистического творчества и медитации действительно возникают подспудно в группе Бретона и в близких ей кругах. Например, М.Лейрис воспринимает живопись Жоана Миро через призму даосизма, а Элюар толкует «Магнитные поля» как некое «стирание», «пустоту»: «Молчание, полученное от жизни, и то, что мы получали когда-то от любви. Никто не слушает, никто больше не слышит. Рвение, скорость — улыбающаяся, кровавая, ничего не ведающая. Все мило расширяется перед секундами, перед огромным циферблатом для глухих. Но это время слепцов»[42].

Подобное отношение к пишущему субъекту окажется в центре внимания Ролана Барта, для которого сюрреализм — один из существенных аргументов для обоснования идеи «десакрализации образа Автора» или «смерти автора»[43].

Особая пассивность автора делает его самого «наблюдателем» по отношению к собственному творению. На это обращал внимание художник Макс Эрнст: «В качестве зрителя он (автор) присутствует, безразличный или увлеченый при рождении произведения и наблюдает за фазами его развития«[44]. Автор играет как бы двойную роль: он одновременно создатель и получатель произведения. Что ведет к определенному герметизму сюрреалитического творчества и даже к отказу «эпатировать» «миленьких буржуа». Ибо, как считает Бретон, европейская цивилизация находится в тупике: «Куда бы я ни повернулся, я вижу в функционировании этого мира одно и то же холодное и враждебное неразумие, один и тот же внешний церемониал, под которым тут же различаешь, как знак переживает означаемую вещь»[45]. А как заставить его «значить»? Его необходимо эстетизировать. Здесь Бретон предлагает своего рода вариант «автоматической» красоты — знак должен обладать «конвульсивной», «магически-случайной» красотой. И это порождает эстетический эффект, о котором говорил американский исследователь Дени Оллье, «... удовольствие происходит от некоммуникабельности самой по себе; именно то, что не может стать предметом обмена и порождает наслаждение, которым и определяется ценность восприятия данного произведения»[46].

Автоматическое письмо заставляет особым образом пересмотреть и общеэстетическую проблему мимезиса вообще. Но прежде напомним, что сюрреалисты воспитываются в том духе, который Реверди обозначил в 1919 г. следующим образом: «Искусству недостаточно

быть вос-произведением (ре-презентацией), оно должно быть произведением (презентацией)»[47].

Однако Бретон говорит о «диктовке», «калькировании» и «фотографировании». И это далеко не натурализм. Речь идет о «диктовке мысли», о «калькировании» и «фотографировании» ... мысли. Сюрреализм кажется возвращается в платоновскую пещеру, населенную симулякрами идей[48]. Но «возвращение» сопровождается интенсивным поиском новых форм, тем более, что именно в это время словесность переживает свой экзистенциальный кризис, ибо занимается осознанием идей о произвольности лингвистического знака, провозглашенных в трудах Фердинанда де Соссюра.

Как мы уже говорили, изначально сюрреалисты испытывали трудности, когда им надо было приложить концепцию автоматизма к живописи. И Бретону приходится придумать некую абстракцию, которая окажется чревата целой гаммой самых разных смыслов, которые продолжали и не только сюрреалисты: Бретон придумывает выражение «внутренняя модель», которой и должен подражать живописец, а отсюда и мысль о внутреннем зрении и о слепоте, которая смыкается (очень кстати) и с фрейдовской тематикой — миф об Эдипе и пр...

Мышление и письмо, мышление и изображение должны быть связаны как можно более непосредственно — вплоть до полного отождествления одного с другим. И здесь сюрреалисты, так много критиковавшие логику картезианства не далеко от нее отходят. Этот подметил французский философ-картезианец Фердинан Алькье. Если сюрреализм считает себя «писáнием мысли», то «все в нас имеет тенденцию становиться дискурсом»[49], в том числе и бессознательное. «Становиться дискурсом», означает, по Алькье, обретать более или менее логическую форму.

Морис Бланшо (которого в картезианстве не заподозрить) интерпретирует в том же направлении: если идеальным проектом сюрреализма было совмещение, буквально — смешение, языка и мысли, то слова уже не обозначают идеи, но являются ими[50]. Являются ими сейчас (ибо автоматическое письмо отрицает прошедшее время), в тот самый момент, когда думает и записывает поэт, то есть оказываются способом осознания поэтом того мира, который он выражает. В этом смысле «автоматическое письмо... — настоящая поэзия Cogito»[51]. Автоматическое письмо — средство познания, но познания, которое сочетает в себе и традиционное картезианское — рациональное — познание, и познание, так сказать, «бессознательное». В своем «глобализирующем» определении автоматического письма Бланшо выходит за рамки той сферы философского мышления, в которой релевантно деление на «рациональное» и «иррациональное».

В заключение вернемся к проблеме, с которой мы начинали — к проблеме безграничности «автоматического письма». Это вопрос ставился уже самими сюрреалистами, которые, с одной стороны, боролись за «чистоту» теории и своих рядов, а, с другой, стремились к максимальной экспансии сюрреализма за собственные же пределы. Еще в 30-е гг. (до Бланшо) Роже Кайуа тонко заметил, что автоматическое письмо — это не столько «техника», но скорее «иррационализированый концепт»[52]. То есть, что само понятие «автоматического письма» при всем том, что является теоретическим понятием, обозначающим определенный творческий прием, одновременно сродни поэзии и воздействует как поэтический образ. Мы не случайно останавливались подробно на «истории» автоматического письма, которая была много раз переосмыслена самими сюрреалистами. Автоматическое письмо — один из самых продуктивных мифов культуры XX века, сосредоточенной сама на себе и на механизмах ее порождающих.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] «Сюрреалистические бабочки», 1925. Антология французского сюрреализма. Сост. и пер. Исаева С. и Гальцовой Е. М., 1994. С. 140. Здесь и далее перевод цитат сделан автором статьи, за исключением специально оговоренных случаев.

[2] *Карпентьер А.* Мы искали и нашли себя. Сост. Земсков В. М., 1984. С. 348.

[3] *Breton A.* Point du jour. P. C. 171.

[4] Манифест дада 1918 года // Как всегда об авагарде. Сост. и пер. Исаева С. М., 1992. С. 35.

[5] Написаны эти тексты были немного раньше, начиная с сентября 1919 г. по февраль 1920 г. в журнале «Литтератюр» появляются «Завод», «Зеркало без зеркала» (или, буквально, «Зеркало без амальгамы»), «Сезоны», «Затмения», «Медовый месяц», «Отели»; вплоть до апреля 1920 г. в самых разных, в том числе и дадаистских журналах — «Дадафон», «Проверб», «391», «Z», «Die Schammade» и др. — появляются отрывки и тексты, которые впоследствии станут частью «Магнитных полей».

[6] Подробнее об истории публикации и создания «Магнитных полей» см. в примечаниях М.Бонне и Э.Ален-Юбера к A.Breton. Oeuvres complétes. V. 1, P., Gallimard, Bibl. de la Pleiade, 1988. См. также кн.: *Bonnet M.* André Breton. Naissance de l'aventure surréaliste. P., José Corti, 1975. Большинство фактов из истории сюрреализма 20-х гг., а также цитируемая переписка Андре Бретона, почерпнута нами из этих основополагающих источников.

[7] *Décaudin M.* La Crise des valeurs symboliques. Toulouse, 1960.

[8] L'homme coupé en deux // Les Lettres Françaises, 9–15 mai 1968. Эта статья была воспроизведена в собрании поэтических произведений Луи Арагона: Oeuvre Poètique. V. 1, P., 1974.

[9] Carnet 1920–1921 // Breton A. Oeuvres complètes. V. I. C. 620.

[10] Les mots sans rides // Breton A. Ibid. C. 286. См. перевод Дубина С. в «Иностранной литературе», 1997. № 8.

[11] Max Ernst // *Breton A.* Oeuvres complètes. Ibid. C. 245–246.

[12] Цитаты из «Явления медиумов» даны по Антологии французского сюрреализма. С. 61–63.

[13] Позволим себе здесь небольшое отступление. Прежде, чем дать определение сюрреализма, Бретон в очередной раз описывает, как к нему явилось сюрреалистическое вдохновение. Однажды вечером возникла одна фраза, которая буквально «стучалась в окно»: «Я тут же записал ее и собрался было перейти к следующей, но меня задержала ее органичность» (букв. «органический характер»). Это было выражение «человек, разрезанный окном пополам». «... Ее сопровождало некоторое визуальное представление о шагающем человеке, туловище которого было разрезано окном, расположенным перпендикулярно его телу. Не приходилось сомневаться, что речь в данном случае шла лишь о придании вертикальной позы человеку, высунувшемуся из окна. Но поскольку положение окна изменилось вместе с положением человека, я понял, что имею дело с достаточно редким по своему типу образом, и у меня сразу же возникла мысль инкорпорировать его в материал своей поэтической конструкции. Не успел я придать ему это значение, как он сам занял место в непрерывной череде моих фраз». A.Breton. Oeuvres complètes. V. 1. P. 324–325. Почему Бретон называет этот образ «органичным»? Сверхъестественный образ оказался вполне естественным обманом зрения, которому нашлось некое вербальное определение. И тогда действительность «совпала» с сюрреальностью, которая стала «органичной». С другой стороны, этот образ был сразу «инкорпорирован» в текст Бретона, а значит сам текст мыслился им как нечто корпоральное, или «органичное». Конечно же в рассуждениях об органичности можно увидеть отзвуки романтической натурфилософии Шеллинга, но они проецируются лишь в сферу, где доминирует написанный текст. С другой стороны, «органичность» предвосхищает декларируемый Бретоном в первом «Манифесте сюрреализма» естественнонаучный принцип интерпретации психологии человека, который воплощен для него в доктрине Фрейда.

[14] *Breton A.* Oeuvres complètes. V. I. P. 326. См. также перевод всего Манифеста Г.Косиковым и Л.Андреевым в книге «Назвать вещи своими именами». М., 1986.

[15] Ibid., p. 328.

[16] *Breton A.* Oeuvres complètes. V. I. P. 810. См. также перевод всего «Второго манифеста сюрреализма», сделанный С.Исаевым в «Антологии французского сюрреализма».

[17] *Breton A.* Oeuvres complètes. V. I. P. 331–332.

[18] О соотношении автоматического письма и параноидально-критической деятельности см. мою статью «Сюрреалистические симуляции». // Вестник Филологического факультета, СПб. 1999. № 2/3. С. 68–83.

[19] *Riffaterre M.* «La métaphore filée dans la poésie surréaliste» (1969) / La production du texte. P., Le Seuil, 1979.

[20] *Pieyre de Mandiargues A.* Deuxième Belvedère. Paris, 1962.

[21] Опубл. в Cahiers G.L.M., mars, 1938.
[22] *Breton A.* Le surréalisme et la peinture, 1945. P. 21.
[23] Ibid., p. 68.
[24] Le Surréalisme au service de la Révolution. № 6. P. 45.
[25] *Breton A.* Œuvres complètes, V. II , 1992. P. 812.
[26] *Breton A.* Point du Jour. Ibid. P. 181.
[27] В образе школьницы снималась первая жена Бретона — Симона.
[28] Самой типичной иллюстрацией этого «очеловечивания» являются «сюрреалистические манекены», использованные ими как в изобразительном искусстве, так и в теоретических и поэтических произведениях.
[29] См. его статью «Явление медиумов» в «Антологии французского сюрреализма 20-х годов».
[30] Ibid., p. 332.
[31] Здесь сразу возникает проблема «чистого искусства» в сюрреализме. В свое время ее довольно четко определил противник сюрреализма Сартр: «И возможно ли говорить о бесстрастности, безличности сюрреалистической поэмы, словно на самом деле была бесстрастность и безличность Парнаса» (Situations III. P., 1949. C. 257)
[32] «Называть»... С. 58.
[33] *Breton A.* Œuvres complètes, V. I. P. 1129.
[34] *Фернандо Вела* // La Revista de Occidente, декабрь 1924.
[35] Лазурь предвечная усмешкой светлой лени
томит, прекрасная, небрежно как цветы
поэта полого, клянущего свой гений. (пер. Петрова С.)
Малларме С. Сочинения с стихах и прозе. М., 1995.
[36] «Гнилой осел» // Le Surrealisme au Service de la Révolution. № 1. P. 9.
[37] *Paulhan J.* P. 47.
[38] Ibid., p. 48.
[39] Las peras del Olmo. P. 172.
[40] Ibid., p. 173–174.
[41] La Nouvelle Revue Française, 1967. № 172. P. 608.
[42] Ibid., p. 40. (16 сент. 1920).
[43] См. статью *Барта Р.* «Смерть автора» // *Барт Р.* Избранные работы. Сост. Косикова Г. М., 1989.
[44] Le Surréalisme au service de la Révolution, № 6 («Comment on force l'inspiration»).
[45] *Breton A.* Oeuvres complètes, V. II. P. 33.
[46] *Hollier D.* «Précipités surréalistes» // Lire le regard. éd. Chénieux-Gendron J. P., 1993, p. 32. См. также сб. статей, посвященных автоматическому письму: «Une pelle au vent...», P., 1992.
[47] *Réverdy P.* Nord-Sud, Certains avantages d'être seul. P. 133.
[48] О Платоне и симулякрах см. статью М.Ямпольского «В склепе Антигоны» // Новое литературное обозрение, № 13, 1995.
[49] Там же, с. 42.
[50] *Blanchot M.* La Part du feu. P., 1949. P. 101.
[51] Ibid., p. 94.
[52] Le Surréalisme au service de la Révolution. № 5. P. 30–31.

А.Б.Можаева

ИНОСКАЗАТЕЛЬНЫЕ ФОРМЫ В РОМАНЕ XX ВЕКА

К началу XX в. развитие естественных наук и, в частности, дарвинова теория эволюции и психоанализ завершают создание единой научной картины мира, в рамках которой человек органично встраивается в ряд биологических форм, и начинает видеться, в первую очередь, как часть живой природы. В литературе, вследствие этого, новый оттенок смысла приобретает образ человека, влекомого потоком бытия, описание мелких и прозаических деталей повседневности, размышления о знаковой роли случайности в жизни и т.д. Однако, единство мира не несет с собой ощущения гармонии и идилличности, поскольку те же научные открытия подводят новое основание и под все больше занимающие философскую мысль представления об условном/условленном характере человеческого мышления и его культурной детерминированности. Истолкованные таким образом механизмы мышления практически исключают оригинальное и нестандартное восприятие мира и его осмысление (рассуждения А.Бергсона на эту тему, как известно, оказали огромное влияние на литературу). Сама же культура в этих концепциях предстает как искусственное и произвольное — коль скоро она опирается на условленность — образование.

Создается образно отраженная Ф.Ницше ситуация, когда веками почитавшиеся ценности утрачивают свой смысл, а с ними исчезает и нравственная «система координат», позволяющая судить о поступках человека. При этом новое звучание приобретают рассуждения о «смыслах» и «значениях» как таковых, обусловившие особую роль философии языка в XX в. Тем более что переосмысленный в рамках научной картины мира временно́й взгляд на человека подразумевает абсолютную уникальность, а значит и «закрытость» для посторонних, каждой жизни: возможность освоения чужого опыта представляется крайне сомнительной. Прискорбная в иной перспективе условность и культурная детерминированность человеческого мышления с этой точки зрения оказывается едва ли не единственным залогом преемственности культурного развития и возможности общения для отдельных людей (или, по крайней мере, иллюзии такой возможности).

Дополнительную остроту всем этим размышлениям в новом контексте придают социальные концепции эпохи, диктующие убеждение в том, что нет нейтральных и «безобидных» условностей, что все они отражают чьи-то интересы и являются одним из факторов ведущихся в обществе «силовых игр». Картина мира тем самым еще больше осложняется, значимой и даже знаковой, искомой становится непредсказуемость, немотивированность поступков, что с иной стороны возвращает нас к образу природного (то есть, в данном случае чуждого цивилизации) человека.

В ситуации, когда настоятельная необходимость сохранить духовное измерение культуры и традиционные ценности сталкивается с непреложной авторитетностью научного взгляда на мир, в литературе особое значение приобретают иносказательные формы. Их видимая искусственность уравновешивается органичной связью с глубинными механизмами языка и мышления, которую подтверждает, в частности, существование языковой метафоры. В силу своего строения метафора, метонимия, символ, аллегория и другие иносказательные формы позволяют пристальнее вглядеться в сами механизмы означивания. В них и через них для художника открывается путь к размышлениям о природе человеческой жизни и формах ее осознания о возможности взаимопонимания между людьми, о корнях и конечных целях человеческой культуры и т.д.

Одно из самых ранних движений в этом направлении можно усмотреть в предложенном Ш.Бодлером «историко-культурном» понимании символа и в интересе С.Малларме к выразительным возможностям полиграфических средств, знаменующем качественно новое представление о значимости связанной условностями и традициями формы литературного произведения. По мере того, как все явственнее проступают импликации представления об условности и традиционности содержания произведения, имеющего самое непосредственное отношение к различным концептуальным построениям и обобщениям, смысл и содержательность формы привлекают все большее внимание писателей, и все активнее используются.

Произведение в целом начинает восприниматься как единое высказывание, суждение или даже троп. Например, и отдельное дадистское произведение и весь комплекс дадистского «творчества» в целом можно рассматривать как развернутую метафору. Симультанное чтение, автоматическое письмо, произвольным образом собранный из слов сегодняшней газеты текст — все это приемы, разрушавшие буквальный (и непосредственно вытекающий из него переносный) смысл произведения. Образовывавшийся вакуум смысла акцентировался протяженностью во времени восприятия, причем и «бессодержатель-

ность», и «длительность» дадаистского текста особенно актуализировались в момент его устного исполнения (в представлении дадаистов, собственно, и знаменовавшего рождение художественного произведения). Пространная манифестация беспредметности слова могла интерпретироваться как утверждение в иносказательных формах бессмысленности культуры/мира/бытия или, напротив, — огромности мира, множественности смыслов, равнозначности и взаимосвязанности всех явлений реальности и т.д.

То, что «мир» действительно являлся объектом рефлексии дадаистов, подтверждают теоретические рассуждения Т.Тцара. При чрезвычайном богатстве философских, литературных, общекультурных и других ассоциаций, они не несут в себе «практического» смысла, скорее иллюстрируя, чем поясняя понятие «дада». Одновременно все эти разнообразные аллюзии подтверждают общую интеллектуальную ориентацию течения и позволяют прочитывать и сами эти манифесты как метафору мира. Эта метафора также двойственна: то ли констатируется иллюзорность и пустота всей человеческой культуры и накопленных традицией представлений, то ли низвергается иерархия, отрицается концепция развития, и их место занимает утверждение смыслового равенства всех взглядов и бесконечного, не несущего изменения смысла движения. Характерную для дадаистских текстов и метатекстов многозначность метафоры можно связать с актуальными для XX в. размышлениями об условности обобщений: помимо всего прочего подобные размышления выводят на представление о произвольном характере принятых, традиционных означений. Возможность различного понимания метафоры трансформирует эту произвольность в утопическую свободу называния/означивания, причем свобода эта объективируется, проецируется на мир за счет предоставления деятельной роли в ее реализации читателю.

Однако, в полной мере новое, продуктивное для культуры напряжение между не останавливающимся ни на секунду потоком повседневного существования человека, в котором нет ничего ясного, определенного и окончательного, и сравнительно устойчивыми условными формами его мышления находит отражение в литературе при столкновении в романе миметического, по видимости, отображения жизни с мощным, концептуальным и часто достаточно сложно выстроенным иносказательным планом. «Туман» (1914) Мигеля де Унамуно — одно из самых характерных, хоть и не самых известных произведений новой литературы, названное автором в ознаменование разрыва с традицией «nivola» («туман»). В начале романа «туман», заявленный в заглавии, представляет собой метафору, отражающую внутреннее состояние героя, поскольку этот «туман» на город, в кото-

ром живет Аугусто Перес, не «опускается». Метафора передает нерешительность и неспособность к действию, сковывающие волю главного героя, отчего он существует бесцельно и бесстрастно, будто во сне. Даже любовь приходит к нему поначалу словно во сне, как нечто нереальное и игровое; это необычно сильное чувство повергает Аугусто в смятение и сгущает «туман» его существования. И только столкновение с автором, раскрывая причины столь странного дефекта личности, освобождая героя от «тумана» неведения, одновременно высвобождает и его волю. С другой стороны автор, «убив» своего героя, то есть совершив волевой акт, в котором он отказывает персонажу, немедленно сам погружается в туман сомнений и сожалений, теряет ясность и отчетливость творческих целей и жизненных ориентиров, собственное существование начинает казаться ему таким же призрачным и подчиненным чужой воле, как и существование его героя. Он пытается оживить героя, но тот, обретя в небытии свободу, объясняет ему, что это невозможно: его место просто займет другой герой. Тем самым он еще раз наглядно подтверждает утрату автором способности действовать решительно и самовольно.

На этом этапе развития сюжета «туман» из метафоры вырастает в символ. Нерешительность героя оказывается не естественной чертой человеческого характера, мастерски отраженной автором реалистического произведения, как казалось вначале, а знаковым выражением авторской концепции. Причем сама эта концепция, видимо, порождается (хоть это не выражено эксплицитно, а как бы продиктовано логикой повествования) свойственными автору сомнениями и неуверенностью, которые она не «снимает», а напротив, многократно усиливает. Именно символ позволяет Унамуно п о к а з а т ь это диалектическое единство внутреннего мира автора и героя и о б р а з н о выразить свое представление о человеке и мире. Но и сам символ, традиционно на философском уровне декларировавший веру обращающегося к нему писателя в органическое единство формы и заключенного в ней смысла претерпевает у Унамуно принципиальную трансформацию. Он более не обращен вовне, на объективный мир, не служит утверждению неких истин, мыслимых как реально существующие и незыблемые. Он отражает внутренние глубины человеческой психики, где нет устойчивой системы координат, где все текуче и подвижно и видимость редко совпадает с сущностью. Рождающийся из столкновения/слияния мировосприятия автора и героя, он выступает одновременно знаком и инструментом субъективизации реальности, а его традиционная многозначность, смысловая «объемность» при этом оборачивается амбивалентностью.

В сцене сговора с дьяволом в «Докторе Фаустусе» (1947) Т.Манна «структурно значимой» оказывается аллегория, причем это аллегория, построенная на претексте — неком предшествующем тексте, к которому апеллирует автор, используя его как ключ к значению. Наиболее традиционным, хотя и не единственным, претекстом европейской аллегории является Библия. Субъективное и объективное восприятие претекста определяет не только структурную организацию аллегории (ее большую или меньшую внятность), но и саму концепцию языка (его отношения к истине), на которой строится создаваемый текст. Этот уровень структуры аллегории вводит в сферу рефлексии проблему понимания слова и существования общего для всех людей языка.

В романе Т.Манна, использующем в качестве претекста легенду о докторе Фаусте, сцена сговора с дьяволом читается таким образом исключительно за счет этого претекста, актуализированного стилистическими приемами и аллюзиями. Подобное построение акцентирует два аспекта аллегорического образа: его условность и вытекающую из этой условности проблему толкования. Аллегория, в отличие от символа, исходит из релятивизма и убеждения в условности всякого означивания, определяющего произвольный характер соотнесения двух ее планов. В сцене из романа субъективный момент, присутствующий в любом толковании, удваивается и даже утраивается. Субъективное понимание героя выявляется главным образом в стилистике текста, а возникающие в нем намеки не столько подтверждают намеченную пунктиром трактовку, сколько выявляют призрачность и невнятность ее оснований и волюнтаристки-произвольный, оттого и выраженный через стилизацию текста ее характер. Над трактовкой героя надстраивается восприятие рассказчика, не способствующее объективации обсуждаемого опыта в силу маркированности его, рассказчика, характера и творческой манеры, отличающейся подчеркнутой условностью. Естественно, поэтому, что интерпретация рассказчика может не столько подтвердить, сколько проблематизировать толкование ситуации главным героем. На третьем уровне понимания — в читательском сознании, претекст выступает не как универсальный ключ, а как произвольно соединенная с конкретной жизненной ситуацией смысловая структура. Сговор с дьяволом существует лишь в сознании героя, но от этого он не становится менее реальным. Абстрактное значение аллегории от субъективации не утрачивает истинности, напротив, аллегория приобретает небывалую дотоле жизненную силу. Отвлеченные умозаключения, с одной стороны, оказываются гранью уникального, индивидуального, частного существования. С другой стороны, именно в этом, личностном своем измерении они структурируют и направляют это существование. Как не случайный может быть истолкован и

сам выбор структурирующей аллегории и «поддерживающего» ее претекста: абстрактная идея, какая бы почтенная традиция за ней ни стояла, разрушает, убивает жизнь.

Прямое обнажение и «осмысление» структуры тропа (в данном случае прозопопеи — одного из вариантов олицетворения) в романе М. Пруста усматривает М. Риффатер[1]. Он констатирует литературно-экспериментальную природу фигуры (писатель, а чаще поэт, сознательно замещает понятное в рамках социолекта чем-то иным) и проявление в ней авторского стремления к самоутверждению: при помощи прозопопеи автор стремится оставить свой след в окружающем мире. При этом прозопопея, с точки зрения Риффатера, является образцовой фигурой, своеобразной «фигурой фигурального выражения»: она наиболее концептуально выражает одновременно условность и субъективность всякого текста. Кроме того, она создает своеобразный субтекст — перекличку и эхо предыдущих фигур подобного рода — поскольку речь каждый раз идет об одном и том же — о проецировании личностного начала на окружающий личность мир. Это сложное соотношение человека–текста–мира, зафиксированное в самом строении прозопопеи, несущей на себе, к тому же, печать времени, превращает ее в троп, уникально приспособленный для выражения бесконечного и неуловимого перетекания/растворения объективности в субъективном восприятии, привлекающего столь пристальное внимание Пруста. Дополнительные окраски тексту в целом придает характерная для прозопопеи как риторической по своему происхождению фигуры соотнесенность объективности с условностью и оттенок комизма, связанный с невозможностью серьезного отношения к одушевлению предмета в «реалистическом» прозаическом произведении.

Особую гибкость и пластичность иносказательным формам придает их сложный состав, возможность по мере необходимости акцентировать разные аспекты той или иной фигуры. Подчеркнутую условность аллегорического текста экзистенциалисты используют в своих построениях как бы «от противного» («"Миф о Сизифе" (1941) Камю, "Мухи"» (1943) Ж.П.Сартра, и т.д.). Сам выбор классических мифов для аллегорического осмысления в рамках философской системы, исповедующей иррационализм, на первый взгляд представляется удивительным. Греческие мифы, как минимум с эпохи эллинизма, трактовались преимущественно аллегорически и еще в контексте античной культуры приобрели до некоторой степени стандартные значения. С утверждением христианства античные мифы продолжают трактоваться аллегорически, но приобретают новое переносное значение, старое же начинает восприниматься как ложное. Впоследствии, условно го-

воря, после XVIII века, можно выделить еще одну волну переосмысления, в контексте которой как ложное (или, по крайней мере, как плоское и упрощенное) начинает восприниматься религиозное толкование. Многократные пересказы и переосмысления заставляют воспринимать сами сюжеты как рассудочные и клишированные. Именно в этой особенности классических мифов экзистенциалисты обнаруживают богатые смысловые возможности.

Текст, уже фактически никем не воспринимаемый иначе, как аллегорический, выводит условность аллегории «за скобку», сосредотачивая читательское внимание не на изобразительной структуре, которая и так давно всем известна, а на новых оттенках вкладываемого в эту структуру смысла. Длинный ряд прежних аллегорических толкований и «стертая» условность образов проецируют на новое понимание традиционную для аллегории соотнесенность переносного смысла с истиной. Древний образ создает к тому же ощущение того, что он все века своего существования ждал верного истолкования, и это придает вкладываемой в него идее профетический оттенок, повышая, можно сказать, на подсознательном уровне ее эмоциональный заряд и убедительность. И еще: древность переосмысляемого текста как бы вскрывает за авторскими построениями историческую глубину, выявляет в них преемственность по отношению к прежним этапам развития мысли. Именно на этом уровне толкование приобретает характерный для французского экзистенциализма парадоксально-абсурдистский оттенок. Экзистенциалисты, предлагая очередное переосмысление мифа, отвергают не только последнее, но и все предыдущие его толкования. Утверждая, как уже было сказано, через саму мифологическую форму свою преемственность по отношению к культуре прошлого, они одновременно отрицают смысл, которым наполняло эту форму прошлое и, в конечном счете, смысловую наполненность и телеологичность культуры. Причем, речь идет не о том, что культура была бессмысленна до появления экзистенциалистов. «Миф о Сизифе», в частности, на одном из уровней понимания утверждает принципиальное отсутствие всякого смысла, которое и делает культуру, историю, существование вообще — осмысленным.

«Играет» на философскую концепцию и литературная условность как таковая, сакцентированная обращением к аллегории: повествовательная форма сама по себе подчеркивает иррациональный характер философской модели, невозможность придать ей «научную стройность и изложить ее в строгих терминах. Иллюстрация и пример представляются единственным доступным средством внятного отражения идеи (кстати, и Д. Г. Лоуренс рассуждения о психоанализе иллюстрирует не «случаями из жизни», а «психологией поведения», на-

пример, Адама и Евы). Использование классического текста в качестве примера подтверждает универсальный, а не субъективистский характер идеи. И эту функцию классический текст может выполнить исключительно в силу своей условности, доказывающей, что он понятен и значим для многих людей. Но сосредоточенность на условности/условленности текста перечеркивает все претензии на его соотнесенность с истиной, а значит, сама литературная форма подчеркивает парадоксальность/абсурдность построения.

В контексте возрастания значимости формы в иносказательных фигурах постепенно все большую роль начинает играть смысловое наполнение внешнего образа, означающего. Посредством популярных среди авангардистов (в особенности футуристов и в немалой степени экспрессионистов) «технологических» и индустриальных метафор, какое бы переносное значение они ни несли, утверждается новый образ мира. Метафора, как и в рассмотренной выше практике дадаистов, обладает двойственным значением, но читателю не приходится выбирать между двумя вариантами прочтения: предложенный ему образ одновременно и в одинаковой степени актуализирует оба уровня иносказательного смысла. Дополнительный оттенок — ощущение современности, индуцируемое метафорой — подчеркивает, так сказать, «прямую» смысловую наполненность практически любого наделяемого переносным значением образа.

Материальность и объективность одного из членов метафоры «объективирует» и другой ее член, даже если речь идет о мыслях и переживаниях лирического героя. Объективация чувств и мыслей позволяет увидеть их как бы со стороны, оценить степень их условности и «заданности» культурой, воспитанием и т.д. и одновременно, несколько парадоксально, утвердить на уровне отдельного тропа непрерывность внешнего и внутреннего, объективного и субъективного. Метафора, соединяющая далекие образы и понятия, только подчеркивает уникальную, несмотря на все переосмысления, роль личности в этом мире: требуется субъективный взгляд, чтобы выявить связи, скрытые в окружающем мире. Увиденная в контексте этой новой непрерывной объектно/субъектной реальности, авангардистская метафора значительно ближе, чем метафора XIX-го в., стоит к «метафорическому» языку «мифологической эпохи» Вико. Она не только, подобно символу Бодлера, вскрывает таинственные глубинные связи, существующие в «реальном» мире, часто именно она «творит» подлинную реальность, которая в конечном счете отлилась в сюрреальность, стирающую грань между внешним и внутренним миром. При этом абстрактные размышления об условности обобщений оборачиваются живой и животрепещущей диалектикой субъективно/объективного называния и означивания.

Подлинный простор для проблематизации самых разных уровней и оттенков осмысления и означивания предлагает в силу своего специфического строения аллегория. Не случайно она, рассматриваемая деконструктивистами наряду с иронией как троп, непосредственно отражающий прерывность мира и существования, в XX в. вновь приобретает популярность у теоретиков. В аллегории образ и его значение принципиально разводятся, из их неслиянности, собственно, и рождается троп. Наряду с почти безграничными возможностями к развертыванию, в том числе и повествовательному, внешнего плана, для нее характерна не только «внятность», но и развернутость, а также целостность и концептуальность второго, понятийного плана. Даже в простейшей эмблеме можно рассмотреть некую конкретизацию, определение, то есть элементарное суждение об означаемом. Так, пеликан в качестве эмблемы милосердия несет в себе дополнительный оттенок жертвенности, а образ змеи заключает в себе развернутое и достаточно сложное суждение о медицине. Аллегория просто создана для воплощения проблемы соотношения видимого и подлинного, мнимого и истинного.

«На заре» XX в. Г.К.Честертон создает свои наиболее известные аллегорические романы: «Наполеон Ноттингхильский» (1904) и «Человек, который был Четвергом» (1908). На первый взгляд, они выдержаны в последовательно реалистической манере и представляют собой классическую аллегорию с достаточно недвусмысленно выраженной авторской идеей. Тем более, что сам автор, не только в более поздний «католический», но и в указанный период своего творчества отличался завидной определенностью взглядов. Прекрасно известные по публицистическим выступлениям убеждения автора без труда просматриваются и в этих романах. «Наполеон...» с его самоуправляющимися «районами» города и выросшим в этих условиях деятельным и решительным героем, явно перекликается с близкими автору идеями «дистрибуционизма». Однако, начавший с защиты собственного «района», герой, в конечном счете, переходит в наступление и обращается против таких же соседних «районов». Читать «Наполеона...» как развенчание любимого автором идеала, впрочем, было бы неверно. В этом романе явственно проявляется парадоксальность мышления Честертона, обеспечивавшая ему любовь публики, несмотря на шокирующий характер некоторых из отстаиваемых им позиций. Решающую роль в создании специфического и тонкого баланса смыслов аллегории играет комизм: автор одновременно как будто предлагает читателю воспринять похождения своего героя со смехом, то есть некритично, и дистанцируется от нового «Наполеона» при помощи того же смеха. Затронутые в произведении идеи предстают перед публикой как объемные и имеющие, как минимум, две стороны.

«Человек...» при самой поверхностной интерпретации предлагает две линии истолкования: роман может читаться как политическая сатира и как религиозная аллегория, в которой Воскресение олицетворяет Бога. Эти истолкования не противоречат друг другу, поскольку они лежат в принципиально разных «плоскостях» и не «пересекаются». Запутанный сюжет, неспособность персонажа, которого называют Четвергом, понять происходящее с ним, остающиеся неясными как для него, так и для читателя, цели Воскресения при религиозном истолковании текста вполне органично прочитываются как констатация непостижимости бытия. Зато политическому плану повествования эти же детали придают подлинную парадоксальность, почти абсурдность. В результате сатира Честертона из узко прагматической превращается в тотальную и приобретает философский оттенок. Со своей стороны политическая «подсветка» выявляет парадоксальность религиозного строя романа: бестолковая и бессмысленная суета персонажей заставляет «слабого духом» читателя усомниться в мудрости и божественной природе сего творения, и только посвященному, глубоко верующему человеку открывается истинный смысл книги. Неоднозначность аллегории (в отличие от неоднозначности метафоры) не воплощает идеальной свободы означивания. Аллегория позволяет Честертону иерархически организовать заявленные в произведении уровни понимания, избежав при этом каких-либо прямолинейных умозаключений и превратив суждение второго, понятийного плана, в вопрос.

Гораздо чаще развернутым бывает «внешний» план аллегории: аллегорическую окраску могут приобретать произведения практически любых литературных жанров. При этом аллегория, помимо того, что она является, по сути, воплощенной условностью, несет на себе печать риторического происхождения, а значит, подразумевает приоритет общего над частным. Обостренное ощущение значимости формы позволяет увидеть в аллегорическом романе новые возможности для выражения диалектики соотношения общего и частного в жизни. Внутренняя, содержательная напряженность отражается в напряженном противостоянии двух принципиально различных текстуальных структур.

Механизмы взаимодействия аллегорического и романного начал в тексте позволяет рассмотреть «простейший» случай — ««Звероферма» (1946) Дж.Оруэлла. Это текст, безусловно, дидактичный и до такой степени однозначный, что публика могла воспринимать его, как роман с ключом и подбирать для зверей Оруэлла конкретных прототипов среди политических деятелей[2]. Подобное упражнение критиков дает первую возможность убедиться в том, насколько удачно найдена

автором форма. Даже в «советском» контексте, где такие имена, как Ленин, Сталин, Троцкий и т. д. несут в себе мощный эмоциональный заряд, любая «подстановка» вызывает ощущение разочарования и досады и резко обедняет текст. Сколько бы ни рассуждал Честертон о том, что басня хороша именно своей упрощенностью, что соотнесение какого-то качества с животным позволяет сохранить чистоту этого качества, что было бы невозможно при использовании образа человека[3], в данном случае именно аллегорический образ позволяет избежать упрощения. Его ориентированность на абстракцию, на обобщение, не позволяет удовлетвориться прямолинейным соотнесением басенного по сути животного с конкретным человеком. Значимым оказывается не только само обращение к аллегоризации, но и избрание определенной формы аллегории. Басня не только использует специфический тип аллегории, но и имеет ограниченный размер и определенное завершение.

Дидактизм басни Оруэлл использует, эстетически «оправдывая» его традиционной условностью. Что касается длины, то, как раз этот формальный аспект позволяет проследить действие романных структур. Удлинение повествования и, особенно, развертывание его во времени вносит в него чуждый чистым абстракциям элемент развития. Протяженное повествование романного типа заставляет персонажей меняться, а абстракциям, лежащим в основе олицетворения, изменение противопоказано. Собственно говоря, именно диктат романной формы не позволяет соотнести зверей с фермы с конкретными людьми: законы романного жанра заставляют немедленно вспомнить о сложности человеческой личности и обстоятельств жизни, в которых она самореализуется, несовместимых со стилизованной упрощенностью существования животных на ферме. С другой стороны, сами образы животных в развернутом повествовании не только, как уже было сказано выше, усложняются, но и получают, благодаря романной форме, определенную, несколько парадоксальную, объемность и индивидуальность. Логика их поведения по ходу действия меняется, а «характеры» усложняются, и читатель все более обостренно ощущает несоответствие этой сложности животному облику; персонаж как бы раздваивается, внешний облик и его наполнение до некоторой степени эмансипируются друг от друга. В целом текст приобретает оттенок парадоксальности и абсурдности, значительно расширяющий поле его референции: «Звероферма» из памфлета на события в Советской России превращается в исследование и обобщение тех свойств человеческой природы, которые программируют подобные события.

Более сложный случай взаимодействия романных форм с иносказательными фигурами предлагает «католический роман». В тех случа-

ях, когда это словосочетание используется как термин и обозначает специфический литературный жанр, а не идеологическую ориентацию автора произведения, оно подразумевает романный текст, для правильного понимания которого необходимо знакомство с католической догматикой. К этому жанру относятся практически все романы Ж. Бернаноса, несколько романов Ф. Мориака, в частности «Клубок змей» (1932) и несколько романов Г. Грина, в том числе «Сила и слава» (1940) и др. По всем своим внешним признакам эти произведения полностью укладываются в миметическую концепцию романа. Поступки героев безупречно жизнеподобны и обоснованы со всей возможной тщательностью (психологически, социально и т.д.). Это, как будто, подразумевает «символическое» решение текста, при котором религиозный смысл с необходимостью «вырастает» из действия. Первая неожиданность, преподносимая жанром, связана с тем, что практически любой из романов без особого насилия над текстом может быть прочитан как произведение «критического реализма» (как это и было принято в советской критике в отношении, например, «Клубка змей» Мориака), автора которого отличает лишь повышенный интерес к религиозной тематике. А значит, переносный смысл мыслится создателями «католического романа» не как символический, а как аллегорический.

Объяснения следует искать в самой католической традиции. В ней представление о том, что Божественная истина не может быть выражена в земном языке непосредственно, достаточно рано отливается в постепенно приобретающую значительную сложность стратегию иносказательного изложения духовных материй. Аллегория, в силу упомянутой уже развернутой понятийной структуры переносного плана, а также своей явно выраженной условности, довольно быстро занимает первое место в иерархии используемых для этой цели иносказательных форм. Однако, авторы «католического романа» не пытаются повернуть часы вспять и заново утвердить в литературе формы, воспринимающиеся как архаические. Для утверждения традиционной картины мира они используют во всей полноте те стратегии, к которым сторонники иного, скептического взгляда на действительность, прибегали для проблематизации фундаментальных ценностей европейской культуры. В частности, они последовательно придерживаются миметического принципа отражения реальности. Миметический образ, так не вяжущийся в своей «жизненности» и конкретности с условностью аллегории, позволяет автору со всем доступным ему мастерством и убедительностью показать, какие именно реалии стоят за той или иной сухой и не слишком «выразительной» догматической фразой.

В этом напряженном единстве риторического и миметического начал заявляет о себе парадоксальность строения, которую можно было бы назвать жанровой характеристикой «католического романа». Объединяет два начала диктуемое риторической традицией предпочтение убедительности перед логичностью. Новое видение мира и новое ценностное и смысловое наполнение частных явлений заставляет авторов искать баланс между вытекающим из них миметическим строением образа и более привычной для риторического контекста типичностью и условностью. Парадокс формы отражает парадокс содержательный: с точки зрения авторов, надо верить (и быть приверженцем определенной церкви), чтобы разглядеть божественный промысел в суетном мельтешении повседневного существования, только вера избавляет человека от ощущения непостижимости бытия. Миметический образ, как никакой другой, позволяет подчеркнуть индивидуальный и личностный характер любого религиозного опыта. Характерный пример предлагает «Клубок змей», трактующий проблему благодати сквозь призму восприятия окружающих. Религиозная проблематика дважды (на уровне решения характера главного героя и на уровне реакций членов его семьи) «растворяется» в психологической.

Как уже было сказано, ничто не мешает человеку, воспитанному в иной традиции, или вовсе неверующему, прочитать «католический роман» как целостное и законченное произведение, несмотря на непонимание его религиозного смысла. Едва ли найдется читатель «Клубка змей», пусть даже совершенно не знакомый с традиционным католическим учением о Божественной благодати, который не заметил бы критического отношения автора к буржуазной действительности и сочувственного — к главному герою. Допуская различные идеологические истолкования сюжета, «католический роман», можно сказать, воплощает в жизнь декларированную (впрочем, несколько позже) в «Чуме» Камю мысль о принципиальной возможности взаимопонимания между всеми людьми «доброй воли», несмотря на различия в убеждениях. Риторическая условность и типизация, как будто «снятая» миметическим характером повествования, неожиданно вновь заявляет о себе в явной утопичности подобного обобщающего взгляда на человечество. К тому же, возникает интересный контраст с пессимистическим взглядом на современное общество, выраженным сюжетно и в «Клубке змей», и в других «католических романах». Сам Мориак в религиозной перспективе в данном случае стремится к проблематизации не возможности истолкования, а его правильности — автор ставит под сомнение не осмысленность человеческой судьбы как таковую, а способность окружающих правильно ее понять. В этом жанре аллегория вновь подтверждает свои возможности как весьма тонкого

и современного выразительного средства, а миметический характер повествования наделяет ее еще одним новым оттенком: полемическая заостренность дополняется эмоциональностью. Свойство вполне парадоксальное для тяготеющей к условности (на уровне внешнего воплощения) и абстрактности (на понятийном уровне) фигуры.

Не меньшее значение для «католического романа» имел столь же почтенный, правда уже восходящий к аллегорезе — в христианском контексте, традиции аллегорического толкования Библии — обычай задавать в качестве опоры для переносного значения аллегории некий второй, смыслообразующий текст. В случае «католического романа» текст этот носит характер элементарный и сводится к конкретным религиозным догмам. Причем условно-текстуальный характер догматика приобретает именно в рамках культуры XX века, поскольку она перестает видеться всеобщим наследием «подлинно верующих». В прежние времена, когда догматы воспринимались как абсолютно истинные, они просто составляли понятийный план аллегорического образа, не нуждаясь в оговорках относительно своего конкретного словесного оформления. Даже после XVI века, когда это оформление было однозначно закреплено, едва ли осознание его условности до XX века когда-нибудь достигало настоящей остроты.

Воистину бесстрашен в своих размышлениях над догматикой был Ж.Бернанос. Наиболее «острый» подход к традиционному догмату и проблеме его толкования он предлагает в «Новой истории Мушетты» (1937). Самоубийство, не переставая быть смертным грехом, открывая героине лишь черную бездну, становится, одновременно, единственным доступным ей способом пробуждения от беспамятства почти животной жизни. К рассмотренным выше трансформациям аллегории в свете миметического решения ее изобразительного плана, Бернанос добавляет принципиальную неоднозначность плана понятийного. Автор проблематизирует догмат, подчеркивая условный характер любых конкретных формулировок. Традиционные представления не иллюстрируются, а поверяются изобразительным планом аллегории, то есть функционируют как претекст.

Догматика выявляет условно-аллегорический характер повествования, о котором иначе читатель мог бы и не догадаться. При этом она не может трактоваться как комментарий к миметическому образу; догмат не столько дополняет и проясняет его, сколько входит с ним в столкновение, «высекая» смысл. «Игра» фактически полностью сводится к несовпадению претекста и образа, в этом и состоит в значительной степени искомый «смысл» аллегории. При последовательном сохранении всех формальных признаков аллегории, автор избавляется от ключевого ее элемента: внятного развернутого переносного плана.

Он не отрицает того, что за догматом стоит истина и что предложенная им аллегория прикосновенна этой истины, он заставляет читателя почувствовать, что истина значительно глубже и сложнее, чем человек может себе представить, а жизнь бесконечно богаче любых условно-обобщенных умозаключений. Уместно вспомнить, что именно «претекстуальное», выработанное в христианском контексте, построение аллегории наиболее отчетливо выявляет одну из принципиальных ее особенностей: соотнесенность с истиной. Содержание аллегории исторически мыслилось не как «значимое» или «значительное», а как «истинное». Бернанос и в названном и в других своих романах обращается к аллегории именно по этой причине: без лишних слов он указывает на то, что пишет об истине. Смысловая размытость, невозможность словесного оформления переносного плана его аллегорий является единственно возможной для XX в. формой утверждения присутствия в мире истины.

«Дневник сельского священника» (1936), отражающий напряженные раздумья Бернаноса над возможностью, «функцией», границами и формами святости в новую эпоху, предлагает интересное соединение в тексте символа и аллегории. Автор отталкивается от представления о том, что святость связана со страданием, и задается вопросом: может ли болезнь стать подвижническим подвигом? На этом уровне текст представляет собой бесспорную аллегорию с использованием структур житийного претекста. Однако, выстраивая изобразительный план аллегории — условную ситуацию, которая должна показать, в каком случае это возможно, — Бернанос прибегает к символизации болезни. Роман воссоздает и «болезнь века» — неверие — и болезни, которыми страдают души прихожан. В результате получается сложный и парадоксальный образ: болезнь священника символически подтверждает, что он принял на себя «болезни» мира. Но при этом сам символ носит характер чисто художественный, без примеси религиозного начала, а к истине имеет хоть какое-то касательство только аллегория. Болезнь в своей безжалостной материальности, физической ограниченности, окончательно связывает символ с «посюсторонним» опытом. Жестче, чем в любом другом романе, Бернанос показывает, что на деле означает представление о трансцендентности духовного опыта; аллегория, как уже говорилось, построена на разрыве между изобразительным и понятийным планами, символ же демонстрирует органическое единство формы и содержания. Выбор художественных средств и распределение их функций проясняют замысел художника: даже подвиг святого, творимый ради высшей, божественной истины, лежит целиком и полностью в земном измерении бытия и совершается в неумолимом одиночестве.

Формально близкую, но по смыслу прямо противоположную вариацию трактовки комплекса текст–толкование–истина предлагает М. де Унамуно в повести «Святой Мануэль Добрый, мученик» (1933). И повествование, и судьбы главного героя и его ближайшего сподвижника — брата рассказчицы — моделируются по парадигме житий святых. Когда же раскрывается смысл их существования, на первый взгляд кажется, что автор не переосмысляет, а отрицает традиционное толкование: оба героя не верят в Бога, а значит, по логике, их подвиг пуст. Однако, на место утраченной трансцендентной истины немедленно подставляется ««экзистенциальный» высший смысл: не веруя сами, герои поддерживают веру более слабых своих односельчан, чье существование без веры лишится всякого смысла. В повести использованы аллегорические формы, опирающиеся на претекст, а значит, почти автоматически вызывающие в сознании читателя, воспитанного в католической традиции, представление о существовании в мире абсолютной истины. Для Унамуно, в противоположность Бернаносу, условный и абстрактный характер «высшего смысла» с неизбежностью подразумевает его ошибочность, если не лживость, и сущностную пустоту. При этом текст Унамуно значительно менее миметичен, чем текст Бернаноса — он явственно стилизован в духе житийной литературы. Демонстративно обращаясь к аллегорической форме, Унамуно утверждает ценность относительного, временного, земного «смысла», взрывая «идеологическую основу» тропа, понятийный план которого мыслится как универсальный и истинный. Несколько упрощая, создавшийся парадокс можно выразить следующим образом: повесть утверждает абсолютный характер относительности. При этом аллегория сохраняет все свои формальные признаки: и дискретность понятийного и изобразительного плана, и условный характер, и тяготение к обобщению.

Перспективной для рассматриваемого сложного комплекса проблем оказывается притча, имеющая, в отличие от аллегории, жанровую природу и не столь неоднозначная как аллегорический роман. Ее преимущество заключается в большей наглядности и выразительности образного плана и меньшей синтагматической развернутости и внятности плана переносного. Отсюда большая ее пластичность и созвучность миметической концепции литературы и способность органически (а не от противного, не через проблематизацию формы) выражать сложные и неоднозначные идеи. Не случайно, достаточно показательный для рассматриваемой проблематики роман У.Фолкнер называет «Притча» («Fable», 1954). На первый взгляд это название кажется обманчивым, поскольку повествование строится по рассмотренной выше модели аллегории с претекстом. Причем в данном слу-

чае модель как бы возвращается к архетипу: в качестве претекста используется Евангельская история. Эффект построен на сходстве и несовпадении рассказываемой истории с евангельской, в результате, на протяжении всего романа читатель не совсем уверен, но подозревает, что перед ним развертывается рассказ о Втором Пришествии. Сомнение читателя так и не разрешается, и он, как и в иных, рассмотренных выше случаях, получает право «собственной» интерпретации текста: он может либо абстрагироваться от расхождений, либо, наоборот, сконцентрироваться на них, исходя из того, желает ли он видеть в романе Фолкнера версию Второго Пришествия.

Понимание притчи часто зависит от сопутствующего ей комментария, причем, учитывая эпоху и контекст «Притчи» Фолкнера, речь может идти только об автокомментарии. Пояснения, которые Фолкнер в разные моменты давал относительно замысла романа, отчасти проясняют, а отчасти и затрудняют его понимание. Он дважды назвал свою книгу «tour de force», как будто подтверждая, что речь в ней действительно идет о Втором Пришествии. Однако сделанное затем уточнение — в основе романа лежит «идея и надежда, невыраженная мысль о том, что Христос явился дважды, был распят дважды, и может быть, у нас остался всего один шанс»[4], — приводит в замешательство. Замешательство, которое усиливают рассуждения о Генерале: это Сатана, которого боится Бог, потому что тот может узурпировать легенду о Боге и отбросить Бога. Подобную концепцию трудно согласовать с традиционными христианскими представлениями, из которых, казалось бы, должна исходить история о Втором Пришествии. Но именно это смещение заставляет внимательнее присмотреться ко всему, что Фолкнер говорит о замысле романа. Тем более что в рамках рассуждения о Генерале автор дает в высшей степени значимую характеристику зла (если, конечно, принять на веру авторское утверждение о дьявольском начале, воплощенном в образе Генерала).

Из трех типов личностного (совестливого и сознательного) восприятия мира, описанных в романе, Генерал представляет тот, что основан на убеждении, будто все, даже самое ужасное, можно вынести. Это концепция зла резко конкретизированная и даже «овеществленная» — она непосредственно связана с ужасными вещами, совершаемыми в романе людьми, и не только по приказу Генерала. Эти ужасные вещи оказываются в некотором смысле внеположенными по отношению к воплощающей зло фигуре, — коль скоро ключевым для образа становится утверждение о том, что все можно и нужно вытерпеть, — проявляющей определенную пассивность. Зло предстает как своеобразный субъектно-объектный комплекс: совершенный поступок приобретает независимое от совершившего его человека бытие и

возможность для обратного воздействия на этого человека. Кроме того, объективируясь, зло становится частью, чертой, «краской» мироздания. Пассивность зла позволяет объективированному поступку приобрести столь значительную независимость, что она становится качественной, и плоды его могут оказаться чуждыми зла, — в конце концов, об этом, а не только о том, что сатана может узурпировать легенду о Боге, говорит Фолкнер, сделав именно Генерала отцом Капрала, вроде бы, представляющего в «Притче» Христа.

Анализ этого фрагмента устных пояснений Фолкнера к своему роману обнаруживает в них актуализацию литературного приема, блистательно использованного Данте: автокомментарий не расшифровывает аллегорию, а «надстраивает» еще один дополнительный уровень смысла. Поставленный в контекст литературы XX в., автокомментарий подчеркивает не столько глубину и множественность смыслов (как у Данте), сколько их произвольность, при этом, не просто расширяя значение текста, но взрывая его целостность. Характерен ответ Фолкнера на вопрос о символическом значении занимающего большое место в романе рассказа о лошади. В силу своей подробности и особого положения в тексте, этот рассказ «просится» на роль «ключа» к основному повествованию. В сложном комплексе пронизывающих его сквозных мотивов присутствует и чудо, и непостижимость (человеческих поступков, судьбы, и т.д.), явно резонирующие с «религиозным» толкованием романа в целом. Однако Фолкнер довольно решительно отвергает предположение об иносказательном наполнении вставного эпизода и утверждает, что это «просто» еще один пример борьбы между наделенным сознанием человеком и окружающим его миром. Сама же чудесная лошадь оказывается только предметом любви, своей очевидной недостойностью вскрывающим ущербность человеческой души, не способной на иную любовь. По видимости это сужение смысла рассказа о лошади, но, по сути, Фолкнер настаивает на совершенно самостоятельном, отдельном от остального повествования целостном его прочтении.

Автокомментарий Фолкнера не носит эстетической функций и призван прояснить замысел романа. Показательно программное, и даже несколько декларативное, рассуждение о соотношении схемы/идеи/замысла (pattern) и воображения в процессе создания романа. Фолкнер подчеркивает, что при столкновении двух начал уступала всегда схема. В этой перспективе именно постоянные смысловые сдвиги на уровне переносного плана, особенно те из них, которые представляются нелогичными с точки зрения заявленного замысла, приобретают особую значимость, начинают видеться как «ключевые», тем более что это творческое разрушение схемы продолжается

и в автокомментарии. Многозначная аллегория, переносный смысл которой изменчив и открывается в каждом следующем отрезке текста с новой стороны, не является для литературы чем-то принципиально новым. Она также восходит к иносказательному толкованию Библии, в которой переносные смыслы вообще отличались фрагментарностью в силу того, что не во всех библейских текстах они были заложены изначально. Но какие бы внешние формы ни принимала традиционная аллегория, она соотносилась, как уже было сказано, с истиной, и призвана была указать на некий вечный и неизменный смысл. Ее же собственная изменчивость и пластичность, и даже фрагментарность говорили лишь о фундаментальной глубине, сложности, непостижимости этого смысла для человеческого ума. Фолкнеровские смысловые сдвиги имеют качественно иной характер — у него аллегория вдруг приобретает временное измерение: по мере развития повествования она развертывается во времени и ее смысл действительно меняется, а не поворачивается разными своими сторонами.

В этой связи привлекает внимание настойчивость, с которой Фолкнер придерживается сослагательного наклонения, рассказывая о замысле своей книги («suppose... might... suppose... would...»)[5]. В не соотнесенной более с истиной аллегории на первый план выходит условность; в своей новой, приобретшей временно́е измерение форме аллегория становится воплощением относительности смысла. «Притча» рассказывает не о Втором Пришествии, а о том, как трудно, точнее говоря, невозможно отличить истину от иллюзии, даже в том случае, когда, казалось бы, есть неоспоримый критерий этой истины, «ключ» к ней — Библия. Фолкнер написал подлинную притчу про то, что однозначное понимание, ясное означивание в нашем мире недостижимо.

Притча Фолкнера не только парадоксальна но и иронична. И особенно явственно ирония чувствуется в блистательном монологе Генерала о стойкости человека. Эти слова Фолкнер произнес сам, от своего лица, в Нобелевской речи (1949). Тотальная ирония, заключенная в монологе очевидна и тому читателю, который не знает о вполне «серьезной» его ипостаси. Как показывает слабость, которую к этим словам проявил сам Фолкнер, в них нет ничего предосудительного. Они демонстративно риторичны, но общее место, развитое в них, имеет настолько широкую референцию, что практически свободно от тех или иных идеологических оттенков. С другой стороны, поскольку речь идет о стойкости, о том, что человек может пережить (перетерпеть) буквально все, этот монолог нисколько не выбивается из общего рисунка характера Генерала. Столкновение «безупречной» реплики с отрицательным персонажем порождает пучок значений. Представле-

ние о долготерпении, как о зле, заявлено здесь в максимально проблематичной и провокационной форме: одно из величайших, по мнению Фолкнера, достоинств человека, оказывается и корнем Зла, выходящего за рамки индивидуального характера и индивидуальной воли. Именно этот монолог заявляет в романе тему соблазнительности зла. Наконец он демонстрирует невозможность подлинного различения/понимания и чужих слов, и глобальных идей и актуализирует одну из основных проблем современной риторики: как именно сказывается на смысле высказывания то, из чьих уст мы его слышим. Поскольку среди отмеченного выше множества значений этого эпизода основными оказываются прямо противоположные, то антагонистические смыслы как бы замирают, не получая развития, а иные смыслы оказываются «подвешенными». И в этом радикальном разрыве последовательности мысли и идей, в этом абсолютном молчании отчетливо звучит тотальная ирония, не предлагающая решений, не снимающая проблемы (не способов означивания, а существования смысла, как такового), но делающая ее «терпимой». Значимой на этом уровне текста становится сама структура фигуры, а не вложенное в нее автором значение. А коль скоро сама невозможность суждения спроецирована автором на читателя, авторская ирония также выходит за рамки текста: сама структура мира предстает как ироническая.

Идея пустоты, немотности слова и бессмысленности/непостижимости бытия отливается в специфическую литературную форму, обозначенную критиками как «открытая притча». «Закрытую», то есть традиционную притчу характеризует контекстуальная детерминированность и дидактичность; современная же притча предлагает контраст между закрытой формой и открытым содержанием и больше всего напоминает загадку, не имеющую решения. Образ отказывается раствориться в смысле, смысловые же структуры подаются как относительные. Структурной основой открытой притчи становится парадокс, фиксирующий апорию понимания: несовместимость стабильного общего смысла и частного текучего значения. Проблематичность становится самоценной, разрушение стабильности теряет политическую окраску и совершается во имя продуктивной динамичности. В своей книге, посвященной Ф.Кафке, Р.Т.Грэй[6] предлагает трактовать его произведения, и в первую очередь ««Метаморфозы», как открытую притчу. Грэй отмечает активное вовлечение публики в процесс смыслотворчества: читатель провоцируется на генерирование содержания. Причем, провокация носит критический характер и осуществляется за счет обмана ожиданий, порождаемых текстом. Во многих открытых притчах достигается перевертывание смысла, не ограничивающееся простой сменой знака, а приобретающее характер постоян-

ного круговорота смысла в рамках казавшейся поначалу стройной и статичной текстуальной структуры. Парадоксальный характер современной притчи радикально трансформирует традиционные средства иносказания, в первую очередь метафору и метонимию. Подрывается сам процесс переноса значения и метафора застывает где-то между означающим и означаемым; метонимия же проблематизируется разрывом непрерывности и традиционных связей. Не открывая более новых смыслов, метафора и метонимия вносят в текст анархию. Грэй, вслед за другими критиками, отмечает отказ от миметического принципа в современной притче и объясняет этот отказ потребностью в четкой и ясной структуре. Причем, построение сюжета, характерное для открытой притчи, он связывает с парадигмой научного моделирования.

Парадоксальность, принципиальная нестабильность и анархичность текста не отменяет, с точки зрения Грэя, его горизонтальной и вертикальной организации. Спускаясь с теоретических высот и обращаясь к конкретному анализу приемов чреватого столькими осложнениями обмана читательских ожиданий, Грэй отмечает в частности работу Кафки с претекстом. По его наблюдениям Кафка создает иллюзию использования претекста на уровне словоупотребления: он любит употреблять глаголы, характерные для религиозной традиции. Читатель, улавливая этот «сигнал», ожидает конкретизации претекста, и обман этих и других ожиданий создает описанную круговерть смыслов и острое ощущение бессмысленности самого существования. В произведениях Кафки происходит по сути эрозия аллегорической формы, но при этом их эффект и «внятность» во многом зависит от четкого представления читателя об аллегорических фигурах.

В англо-американской критике 60-х — 70-х гг. был предложен новый термин — аполог, или точнее, старый термин получил новое осмысление[7]. Апологом предлагалось называть произведение, в котором развитие сюжета определяется и диктуется развертыванием идеи (не обязательно концептуально выраженной), а не логикой развития характера или действия — то есть различные аллегорические произведения, притчи, утопии и антиутопии, а также тексты с менее внятной «тематической структурой». Произведения такого рода призваны выражать представления автора о мироустройстве и тем самым оказывать влияние на взгляды читателя (не обязательно конкретное, это может быть изменение отношения или даже настроения, а не трансформация взглядов, принципиально, чтобы ощущалась тенденция, заключенная в тексте). Авторы концепции «разводили» аполог, роман идей и тенденциозный роман; утопия/антиутопия в рамках этого подхода сливается с притчей. Знаком сущностного родства утопии с аллегори-

ческими построениями может служить органичное использование претекста в утопиях. Чтобы передать идеальный характер выстраиваемой модели общества утописты охотно прибегают к традиционным образам Золотого Века, сада Эдема и т.д.

Импликации претекстуального характера утопического мышления и возможности, раскрываемые этой его особенностью перед художественным текстом демонстрируются в романе М. Варгаса Льосы «Война конца света» (1981). Неоднозначность утопических моделей и утопического идеала в целом писатель раскрывает, в частности, и через множественность их возможных пониманий/толкований. В самой общине Канудос доминирует христианская трактовка этого идеала Наставником, но существует и данное намеком, через описание обрядов некоторых негров и мулатов, архаически-мифологическое его понимание; с ними обоими сталкивается «революционное» его истолкование Галилео Галлем, не говоря уже о «внешнем», официальном восприятии властей. Встреча трех моделей мышления, символизирующих к тому же три разных этапа развития человечества, представляет тягу к утопии и идеалу как сущностное свойство человеческого характера. Научная мысль XX в., в лице В. Тэрнера, выделяет модель воплощающей этот идеал социальной организации, которую он называет коммунитас. Это общественное устройство, ориентированное на равенство и свободу, а потому не поддающееся структурированию, а следовательно и стабилизации. Описывая в своем многофигурном эпическом романе судьбы, приведшие очень разных людей в Канудос, Варгас Льоса вскрывает колоссальный потенциал утопической идеи, ее невероятную объединяющую силу. С другой стороны, это объединение оказывается изначально связано не с гармонией, а с агрессией: символично, что путь в Канудос, к реальному воплощению утопического идеала, начинается с незначительного, но все же бунта против Республики. И в дальнейшем воплощенный идеал как магнит притягивает к себе насилие: он не только является объектом агрессии со стороны властей и традиционно структурированного социума, который видит в коммуне угрозу своему существованию, но и сам становится источником агрессии. Собравшиеся в Канудос не только первыми нападают на посланных против них солдат, но и, в стремлении приблизить «рай на земле» сжигают посевы и разоряют окрестные хозяйства, чтобы «дать земле отдых» в исполнение пророчества Наставника. Действовать подобным образом их заставляет как раз претекстуальность человеческого мышления, привычка при осмыслении жизненной ситуации ориентироваться на авторитетные образцы. В данном случае жители Канудос находятся во власти апокалипсических представлений. Тот же апокалипсический претекст в его литера-

турной ипостаси позволяет Варгасу Льосе концептуально и внятно выразить свое отношение к описываемым событиям, избежав при этом прямой оценочности.

С точки зрения формальной двуплановость представленного в «Войне конца света» существования — укорененности идеала в жизни и его невоплотимости — передается через совмещение в одной книге не сливающихся в структурное целое утопического и романного начала. Утопия в литературном воплощении, как это явствует из архетипической «Утопии» Т. Мора, тяготеет к описательным структурам и к диалогу: форма вопросов–ответов разбивает монотонность текста и одновременно позволяет подчеркнуть его дидактический характер. Специфика содержания обуславливает и сложности, возникающие при попытках воплотить его в повествовательных формах. Утопический роман, точно также, как роман аллегорический, проецирует напряжение, возникающее при столкновении двух диаметрально противоположных типов мышления, на напряжение формы, вытекающее из совмещения двух разных принципов организации текста. Роман Варгаса Льосы не является утопическим, однако, для выражения своей идеи автор прибегает к столкновению двух принципов построения текста. Миметическое повествование, в котором четко очерченные, ярко индивидуализированные персонажи погружены в поток бытия, чередуется с чисто описательными фрагментами, как будто, существующими вне времени. Так передана несовместимость утопического (условного) мышления с естественным природным существованием: утопия несет человечеству лишь сомнительное благо объединения во имя идеи — не более чем иллюзию подлинной коммунитас.

Утопия, как и аллегория является категорией наджанровой, и в этом своем качестве ассоциируется со специфическим типом дискурса, по традиции возводимым к «Государству» Платона. В рамках антитезы «живой жизни» и схематичного мышления, утопизм предлагает крайнее воплощение одной из программных позиций: конструируемое им идеальное общество (а имплицитно и мир) отличается целостностью, завершенностью и непротиворечивостью и исключает не только случайность, но и временно́е измерение как таковое. Мощное формирующее воздействие утопического дискурса демонстрирует в своем рассказе «Тлен, Укбар, Орбис Терциус» Х.Л.Борхес. Помимо этого, утопический дискурс оформляет важный аспект комплекса «условности», поскольку целиком и полностью разворачивается в сослагательном наклонении («что, если…»).

В «Игре в бисер» (1943) Г.Гессе предлагает идеальный образ мира, утопический характер которого передается при помощи знаковой изобильности, упорядоченности и беспроблемности. Утопия Гессе не на-

деляется привычными социальных и политическими обертонами, она носит характер, если не прямо гуманистический, то, по крайней мере, гуманитарный. Тем самым подчеркивается условный характер всего построения и утопизм проблематизируется не сам по себе, а как проекция идеалистического мировосприятия. С точки зрения Гессе проблема заключается не в тотализации социально ограниченного идеала, и не вытекает целиком и полностью из программируемого подобной ситуацией насилия. Мир абсолютного порядка и полной бесконфликтности стерилен и избрание для иллюстрации этой идеи сферы искусства и культуры вполне символично. Ощущение катастрофичности описываемой ситуации усиливается не ставившимся под сомнение в XX в. представлением о том, что именно в этой области сосредоточены все ценности, накопленные человечеством за многовековую историю, и именно там следует искать духовное измерение существования человека, если таковое вообще существует. Утрата культурой смысла отражает бессодержательность и эфемерность оторванного от жизненных и природных основ бытия, главенствующей чертой которого является устроенность. Без обличительных пассажей и гиперболизации, посредством художественно убедительного и в этом смысле «правдоподобного» образа, Гессе высказывает жесткое суждение об идеале вообще. Он предстает не просто как нежизненный и принципиально невоплотимый, но как бессмысленный, мертвенный и мертвящий. Трагическое звучание развенчиванию идеала придает романная форма. Гессе показывает, что развитие личностного начала в человеке невозможно без идеала, что именно развитое личностное начало питает и поддерживает идеал, и хотя с какого-то момента этот идеал начинает ощущаться личностью как узкий и стесняющий, существование без идеала оказывается невозможным.

Напряженное и конфликтное сосуществование утопии и романа не является единственной открытой литературе формой рефлексии на тему неоднозначности идеализма и утопизма. Особую популярность в XX в. приобретает антиутопия, которую некоторые критики выделяют в отдельный жанр. Отталкиваясь от утопии и противопоставляя себя ей, антиутопия отказывается от некоторых ее формальных характеристик, и приобретает ряд признаков, утопии не свойственных. Демонстрируя иллюзорность и вредность утопии, на уровне формальном антиутопия оперирует фрагментарностью, подчеркнутой односторонностью идей, структурообразующими характерами и разворачивающимся во времени и подразумевающим развитие повествованием. Причем идея движения, изменения, временно́го измерения человеческого существования дополнительно подчеркивается устойчивой антиутопической условностью — отнесением времени действия к бу-

дущему. Перечисленные характеристики говорят о тяготении антиутопии к романным формам, что, учитывая ее дидактико-профетический, обобщающе-умозрительный характер, не делает ее менее противоречивой и проблематичной по сути, чем литературная утопия. С точки зрения содержательного наполнения, это не недостаток, а необходимое условие, позволяющее антиутопии выполнить свои функции.

Одной из самых знаменитых антиутопий XX в. стал «1984» (1948) Дж.Оруэлла. Интересен набор мотивов, концептуируемых как утопические и, соответственно, подвергающихся в «1984» критике, опровержению и травестированию. Это, в первую очередь, идеал всеобщего равенства и порядка. Иллюзорность равенства вскрывается через буквализацию наиболее устойчиво связанной с ним и понимаемой, главным образом, метафорически идеи братства. Парадигма семейных отношений, даже на уровне братьев, то есть в рамках одного поколения, принципиально исключает равенство: один из братьев всегда будет «старшим». Этот пример вскрывает основной прием «разоблачения» утопии: снимая ценностную, эмоциональную окраску утопической идеи, антиутопия не только лишает ее обаяния, но и выявляет ее относительность. Что касается порядка, то Оруэлл абсолютизирует воспринимаемое утопией как необходимое и имеющее положительные стороны подчинение разума и воли отдельного индивида государственным установкам, вытекающим не из всеобщего блага, а из интересов — категории крайне релятивной. Фактически происходит полное перевертывание утопической модели: абсолютное оказывается относительным и наоборот. При этом Оруэлл демонстрирует, как претензии в реальности ограниченного утопического идеала на абсолютную истинность приводят к тотализации относительной модели, с необходимостью влекущей за собой насилие.

При этом антиутопия вовсе не чужда эмоционально переживаемых традиционных ценностей. Так, в романе Оруэлла во всей своей полноте и многоплановости представлен идеал личной свободы. Его эмоциональная наполненность позволяет лишний раз подчеркнуть избирательность утопического идеала, с легкостью жертвующего одной из самых знаковых ценностей, традиционно, к тому же, ставящейся в один ряд с равенством и братством. Своеобразный «диалогизм» формы антиутопии еще отчетливее раскрывается на уровне конкретных образов. Выше уже говорилось о тяготении утопии к традиционным, иногда даже мифологическим представлениям об идеальном состоянии мира, в частности утопия актуализирует знаковое, «идеальное» восприятие изобилия, как одного из признаков рая в наиболее архаических представлениях. Подчеркиваемая на разных уровнях повествования убогость и скудость существования в 1984 г. приобретает сим-

волические черты. С одной стороны, она, конечно, выявляет не просто относительный, но произвольный и необоснованный характер убеждения в том, что реализация утопической модели общественного строения подразумевает изобилие. С другой стороны, в то время, когда писался роман, скудость жизни напрямую соотносилась с окружавшей действительностью. Подобная абсолютизация — за счет отнесения знакомых реалий в будущее — задавала «реалистическое» восприятие текста и на подсознательном уровне усиливала производимое им тягостное впечатление.

Заявленный введением миметических деталей историзм повествования поддерживается развитием характеров героев. Вместе с тем, «запустив часы» во вневременном мире утопии, автор обнаруживает интересный феномен: раз допущенное в этот мир движение приобретает обратную силу. В «1984» изменениям подвержено не только будущее, но и прошлое; сама реальность приобретает текучесть, коль скоро от волюнтаристских изменений не огражден отражающий ее язык. Тем самым, утвержденный как одна из высших ценностей порядок на деле оборачивается хаосом. Даже отмечавшийся многими критиками схематизм имеет в романе определенную функцию, и сознательно подчеркивается введением в текст элементов мимесиса. Таким образом, вскрывается застойный, застывший характер утопической модели, которая при столкновении с действительностью раскалывается, но не избавляется от схематизма и догматичности.

Последовательно вскрываемая в романе тенденция утопии к обобщению и абсолютизации тоже находит в нем применение. В сочетании с миметической детализацией реальности и характеров, она выводит повествование за рамки обличения отдельной утопической модели и даже утопического подхода к миру в целом; предметом исследования на самом высоком уровне обобщения, как и в рассмотренных выше романах Варгаса Льосы и Гессе, становится природа человека, то свойство его натуры, которое заставляет его тянуться к идеалу и утопии.

Тяготение человека к схемам и обобщениям не у всех писателей вызывает отторжение, беспокойство, тоску или, как минимум, потребность высказать некое предупреждение по поводу иллюзорности непротиворечивой и логичной картины мира. Немалое число художников воспринимают эту особенность мышления как данность и не считают зазорным ее использование. Условность и схематизм человеческого мышления играют структурообразующую роль в так называемых «формульных» жанрах (научная фантастика, детектив) и безоценочно и нерефлекторно воспроизводятся в них, утверждая упорядоченность и осмысленность человеческого бытия. Подчеркнуто схема-

тичны, умозрительны и условны по своей структуре многие произведения А.Мэрдок, симулирующие миметические формы. Обращаясь к опыту экзистенциалистов, при помощи сложного комплекса претекстов и аллегоризма она превращает свои романы в философские эссе о природе человека. При этом писательница ориентируется на некую «золотую середину»: опираясь на данный ему разум, человек должен найти органичную для себя форму жизни (а не существования) во временном потоке.

Подлинной энциклопедией аллегоризма XX в. предстает творчество У.Голдинга. «Повелитель мух» (1954) — притча, «Воришка Мартин» (1956) — «открытая притча», «Наследники» (1955), «Бог Скорпион» и др. — историческое моралите, «Шпиль» (1964) — аллегория с претекстом и т.д. В разных романах сильно различается соотношение и трактовка субъективного и условного начал. «Повелитель мух» выявляет «природную укорененность» одних условностей и благоприобретенность других; причем, в полном согласии со своим веком и в противоположность сентиментализму XVIII в., Голдинг вовсе не убежден в благотворности отказа от всех накопленных культурой правил и условностей и здоровой природе естественного человека. Столкновение двух традиций мысли в данном случае принципиально, поскольку Голдинг, как о том свидетельствует сама притчевая форма повествования, отчетливо видит условность и своих собственных соображений по данному вопросу. Тот факт, что «Повелитель мух» стал плодом военных и послевоенных наблюдений и размышлений автора, прибавляет аллегорической условности в этом романе еще одну функцию. Подчеркнутая традиционность, даже старомодность аллегорической формы, в сочетании с подчеркнутой же отвлеченностью, обобщенностью сюжета, передает авторское убеждение в отсутствии, невыработанности нового художественного языка, способного передать новую реальность. Одновременно эта нарочитость формы несет в себе и другую идею: пусть не совсем адекватная, однако несущая на себе печать некого смысла, традиционная аллегорическая форма оказывается в этих условиях единственным средством передать непередаваемое, причем этот остаточный смысл, рациональная упорядоченность старой формы делает невыносимое и немыслимое терпимым.

На другом полюсе голдинговского аллегоризма стоит «Воришка Мартин». С самого начала текста задается его основная тема — тема спасения; также достаточно быстро становится ясно, что речь идет не о физическом, а о духовном спасении, понимаемом, к тому же, во вполне традиционных христианских категориях. И это возникшее у читателя ощущение ничем не нарушается до самой последней строки романа, из которой выясняется, что Мартин умер мгновенно. Ключе-

вая фраза, выводя весь предыдущий текст за рамки объективной реальности, при этом не опровергает, а подтверждает его «истинность» на двух уровнях. С одной стороны, он конкретизируется в миметическое воспроизведение предсмертного бреда; с другой стороны, в христианской перспективе актуализируются представления о Страшном Суде и преддверии ада. Почти агрессивная миметичность образа Мартина, вследствие его духовной ущербности не только не выбивается из аллегории, но, напротив, работает на нее: именно эта его человеческая конкретность и яростная индивидуальность, в силу своей природной заземленности не дает ему подняться до самоотречения и растворения личности в духе.

«Шпиль» Голдинга некоторым образом заставляет вспомнить о «Тумане» Унамуно. Там, выявляя множественность субъективных соотнесенностей образа тумана, автор превращал метафору в символ. Голдинг же, постепенно расширяя поле переносного значения знака и одновременно обнажая умозрительный характер этого значения, превращает символ в аллегорию. И в этом случае абстрактная идея оказывается несовместимой с жизнью: она разбивается при столкновении с реальностью — шпиль не может держаться одной только верой. Но разрушение идеала, крушение веры делает невозможной и дальнейшую жизнь человека. Безупречно точный образ средневекового мышления при помощи одного только этого формального приема проблематизируется: что есть вера, если она опирается на умозрительные построения, которые сама же порождает, а соединяющий разные измерения бытия символ на поверку оборачивается условной аллегорией? Заданные таким образом, отношения между средневековым человеком и окружающим его миром оказываются универсальными, аллегория, несколько пессимистично, выявляет сущностное единство моделей мышления. Опровергая представление о принципиальном отличии средневекового мировосприятия от современного, роман одновременно утверждает преемственность в развитии человеческой мысли, хотя это преемственность во все более четком осознании непостижимости мира и бытия и недостижимости идеала.

Наконец, в рамках литературы XX в. происходит своеобразное «опрокидывание в жизнь» аллегории, обоснованное в одной из самых оригинальных теорий этой фигуры, предложенной М.Киллиган. [8] Она призывает решительно отказаться от традиционной ««двухуровневой» трактовки аллегории, которую связывает с традицией аллегорического чтения, имеющего в настоящее время широкое распространение в литературоведении. Подход к аллегории следует искать в самой ее природе, которую Киллиган связывает с осознанием полисемии слова, и в структурной основе — игре слов, пронизывающей все уров-

ни текста. Идеологическая функция, присущая всякой аллегории, в сочетании с таким специфическим видением языка превращает ее в рефлектирующий жанр, предметом осмысления которого становится собственная повествовательная форма и зыбкая граница между прямым и переносным значением. Аллегория предполагает в языке освящающую, сакрализующую силу, и хотя в XX в. едва ли можно говорить о сакральном измерении языка, вновь пробудившееся ощущение власти языка и обострившийся интерес к языковым механизмам, структурирующим действительность, объясняют, в частности, актуализацию аллегории в наше время.

Отталкиваясь от собственной теории М. Киллиган выявляет черты современной аллегории в творчестве Т.Пинчона[9], демонстрирует на его примере языковую природу и принципиальную многозначность этой аллегории. Одновременно она утверждает, что язык для аллегории — это больше, чем знаковая система, и что предметом аллегории являются психологические процессы, а не внешняя реальность. Анализ конкретного произведения позволяет несколько усложнить концепцию: герои Пинчона, а не только его читатель, заняты расшифровкой знаков, которые они, правда, встречают в реальности. В отличие от героев Борхеса, который, как считает Киллиган, предлагает читателю закрытую систему, герои Пинчона не знают заранее, что они прочтут. Кроме того, анализ эпизодов позволяет критику продемонстрировать плавное перетекание действия в автокомментарий. Тексты Пинчона («Выкрикивается сорок девятый лот» — «Crying of Lot 49», 1966 и «Радуга земного притяжения» — «Gravity's Rainbow», 1973) ставят определяющую для аллегории проблему истинности высказывания и языка, приобретающую циклическую форму: любое толкование зависит от языка и возвращает нас к изначальному вопросу о его истинности. В контексте столь глобальной проблематики совершенно естественным представляется и обращение Пинчона к религиозной символике, подвергающейся последовательной релятивизации в «Радуге земного притяжения».

Значительно меняется в контексте «новой» аллегории роль претекста: структурообразующим наряду с его содержанием становится сам тип дискурса. Примером может служить «Морская трилогия» (1980–1989) Голдинга. Становление личности передается в ней через смену стилизованного в духе XVIII века языка главного героя и рассказчика на нейтральный и естественный. Сложную систему различных повествовательных дискурсов разворачивает в своем романе ««Terra nostra» (1975) К.Фуэнтес. Столкнув аллегорическое переосмысление истории в духе средневекового моралите с персонажами и ситуациями, пришедшими из научной фантастики, автор актуализирует про-

блему соотношения текста и реальности. В этой встрече фантастики с историей обнаруживается несовместимость двух типов условности, понятийный уровень повествования раздробляется и фантастичность (иллюзорная и оторванная от реальности) окрашивает саму историю. В книге последовательно проблематизируется историзм как таковой: история предстает сложным комплексом более или менее ангажированных концепций и легенд. Авторский комментарий к роману в книге «Сервантес, или критика чтения» подчеркивает формирующее значение литературы вообще и сервантесовского текста в частности. Проецируясь на повествование, комментарий выводит на первый план его концептуальный характер и акцентирует заданную на уровне художественной формы в «Terra nostra» текстуальность человеческого восприятия и мышления.

В «Маятнике Фуко» (1988) У.Эко как бы сведены воедино все разнообразные размышления века о сложной диалектике схематичности и утопичности мышления и подчиненном случайности существовании погруженного во временной поток человека. Вводя мотив небезобидности и гибельности игры, автор отвергает и предложенный постмодернистами вариант «снятия» этого несоответствия, определяющего для многих мыслителей XX века существование человека в мире. Формальный план романа отличается не меньшей сложностью: помимо классического претекста, взятого из «Зохара», Эко вводит в роман в качестве претекста дискурс, максимально приближенный к комментарию. Создаваемая героями фантастическая параллельная история, не переставая быть ложной и игровой, оказывает формирующее влияние на их жизнь и окружающий мир. «Традиционная» аллегория встречается с «новой» и, не снимая мучительного недоумения «открытой притчи» перед миром, лишний раз подтвердив опасность и агрессивность утопизма, создает целостную и «внятную» картину мира.

На протяжение XX в. писатели вновь и вновь обращаются к иносказательным формам для того, чтобы выразить сложный и противоречивый баланс между уникальностью жизненного опыта каждого человека, сплавленностью этого опыта с самой жизнью и его радикальной, принципиальной невыразимостью, и условностью культуры, мышления, даже языка, при помощи которого человек снова и снова пытается передать свой опыт. Задав в самом сочетании миметического романа и аллегории или утопии эту базовую дихотомию человеческого существования, автор получает колоссальные выразительные возможности, позволяющие в очень тонких формах, без прямых деклараций и картонных образов, выразить свои мысли о мире, о месте человека в мире, о природе человека, о природе мышления и т.д.

«Встреча» утопии и романа порождает не только «гибридные» формы, сходные по своим структурам с аллегорическим романом, но и принципиально новый жанр — антиутопию, обращаясь к которому писатели используют саму романную форму и миметизм, часто знаково и даже символически задаваемый в антиутопии, в качестве орудия разрушения утопии и разоблачения утопического мышления. Антиутопия полемизирует с утопией эстетическими средствами, литературными приемами, тем самым, как и экзистенциалистский, как и католический роман, утверждая с новых позиций бытийственную значимость литературы. Она не является больше, быть может, школой жизни, но дает уникальные, незаменимые средства для исследования этой жизни. Собственно говоря, как показывают литературные произведения, рассмотренные выше, есть реалии, доступные только литературным средствам.

Неустанно разрабатывая эти средства, писатели XX в. обращаются к традиционным иносказательным формам, отыскивая в них новые значения и новые возможности, и создают новые. Колебания века между более традиционными, «внятными» аллегорическими формами и «открытой притчей» наглядно демонстрируют характерное для нашего времени неоднозначное отношение к условности человеческого мышления. С одной стороны, эта условность не дает человеку пробиться к «подлинной жизни», чем озабочена, главным образом «открытая притча». С другой стороны, она, как было отмечено в самом начале работы, позволяет людям общаться и, если говорить о культурной традиции, накапливать новые интерпретации (мира, жизни и т.д.). Причем убежденность в ценностности этих новых интерпретаций, заменяющих, по сути, для культуры, «смыслы» былых эпох, а значит, и терпимое восприятие условности человеческого мышления заметно усиливается во второй половине века, с утверждением идеала информационной цивилизации. В литературе это, естественно, ведет к преобладанию традиционных аллегорических форм и к возрождению жанра идеологически нагруженной утопии.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] M. Riffaterre. Prosopopeia // The Lesson of Paul de Man. Yale French Studies. New Haven, 1985. № 69.

[2] См. об этом: Critical Essays on George Orwell. Boston, 1986. P. 43.

[3] G.K.C. as M.C, Being a Collection of Thirty-seven Introductions by G.K.Chesterton. New York, 1967. P. 87.

[4] Faulkner in the University, New York, 1965. P. 27.

[5] Ibid.

[6] Constructive Destruction. Kafka's Aphorism, Literary Tradition and Literary Transformation. Tübingen, 1987.

[7] *D.H.Richter.* Fable's End. Completeness and Closure in Rhetorical Fiction. Chicago, 1974.

[8] *M.Quilligan.* The Language of Allegory. Defining the Genre. Ithaca. London, 1979.

[9] *M.Quilligan.* Thomas Pynchon and the Language of Allegory // Thomas Pynchon, New York, 1986.

М.Ф.Надъярных

МЕТАМОРФОЗЫ БАРОККО И КЛАССИЦИЗМА

Поль Валери, цитируя Гонгору в эпиграфе к диалогу «Навязчивая идея, или Двое у моря» (1931), допустил своеобразную «опечатку», подмеченную в свое время кубинцем Хосе Лесамой Лимой. «Ошибка его, на наш взгляд, абсолютно закономерна, — пишет Лесама Лима: — «В кристальных скалах («rocas») юркая змея», — цитирует Валери. Собственные предпочтения толкают его к мысли будто змея должна продвигаться, оставляя и руша свои письмена на контрастирующей с ними застывшей материи. Он ищет незыблемый фон, «кристальные скалы», где и могут развернуться сумрачные змеиные игры. Однако, в первой строке «Взятия Лараче» у Гонгоры стоит: «В кристальных блестках («roscas») юркая змея». Разница между оригиналом и цитатой продиктована такой установкой, таким исходным видением, которые разрушают поэтическую реальность цитируемого стиха. Валери ищет в материи точку опоры, чтобы змеи проступали на светлых скалах, превращаясь как бы в отсвет их алмазного состава. У Гонгоры речь о другом: о побудительном толчке, о постоянной отсылке к движению, вновь и вновь воссоединяющему металлические звенья, о метафоре, что катится словно охота, а потом саморазрушается во вспышке скорее рельефа, чем смысла»[1].

Для Лесамы Лимы имя Гонгоры, его творчество являются идеальным воплощением поэтики и стилистики барокко; более того, воплощением особого «духа барокко», синонимичного динамике сотворения культуры. Бесконечности движения противостоит статика, барокко противостоит классицизм, представляя который, Лесама Лима отталкивается от иллюзорной неизменности классицистических «пристрастий», их самотождественности от Ренессанса до Валери (Валери как будто точно так же, как прежде Леонардо да Винчи, стремится «привязать» луч света к материи)[2]. Без сопоставления с Ренессансом как будто не может проявиться особость поэтики Гонгоры, без «ошибочного», разрушающего перевода-прочтения Валери не выявляется степень «объективности» исследования Лесамы, направленного на реконструкцию поэтического мира Гонгоры, в полную достоверность которой не верит, впрочем, ее же автор, осознавая «ограниченность или даже безнадежность попыток прочесть другую культуру»[3].

В XX в. барокко и классицизм естественным образом вписываются в специфическую логику прочтения-перевоплощения «чужой культуры» культурой нашего столетия и, конечно же, в его специфическую логику самоосознания, неотделимую от процесса переживания утраты традиции или традиционности, подразумевающей непрерывность наследования культуры.

Как известно, понятия «классицизм» и «барокко» выступают как парные в различных контекстах. Так, историческая точка зрения отсылает нас к специфической культурной ситуации, которая возникает в XVII в. и определяется (в терминах современной исторической поэтики) как эпоха завершения риторической традиции. В это время барокко и классицизм — два стиля, два способа художественного мышления — взаимодействуют, противоборствуют, соприкасаются: «Барокко, если идти к нему от классицизма, — это как бы его постоянный внутренний ограничитель, смягчающий суровую отвлеченность априорных истин и сдерживающий самоупоение дедукции... Классицизм — если смотреть на него с точки зрения его антипода, — это как бы крайний барочный стиль, построенный на предельной самоорганизации и самоопределении;... это как бы наиболее принципиальный предел барокко, результат процеживания морально-риторических смыслов и кристаллизации их в высокой образцовой форме»[4]. Но, стоит заметить, что ни в XVII, ни в XVIII в. классицизм не знает обобщенного имени своего «антипода». Оно появляется в исследовательской рефлексии 60–80-х гг. XIX в., когда возникает по-новому пристальное внимание к некоторым явлениям постренессансной эстетики, которые и начинают называться словом «барокко».

Образ барокко изначально выстраивался на фоне весьма обобщенно понимаемого классического искусства, а сопоставление классичности и барочности явно развивалось не в пользу последней. Смысл барокко как термина оформляется в продолжение общепринятого к тому времени словарного значения слова «барокко»: «барочное» — это все, что неоправданно отклоняется от нормы в сторону странного»[5]. Впрочем, в «странности» и «неправильности» «барокко» как бы изначально-этимологически было закреплено особое единство анормального — общность изъяна формы и идеи, встретившихся в одном слове, объединившем наименование жемчужины неправильной формы с условным обозначением специфической фигуры силлогизма в схоластической логике. За художественно-философской реальностью, описываемой словом «барокко», закрепляется значение «неправильности» и «неопределенности», что надолго определяет характер сопоставления барокко как с предшествующей и одновременной ему «классикой», так и с иными художественными явлениями.

Собственно терминологический статус слова «барокко» впервые обозначается в 1860 г. в исследовании Я.Буркхардта «Культура Италии в эпоху Возрождения»[6] и определяется с появлением труда Г.Вельфлина «Ренессанс и барокко. Исследование о происхождении стиля барокко в Италии» в 1888 г. Противопоставление барокко и Ренессанса, впервые использованное Я.Буркхардтом, продолжало линию на вычленение особенностей «последующего» этапа в отношении к предыдущему и, в то же время, соотносилось с типологией разграничения романтизма и классицизма, неминуемо вписываясь в общую систему типологических противопоставлений, выстроенных по бинарному принципу, на основе которых возникли позднее циклические теории историко-литературного процесса (цикличность эволюции искусства получила обоснование уже в труде Г.Вельфлина «Основные понятия истории искусств. Проблема эволюции стиля в новом искусстве», 1915): концепции Ю.Кшижановского, Э.Р.Курциуса, Т.Кланицаи, Д.С.Лихачева и т.д.[7]. Следует, отметить, что барочное не выступает в них в качестве типологической доминанты: в модели Курциуса классическому типу противостоит маньеризм, а в теории Кшижановского типам гуманистического мировоззрения противополагаются романтические (барокко оказывается одним из проявлений романтического наряду со средневековым аллегоризмом, неоромантизмом и пр.)[8]. Противопоставление барокко и классики как таковых возникает в работах А.Фосийона «Жизнь форм» (1934) и Э.Д'Орса «Барокко» (1935).

Первая, выдержанная в рамках общей логики циклической типологизации, рассматривает барокко как естественный момент жизни формы, которая перестает быть классической, когда становится барочной, то есть идеально свободной. У Д'Орса же барокко и классика рассматриваются в совешенно ином — метафизическом — контексте, и то и другое суть бытийные константы, вечные эоны, понимаемые каталанским культурологом в соответствии с неоплатонической традицией. При этом параметры различения классики и барокко, указываемые Д'Орсом (как, впрочем, и многими другими исследователями, обращавшимися к их противопоставлению) во многом опираются на признаки искусства Ренессанса и барокко, выделенные Г. Вельфлиным.

Вельфлин противопоставлял Ренессанс и барокко по пяти формальным признакам: линейность/живописность, плоскость/глубина, замкнутая/открытая форма, единство/множественность, ясность/неясность. Первая пара конкретизируется через графичность, пластичность, предварительное определение форм и границ, присущие Ренессансу (выработка линий как «пути взора и водительницы глаза и по-

степенное ее обесценение») и видение неопределенными массами, в конечном итоге неопределенность форм в барокко. В свою очередь «глубина» (пространственная протяженность, определяемая как поле приложения «сил») не является улучшением/ухудшением «плоскости» (перспективной композиции, аналитического членения пространства), но являет собой совершенно иной способ изображения. Замкнутость и открытость (или тектоничность и атектоничность), как и единство/множественность подразумевают специфическое соотношение целого и части: классическое «должно быть замкнутым целым», барочное (по сравнению с ним) являет ослабление тектонической строгости, оказываясь менее слаженным, «распущенным». Для Возрождения типично достижение единства «в гармонии свободных частей», в барокко объединяются множащиеся элементы с одним и тем же мотивом. Наконец, противостояние ясности и неясности определяется противостоянием линейного и живописного, в барокко сама ясность мотива перестает быть самоцелью, сдвигается на периферию.

Заметим, что практически одновременно с появлением первых исследований барокко исторического — в 1870–1890-е годы — ставится проблема «барочности» новой литературы и искусства. Сопоставление как бы обращено в обе стороны: новое искусство определяется через барокко, уподобляясь ему, и, одновременно, уподобляет барокко себе, тем самым постоянно модернизируя его. Позднее даже утвердится мнение, что освоение, «открытие» барокко, по сути, являлось систематическим описанием таких качеств искусства XVII в., которые стали заметны на фоне современного искусства, а образ барокко изначально выстраивался как преображенный иллюзией истории образ современности[9].

На рубеже XIX-XX вв. постренессансное барокко и современная культура не столько сополагаются, как похожие и различные одновременно, но отождествляются, описываются в единой понятийно-категориальной системе. Начало такому сопоставлению-отождествлению было положено не в литературе или литературной критике, а в философских построениях едва ли не самого читаемого автора того времени — Ф.Ницше; причем само употребление им слова «барокко» в терминологическом качестве должно было принести новому понятию широкую известность[10].

Ницше, обратившийся к характеристике барокко в эссе «Человеческое, слишком человеческое» (1876, опубликовано в 1878), унаследовал термин и отрицательное отношение к барокко от Я.Буркхардта. Из рассуждений Ницше вытекает, что барокко знаменует перевес музыки над пластическими видами искусств, победу искусства «настроения» над «символизмом линий и фигур», отвыкание от «звуко-

вых воздействий риторики». Рядом с осторожным упоминанием о стиле барокко возникают также рассуждения о «глубоком внутреннем движении», о «потребности выразить интимнейшие движения души». А собственно в новой музыке, которая, по мнению Ницше, является своего рода переводом на язык иного искусства того, что было характерно для «пластических искусств», не принадлежащих к Античности и Ренессансу, «властвует... аффект, наслаждение повышенным, напряженным настроением, желание жизненности во что бы то ни стало, быстрая смена ощущений, резкая рельефность света и тени, сочетание экстаза с наивностью»[11]. Выделяемые особенности вполне вписываются в создаваемый (с естественным снятием всех отрицательных коннотаций) на протяжении XX в. образ барокко — это и «музыкальность» или не-пластичность, и контрастность, и динамизм. Не преминув воспользоваться удобным термином, Ницше сразу же употребил его не только при описании периода исторически определенного — начала музыкального «контрренессанса», но транспонировал дух барокко на новую музыку, на «вагнерианство», в критику которого философ, порвав с ним, погрузился[12].

Прямое уподобление барокко и современности, возникает у Ницше в момент издания «Человеческого...», в 1878 г. В письме к М.Майер он связывает характерные с его точки зрения для «искусства барокко экзальтированность и высокопарность» с именем и творчеством Вагнера[13], который воспринимается Ницше как ярчайший представитель декадентского художественного сознания. Понятие «декаданса» — одно из центральных в творениях позднего Ницше — описывается им в качестве собственно стилевой доминанты искусства конца XIX в. в эссе «Казус Вагнер» (1888), причем современное упадничество опять-таки соотносится с барочным, на сей раз выступающим в персонифицированном виде («Вагнер остается именем для гибели музыки, как Бернини для гибели скульптуры»)[14]. При этом как доминирующая (и принципиально отрицательная черта) музыки Вагнера выделяется «театральность» или «театрализованность», сквозь призму которых рассматривается фрагментарность (перевес части над целым, омертвение целого) Вагнера, искусственность[15], риторичность[16]. Театральность является порождением лживости (неправдоподобности)[17] иллюзорности, галлюцинативности, из которых Ницше выводит и характерное для Вагнера стремление к детализации и контрастности[18]. И вновь образно-понятийный аппарат, применяемый Ницше к музыке Вагнера может быть соотнесен с основными категориями, используемыми в дальнейшем для описания барокко, и, если исходить из современного «необарокковедения», то можно было бы сказать, что Ницше описывает Вагнера как «барочного» автора[19]. Однако суть в том, что

для Ницше барочное и современное в принципе неразличимы в силу равной принадлежности к «декадансу».

К концу XIX в. общее отождествление барокко и декаданса становится привычным: «Все мы сегодня немного варварские, немного византийские, немного барочные»[20], — пишет в 1894 Э.Ненчони (один из ведущих итальянских историков литературы того времени), обратившийся к соответствующей проблеме в книге «Жизнь Италии семнадцатого века. Барочность», где образ барокко возникает не только под своеобразным знаком «новизны», «современности» и «упадничества» одновременно, но и неявно ассоциируется со «странностью». Той изначальной «странностью» барокко, которая как нельзя лучше соединялась со «странными» увлечениями рубежа веков.

Впрочем, литературное сознание последней четверти XIX в. не было ориентировано на восприятие барокко как некоей художественной системы, а интерес к отдельным представителям литературы и искусства XVII в. не являлся главенствующим: имена Веласкеса, Кальдерона, Гонгоры и Марино соседствуют (в творчестве Ш.Бодлера, П.Верлена, Р. Дарио, Г.Д'Аннунцио) с многими другими[21]. Этот интерес был сугубо субъективным, был изначально направлен не на создание отстраненной картины «иного», на объективированное усвоение чужих образов, но исходил из внутриличностного переживания их иллюзорного сходства с собственными. Для Верлена, а позднее и для Рубена Дарио Гонгора был одним из характерных примеров «необычайного», одним из непризнанных «проклятых поэтов», чьи «трудные и экстравагантные» творения не могли соотносится ни с каким традиционным идеалом прекрасного[22]. И для литературной критики того времени общая «барочность» остается скорее фоном, чем непосредственным предметом анализа. Как отрицательно-критическое, так и положительное (в зависимости от личной ориентации исследователя) сравнение-отождествление литературы рубежа веков с литературой XVII в. базируется в основном на принципе сближения «персоналий». Таково сравнение поэтики Гонгоры с поэтикой символизма, в 1910–1920 гг. преимущественно с творчеством Малларме[23], соположение творчества Д'Аннунцио с поэтикой Марино[24].

Но в это время уже начинается новый этап превращений барокко, воспринимающегося в качестве исторической целостности. Все более детальное осмысление специфики барокко было связано в первую очередь с конкретизацией его места в системе нормативной поэтики, в рамках которой барокко в целом и творчество отдельных его представителей исследуется уже в конце 1910-х гг. Постепенно осознаваемая нормативность барокко естественно отделяет его от «ненормативной» современной литературы, рассматриваемой как система внешне

схожая, но субстанционально противоположная барокко, что в свою очередь приводит к критике недавних отождествлений барочных и современных авторов.

Показательна критическая интерпретация современного «гонгоризма» у Д.Алонсо, усматривавшего в творчестве Малларме не возобновление, но отрицание Гонгоры. Связывая новое открытие Гонгоры с главенством антиреалистических тенденций в литературе, Д.Алонсо считал, что в основе «антиреализма» испанского поэта лежит «традиционная, сложившаяся, предшествующая ему образная система», а изощренный метафоризм Гонгоры есть новое и неожиданное проявление устойчивой системы. В свою очередь «антиреализм» и метафоричность Малларме — это проявление неустойчивого и неожиданного. По сути эти поэты не различны, но противоположны, их творчество принадлежит к различным культурным эпохам, которые в принципе невозможно сравнивать — нормативной и анормативной. Однако противоположность поэтов в отношении друг друга оборачивается парадоксальным схождением в отношении предшествующих художественных моделей: по Алонсо, Гонгора являет собой «предельное развитие» (ultima evolucion) классического, а Малларме — романтического[25].

Осознается и тот специфический эмоциональный контекст, в котором начинал функционировать новый «термин», начинается переоценка начального этапа изучения барокко. Так, Д.Алонсо, критикуя М.Менендеса Пелайо за неприятие Гонгоры[26], считает, что в работах этого исследователя вообще не представлен анализ поэтики Гонгоры как таковой, но происходит ее последовательная негативистская модернизация, вызванная поначалу скрытым, а затем явным сближением с «декадентской» поэзией (своего рода «классицистическое» неприятие Менендесом Пелайо творчества Гонгоры, выраженное в первой редакции «Эстетических идей» (1884), дополняется в переиздании 1894 г. проведением критических параллелей с французским декадансом). В свою очередь, с точки зрения А.Хаузера, критика барокко от Буркхардта до Кроче столь же «классицистична», синонимична академическим предрассудкам против современного искусства, а положительную интерпретацию барокко, «реализованную Вельфлином и Риглем, невозможно себе представить без приятия импрессионизма. Вельфлинова характеристика барочности является, по сути, не чем иным, как приложением концептов импрессионизма к искусству XVII в.»[27].

Конечно, смысловая неустойчивость, многозначность концепта барокко в определенной степени связаны с тем, что при исследовании барокко исторического «одновременно усваивались и обрабатывались разные понятия «барокко» — понятия с разным объемом и различным

генезисом: понятие историко-культурного типа, идущее от Якоба Бурхардта; историко-типологическое понятие, сформованное Генрихом Вельфлином, понятие «эпохи барокко», понятие барочного стиля — в последнем, очевидно, уже ощутимы результаты конвергенции понятий с различным происхождением»[28]. К тому же первоначально под названием барокко фигурировал целый комплекс явлений постренессансной культуры, расчлененный в последующей исследовательской рефлексии на явления маньеристские и собственно барочные. В художественном же сознании XX в., да и в большинстве исследований, сополагающих культуру XX в. с культурой века XVII и барочное, и маньеристское значительно дольше описывались словом «барокко».

Вообще в исследовательском соположении барокко с различными явлениями культуры XX в. (а словесности в особенности) наблюдается своеобразное умножение фактора «субъективной позиции исследователя». Субъективность оценки современной литературы накладывается на субъективный выбор той или иной модели барочной эпохи, которая естественным образом несет следы субъективной позиции своего создателя. Барокко упоминается в связи с порой диаметрально противоположными явлениями литературы XX в. Проявления барочности (барочного стиля, барочной картины мира, семиозиса) усматриваются в творчестве Р. М. Рильке, Ф.Кафки, С.Георге, Б.Брехта, К.Вольф, Ш.Бодлера, П.Клоделя, множества латиноамериканских и испанских авторов; в футуризме, экспрессионизме, «новом романе» и т.д. Недостоверность подобных сопоставлений состоит не только в том, что во многих случаях определение «барочный» применяется к текстам никак на барокко не ориентированным, не запрограммированным на прочтение в соотнесенности с традицией барокко. Но при этом еще и не учитывается, тот факт, что художественно-философский образ барокко, с которым оперируют многие авторы XX в., порой вовсе не соответствует научной концепции барокко, хотя и обладает своими устойчивыми смыслами, раскрывая особенности преломления традиции в сознании XX в.

Так, и для немецких экспрессионистов, и для испанских поэтов «поколения 27 года» (Х.Диего, Р.Альберти, Ф.Гарсии Лорки) барокко или отдельные представители искусства и словесности XVII в. отчетливо ассоциируются с особым духом динамической связности явлений, данной в метафорической насыщенности, в создании метаморфных сплетений иллюзорного и реального. Проблема истинности, преломленной через иллюзию, актуальна и для П. Клоделя — создателя трагикомедии «Сатиновая туфелька» (1924), и для «Барочных пьес» (1974) Ж.Ануя. Барокко оказывается и своеобразным символом само-

го осуществления культуры, механизма соединения различных ее составляющих. Именно в таком значении фигурирует барочность в романе К.Симона «Ветер. Попытка восстановления барочного алтаря» (1957), а в особенности в философском и художественном творчестве А.Карпентьера.

Заметим, что для Карпентьера, как и для большинства писателей ориентированных на барокко, чрезвычайно актуальным оказывался некий отпечаток странности, неустойчивости барокко как традиции. И если научное исследование вполне естественно стремилось избавиться от всяческих неясностей, то философско-художественный образ барокко, формирующийся в XX в., исходит из сущностной неопределенности этого феномена. Барокко заполняет как будто специально уготованное ему место в новом культурном сознании; становится именем для неясного стремления, движения к чему-то созвучному, соответствующему новой культуре. Барокко явно выступает в качестве «странной» и чрезвычайно жизненной традиции: привлекательной в силу неустойчивости, незавершенности, неоформленности, наглядной динамики освоения.

Именно неопределенность является, в частности, точкой отсчета для эссе Х. Ортеги-и-Гассета «Воля к барокко» (1915), написанном с учетом общего контекста современной немецкой эстетики и экспрессионистского прочтения барокко. «Не стану выяснять его органическую структуру, как и многое другое, потому что и вообще-то толком неизвестно, что оно из себя представляет. Но как бы то ни было, интерес к барокко растет с каждым днем. И хоть нет у нас еще четкого анализа основ барокко, что-то притягивает нас к барочному стилю, дает удовлетворение». Основа стиля барокко, по Ортеге-и-Гассету — это чистый жест, само движение, «нарисованный в воздухе одним взмахом руки эллипс». Динамика барокко существенным образом противостоит классике: «Круг (giro) нельзя сделать еще более круглым, именно в этом суть того, что и сегодня и в ближайшем будущем нас будет интересовать в барокко. Новое восприятие жаждет в искусстве и жизни восхитительного жеста, передающего движение»[29]. Барокко в эссе Ортеги противостоит классике как традиция незавершенная и незавершимая: эллиптичность барокко оказывается единственно возможным знаком барочного смысла, ведь эллипс принципиально самонедостаточен (ср. греч. «элейпсис» — недостаток). Классика же, образно определяемая через «круговое» движение, оказывается замкнутой в себе. Барокко созвучно всем исканиям современного «дегуманизированного» искусства. В 1925 г. Ортега напишет: «Новый эстетический вкус выказывает подозрительную симпатию к весьма отдаленному в пространстве и времени искусству — доисторическому и при-

митивному. Но, по сути, эти первоначальные произведения в наибольшей степени интересны своей наивностью (ingenuidad), отсутствием при них какой бы то ни было сформированной традиции»[30]. Примитивная ненатуралистичность как таковая не могла не соотноситься с общим антинатурализмом «дегуманизированного» искусства, но в данном случае для Ортеги важнее всего подчеркнуть «отсутствие традиции», которая в контексте его культурологической эссеистики приобретает вполне отчетливое значение саморефлексии культуры. Искусство, отдаленное в пространстве и времени, воспринималось в своей обманчивой «непосредственности», под знаком отсутствия внутренней и внешней рефлексии, то есть как наследие, которое можно было достраивать, преобразовывать, то есть наделять бесконечным числом новых образов. В значении такой же традиции без традиционализма, без саморефлексии и выступает у Ортеги барокко, это традиция «непосредственная» и в то же время оставшаяся равной своему историческому образу, не затронутому полемиками времен романтизма.

Несколько иначе, хотя также в связи с «непосредственностью» и «первичностью», образ барокко осуществляется в двух трудах, представляющих собой специфический сплав философии и художества, а именно в сборнике эссе Э.Д'Орса «Барокко» и «Закате Европы» Шпенглера. Принципиальная неакадемичность обоих трудов, повлиявшая на их использование и оценку в научной практике, нисколько не ослабила их специфической авторитетности. Впрочем, книга Шпенглера первоначально воспринималась не только с точки зрения ее культурологической «правильности», но и с точки зрения собственно литературно-жанровой, как новая романная форма; а переплетение взаимопротиворечивых источников и концепций непосредственно соотносилось с личностью автора. «Я» автора напряженно заявляет о себе с первых страниц предисловия к «Закату Европы»: «В таком вот смысле могу я охарактеризовать суть того, что мне удалось обнаружить, как нечто «истинное», истинное для меня»[31]. Размышления Шпенглера, приближенные к исповедальной тональности, вписываются в контекст субъективного переживания завершенности культуры. Авторское «я» книги отнюдь не стремится отделить себя от своего времени, если и рассматривать «Закат Европы» в русле автобиографизма[32], то это явно «исповедь сына века», стремящегося к восстановлению возможной сопричастности культуре, но остающегося наедине с собой.

При всем различии культурологических моделей Шпенглера и Д'Орса, их сближает стремление создать картину устройства культуры (истории) в целом, описать все возможные проявления ее отдель-

ных форм и смыслов. Однако завершенные в себе формы культуры Шпенглера объединены «органической» формой их осуществления, а фрагментаризованная, в понимании Д'Орса, форма культуры создается периодическим явлением вечных эонов «классики» и «барокко», однако сами по себе эти константы или «две противоположные концепции жизни»[33] несоединимы. Обеим книгам присущ совершенно особый пафос в отношении барокко, наделяемого первостепенным значением по отношению к «фаустовской» культуре у Шпенглера и к культуре в целом у Д'Орса.

В концепции Шпенглера барокко выступает как эпоха зрелости «фаустовской» культуры (души), как идеальное ее самовыражение, полнота которого недостижима для Запада, с тех пор как он вступает в стадию цивилизации. Отделив антично-«аполлонийское» от западно-«фаустианского», Шпенглер, по сути, превратил барокко в единственно возможную в рамках фаустовского типа «классику»[34]: по своему культурному времени западное искусство барокко (1500–1800, по Шпенглеру) «совпадает» согласно «Таблицам одновременных эпох искусства» с «ионикой» аполлонийской культуры (650–350 до Р.Х.). Барокко Шпенглера — это эмоционально переживаемый идеал культуры, утраченный в процессе ее развития (или, точнее, перерождения из собственно «культуры» в цивилизацию). При всем концептуальном различии идеальность барокко Шпенглера сравнима с идеальной античностью Винкельмана (и, естественно, Гете) в степени ее непререкаемой ценности и недостижимости для современности. Барокко как идеальное «свое-чужое» замещает собой идеал классической античности, ибо в шпенглеровском переживании культуры античность из сферы «своего-чужого» перенесена в сферу «иного». Греко-римская «аполлонийская» культура принципиально не может «встретиться» с «фаустовской». Порожденные разными духовными ландшафтами, они созидают себя согласно разным прасимволам («тела» в аполлонийской и «пустого (чистого) бесконечного (безграничного) пространства» в «фаустовской» культуре), они выражают себя в различных формах политики, науки и искусства (античная скульптура соответствует западной музыке и т.д.). Таким образом, традиционное начало всякого «классицизма» — античная классика — в принципе отменяется как действенная традиция. Никакие «Возрождения» в мире «одиноких» культур невозможны, как невозможно и «оживление» традиции за пределами своего духа. Ведь культурам присущ специфический эзотеризм внутреннего символического языка: «Каждой из великих культур присущ тайный язык мирочувствования, вполне понятный лишь тому, чья душа принадлежит этой культуре. Ибо не будем обманывать себя. Мы можем, пожалуй, прочесть кое-что в античной

душе, язык форм которой является почти инверсией западного; из исключительно сложного вопроса о том, в какой мере это было возможно и достигнуто до сих пор, должна исходить всякая критика Ренессанса»[35]. Таким образом, Ренессанс отступает у Шпенглера в тень барокко.

Познание барокко — наиболее полного выражения фаустовской души — в культурологии Шпенглера соотносится с познанием первоистоков. Но культурный идеал Запада предстает в его завершенном, неповторимом и невозобновимом виде: Шпенглер создает статическую модель динамичной системы, подчиняя бесконечность барокко логике неизбежного превращения культуры в цивилизацию. Однако созданная им мифологема самоосуществления западной культуры как бы отстраняется от своего «автора». Изначальная телесная самоограниченность аполлонийства предполагает завершение, а бесконечность становления фаустовской души (и барокко) завершению противится.

«Барокко» Д'Орса также управляется единственным стремлением — связать современность (себя — личность, всецело принадлежащую к современности) с первоистоками: «Эта книга могла бы быть названа романом, автобиографическим романом. В ней будет рассказано о приключениях человека, издавна влюбленного в одну категорию»[36], причем неоплатоническая «влюбленность» в категорию метафорически реализуется в понимании барочности как «Вечно Женственного» начала, классики — как мужского. Эон барокко и есть путь к первоначалу мира: как говорится в Предисловии, эта «категория живет в стране тоскующих о далях Потерянного Рая»[37].

Эоны классики и барокко, одновременные в вечности, являются на театре истории раздельно. Барокко как таковое принадлежит предыстории, первое же явление классики происходит с началом культуры — в эпоху Античности. Понятие предыстории получает у Д'Орса различные истолкования. Это и реальное начало эволюции человеческого мира, предыстория — это исток истории. Но предыстория постоянно соседствует с историей: в современном мире заряд примитивно-барочного несут в себе все этносы, которых так до сих пор и не коснулся «эон» классики. Предысторию или барокко несет в себе каждый человек, в том внутреннем хаосе, который сковывается «пленкой» — границами разума. Классицизм, по Д'Орсу, вообще соответствует уровню сознательного, барокко — бессознательного, а также патологическим проявлениям: шизофрении, раздвоению личности. Предыстория и история, барокко и классика сменяют друг друга в каждодневном ритме человеческого существования, в переходах от сна к бодрствованию. Однако их смена не подразумевает встречи, Д'Орс подчеркивает изначальную неслиянность двух эонов, перехода

между которыми не существует, они всегда отделены друг от друга некоей границей.

Классика являет мир как представление, барокко — как волю, возвышаясь над классикой как естественное над неестественным. В барочном пантеизме происходит идентификация природы и духа, его основа — динамика, призыв к движению, абсолютизация и канонизация движения. Первоприродный феномен барокко проникнут внутренней сложностью, конфликтностью, тоской, агональностью. Классицизм же — это статика, покой, рационализм, обратимость. Классицизм пытается «скрыться, зашифровать себя в ироническом терпении минимума движения, которое принимается с тягостной усмешкой, чтобы избежать смерти»[38]. Барокко изначально желает унижения разума, когда классическое единообразное сознание оказывается угнетенным, освобождается, расцветает скрытая множественность «я»[39]. Лучшая характеристика классицизма, дана, по мнению Д'Орса, у Св. Августина: «Человеческий разум — это сила, которая ведет к единству». Рациональный классицизм всегда проявляется как тенденция к единству, требование внутренней непрерывности, однако самооформление классицизма неизбежно ведет к прерванности, противостоянию с иной формой осуществления культуры, то есть с барокко. Классицизм определяется в протяженности, логичности, унифицированности, слитности. Действуя в согласии с методами сознания, классицизм превращает дерево в колонну, ему ближе всего геометрические фигуры и абстрактные формы. Барокко абсурдно как сама природа, его отличает полицентризм, внутренняя незавершенность, прерывистость; барокко имитирует природные процессы (колонна вновь превращается в дерево), жаждет восстановления жизненных форм[40].

Классицизм — стиль тяжелых форм, барокко — стиль музыки и страсти, бесконечности летящих форм, танцующих свой танец[41]. Во временном явлении эонов их вечный смысл реализуется в перестройке родов и видов искусства, которые не имеют четко очерченной структуры, но «занимают неустойчивую позицию и в зависимости от главенствующего эона принимают облик ближайшего искусства... В эпохи классицизма музыка становится поэтической, поэзия графической, живопись пластичной, скульптура архитектурной, в барочные эпохи притяжение распределяется в обратном направлении — архитектор становится скульптором, скульптура рисует, живопись и поэзия динамически преображаются в музыку»[42].

Классицизм уподобляется Д'Орсом основному языку, барокко диалектам. Классицизм обладает не только четким центром, но и четкими контурами, границами; барокко же не достает собственной контурности, оно подчиняется притяжению того, что находится за его

пределами. Барокко — открытая система, указывающая на движение к внешней точке, оно никогда не знает, чего хочет, но именно с ним связано состояние ослабленности организма культуры. Выбор между классицизмом и барокко — фаустовская ситуация, это выбор между Вечностью, бессмертием, холодным небом и Жизнью, юностью, теплой землей.

Выражая все то же тяготение к первоистокам, Д'Орс пытался построить такую модель культуры, в которой постоянно возникает, обновляется и присутствует первоначальность, именуемая барокко. Причем первоначальность вновь оказывалась синонимом неопределенности или отсутствия границы, разделяющей историю и современность, символом живой традиции, способной к возобновлению без утраты. Именно поэтому концепция Д'Орса позднее приобрела специфическое значение в построении одного из вариантов модели латиноамериканской самобытности как барочности, ясно ассоциирующейся с именем Алехо Карпентьера.

Конечно, барокко в принципе отведено особое место в истории латиноамериканской литературы, ведь XVII в. — это начальный этап становления словесности на континенте. И, естественно, латиноамериканские размышления о барокко отнюдь не ограничены именем Карпентьера. Так, у Борхеса барокко опосредованно связывается с проблемой поиска «своего» языка (одной из центральных проблем латиномериканского художественного и философского сознания XX в.). Барокко неизбежно возникает и в связи с понятием об изначальной испанской барочности[43] и ее латиноамериканских трансформациях, и при характеристике особенностей латиноамериканской литературы (в основном прозы второй половины XX в.) — избыточной метафоричности, языковой стихийности, протеистичности. У Карпентьера же «барокко», связанное с общей проблематикой поиска латиноамериканской сущности, превращается в магическо-мифопоэтическое имя, способное вобрать в себя все разрозненные смыслы латиноамериканского мира.

Слово «барокко» применяется Карпентьером для характеристики самых различных реалий латиноамериканского мира. Барочны латиноамериканские города, чей странный внестилевой стиль «в процессе длительного симбиоза, амальгамирования перерастает в специфическую барочность»[44], которая должна «заговорить в современном романе континента»[45]. Барочно индейское прошлое, природа Америки; даже до бесконечности плодящиеся диктаторы — барочны. Барокко Карпентьера — это не определенная эпоха, «это больше чем стиль, это барочность, то есть способ перевоплощения материи и ее форм, способ упорядочивания путем создания беспорядка, способ пересоз-

дания материи». В конечном итоге «барокко» Карпентьера — это понятие, в концентрированном виде обобщающее латиноамериканский мир, и, одновременно, мифопоэтическое имя этого мира, соответствующее его гипотетической, становящейся целостности.

Именно в такой смысловой двойственности выступает барокко в основополагающем для понимания концепции писателя эссе «Барокко и чудесная реальность» (1975), которое, по сути, являет собой своего рода замкнутый мир, в пределах которого осуществляется единство мира латиноамериканского. Карпентьер вводит понятие «барокко» под знаком особой неопределенности, качественно аналогичной неопределенности сюрреализма[46], сопоставление с которым существенно связывает барокко и современность. Смысл барокко, соотносимого с идеей связности, закрепляется в принимаемой Карпентьером концепции Д'Орса (барокко как константа, как вечный дух, своеобразный творческий импульс), конкретизирующей способ осуществления барокко. В естественном противостоянии к барокко находится «классицизм», достойного определения которому Карпентьер также не находит, однако в отличие от «барокко» слово «классицизм» характеризуется не неопределенностью смысла, но его отсутствием, смысловой опустошенностью[47]. Стремясь избавиться от этой пустоты, Карпентьер обращается к классицистической архитектурной практике (Версаль, Эскориал, Парфенон), где обнаруживает не только главенство центральной оси, не только симметрию и геометрический порядок, не только вертикали колонн, но и «присутствие пустых пространств, пространств обнаженных, не украшенных, но обладающих в себе тем же значением, что и пространство украшенное»[48]. Пустота, ограниченная колоннами, создает некое подобие геометрической гармонии, где заполненное пространство столь же значимо, как пустое. Собственно ощущение классической красоты, ее строгого, сурового величия рождается, по Карпентьеру, присутствием этой ограниченной пустоты. Барокко же — искусству движения, пульсации, устремленному во вне, разбивающему собственные границы, — свойствен ужас пустоты, страх обнаженной поверхности, линейно-геометрической гармонии. Противопоставление классицизма и барокко, сопровождающееся семантическим опустошением слова классицизм и демонстрацией пустоты как основы классического образа, заполнением неопределенности барокко движением, не знающим границ, никак еще не связанное с Латинской Америкой, оказывается вписанным в своеобразный код латиноамериканской самобытности, в котором понятия и образы «границы-предела», «бесконечности», «пустоты-заполненности», «становления-ставшего», едино- и полицентризма имеют первостепенное значение. Тем самым антитеза классицизма-барокко стано-

вится метафорой осуществления латиноамериканского мира, как заполнения некоей пустоты движением. Еще не соотнесенное (в тексте эссе) с латиноамериканской реальностью, барокко уже соответствует ее сущности, и указывает, каким образом происходит ее становление. Дух барокко позволяет Карпентьеру прийти к фикционалистскому разрешению проблем неопределенности латиноамериканской традиции: в бесконечности барокко испанское и индейское, европейское и американское не отграничиваются друг от друга, но барочно друг другу соответствуют, бесконечно связываются, синтезируются (барочное и метисное выступают у Карпентьера как синонимы). То есть и у Карпентьера барокко оказывается метафорой идеальной культурной континуальности, единства истоков традиции и ее развития, в которой дискретность — отдельность моментов проявления барочного духа — разрешается в его метафизическом тождестве самому себе, и, одновременно, в его бесконечном разнообразии, способном превратить «смесь» в новую гармонию.

Итак, концепции барокко, развиваемые на фоне кризиса традиции, обнажают специфическую потребность в восстановлении единства первоистоков традиции с ее продолжением, то есть того единства, которое было нарушено в предромантическом и романтическом отрицании риторичности. В то же время, в «барочном» прочтении образ классицизма постоянно соотносится с ограниченностью, завершенностью, статикой, что лишь в какой-то степени характерно для классицизма исторического, но вполне согласуется с восприятием классической (то есть доромантической) традиции как завершенного целого. Завершенность сообщается не столько ее внутренними импульсами, но придается логикой исторического развития, в противостоянии с которой пытается осуществить себя в XX в. новый классицизм.

Классицизм этот вынужден как бы заново определяться в эпоху постромантизма. Суть не только в том, что со времен романтизма классицизм осознается как система неких внешних правил, правильностей, в конечном итоге ограничений, снять (разрушить) которые стремилась новая художественная система. Суть еще и в преображении восприятия естественного истока всякого классицизма, то есть античности. Единство ориентации на античность с риторической образцовостью[49] начинает явственно разрушаться на рубеже XVIII и XIX вв., когда оформляется настоятельная, предромантически прочувствованная потребность в обретении античности как таковой; создается (еще правда неясное, «импрессионистическое») противопоставление идеальной «первичной» античности «вторичному» классицизму; а последний оказывается не продолжением античного «образца», но излишней — риторической — надстройкой над ним[50]. Но ан-

тичная классика продолжает восприниматься как система целостная, внутренне правильная, гармоничная, устойчивая, единая в своей исконной и непосредственной классичности.

Разрушение этой целостности, постижение внутренней двойственности античной «классики» связано с появлением «Рождения трагедии из духа музыки» (1872), своеобразным итогом «непосредственного» общения с идеальной античностью. Новый образ античной классики[51] отнюдь не лишал ее ореола идеальности, но изменял сам смысл идеального: в книге Ф.Ницше не только обнажалась «темная», «безобразная», «оргиастическая» праооснова греческой культуры, сама гармония ее оказывалась «не простой», противоречивой; выстраивалась на реализованном в трагедии взаимодействии «дионисийства» и «аполлонийства». Разрушение «двойственности, данной в самом происхождении и существе греческой трагедии, как выражения двух переплетенных между собой художественных инстинктов»[52] связывалось Ницше с рационалистическим (сократовским) перерождением аполлонического начала. Ущербное, далекое от идеальности подобие античной классики, вырожденное в александрийско-римскую рациональность, по сути, и наследуется в дальнейшем, возникая, например, в эпоху Ренессанса, когда возрождается не внутренний смысл греческой культуры, но внешняя форма смысла, отграниченная от истины[53].

Характерно, что исследование рождения и смерти трагедии, создание нового образа осуществления античной «гармонии» как двойственно-противоречивой по времени практически совпадает с исследованием «вырождения» ренессансного классицизма, то есть с открытием барокко, которое в настоящее время понимается как раз как идеальный образец противоречивой гармонии. Ницше же, существенно трансформируя образ и понимание классического, обнажая двойственность классики, практически не задерживался на осмыслении этой двойственности в себе, но напряженно всматривался в возможности, открытые непосредственным обращением к «первоистокам». На фоне общеромантического тяготения к «первоистокам» в сочетании с отказом от риторического традиционализма сочинение Ницше откровением вовсе не выглядит, однако, сама логика «Рождения трагедии», положения, основания и выводы опыта интуитивного познания традиции (многие из которых самим Ницше позднее были отвергнуты) наследуются и трансформируются культурой XX в. Тема принципиальной ненаследуемости античной классики (ни в ее двойственной полноте, ни в самобытности античного дионисийства)[54], отделенности античной традиции от западной достигает своего предела в «Закате Европы» (1918) Шпенглера. А «дионисическое» и «аполлоническое»,

как известно, бесконечно толкуются и перетолковываются в литературе и культуре нашего столетия. Возможность окончательного выхода за пределы классики — это главный бесовский соблазн, уготованный для XX в., но, при некоем преображении дионисийская музыкальность в ее противостоянии индивидуальному началу становится точкой отсчета для отказа от «ненужного я»[55], моментом преодоления гипертрофированной личностности, то есть, в конечном итоге, преодоления той ориентации на индивидуализм, который был характерен для романтического сознания. Ведь в «Рождении трагедии...» «дионисическое» и «аполлоническое» противоборствуют и взаимодополняют друг друга не только как воплощение рационального и иррационального. Изначальный Аполлон для Ницше — это «просветляющий гений principii individuacionis, при помощи которого только и достигается истинное спасение и освобождение в иллюзии», а в Дионисе «разбиваются оковы плена индивидуации, и широко открывается дорога к Матерям бытия, к сокровеннейшей сердцевине вещей»[56]. Впрочем, и «аполлоническое» начало, как бы теряя связь с индивидуацией, превращается в своеобразную эмблему рационализированного классицизма XX века[57].

Оформление новой классицистической программы происходило не только и не столько в соотношении с собственно «классицистической» традицией, но в полемике с противоположной ей системой, а именно — с романтизмом. Тем самым как бы возобновлялась в обращенном виде ситуация, возникшая на рубеже XVIII-XIX вв., хотя это новое противостояние невольно подтверждало правильность романтической типологии культуры в части постоянного противоборства романтики и классики. Однако в действительности традиция, предшествовавшая единственному и неповторимому романтизму, представала совершенно законченной, целостной и непоправимо отграниченной от современности.

Зарождение неоклассицистической тенденции связывается с возникшей в 1891 г. во Франции довольно эфемерной «романской школой». Манифест ее опубликовал изобретатель определения «символизм» Ж.Мореас, чьи произведения стали единственным достойным наследием «школы». В первой декларации «романизма» провозглашалось возвращение к «греко-латинской первооснове» французской литературы, которое соотносилось с восстановлением всей прерванной романтизмом национальной традиции — от XI в. до Андре Шенье[58]. Тем самым классицистическое как бы приравнивалось к традиционалистскому, неоклассицизм соотносился не только с классицизмом или античностью как таковыми, но с классикой или традицией вообще. Но сборники стихов Мореаса — «Страстный пиллигрим» (1891) и «Стан-

сы» (1899–1901), отличающиеся мастерским использованием традиционных поэтических форм и ясным образным строем, отнюдь не производят впечатления сугубого преклонения перед предшественниками, в них явственны элементы игры в литературность и традиционность[59]. Неоклассицизм в его «романском» варианте обращен к соединению литературности (в том числе как антитезе воссоздания реальности) и рациональности, которая должна придать целостность неоклассичному произведению. Впрочем, с самого начала своего нового осуществления классицистическая программа отличалась вниманием не только к поэтике, но и к политике.

Как известно, «романизм» нашел поддержку в лице Ш.Морраса, который «договорил» (во время существования «школы» и после ее распада) за литераторов все, что ими было лишь намечено. В программе Морраса, основанной на требовании наведения порядка в литературе и умах людей, собственно литературный классицизм выступает лишь как один из моментов подчинения частного общему, рациональность не просто возрождается, но вменяется в обязанность, а национальное перерастает в националистическое. «Классицизм» Морраса, соотносимый с вполне определенной политической программой, намечает утвердившееся позднее идеологическое прочтение классического идеала, породившее феномен тоталитарного классицизма. Однако в общем контексте классицистических программ нашего столетия своеобразие тоталитарного классицизма как бы стирается. Он оказывается предельным развитием общей для неоклассицизма тенденции к выходу за рамки поэтики и эстетики как таковой, к превращению его в программу этическую или — шире в своего рода утопическую, идеальную модель должного существования человека в мире.

Так, в концепции теоретика английского имажизма Т.Э.Хьюма («Романтизм и классицизм», «Гуманизм и религиозный подход» и др.) классицизм это не эстетическая, но скорее этическая система преодоления романтизма, как в искусстве, так и в непосредственно жизненном самоосуществлении человека. Он противопоставляет не два типа реализации творческой личности и две литературные концепции человека — классицистическую и романтическую, но два пути человека в мире. Истинный, исходящий из человеческой ограниченности и несовершенства, предопределенных первородным грехом, и ложный, основанный на гордыне, иллюзорном самовозвышении человека; классицистическую «упорядоченность» человека перед Богом и миром и романтический хаос. По сути, классицистический идеал Хьюма не имеет отношения к традиционному пониманию «классицизма», античность как таковая не выступает у него в качестве идеального «классического» образца. Последняя классика остается за пределами

эпохи Возрождения, но истинная гармония и порядок, по Хьюму, характерны для средневековья, ранневизантийского искусства. В эпоху Ренессанса «мировой порядок» (Хьюм выделяет в мире своего рода три отделенных друг от друга сферы — органическую, неорганическую и религиозно-этическую) начал расшатываться, поскольку понятия высшего уровня начали воплощаться в телесных (органических) формах, а истинное искусство, соответственное религиозно-этическому, не может пользоваться «случайными очертаниями живых форм». Классицистическое в искусстве синонимично антинатуралистическому, то есть подразумевает отказ от воспроизведения внешней (видимой) реальности и возвращение к подлинности первичных (геометрических) форм, а в этическом плане — это переход от ложной (видимой, индивидуальной) самореализации к познанию — восстановлению знания — об истинном месте человека перед Богом. При этом антинатуралистичность, по Хьюму, не подразумевает абстракции: образ должен оставаться зримым, даже «скульптурным»[60].

Критика индивидуализма, проблема изменения типа творческой «личности», стоящая в центре размышлений Хьюма, организует концепцию имперсональной поэзии Т.С.Элиота, теорию и практику гетеронимности Ф.Пессоа, творчество П.Валери. «Личность» в самом деле должна выступать здесь в кавычках, ибо неоклассицизм о ней должен как бы забыть — обезличить, деперсонализировать или преобразить личностно-монологическое в двойственно-диалогическое. Отторжение индивидуального начала, во всех его вариантах полемичное по отношению к романтизму, явно соотносится не только с системами, предшествующими романтизму, в том числе и с классицизмом, но и с новым пониманием и представлением человека, характерным для XX в., с восприятием «я» как внутренне-многосубъектной множественности[61].

Возвращение к классике, то есть преодоление романтизма, становилось преодолением романтического индивидуализма с одной стороны и преодолением принципа историзма с другой. Преодоление историзма выражается в создании специфических моделей времени бытования культуры, отличного от линейно-исторического. Время культуры оказывается как бы «пространственным», в самой своей форме становясь знаком постоянства традиции (ср. «Традиция и индивидуальный талант» Т.С.Элиота, «О природе слова» О. Мандельштама), единства ее истоков и развития. Однако, так или иначе, в основе нового образа классики лежит ее завершенность, некий внутренний предел ее развития. Образ классики предстает как предельно динамичная, бесконечно разнообразная в себе, но в то же время предельно оформленная система, — немногим позднее декларации «Романской шко-

лы», в 1895 г. П.Валери работая над «Введением в систему Леонардо да Винчи» пытался создать такую модель идеальной творческой системы, которая должна являть собой «некий симметрический предмет, некую систему законченную в себе или непрерывно таковой становящуюся»[62].

Представление о классическом традиционализме как о завершенной целостности приводит к возможности создания самых разнообразных развернутых метафор его функционирования (ср. утопическую Касталию Г.Гессе, саму метафору «игры в бисер» как предела «обращения» с устойчивыми фрагментами культуры; идеальный образ «эллинизма» О.Мандельштама). Система возникновения и завершения традиции осуществлена, на наш взгляд, и в гетеронимии португальца Ф.Пессоа, специфически соединяющей рациональное и иррациональное, традиционализм и современность. Заметим, что Ф.Пессоа также создал классицистическую теорию-программу (в какой-то мере, как и программа Хьюма, связанную с идеологией французского «романизма») — это своеобразная политизированная мистическая утопия, в которой соединяется воспетая Камоэнсом изначальная сопричастность мира Лузитании величию мира Рима с чисто португальским мессианизмом, основанная в том числе на пророчествах знаменитого барочного проповедника-иезуита А.Виейры.

В основе поэзии, по мысли Пессоа, лежит «кристаллизованное чувство»: сохранение для читателя музыкальной гармонии эмоции возможно лишь в том случае, когда письмо становится математически точным, постоянно выверяется соответствие всякого слова и звука[63]. «Поэма — это результат умственного труда. Эмоция всегда в разладе с разумом, и, чтобы она стала интеллектуальной, то есть воспринимаемой, она должна быть пережита сознательно, переосмыслена. Интеллектуальность эмоции — это оживление ее разумом, воспоминание о ней, которое только и может сохранить мою эмоцию для другого»[64]. Поэтический рационализм должен совмещаться со специфической драматизацией поэзии, теория которой, обобщающая в какой-то мере творческий опыт самого Пессоа, воплотилась в 1930 г. в концепцию «Уровней лирической поэзии»[65]. Первый — низший уровень характеризуется как непосредственное отражение переживания в произведении, непосредственная эмоциональная рефлексия, и отличается жанрово-тематической монотонностью. В лирику второго уровня привносится большее разнообразие тематики и проблематики, но и она пишется в «одном ключе», для ее автора характерно ощущение себя как цельной, неделимой личности. Лишь на третьем уровне начинается процесс, называемый Пессоа «деперсонализацией» лирического высказывания. Автор мысленно отделяет себя от героя произведе-

ния и выражает эмоции и ощущения не потому, что их испытывает, но потому, что способен разобрать сам механизм того или иного переживания. Четвертый уровень — окончательная драматизация, на этом уровне разница между лирикой и драмой, по мнению Пессоа, не ощущается: их разделение может производиться только по определенным формальным признакам, будут ли отдельные монологи объединены в сюжетно-композиционное целое некоей пьесы или останутся самостоятельными произведениями, написанными «авторами» — носителями той или иной точки зрения на свое «я» и на мир. Стиль таких стихотворений-монологов будет абсолютно разным, поэтические миры этих авторов практически не будут пересекаться. Такая поэзия есть результат овнешнения внутреннего диалога, основы духовной жизни человека, по Пессоа.

Пессоа исходит из концепции многомерности внутреннего мира личности, жизнь «я» понимается Пессоа как постоянная внутренняя драма с множеством персонажей. Искусство способно сделать эту драму осязаемой: в процессе творчества автор как бы расчленяет свое «я», выявляет во внешне целостной структуре личности имманентное многообразие компонентов. Каждой «ипостаси» «я» присуща своя судьба, свои отношения с миром внешним и внутренним: так возникают, начиная с 1914 г. гетеронимы Пессоа авторы стихотворений и философских заметок, полемизирующие и учащие друг друга. Поэт называет свою лирику «драматизированной», но персонажи этой драмы действуют не на театральных подмостках, а на сцене «культуры», в пространстве которой они как бы обретают целостную судьбу. Гетеронимия Пессоа в какой-то степени сопоставима с «творчеством» Абеля Мартина и Хуана Майрены — авторами апокрифических сборников Антонио Мачадо, с поэзией и прозой Фрадике Мендеша, созданного Эсой де Кейрошем и Антеро де Кенталом, с подставными авторами С. Кьеркегора и, в то же время, с воплощениями драмы сознания П. Валери — Господином Тестом, Леонардо да Винчи, Эвпалиносом. Все эти маски, множащиеся alter ego их создателей, развивались далее самостоятельно, как бы полностью объективировались, постепенно обретали плоть и кровь, наделялись не только своеобразным литературным стилем, но и собственной биографией, своеобычными чертами характера.

Создавая своих гетеронимов, Пессоа как бы переносит себя вовне, формируя иной структурно-организованный образ человека. Создание гетеронимов — это своего рода фикционалистское расщепление «я», взгляд на себя со стороны «как-бы-не-я», — означало маскарадно-фиктивный выход из замкнутости, было некоей художественной школой понимания «другого» в себе. Тексты гетеронимов (самые извест-

ные это Алберто Каэйро и два его ученика-антипода — «фальшивый классицист» Рикардо Рейш и трагический футурист Алваро де Кампош, а также гетеронимное «я» под собственным именем Фернандо Пессоа) возникают в попытке воссоздания устойчивого «риторического» слова.

Творческий контекст самопроявления авторов-гетеронимов — первый шаг к ним — непосредственно связан с попытками приобщения к античной традиции. Это попытка создания стилизаций под «языческую» поэзию в 1912 г., на фоне которой как бы появляются смутные очертания поэта, способного писать такие стихи. Приблизительно в 1914 г. Пессоа (опять-таки вполне сознательно) пытается изобрести своеобразного «буколического» автора, чтобы разыграть своего друга М. де Са-Карнейро, представив буколики созданными неким реальным лицом[66]. Вскоре обе поэтические программы действительно персонализируются в Алберто Каэйро и Рикардо Рейша. Появление последнего непосредственно связано с размышлениями Пессоа о культурной традиции, внутри или на фоне которых возникает некая программа научного неоклассицизма (причем изначально неясно принадлежит ли она еще Пессоа или уже Рикарду Рейшу), полемичная как по отношению к романтизму, так и неоклассицизму типа Морраса[67], Одновременно возникает третий наиболее известный гетероним — футурист Алваро де Кампош. Между гетеронимами устанавливается специфическая иерархия — Каэйро — это учитель, но Рейш его последователь, а Кампош — отрицатель.

Гетеронимия может рассматриваться как своеобразная развернутая метафора самоосуществления литературной традиции. Внутри гетеронимной системы Каэйро — это своего рода первоисток поэзии, непосредственно соприкасающийся с природой и ей «подражающий», Рикардо Рейш — сознательный традиционалист, цитатный по отношению к своему учителю, Кампош же реализует отрицание традиции. В то же время Каэйро в контексте литературной традиции оказывается ближе всего к древнегреческой поэзии, Рикардо Рейш явственно ориентирован на одическую лирику Горация, а Кампош воспроизводит странный образ футуризма, ибо футуристический беспорядок как бы превращается в «готовое слово» новой традиции. Характерно, что гетеронимы Пессоа не только воспроизводят модель наследования традиции, но полностью вписываются в метафизический контекст античной поэзии, ибо и первый из них являет собой язычество как таковое, и Рейш наделен верой в богов-Олимпийцев.

Итак, гетеронимия, на наш взгляд, это построение некоего множества художественных миров по тропологическому принципу, представление себя через другого и другого через себя как перенесение и

совмещение тождественного и иного. «Ложная классичность» Р.Рейша, идеально-первичная «пасторальность» А.Каэйро, «футуризм» Кампоша, «куадраш» в народном духе и другие циклы, написанные под именем Ф. Пессоа (в том числе поэма «Послание»), суть иносказание «готового слова» (в самом широком смысле). Гетеронимы являются вариантами диалога и оперирования с «чужим словом», поэзия Ф.Пессоа является реконструкцией множества возможных художественных миров. Метафоризм здесь подразумевает выведенность реконструирующего за пределы той или иной модели мира, которая тем самым предстает как бы в абсолютно завершенном виде.

Такова специфическая риторичность «Послания»: отдельные стихотворения-фрагменты поэмы написаны как бы в форме притч, эпитафий, од, элегий, народного романса. Единоначалие авторского «я» принципиально исключается из поэмы, мир которой словно создается разными авторами со своей «речевой экспрессией». В поэме, написанной по принципам многосубъектного искусства, как бы воплощается и тип ближневосточного «многоопытного книжного мудреца», создателя учительных текстов, и «развлекающегося хитроумными сентенциями, загадками и иносказаниями»[68] и стиль своего рода средневекового летописца (например, стихотворение Screvo meu livro a beira-magoa), и словесный идеальный образ «народного» сказителя. Сам Пессоа в одном из писем к М. де Са-Карнейро отмечал возможность использования в некоем будущем произведении канонических форм ближневосточной поэзии[69]. А работая непосредственно над планами поэмы (1919–1922) размышлял о том, как можно было бы объединить в рамках одного произведения элементы античного эпоса и средневековых философских текстов[70].

Гетеронимия как система оказывается завершенным образом саморазвертывания традиции от ее истоков до самоотрицания, идеальной моделью идеального литературного мира. Идеальность его как бы все время преувеличенно доказывается постоянными высказываниями гетеронимов друг о друге, однако сама завершенность системы в себе делает ее непроницаемой. Пессоа в итоге естественно не возрождает традицию, но изображает способ ее осуществления, изобретая (или обретая-открывая в себе) образ поэта-классика, идеального основателя традиции и поэта-наследника, то есть идеального «классициста». Характерно, что изобретение первоистока традиции, реализованное Каэйро, осуществляется не по принципу собирания возможно большего количества «голосов» традиции, строится не на реминисценциях или аллюзиях, но на формировании обобщенного интеллектуального образа «первоклассицизма», на построении общей логики его соответствия идеалу первичности. В какой-то степени стихи Каэйро близки

жанру античной эпиграммы, переплетенной с буколикой. В творениях Каэйро (цикл «Хранитель стад» и др.) этот идеал реализуется в иллюзорной непосредственности приобщения к иллюзорному природному миру, в идеальной созерцательности, покое, приобщении к истине простоты. Весь мир Каэйро строится на основе принципиальной условности («Я никогда не пас стада, но будет так, как будто я пастух»), обретения первичной гармонии и чистоты, которая еще воспринимает мир в весьма обобщенном образе. Чистое восприятие не знает бытовых и природных подробностей — так и поэзия Каэйро не знает отдельных проявлений природного и материального мира, ей доступны лишь родовые понятия: в мире Каэйро произрастают «деревья» и «цветы», пасутся «стада», летают и ползают «насекомые». Чистое восприятие реализуется как поток вербализованных ощущений ощущающего и приобщающегося к миру индивидуума, но не осознающего сознания. Сознание, по Каэйро сродни болезненности, от всяких проявлений которой отграничен его мир.

Изобретение первичного классицизма у Пессоа (при всем их различии) перекликается с идеей «реконструкции» идеальной Греции у Валери, настойчиво желавшего, чтобы его «античные» диалоги рассматривались не в системе продолжения некоей реальной традиции, но в качестве «образов» ее завершенной идеальности[71]. Пожалуй, мир создаваемый Валери также можно рассматривать как бесконечную метафору самоосуществления завершенной и вечно возобновляемой в пределах творческой личности-безличности культуры.

Собственно классицизм понимался Валери как преодоление романтизма (и романтической индивидуальности), причем романтизм являлся не только в образе объективного исторического «предшественника», внешнего антипода классицизма, но и принимался как неизбежный момент становления писателя-классициста. «Всякий классицизм предполагает предшествующую романтику. Все преимущества, которые приписывают, и все возражения, которые делают «классическому» искусству, сводятся к этой аксиоме. Сущность классицизма состоит в том, чтобы прийти позже. Порядок предполагает некий беспорядок, который им устранен»[72]. Для Валери смена романтизма классицизмом, то есть обретение мастерства предполагает момент открытия классика в романтике. Мастерство — это не только желание и способность к упорядочению своей художественной системы, но особого рода разделение творческой личности, упорядочение себя через двойственность: «Существует бессчисленность способов определить,.. что такое классик. Мы нынче примем следующее: классик — это писатель, несущий в самом себе критика и интимно приобщающий его к своим работам. Был некий Буало в Расине, или подобие Буало»[73].

Валери задолго до размышлений Пессоа о внутренней «драме» писал, что «содержит в себе множество различных персонажей и главного соглядатая, который присматривает, как носятся все эти марионетки»[74]. Быть может, своего рода воплощениями этих внутренних существ, под строгим присмотром вечного «критика» в поэте и стали Эвпалинос, господин Тест, гностический Змей, Юная Парка? Впрочем, Эвпалиноса и Леонардо от гетеронимов Пессоа отчетливо отличает отсутствие непосредственности самовыражения в слове. Эвпалиносу, по словам Федра, «наделенному силой Орфея», дана власть над молчанием архитектуры, но не «свое» слово-самовыражение, ибо его «речь» является только в воспроизведении Федра. Но Эвпалинос определенно становится «образом» и образцом первоисточника традиции, чьи создания воспроизводят все ту же идеальную «природу» античности. Однако, если в мире Пессоа традиция завершается в ее футуристическом отрицании Кампуша (причем, что характерно с явными отсылками к «дионисийству»), то в системе Валери ее пределом оказывается чудовищная рациональность господина Теста (воплощающего крайнюю точку «аполлонической», сократовской рассудочности). Между этими крайностями возникает образ Леонардо, и звучат противоречивые монологи Юной Парки и Змея, в какой-то мере соотносимые с гностической традицией[75].

Итак, одним из итогов становления идеи неоклассицизма в XX веке оказывается создание различных образов традиции, включающей в себя как собственно классические, так и неклассические элементы. Содержательная наполненность нового классицизма или неотрадиционализма странно-расплывчата, неопределенна, что в какой-то степени приближает его к неопределенности барокко. Как и барокко, классицизм приближается не к воссозданию и закреплению реальной традиции, но к изобретению оной.

Заметим, что и незыблемый фон классичности, на фоне которого формировался образ барокко, выявлялась «индивидуальность» барокко может рассматриваться в парадигме «изобретения» нормы, создания иллюзорного идеала, необходимого для развертывания полемики. Однако парадокс состоит в том, что в научно-интуитивном, окрашенном отчетливой личностной (авторской) заинтересованностью стремлении к познанию феномена барокко, последний также выступает в качестве специфического образца, ориентира современной культуры. Образ барокко конституируется в перспективе идеальности, сущностно необходимой художественно-философскому самоосознанию нашего века, но сама ориентация на образец в воле к барокко соотносима с классицистической образцовостью: неопределенность барокко изначально прагматически содержит в себе классицистическую потребность в определенности.

Мир ускользающих, исчезающих образцов и «образов» заботливо создается культурой XX в., завершающей себя в изобретении иллюзорных точек опоры в хаосе. «Мы живем в период постепенного уничтожения привычного нам образного видения. Возможно ли вообразить себе мир, который нельзя потрогать, где нет фигур, нет их соотношений, где понятие «местоположение» уничтожено понятием «движение»? Физики пытаются справиться с этими сложностями с помощью еще больших сложностей», — эта реплика звучит из цитированного диалога Поля Валери «Навязчивая идея или Двое у моря», предваренного, как известно, цитатой из Л. де Гонгоры, сама «неправильность» которой является своеобразным «диалогом» с одним из крупнейших писателей XVII в., иллюзорным исправлением барочной деформации устойчивого образа мира, результат которой пытаются осмыслить герои диалога. Но суть в том, что идея движения, изъятая из эпиграфа, организует весь образный строй диалога: это и перемещение одного из участников диалога в «пространстве», его невольная постоянная жестикуляция; это и «колыхание растревоженной морским ветром листвы», и плеск морских волн, и бесконечный «поток» сознания — субстанции текучей и неуловимой. Болезненно-неустойчивым оказывается и внутреннее состояние безымянного героя, погруженного в странное состояние психологического неразличения «миражей» и «яви», вызванное преследующей его «навязчивой идеей» или «устойчивой мыслью». Это словосочетание представляется собеседнику героя — доктору — абсурдным («мысль невозможно удержать на месте», «неподвижность» противоположна мысли), своего рода оксюмороном, дополняющим оксюморно-контрастное устройство окружающей собеседников реальности: природной, на фоне которой звучат их реплики, и словесной, выстраивающейся в их диалоге. Здесь глянец листвы, подвижная, но ровная поверхность моря, правильные кубы волнолома соседствуют с «нагромождением каменных глыб, ощерившихся то острым зубом скалы, то зияющим провалом». Порядок и беспорядок, логика и алогизм точно также соседствуют в репликах героев, но конечным пунктом их рассуждений является потребность в достижении ясности; смысла как такового, который невозможно облечь в единственный образ, но которому, по доктору, необходима форма. Стремление к оформленности и закрепляется в эпиграфе к диалогу, являющем собой своеобразный симметрический объект, стремящийся к завершению, предопределенному неверной цитатой из Гонгоры, но не способным это завершение обрести.

Незавершимы и метаморфозы классицизма и барокко, вписывающиеся в общую картину вопросительных соположений-противопоставлений картины мира нашего столетия с прежними временами и

эпохами. Особый драматизм этого диалога с прошлым состоит в том, болезненная потребность в воссоздании истинной, объективной картины иной культуры неизменно сталкивается с ее «освоением», переводом на тот единственно доступный нашему столетию язык, в котором спасительная («чужая», иная) устойчивость теряется, размывается осутствием собственной целостности.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] *Х.Лесама Лима.* Аспид в образе Дона Луиса де Гонгоры // Х. Лесама Лима Избранные произведения. М., 1988. С. 189.

[2] *Х.Лесама Лима.* Избранные произведения. С. 181.

[3] *Х.Лесама Лима.* Избранные произведения. С. 205.

[4] *Аверинцев С.С., Андреев М.Л., Гаспаров М.Л., Гринцер П.А., Михайлов А.В.* Категории поэтики в смене литературных эпох // Историческая поэтика. М., 1994. С. 26–27.

[5] *Михайлов А.В.* Поэтика барокко: завершение риторической эпохи. — В кн.: «Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания». М., 1994. С. 327. Заметим, что к этому времени барочная «странность» уже получила вековую традицию соотнесенности непосредственно с пластическими искусствами. Как выяснил Х. Хатцфельдт, в издании словаря Треву 1771 г. слово «барокко» впервые используется для характеристики «живописи, в которой не соблюдаются правила пропорции, но представлен каприз художника» (см. H.Hatzfeldt, Estudios sobre el Barroco. Madrid, 1972. P. 493).

[6] Известно, что одновременно с Я.Буркхардтом, в 1860 г. слово «барокко» было употреблено итальянским историком литературы Дж.Кардуччи для характеристики литературы XVII в., однако неясно, насколько *терминологичным* являлось данное словоупотребление (см. R.Macchioni Jodi, Barocco e manierismo nel gusto Otto — Novecentesco, Bari, 1973. P. 37) и следует ли считать, что *термин* барокко именно с этого времени применяется к литературе (см. статью *Морозова А.А.* Барокко // Литературный энциклопедический словарь. М., 1987).

[7] Однако, И.А.Чернов (в кн.: Из лекций по теоретическому литературоведению. Барокко, Тарту, 1976) непосредственно связывает с барокко появление циклических теорий — создание новых моделей эволюционной смены типов искусства и культуры, считая, что «типологические схемы Ю.Кшижановского, Д.К.Чижевского, Э.Р.Курциуса, Т.Кланицаи и Д.С.Лихачева возникли как результат рефлексии именно над судьбой барокко, как попытка определить его место в исторической типологии искусства» (с. 123).

[8] Характерно, что из явлений современной литературы под определение «гуманистического» попадает экспрессионизм, рассматриваемый в первой половине XX в. (например, см. *Benjamin W.* The Origin of German Tragic Drama. London, 1977. P. 53–56) как явление, сравнимое с барокко.

[9] «Найти утерянную эпоху, это значит не больше, чем найти себя в этой утерянной эпохе. В барокко не ищется ничего кроме себя, очень трудно назвать явление литературы или искусства барокко, внимание к которому не было бы

сознательно или подсознательно мотивированно этой нарциссической игрой» (C.-G.Dubois. Le Baroque: profondeurs de l'apparence. Paris, 1973. P. 18).

[10] Подробнее о барокко и Ницше см.: *Barner W.* Barockrhetorik: Untersuchungen zu ihren geshichtlichen Grundlagen. Tubingen, 1970. S. 3–21; *Goth J.* Nietzsche und die Rhetorik. Tubingen, 1970. S. 35–50.

[11] *Ницше Ф.* Человеческое, слишком человеческое // Сочинения. Т. 1. М., 1990. С. 351–352.

[12] *Ницше Ф.* Сочинения. Т. 1. М., 1990. С. 352.

[13] В этом сцеплении барокко и нового искусства для нас интересен не столько обостренно-личностный, эмоциональный негативистский контекст, но снова-таки точность характеристики, избранной Ницше для определения «духа барокко». В немецком «Beredsamkeit» соединяется все — от «красноречия» до «высокопарности» и «напыщенности», а эти концепты так или иначе соединяются по смыслу с ощущаемой с самого начала привыкания к барокко его выразительно-содержательной перенасыщенностью.

[14] *Ницше Ф.* Сочинения. Т. 2. М., 1990. С. 551.

[15] «Целое вообще уже не живет: оно является составным, рассчитанным, искусственным, неким артефактом (Ф.Ницше. Сочинения. Т. 2. С. 538). Отмечено, что размышление о распадении целого, фрагментарности у Ницше почти цитатно соотносится с определение декаданса у П.Бурже (см. примечания: Казус Вагнер // Ф.Ницше Сочинения. Т. 2. С. 793).

[16] «Вагнер... отбросил всякий стиль в музыке, чтобы сделать из нее то, что ему было нужно, — театральную риторику, средство выражения, усиления жестов, внушения, психологически картинного...*Он неизмеримо увеличил словесные средства музыки*» (Ф.Ницше. Сочинения. Т. 2. С. 540).

[17] «Музыкант становится теперь актером, его искусство развивается все более как талант *лгать*» (Ф.Ницше. Сочинения. Т. 2. С. 537).

[18] «У Вагнера началом служит галлюцинация: не звуков, а жестов. К ним-то и подыскивает он звуко-семиотику... Он расчленяет... добывает мелкие частности,... он их оживляет, выращивает, делает видимыми». И далее: Вагнер «достоин удивления и симпатии в изобретении мелочей, в измышлении деталей,... мы будем вполне правы,... провозгласив его нашим величайшим миниатюристом музыки, втискивающим в самое малое пространство бесконечный смысл и сладость» (Ф.Ницше. Сочинения. Т. 2. С. 538–539); о театрализации и драматизации музыки у Вагнера см. также с. 541–543; 548.

[19] Ср. сопоставление ритуальности барокко и ритуализованности творчества Вагнера Т.Манном в его эссе «Страдание и величие Рихарда Вагнера» // *Манн Т.* Соб. соч. в 10 т. Т. 10. М., 1961. С. 106.

[20] Цит. по кн. *Jodi R.Macchioni.* Barocco e manierismo nel gusto Otto — Novecentesco. Bari, 1973. P. 39.

[21] *Jodi R.Macchioni.* Barocco e manierismo nel gusto Otto — Novecentesco. Bari, 1973, p. 7–66. Следует отметить, что автор цитируемой работы считает возможным рассмотрение творчества Ш.Бодлера и П. Верлена под знаком барочности.

[22] *Alonso D.* Góngora y el «Polifemo». — В кн.: D. Alonso. Obras completas. V. 7. Madrid, 1984. P. 261.

[23] Первые беглые сравнения Гонгоры и Малларме появляются в 1910-е гг. у Реми де Гурмона (в статье из «Promenades littéraires», Paris, 1911, посвященной книге Люсьена Тома о Гонгоре «Góngora et le gongorisme cosidere dans leur rapports avec le marinisme», Paris, 1911) и А.Рейса (статьи 1910 г. «Sobre el procedimiento ideológico de Stefan Mallarmé» из сборника «Cuestiones estéticas», 1911). Развернутое сопоставление осуществляется в статьях Ф. де Миомандра (Góngora et Mallarmé // Hispania, Paris, 1918) и З.Милнера (Gongora et Mallarme: la connaissance de l'absolu par les mots // L'Esprit nouveau», 1920, № 3).

[24] См.: *Jodi R.Macchioni.* Barocco e manierismo nel gusto Otto- Novecentesco, Bari, 1973, p. 38–56. Имя Д'Аннунцио соединяется, естественно, и с именем Гонгоры: «Д'Аннунцио — это самый несносный декламатор, какого я только знаю в литературе всего мира, запоздалый ученик Гонгоры, чье хитросплетенье и приторное красноречие — по пустоте своей, салонному жеманству и важничанью не имеет себе равного», — писал в 1901 г. М.Нордау (*М.Нордау.* Вырождение. Современные французы. М., 1995. С. 354).

[25] *Alonso D.* Góngora y la literatura contemporanea // Alonso D. Obras completas. V. 5. Madrid, 1978. P. 725–770.

[26] До сих пор остается неопределенным, кого из авторов XVII в. можно безоговорочно признать барочным, кого маньеристом, кого отнести к эпохе Возрождения. Всегда первенствует личная субъективная оценка исследователя. Так, Хатцфельдт противопоставляет маньеризм Гонгоры и Эль Греко барокко Сервантеса и Веласкеса. Что же касается Д. Алонсо, то для него Гонгора — барочный.

[27] *Hauser A.* Historia social de la literatura y el arte. La Habana, 1968. P. 422–423.

[28] *Михайлов А.В.* Поэтика барокко… С. 330.

[29] *J.Ortega* y *Gasset.* La deshumanización del arte. Madrid, 1958. P. 163.

[30] *J.Ortega* y *Gasset,* La deshumanización del arte. Madrid, 1958. P. 44.

[31] *Шпенглер О.* Закат Европы, М., 1993. С. 124.

[32] Ср. мнение С.С.Аверинцева о роли сугубо личностного контекста в создании «Заката...»: *С.С.Аверинцев.* «Морфология культуры» О.Шпенглера // Вопр. лит., 1968. № 1; См. также: Предисловие К.А.Свасьяна к цитируемому переводу книги Шпенглера (с. 20–44).

[33] *E. D'Ors.* Lo barroco. Madrid, 1935. P. 131.

[34] В рамках Шпенглерова переживания культуры само понятие классики, как и романтики, становится неадекватным. Для него «классицизм» (знак будущего «холода», «усталости», «раздасадованности») связывается со «старостью культуры»: «Убывающая сила вторично покушается, с половинчатым успехом — в классицизме, не чуждом ни одной угасающей культуре, на творчество большого размаха; душа еще раз тоскливо вспоминает — в романтизме — о своем детстве». — О. Шпенглер, Закат Европы. М., 1993. С. 266.

[35] Там же, с. 342.

[36] *E. D'Ors.* Lo barroco. Madrid, 1935. P. 9.

[37] Ibidem.

[38] *E. D'Ors.* Lo barroco. Madrid, 1935. P. 175

[39] Ibid., p. 195

[40] Ibid., p. 188–189.

[41] Ibid., p. 131.

[42] Ibid., p. 180.

[43] Ср. напр. высказывание А.Услара Пьетри: «Барочное — это почти свойство испанского. Классическое, линейное, рациональное противоположно глубинным устремлениям его чувствительности и эмоции. Не случайно великое испанское искусство было барочным. Испанское всегда проявляло себя с порабощающим величием и универсальностью в неклассических формах и эпохах» (A.Uslar-Pietri, Obras selectas, Madrid — Carácas, 1967. P. 755).

[44] *Carpentier A.* La ciudad de las columnas // Ensayos. La Habana, 1984. P. 49.

[45] *Carpentier A.* Problemática de la actual novela latinoamericana // Ensayos. La Habana, 1984. P. 7–29.

[46] «С барокко — все говорят о барокко, знают более или менее, что такое барокко, чувствуют барокко — происходит тоже, что с сюрреализмом. Все знают, что такое сегодняшний сюрреализм, однако... сам Бретон... был неспособен определить, что он собственно делает» (*Carpentier A.* Lo barroco y lo real maravilloso // A.Carpentier. Ensayos. La Habana, 1984. P. 108).

[47] *Carpentier A.* Lo barroco y lo real maravilloso // A.Carpentier. Ensayos. La Habana, 1984. P. 108.

[48] Ibid., p. 111.

[49] «Классическое — это правило, канон — правильность правила; классическое — это и ориентация на античность с совершенством ее поэтических сознаний...»: *Михайлов А.В.* Стилистическая гармония и классический стиль в немецкой литературе // Типология стилевого развития нового времени. М., 1976. С. 295.

[50] *Аверинцев С.С.* Образ античности в западноевропейской культуре XX века. Некоторые замечания // Новое в современной классической филологии. М., 1979. С. 5–6.

[51] «Поставленные между Индией и Римом и постоянно побуждаемые к соблазну выбора между ними, греки сумели в дополнение к упомянутым двум формам (то есть римско-сократической-аполлонийской и индийско-дионисийской — М.Н.) изобрести третью, чистую в своей классичности; им самим, правда, недолго пришлось пользоваться ею, но потому она и бессмертна». — Ф. Ницше, Рождение трагедии из духа музыки, в кн.: *Ницше Ф.* Сочинения в 2-х тт. Т. 1. М., 1990. С. 139–140.

[52] *Ницше Ф.* Сочинения в 2-х тт. Т. 1. М., 1990. С. 101.

[53] Там же, с. 151.

[54] «Едва ли представляется возможным с прочным успехом привить чужой миф, не повредив безнадежно… этой прививкой» (*Ницше Ф.* Сочинения в 2-х тт. Т. 1. М., 1990. С. 151).

[55] Ср. переход от темы дионисической музыкальной стихии к истинной музыкальности христианства в творчестве О. Мандельштама 1910–1915 гг. (см. напр. С.А.Ошеров «Tristia» Мандельштама и античная культура // Мандельштам и античность. М., 1995. С. 188–203).

[56] *Ницше Ф.* Сочинения в 2-х тт. Т. 1. М., 1990. С. 117.

[57] Не случайно М.Раймонду ницшевская антитеза служит первейшим определением и своеобразным введением в творческую систему «аполлонического» П.Валери (см. *Raymond M.* De Baudelaire au surréalisme, Paris, 1952. P. 153).

[58] *Raymond M.* De Baudelaire au surréalisme. Paris, 1952. P. 58–59.

[59] Много позднее Х.Фридрих (Das antiromanishe Denken in Modern Frankreich. Munique, 1935) назовет «Стансы» (не без влияния концепции Т.С.Элиота) первым «образцом деперсонализированной выразительности» и определит весь современный классицизм как «деперсонализированный», а не «исповедальный» (цит. по кн.: G.R.Lind. Estudos sobre Fernando Pessoa. Lisboa, 1981, p. 80).

[60] *Hulme T.E.*, Speculations. Essays on Humanism and the Philosophy of Art. N.Y., 1924. P. 134–135; *Hulme T.E.* Further speculations. Minneapolis, 1955. P. 73–75.

[61] Мотивы (уровень динамического) и образы (уровень статического) расщепления, разрушения, саморазделения «я» не могут не соотноситься с архетипом «жертвы» (ср. идею «непрерывного самопожертвования» художника ради традиции у Элиота) в двух инвариантах его реализации — «жертвы истинной» и «ложной». Первый всегда подразумевает развоплощение ради нового упорядочения мира, то есть основан на актуальной наличности «другого», ради чего (кого) и совершается жертва.

[62] *Валери П.* Об искусстве. М., 1975. С. 52

[63] *Pessoa F.* Páginas de estética e de teoria e crítica literárias. Lisboa, 1973. P. 34.

[64] Ibid., p. 72

[65] Ibid., p. 67–69.

[66] *Pessoa F.* Obra poética e em prosa. V. 2. Porto, 1986. P. 340–341.

[67] *Pessoa F.* Obra poética e em prosa. V. 1. Porto, 1986. P. 804.

[68] Так определяет этот тип С.С.Аверинцев (см. его статью «Ближневосточная «словесность» и древнегреческая литература» в кн.: Типология литератур древнего мира. М., 1971. С. 211).

[69] *Simoẽs J. Gaspar.* Vida e obra de F.Pessoa. Lisboa, 1973. P. 632.

[70] *Nemésio J.* A obra poética de F.Pessoa. Bahia, 1958. P. 75–77.

[71] Ср. настойчивое отрицание Валери использования каких бы то ни было античных источников при работе над диалогом «Эвпалинос или архитектор»: «Не читал ни единой страницы. Быть может, если бы я лучше знал греческий, меня бы это и заинтересовало. Впрочем, изобретать всегда проще, чем восстанавливать (возобновлять)». И далее: «Воссоздание некоей Греции с минимумом данных не менее правомочно, чем ее воссоздание с помощью массы документов». — Rencontres avec P.Valéry // Le Figaro littéraire. 1952. 19/5. Цит. по кн.: Parisier-Plottel J. Les dialogues de P.Valery. Paris, 1960. P. 8–9; О поэтике иллюзорного в диалогах Валери см. также — Lazarides A. Valery. Pour un poétique du dialogue. Montreal, 1978.

[72] *Валери П.* Положение Бодлера // *Валери П.* Об искусстве. М., 1976. С. 441.

[73] Там же, с. 441. Ср. идею потребности во «внутреннем критике» у Элиота.

[74] *Valéry P.* Lettres a quelques-uns. Paris, 1952. P. 21.

[75] Гностический элемент пространства традиции у Пессоа заполняет ортонимная (написанная под реальным именем поэта) поэзия. Ср. также сочетание рациональности и гностицизма в набросках к драматической поэме «Первый Фауст» Пессоа и «Мой Фауст» Валери.

А.П.Саруханян

НОВОЕ МИФОТВОРЧЕСТВО: У.Б.ЙЕЙТС и ДЖ.ДЖОЙС

Мифотворчество — одна из характерных черт литературы XX в., «мифологической эпохи», как назвал его Г.Брох[1]. Наиболее общая причина поворота к мифу, который в первобытную эпоху был выражением миропонимания человека, видимо, лежит в самой природе сознания. Механизм мифотворчества, как на уровне художественного, так и массового сознания, заработал с новой силой, когда обнаружилась несостоятельность рационального объяснения мира на основе причинно-следственных связей. Употребительность мифопостроений вызвана тотальным пересмотром общественной истории. То, что недавно считалось истиной, оказывается или может оказаться мифом. При этом разрушение одних социальных мифов, как правило, порождает другие. В итоге, как говорил Р.Барт: «мифом может быть все»[2].

Сам интерес к мифологии не является прерогативой литературы XX в. Свою генетическую связь с ней литература никогда не забывала, постоянно обращаясь к мифам, как к своей питательной почве и художественному материалу. Мифологические референции составляют неотъемлемую часть всей истории мирового искусства, начиная с гомеровского эпоса. В основе большинства трагедий Эсхила лежит мифология, что дает основание утверждать: «древнегреческий миф становится всецело достоянием эллинизма, и с этого времени можно говорить о мифах как о литературных сюжетах в полном смысле слова. Переработка, новые приемы изображения и освещения старых установившихся мифов и поиски мифов новых и малоизвестных составляют наиболее бросающуюся в глаза черту литературного творчества эллинистических поэтов, если они берутся за мифологическую тематику»[3]. Со времени эллинизма известна рефлективная интерпретация мифов. При всей неизменности мифа его относительная актуализация допускалась «Поэтикой» Аристотеля. Интерес к мифологии не иссякал и в эпоху средних веков. Достаточно вспомнить, что история Трои осталась в числе излюбленных тем средневековой литературы. Эпоха Ренессанса, целенаправленно воскрешавшая античность, видела в мифе неисчерпаемый источник сюжетов и образов. В творчестве

романтизма наметился переход от аллегорической интерпретации мифа к символической.

Парадигму мифологизма как специфического художественного явления XX в. определили Ф.Ницше и Р.Вагнер. Они открыли миф для современного искусства, наметили путь «от мифа к мифу», от традиционной мифологии к новому мифотворчеству, что по разному претворилось в творчестве многих художников. Как феномен литературы мифологизм в разных модификациях сохранил свое значение на всем протяжении столетия, начиная с поздних символистов и модернистов. Хотя в их мифопоэзии можно вычленить столько же концепций мифологизма, сколько самих писателей, в целях, которые они преследуют, есть много сходного. В самой общей форме можно сказать, что литература ищет в мифологии схему и тип, т.е. иначе говоря, модель мира и человека, новые качества художественного моделирования действительности, составляющего общую задачу искусства. В XX в. литература вышла на такой уровень модернизации классической мифологии, который говорил о ре-мифологизации, о мифопоэтическом «пере-создании древних историй»[4] и, наконец, о мифотворчестве, сотворении новых мифов, что отвечало жизнестроительным устремлениям изменявшейся литературы.

Использование мифа в целях моделирования картины мира Т.С.Элиот назвал мифологическим методом, позволяющим «взять под контроль, упорядочить, придать форму и значение необозримой панораме пустоты и анархии, каковой является современная история»[5]. Так в статье «Улисс», порядок и миф» Элиот сформулировал в 1923 г. существенную сторону мифологизма XX в. Основывая свой вывод на романе Джойса, он отсылал к Йейтсу — первому, кто осознал необходимость «мифологического метода». В творчестве этих художников — поэта Уильяма Батлера Йейтса (1865–1939) и прозаика Джеймса Джойса (1882–1941), современников с разрывом в одно поколение, отчетливо проявилась эволюция нового мифотворчества. Отталкиваясь от традиционной мифологии, Йейтс создавал авторскую мифологию, Джойс — всей истории и всякого человека в ней.

Первый импульс новому мифотворчеству дали символисты. Еще в конце XIX века, размышляя о природе символизма, как самого значительного явления нового искусства, Йейтс обращал внимание на его тенденцию к мифологизму как верному средству вернуть поэзии воображение, и собственным творчеством стимулировал его дальнейшее развитие в этом направлении. Вклад ирландской литературы в современное искусство Йейтс видел в открытии нового поэтического источника — ирландских мифов, которые «могут дать начинающемуся веку самые незабываемые символы»[6]. Их преимуществом он счи-

тал близость народному искусству, поскольку многие образы и мотивы кельтских мифов и древнего эпоса, перейдя в сказку, сохранялись в устной традиции вплоть до XX века, что давало ему ощущение непосредственной связи с ушедшей эпохой. На «укоренении мифологии в земле» Йейтс строил свое понимание искусства, представляя его в виде сфинкса с телом льва, головой и грудью женщины, символизирующего единство природного и человеческого.

С обращением к национальным мифам и их фольклорной интерпретации, Йейтс, подобно русским символистам, связывал дальнейшее движение искусства на пути от символа к мифу. В символизме, ориентированном на мифологию, он оценил возможность установить связь между бесчисленным множеством разрозненных явлений и тем сохранить целостность мира, через искусство вернуть гармонию вселенной. На протяжении своего долгого творческого пути Йейтс в разных контекстах возвращался к идее Единства Бытия, общей для литературы начала XX в., возводя ее к мифологическому синкретизму, Великой Памяти, хранительнице общечеловеческой культуры.

Хотя отношение Йейтса к национальному фольклору и мифологии (понятия для него синонимические) во многом определялось культурными задачами, которые в конце XIX в. особенно остро стояли перед Ирландией и в решении которых он играл одну из главных ролей не только как поэт, но и как организатор литературных обществ, его интерес к ним питался и открытиями фольклорно-мифологической школы. Главными для него авторитетами были Джон Рис, с книгой которого «Кельтское язычество» (1888) он познакомился сразу после ее выхода, и Джеймс Фрэзер — тома «Золотой Ветви» он читал по мере их публикации. Легендами, пересказанными Рисом и Фрэзером, Йейтс воспользовался в поэтическом цикле «Ветер в камышах» (1899).

Если, заявляя о значении мифологии как источнике символов, Йейтс и следовал традиционному к ней отношению, то в своей художественной практике он сразу же встал на путь все более радикального пересоздания мифологического сюжета, что обозначилось уже в поэме «Странствия Ойсина» (1889), посвященной наиболее романтическому герою ирландских саг. В процессе ее переработки Йейтс все дальше отходил от средневекового оригинала, вплетая мотивы, почерпнутые из других мифологических источников, а также мотивы своей лирики того времени. Вместо традиционной «страны вечной юности», Ойсин у Йейтса посещает три острова, представляющие как бы три разные модели мира и психологического состояния человека — остров вечного веселья, остров вечных битв с неизменными победами и пирами и, наконец, остров забвения, на котором люди погружаются в волшебные грезы.

Наиболее охотно Йейтс разрабатывал мифологические сюжеты в драматургии. В центре его пяти пьес о Кухулине жизнь героя предстает в ее трагических кульминациях. В первой из них, «На берегу Бэйле» (1906), традиционный в эпосе многих народов эпизод поединка отца с неузнанным сыном Йейтс перевел в символистскую дихотомию чувства и разума, воплощенную в противостоянии Кухулина и верховного короля Конхобара. В сниженном виде она поддерживается введенными в пьесу гротескными персонажами Дурака и Слепого, которые символизируют силы, управляющие судьбами людей: «Жизнь меж слепцом и дураком течет». В «Смерти Кухулина» (1939), последней пьесе Йейтса акцент сделан на вневременности. Ее действие разыгрывается на «пустой сцене любого времени» как ироническая парафраза его героической гибели, изображенной в легенде.

Различие между первой и последней пьесами Йейтса о Кухулине определяется, среди прочего, тем, как на протяжении десятилетий, их разделявших, менялась авторская мифология, развивавшаяся по принципу символистского жизнетворчества. Ее основой служила биография поэта, переведенная из эмпирического факта в артефакт. Мечту поэта превратить жизнь в искусство Йейтс уподоблял мечте алхимика превратить в золото простой металл («Rosa Alchemica»).

Как истинный лирик Йейтс писал о себе, о своих личных переживаниях — «плел паутину из собственного нутра». Как и другие символисты он оценивал поэзию в зависимости от ее искренности, напрямую связывая ее с искренностью жизни самого поэта. Он не только оспаривал викторианское суждение о том, что жизнь поэта никого, кроме него самого не касается, но и настаивал на том, что «его жизнь — это жизненный эксперимент, и те, кто придет позже, вправе ее знать»[7].

Искренность, которую имел в виду Йейтс, не сводилась к исповедальности. Говоря словами А.Жида, близкого символизму, это была «искренность наоборот»: «вместо того, чтобы рассказать прожитую жизнь», художнику следует «прожить свою жизнь так, как он ее расскажет»[8]. О том же писал В.Ходасевич, свидетель и участник символистского движения в России: «Символисты не хотели отделять писателя от человека, литературную биографию от личной. Они пытались найти сплав жизни и творчества, своего рода философский камень искусства»[9].

По этой символистской жизнетворческой установке Йейтс и был драматургом собственной жизни, мифологизировал свою биографию в поэзии. «Моя жизнь воплотилась в моих стихах, чтобы создать их, я растолок свою жизнь в ступе»[10], — писал он, будучи начинающим поэтом и почти за год до знакомства с Мод Гонн, своей лирической ге-

роиней, под знаком которой прошла большая часть его жизни. Незадолго до смерти, вернувшись к воспоминанию о прошлом, Йейтс в стихотворении «Звери покидают арену» с большой откровенностью раскрыл собственный механизм жизнетворчества. — «Дрессированные звери» — это персонажи ирландской мифологии, герои его произведений. Через них он воплощал свою поэтическую мечту, за которой скрывалась мысль о любимой, пока созданная картина — произведение искусства не оказалось важнее и не поглотило любовь. Лирический сюжет поэзии Йейтса, развивался по модели безответной любви, в которой ожидание ответа существеннее его получения, а художественный результат — жизненного эксперимента.

Авторский миф нуждался в «римейке», суть которого Йейтс сформулирует позже: «Себя я должен переделать (remake), / Пока не стану Тимоном и Лиром, / Или таким, как Уильям Блейк, / Он бился о стену, / Пока Истина не открылась ему». («Клочок лужайки»)*.

С изменением жизненных ролей менялась мифологическая символика. В центре ранней поэзии Йейтса идея Вечной Красоты и ее основной символ — «Роза». В нем соединились разные мифологические значения: «Тайная Роза» (заглавие одного из стихотворений) розенкрейцеров, богиня-эпоним и восходящая к ней фольклорная традиция отождествления родины и возлюбленной. Вслед за Данте Йейтс связывает этот символ с Девой Марией, но и с Исидой, розы которой вернули человеческий облик ослу Апулея. Наложение идеи трансцендентной красоты на реальную личность предвещало множество сочетаний «вечно-женственного» и «женского» начал. Соседство небесных и земных признаков «Розы» составляет триптих «Роза Земли», «Роза Мира», «Роза Битвы».

Поэт выступает в роли несчастного влюбленного, у которого есть только мечты, и он готов бросить их под ноги любимой: «Ступай легко — ведь ты ступаешь по моим мечтам» («Он мечтает о небесном плаще»). Оппозиция земного и небесного выражена в двусмысленной мольбе приблизиться, обращенной «К Розе на Распятии времени». Ее приближение обещает открыть вечное в преходящем, но и вызывает опасение, что это может лишить его способности чувствовать запах земного цветка. Двойственность «Розы» (небесной и цветка Исиды)

---

* В переводе Г.Кружкова:

Так дайте же пересоздать
Себя на старости лет,
Чтоб я, как Тимон и Лир,
Сквозь бешенство и сквозь бред,
Как Блейк, сквозь обвалы строк,
Пробиться к истине мог!

поддержана ее именами-замещениями — «Елена Прекрасная», «Дейрдре, Дочь Печалей», «Кэтлин, дочь Улиэна». Ключевое слово «печаль», заряженное мифологическим значением, соответствует настроению лирического героя, для которого период «ярости и страсти» еще впереди.

С его наступлением маска лирического героя меняется кардинально. Стареющий поэт в кругу детей, стареющий любовник, вспоминающий свою первую любовь («Среди школьников»), сенатор, вспоминающий мелодию своих ранних стихов («Отдых государственного деятеля»)[11]. Он характеризуется однотипно: «ободранное пальто на палке» («Плавание в Византию»), «старое пугало» («Среди школьников»), «пальто на вешалке» («Привидения»). Но, хоть и «конченный человек» («Звери покидают арену»), хоть и старик, он хочет казаться «глупым, страстным человеком» («Молитва о старости»). «Страстью и яростью» он «пришпоривает» себя, придает стиху энергию («Шпоры»).

Еще одна маска Йейтса, передающая его отношение к жизни, выражается оксюмороном «трагическая радость», который перекликается с понятием «*трагического* чувства» Ницше, как дионисийского, противостоящего пессимизму[12]. В стихотворении «Ляпис-лазурь» она парадоксально связывается как с древней историей, когда гибли цивилизации, на смену им приходили другие, чтобы тоже оказаться разрушенными, так и современной историей, предвещающей начало новой войны и новой гибели. Но вечная гибель, это и вечное возрождение, в котором героическая роль принадлежит творцу: «Все рушится и создается заново, / И те, кто заново создает, веселы». Слово «веселый» — ключевое в стихотворении. Это качество творца («поэты всегда веселы»), какую бы трагедию он ни переживал, как и всякого трагического героя — «веселостью» он одерживает победу над ужасом, как искусство над трагедией жизни. Эту мысль Йейтс переводит на язык театра, на то, как великие актеры играют Гамлета, Лира, Офелию и Корделию. Перед лицом смерти они не рыдают, они знают, что «Гамлет и Лир веселы».

Поздний период Йейтса контрастен раннему. Авторский миф, однако, не распадается, скорее, напротив, он получает большую семантическую и структурную целостность и даже рационалистическую упорядоченность.

Хотя Йейтс и писал в автобиографии, что просто выражал в стихах чувства, как они к нему приходят, и они действительно производят впечатление лирического потока, собственные его комментарии и черновики свидетельствует и об обратном — нередко он начинал с логически выстроенных прозаических вариантов, которые затем обретали поэтическую форму, а вместе с ней «недосказанность».

«Переделывая себя», Йейтс переделывал и то, что было создано им ранее, порой весьма радикально. Йейтс считал, что лишь проясняет то, что уже было заложено в его стихах, но делал это в соответствии с той схемой, которая постепенно складывалась. Освобождаясь от мифологической орнаментальности, Йейтс заменял имена легендарных бардов, мифологических персонажей или созданных «под мифологию» его собственным воображением, третьим грамматическим лицом («Влюбленный», «Он»).

Чувствуя себя драматургом собственной жизни, Йейтс прекрасно понимал драматические возможности своей поэзии, когда из отдельных сборников составлял однотомное «Собрание стихотворений» (1933) в виде многоактной, но единой драмы. Суть этого процесса, который сопровождался созданием новых редакций отдельных стихотворений, перераспределением их по разделам, исключением одних и включением других, состояла в переосмыслении собственного творческого пути, в стремлении привести все сделанное в согласие с личной мифологией.

Параллельно Йейтс пытался придать ей философское и эстетическое обоснование в трактатах «Per Amica Silentia Lunae» (1918, в заглавие вынесена строка из «Энеиды» Вергилия, в переводе: «При дружелюбном молчании луны») и «Видение» (первое издание опубликовано в 1925 г., второе, значительно переработанное и расширенное, в 1937 г.). Йейтс колебался в определении жанра этих книг, называя их то философскими, то мифологическими. Они многим обязаны «мечтательной» прозе Ф.Ницше, внимательным читателем которого он был с 1902 г., не говоря о том, что со многими идеями немецкого философа он обращался как со своими собственными.

Книге «Видение», над которой Йейтс работал всю вторую половину своей творческой жизни, он придавал значение общей системы, «защиты от хаоса», объясняющей историю мира и историю отдельного человека, подчиняющиеся движению Великого Колеса. Типы личности в ней классифицируются соответственно двадцати восьми лунным фазам, циклы истории определяются спиралью, каждый поворот которой является отрицанием и продолжением предыдущего. Геометрия проницающих друг друга конусов двух спиралей должна демонстрировать, по мысли Йейтса, неизбежную борьбу противоположностей, характерную для каждой эпохи и фазы отдельной жизни.

С точки зрения авторской мифологии наибольший интерес представляет развитое Йейтсом понятие маски. Концептуальным смыслом оно стало наполняться в процессе театральной деятельности Йейтса под влиянием идей Г.Крэга и Э.Дюлака. Вслед за Крэгом, для которого закрыть лицо маской, означало открыть лик, Йейтс видел в ней

предельную универсализацию индивидуального характера. С помощью Дюлака он хотел создать «небольшое количество типичных масок»[13], которые можно было бы использовать в разных пьесах. Маска, закрывающая лицо актера, должна была заменить случайные, подвижные черты его лица неизменным выражением сущности, статичной по своей природе.

Мифотворчество Йейтса определялось отказом от индивидуализма, от «характера» в пользу «архетипа». «Первым принципом» поэзии Йейтс считал объективизацию субъективного переживания: «Поэт всегда пишет из собственной трагедии и для лучших своих произведений черпает из своей жизни, что бы она ни заключала в себе: будь то раскаяние, утраченная любовь или просто одиночество». Но процесс творчества, как поясняет он, определяется превращением индивидуума («сплетенного из случайного и бессвязного, который по утрам садится завтракать») в обобщающий образ «поэта», («цельного в виде идеи, в виде чего-то законченного и предназначенного»): «он более тип, нежели человек, и еще более страсть, нежели тип. Он Лир, он Ромео, Эдип, Тиресий, он вышел из трагедии, и даже его любимая женщина — это Розалинда, Клеопатра, но не Смуглая Леди»[14].

«Маска» получает статус эстетической категории, заменяющей «зеркало», что переводит отношение искусства к действительности на другой уровень имитации. Чтобы постичь истину, художник смотрит не на отражение зеркальной поверхности, а на маску, выражающую скрытую сущность. Как часть личной мифологии, «Маска» переносилась на поэтическую деятельность Йейтса в целом, становилась обоснованием самодраматизации, дававшей ему творческий импульс. Лишь умея вообразить себя другим, возможно упорядочить себя, т.е. произвести самодраматизацию, аналогичную надеванию театральной маски[15].

Метафорическая проза Йейтса не обязывает к понятийной строгости. Его «Маска» — это все, что не «Самость» (the Self). «The other self», «the anti-self», «the antithetical self» синонимичны «Маске», хотя и вносят в это понятие дополнительные коннотации. Понятие «Самости» (das Selbst) К.-Г. Юнга Йейтс развивал по другой схеме. В то время, как для Юнга понятием «самости» определяется цель «индивидуации», обретение личностью целостности, для Йейтса это лишь исходная позиция, целостность же достигается стремлением к своей противоположности. Столь же отдаленной слышится перекличка с понятием «истинной маски» Ф.Ницше, как противоположности «подобию», фальшивой маске.

Сколько бы, однако, Йейтс ни писал о стремлении к целостности, акцент он ставит на внутренней антитетичности личности, понимая ее

осознанное раздвоение на эмоциональную и интеллектуальную половины почти как физиологическую неизбежность: «ни одна мысль не способна к воспроизводству, пока не разделится надвое»[16]. Подобно тому как Ницше видел свою миссию в том, чтобы дать миф лишившемуся его человечеству, Йейтс на протяжении всего своего творчества искал и пытался сформулировать свой мономиф. Он постоянно возвращался к мысли о том, что «для каждого человека имеется какой-то миф, который, если бы мы его знали, объяснил нам все его поступки и мысли»[17].

В разное время и по разным поводам в качестве своего мономифа Йейтс называл миф о душе. Первоначально этот миф восходил к гностическому понятию Души Мира, с которой связана символика ранней поэзии Йейтса. Позже, потеряв теологический смысл, он стал способом представить творчество «частью одной истории, истории души», моделью жизни и творчества. Их отношение близко христианской схеме отношения духовного и телесного. Оно «неслиянно и нераздельно». С той разницей, что для Йейтса, как и других символистов, акцент в этой формуле ставился не на гармонии достигнутой, а лишь желаемой, но недостижимой. В художественном произведении это претворялось не в примирение противоположностей, а в изображение их реальной непреодолимости.

Поэзия Йейтса 20–30-х гг., особенно та, что составила сборники «Башня» и «Винтовая лестница», строится на антиномии тела и души, плоти и духа, the self и the anti-self — той же антиномии, что и «жизнь-творчество»: «Человеку приходится выбирать / Совершенство жизни или творчества» (стихотворение «Выбор»). В конфликт вступают «Сердце» и «Душа», которые разведены у Йейтса по разные стороны: «Сердце» («беспокойное», «страдающее», «кровоточащее»), как и тело — это «the self"; «Душа» (она призывает избавиться от «преступлений смерти и рожденья», пересоздаться в «вечное творение мастера») — «the anti-self». Они вступают в прямой диалог, как в стихотворении «Диалог Тела и Души»[18], составляют одну из частей «Сомнения», где разговор ведут «Душа» и «Сердце»; их антиномия определяет поэтическую тему стихотворений «Плавание в Византию», «Башня», «Размышления во время гражданской войны», «Византия» и многих других. Предпочтение в них отдается разным частям оппозиции духа и тела, но всякий раз оставляется место сомнению. Метафизическое сомнение — столь же важная поэтическая тема позднего Йейтса, как ожидание ответа «Прекрасной Дамы» — Йейтса раннего.

К концу жизни Йейтса особенно заботила мысль о придании ей «завершенности». Связано это было как с пониманием завершающегося жизненного пути, так и с работой в это время над полным собра-

нием сочинений. Размышляя над противоречием «Человек может воплотить истину, но он не может ее знать»[19], Йейтс возлагал надежду на то, что, и не зная истины, смог воплотить ее в эстетической завершенности своего творчества.

Жизнетворческий сценарий, разработанный символистами, не был чужд Дж.Джойсу. На роли биографии художника в его творчестве построена «шекспировская теория» Стивена Дедала в «Улиссе». Она перекликается с тем, что говорил Йейтс о законности интереса к личной жизни писателя. Все то, что создает художник, повторял за ним на свой манер Джойс, он черпает прежде всего из самого себя: «Мы бредем сквозь самих себя, встречая разбойников, призраки, великанов, стариков, юношей, жен, вдов, братьев по духу, но всякий раз встречая самих себя». Перекликается и тогда, когда жизнь житейская («ее наши слуги могли бы прожить за нас») отделяется от жизни, претворенной воображением. Слова героя символистской драмы Вилье де Лиль-Адана «Аксель» — «Жить? Это сделают за нас наши слуги» — Йейтс, как и другие символисты, повторял неоднократно.

В определенном смысле Джойс тоже сотворял миф из собственной жизни, что убедительно показывает его биограф Р.Эллманн. Автобиографическое начало дает о себе знать во всех произведениях Джойса, заметно меняясь от одного к другому. Собственно он и начинал с автобиографической пьесы (ее рукопись не сохранилась) и автобиографического романа «Стивен-герой», оставшегося незавершенным. И лишь найдя способ превращения жизни прожитой в жизнь сотворенную, он написал на той же основе совсем другое произведение — «Портрет художника в юности».

Биографических отсылок в произведениях Джойса не меньше, чем мифологических. Его семейная ситуация нашла отражение в «Портрете» и «Улиссе». Стивен Дедал, казалось бы alter ego автора, заметно от него отодвигается, а Блум, столь непохожий на него, напротив, имеет с ним много общего. Более того, сама оппозиция — Дедал/Блум, молодость/зрелость, эмоции/разум, дух/тело — передает его собственную раздвоенность, сравнимую с йейтсовой антиномией, стремлением «the self» к «the anti-self». Реальных прототипов имеют многие персонажи Джойса. Отец писателя — прототип Ирвикера, близнецы Шем и Шон — его самого и брата Станислава («Поминки по Финнегану»). А бросающееся в глаза сходство персонажей «Улисса» с известными людьми Дублина послужило причиной скандальной репутации этого романа в литературных кругах Дублина. Даже выбор времени его действия — 16 июня 1904 года — из биографического факта, дня, который Джойс провел со своей будущей женой, превратился в знаменитый артефакт под названием «День Блума». Особен-

ный, «единственный» день в жизни писателя в мифическом преображении стал «каждым днем Каждого Человека» (К.-Г.Юнг).

Одновременно с тем, как Йейтс продолжал создавать и окончательно оформлять свою личную мифологию, Джойс писал не только «Улисса», но и «Поминки по Финнегану», в которых поэтика мифа претерпевала радикальное изменение. Джойс уже принадлежал новому поколению (с классической разницей почти в 20 лет) и новой литературной эпохе.

Внешне это различие обозначилось в стиле и в самом понимании стиля. Для символистов стиль поэзии был стилем жизни (Ст.Георге). Йейтс, хотя и не столь прямолинейно, выражал сходную мысль, когда писал, что его стиль — это он сам. «Переделывая» себя, он «переделывал свой стиль», хотя до конца жизни придерживался мнения, что «стиль — нечто почти неосознанное»[20]. Джойс же с самого начала с предельной сознательностью «создавал» стиль своей прозы, который передает не столько личность художника, сколько предмет им преображаемый. Поэтому Джойс так легко переходил от одного стиля к другому в соответствии с возрастом героя («Портрет»), литературными эпохами («Улисс»), разным временем суток, сумеречным или пробуждающимся сознанием («Финнеган»). Художественные поиски Джойса направлены на выявление универсального смысла единичного жизненного опыта и эмпирической действительности. Он прошел тот путь, который позже Т.Манн определил как «натурализм, возвышающийся до символа и перерастающий в миф»[21].

В романе «Портрет художника в юности» (1916) ассоциация протагониста с мифологическим персонажем, имя которого он носит, также отвечает символистским традициям. Дедал, необычная для ирландцев фамилия, ощущается Стивеном как знак его судьбы. В структуре же повествования эта параллель остается на периферии. Целостность картины, состоящей из отдельных статических эпизодов, соответствующих возрасту героя, начиная с первых младенческих ощущений, достигается характерным для символизма двойным видением, сопряжением мысли, родившейся «сейчас», с эпизодами, всплывающими из памяти. Этот принцип сформулирован в «Улиссе»: «В минуты высшего воодушевления <...> сливаются воедино тот, кем я был, тот, кто я есть, и тот, кем мне, возможно, предстоит быть. Итак, в будущем, которое есть сестра прошлого, я, может быть, снова увижу себя сидящим здесь, как сейчас, но глазами того, кем я стал».

С «Улисса» (1922) начинается принципиально новое соотношение с мифом. Самим названием романа Джойс не оставляет сомнения в выборе им мифологического героя. Об особой привлекательности для него образа Одиссея Джойс говорил сам. С детских лет после чтения

«Приключений Улисса» Ч.Лэма из всех героев Троянской войны он один остался в памяти будущего писателя. С Улиссом Джойс хотел провести мифологическую параллель в рассказах о дублинцах. «Одиссеей» же он советовал пользоваться как путеводителем при чтении его романа. Тему Улисса он считал «самой прекрасной, всеобъемлющей темой» в западной литературе, «величественнее, человечнее, чем Гамлет, Дон Кихот, Данте или Фауст»[22]. По сравнению с «Илиадой», представляющей собой закрытую книгу о военном успехе, в истории Одиссея Джойс находил большие потенциальные возможности для ее развития: «После Трои нет и речи об Ахилле, Менелае, Агамемноне, не покончено только с одним человеком — Одиссеем, его героическая карьера едва начинается»[23]. Джойс видел в нем самый цельный законченный характер в мировой литературе, так как он совмещал в себе противоречивые качества (противника и участника войны) и исполнял различные роли (сына и отца, супруга и любовника).

Джойс не был оригинален в выборе своего мифологического источника, поскольку Гомер всегда занимал особое место в европейской традиции. Но у Джойса было совершенно отличное от его предшественников и современников обращение с мифологическим материалом, что сразу бросалось в глаза. Открыто указав на него заглавием, он в тексте оставляет минимальное место Гомеровым аллюзиям, в то время как отсылки к Шекспиру и Священному писанию, двум другим источникам романа, не сходят с его страниц.

Вместе с тем в первоначальном варианте каждый из восемнадцати эпизодов имел название, отсылающее к «Одиссее» — от «Телемаха» и «Нестора» до «Итаки» и «Пенелопы». Этими обозначениями Джойс пользовался в частных письмах, сообщая о продвижении работы над романом. Известно, что у него имелась рабочая схема, которую он не держал в секрете, где были прописаны параллели с «Одиссеей».

Далеко не все содержавшиеся в схеме параллели вошли в окончательный текст романа. Исчезли из него и Гомеровы названия эпизодов. На этом основании исследователи Джойса делают разные выводы. Одни принимают на веру объяснение Джойса, якобы стремившегося поставить дополнительные преграды на пути читателя к роману. Другие приходят к заключению, «что параллель с «Одиссеей» больше помогала Джойсу в процессе сочинения, чем нам, когда мы читаем книгу»[24]. Оба суждения слишком просты, чтобы объяснить столь существенные изменения, внесенные автором в текст. Не вытекают они и из существа романа.

Объяснение приходит с уяснением того, чего именно добивался Джойс проведенной с Гомером параллелью. Его намерением было транспонировать миф «sub specie temporis nostri». Отсюда вытекают

особенности мифологизма «Улисса», который корреспондирует с «Одиссеей» прежде всего на уровне ситуации всего произведения. Гомеровы же названия эпизодов могли направить внимание читателей на поиски внешних аналогий, а не глубинных модельных соответствий, которые он нашел у Гомера в мотиве странствия и возвращения домой, что после Ницше закрепилось в западном сознании как мифологема пути.

Гомерова параллель в «Улиссе» нередко воспринимается как инструмент пародии на современность, рассчитанной на то, чтобы подчеркнуть измельчание современной личности, оскудение жизни. На самом деле произведение Джойса значительно шире критики действительности и к мифологическим образам он обращается не ради пародийного эффекта даже при том, что соответствия на уровне деталей, как правило, работают на снижение (Аргус Одиссея — кошка Блума, оливковый ствол в руках Одиссея — сигара в руках Блума и т.д.).

Гомеровская Греция и современный Дублин предстают не в комическом контрасте, а в соответствии, с необходимой поправкой на время. Джойс не противопоставляет, а сопоставляет мир мифа и современности: его агент по сбору реклам Блум не сводится к пародии на хитроумного Одиссея, а ожидающая любовника Молли — на верную Пенелопу.

Сравнение с Улиссом не принижает, а возвышает Блума. С другой стороны и к герою Гомера Джойс подходит с житейскими мерками — поднимая тривиальный опыт одного и травестируя мифический образ другого, Джойс подчеркивает универсальность созданной им ситуации.

Как и в «Одиссее», тема отца и сына определяет движение центральных персонажей «Улисса», идущих навстречу друг другу. В той же последовательности, что и у Гомера, первые эпизоды посвящены «сыну», после чего начинается линия «отца». Блум-отец, потерявший младенца-сына, спустя много лет продолжает тосковать по своей утрате и, чувствуя беззащитность Стивена, испытывает к нему отеческую нежность. Стивен-сын покинул отчий дом, но мысль об отце, с которым он порвал, продолжает его преследовать, и он на время обретает спокойствие, доверившись заботам Блума.

При всем том, что внешне возвращение Блума домой мало напоминает возвращение Одиссея, ситуационное соответствие налицо. Как и Телемах Одиссею, Стивен помогает Блуму утвердиться в своем доме, хотя свидетельство его триумфа — лишь завтрак в постели, который принесет ему Молли. Как и Одиссей он многому научился за время своего пути. Теперь — «Он отдыхает. Он странствовал». Семнадцатый эпизод «Улисса», в котором Блум вернулся на свою Итаку,

завершается черным кружком, означающим «конец». По замыслу Джойса он должен был вызвать в памяти слова из XXIII книги «Одиссеи»: «Сон прилетел, чарователь тревог, успокоитель сладкий» (перевод В.Жуковского).

Но хотя герои «Улисса» постоянно находятся в пути, само их движение разбито на отдельные, по сути своей статичные, отрезки-эпизоды, каждый из которых определяется специфическими признаками и координатами. Как видно из черновых набросков к роману, его текст и составлялся из отдельных фрагментов со своими собственными идеями и фразами. Результат, однако, поражает своей продуманной цельностью. «Одиссея» и помогла определить стержень фрагментарной композиции «Улисса», придать ей геометрическую законченность, на что сразу же обратили внимание такие литературные авторитеты как В.Ларбо, переводивший «Улисса» на французский язык, Э.Паунд, увидевший в гомеровской корреспонденции необходимое «конструктивное средство»[25], Т.С.Элиот, который в упоминавшейся статье «Улисс», порядок и миф» оценил параллель с «Одиссеей» как новый способ сделать современный мир доступным для искусства.

В видениях Блейка, которому существа из идеального мира являлись в комнатушке, пропахшей индийским чаем и поджаренной на сале яичницы, Джойс увидел «первый случай в истории мира, когда Вечность говорит устами простоты»[26]. Тому же принципу сопряжения бытовых подробностей с вечностью следовал Джойс. У него были основания сказать, что, если Дублин исчезнет с лица земли, его можно будет восстановить по этой книге. Но натурализм перерастал в мифологизм, и великие тени, подобные тем, что посещали Блейка (среди них был и Гомер), переводили «здесь и сейчас» в регистр «везде и всегда». Дублин оказывался символом всякого Города, Блум — всякого странника, Молли — всякой ожидающей женщины.

Сопряжение частного и всеобщего, на котором держится замысел «Улисса», определяет характерное для XX в. отношение к мифологическому прообразу. Найденные в нем ситуационная близость, структурообразующий принцип относятся к области поэтики, а не «идейной близости», характерной для массового сознания. Для сознания художественного важна семантическая исчерпанность, «отработанность» древнего искусства (что отмечал Джойс по отношению к греческой драме), статичность мифа, отсылка к которому сообщает универсальный смысл современному материалу.

«Поминки по Финнегану» (1939) — еще одна «совсем другая книга» Джойса. «День Блума» в «Улиссе», ставший «самым длинным днем» в литературной истории, в «Финнегане» сменился «самой длинной ночью» — фантастической и одновременно обычной, как

обычный день Блума. За внешним пластом лежат глубокие внутренние различия этих книг. Если события «Улисса» происходят в современном мире, который с помощью мифологических соответствий разрастаются до масштабов «везде и всегда», в «Финнегане» Джойс разработал иной способ соотнесения современности и вечности: там все эпохи, открытые для «рециркуляции», современны.

Вслед за Э.Хемингуэем званием «opus magnum» обычно награждают «Улисса». По справедливости же его следовало бы отдать «Поминкам по Финнегану», как, видимо, единственному произведению XX в., о котором можно сказать, что это мифологический роман в полном смысле этого, хотя и не вполне определенного термина. «Форма здесь является содержанием, содержание — формой», — писал С.Беккет, прекрасно понимавший творческие идеи Джойса и стремившийся избежать их влияния. И он же заметил по поводу жалоб читателей на то, что это произведение написано «не по-английски»: «Оно вообще не является письменным произведением. Оно предназначено не для чтения, во всяком случае не только для чтения, но и для зрения, и для слуха. Это произведение не *о чем-то, оно само этим чем-то является*»[27].

В «Поминках по Финнегану» Джойс создал гигантскую конструкцию субъективно-объективного космоса, воспользовавшись в качестве структурной модели философией истории и философией мира Джамбаттисты Вико. Идея цикличности истории, высказанная этим итальянским философом начала XVIII в. в сочинении «Основания науки об общей природе наций», наибольший резонанс получила именно в XX в. Эта, одна из самых древних идей, присущая еще мифологической космогонии и закрепленная формулой Экклезиаста, легла в основу многих современных исторических концепций (ницшевская мифологема становления мира как вечного возвращения, теория культуры О.Шпенглера, представляющая собой редакцию викианского циклизма, круговорот цивилизаций А.Тойнби).

Овеянный поэзией трактат Вико, в котором впервые мифология признавалась важным историческим источником, вызвал интерес не одного Джойса. Но Джойса с его тягой к универсализму концепция Вико увлекала еще и неограниченными моделирующими возможностями. Кроме того, ему была близка лингвистическая идея Вико о развитии языка, соответствующем смене эпох, — от иероглифического, через метафорический к абстрактному.

Интерес к Вико обнаружился у Джойса рано (еще в начале 10-х годов он обсуждал его идеи в интерпретации Б.Кроче со своим учеником). В «Улиссе» к Вико восходит идея возвращения как повторения. Джойс воспользовался и термином Вико «пересекать» («traverse»),

фиксируя принцип тождественности. По Вико, человек пересоздает свои собственные создания, вновь пересекая пути, которые он уже пересек (Стивен: «Бог, солнце, Шекспир, коммивояжер, достигнув пересечения с собой в самой реальности, обретают самих себя <...> себя, какими они в самих себе были предобусловлены стать»). В «Улиссе», таким образом, намечен путь претворения концепции Вико, который раскрывал диалектику исторического прогресса, фиксируя принцип тождественности. Он выводил его из сопоставления великих людей, легендарных или реальных: каждый из них, оставаясь самим собой (One), идентичен другому, составляя таким образом целое (Whole).

В «Поминках по Финнегану», исходя из принципа тождественности, следуя «дорогой Вико», Джойс шел к поискам закономерностей, определяющих движение человечества. «Колесо истории» должно было объяснить чередование упадка и возрождения, падения и воскресения как парадигму повторений пройденного пути, на котором за смертью следует новая жизнь: «Все, что сделано, предстоит делать снова и снова, наступит день горя и, ох, ты обречен, пришел день радости и, ах, ты на взлете».

«Новая наука» занимает в «Финнегане» место, близкое тому, которое в «Улиссе» занимала «Одиссея». С помощью идеи циклического возвращения Вико, выступающей в качестве главного средства внутренней организации произведения, Джойс структурирует чрезвычайно пестрый художественный материал, подчеркивая тем самым универсальность ситуаций человеческого существования. Извечная ситуация («здесь и сейчас» как «везде и всегда») в «Улиссе» закреплялась с помощью одной мифологической модели, в «Финнегане» идея цикличности распространяется на множество личностей и событий, как мифологических, так и исторических. Вся история человечества представлена как парадигма любого данного момента. Подобно концентрическому с неизбежными повторами построению «Новой науки» — внутри каждой из трех ее частей, соответствующих трем эпохам, содержатся элементы других эпох и одновременно вся модель исторического развития, — Джойс создает «циклологический», как определяется в тексте, роман.

Следуя исторической мифологии Вико, Джойс разделил «Финнегана» на четыре книги. Первая книга соответствует божественной или доисторической эпохе Вико, в которой действуют титаны. Вторая — героическая или мифологическая, третья — человеческая или историческая. После третьей эпохи наступает то, что Вико называет ricorso или возвращение к божественной эпохе. В «Финнегане» ему посвящена четвертая книга, ею завершается кольцевая композиция произведения, отсылающая к его началу.

Повторяющаяся цепь событий: смерть — поминки — погребение и воскресение, претворяющая идею Вико о движении истории по кругу, как и в мифе не имеет начала и конца; точнее, начало приводит к концу, а конец возвращает к началу. Круг замыкается от слов «Нет больше Финна» в первой главе до «Финн опять» в семнадцатой, последней. Слово «опять» («again») — ключевое в романе, в котором все происходящее подкрепляет афоризм типа «однажды случилось и может случиться опять». Оно вписано и в многозначное заглавие романа — «Finnegans Wake», в котором и в слове «Wake» обыгрывается его двойное значение — поминки и пробуждение. Название таким образом прочитывается не только как «Поминки по Финнегану», но и как «Финн опять пробуждается». Первая и последняя фразы романа — начальная продолжает заключительную, прерванную артиклем, — также подтверждают фиктивность самой концепции начала и конца.

Двойной смысл каждого слова названия романа придает эмблематичность мифу о падении — смерти и воскресении. Его модель устанавливается с первой главы первой книги, персонифицируясь в фольклорном персонаже Тиме Финнегане. Этот герой народной баллады XIX в. упал с лестницы, был сочтен мертвым и очнулся от запаха виски на собственных поминках (по ирландскому обычаю их устраивают до погребения). В беседе с Бадженом Джойс говорил, что в этой балладе нашел свой вариант истории воскресения.

Мотив же падения повторяется многократно — это и Икар, и падший ангел, и Адам — его падение создало человека, и Наполеон, и ирландский вождь Парнелл — любовь к замужней женщине привела его к падению, и Свифт с его отношением к Стелле и Ванессе, и многие другие мифологические, литературные и исторические персонажи, взятые как из ирландских (например, Брайан Бору, Финн Мак-Кул), так и неирландских (Ной, Юлий Цезарь, Строитель Сольнес) источников.

Связь между всеми выражает идею универсальной тождественности, которая была сформулирована в «Улиссе»: «Каждый может быть каждым». Джойса и тогда чрезвычайно занимала проблема близости, взаимозаменяемости, совмещенности (consubstantiality) персонажей. Он устанавливал связь Блума не только с Одиссеем, но и с Шекспиром, Христом и даже своей противоположностью (отец и сын, земное и духовное, разум и чувство) — Стивеном.

В «Финнегане» идея тождественности, восходящая как к мотивам древнейших мифов о превращениях, так и к теософским концепциям, претворяется не только на уровне персонажей, но и в композиции произведения. Части книги делятся на главы, каждая из которых кор-

респондирует с одной из эпох Вико, которые не только различны, но и одинаковы. Поэтому каждая книга, глава, почти каждая страница содержат все. «Это происходит в трех временах то же самое различно». Как бы все ни менялось, ничто не исчезает навсегда. «И нет никого здесь, кого не было прежде. Только порядок другой. Ничто не сводится на нет». Следуя физическому закону сохранения веществ, история становится «заимствованием одного мира другим», первичные качества сохраняются неизменными.

История человечества, представленная в «Финнегане» как модель циклических возвращений, сцентрирована на семействе Ирвикера, глава которого, сменяя множество ролей, проживает весь ее ход в своем мифопоэтическом сновидении. Он — и исторический Кромвель, и библейский Ной, легендарный король Марк, и эпический герой Финн МакКул, он — король Артур и ирландский пивной магнат Артур Гиннесс. Его архетипичность безусловна. Она названа, словесно обыграна («archetype», «avatar», «patternmind», «paradigmatic ear»), реализована в целой серии перевоплощений. На бытовом уровне он — хозяин пивной в Чепелизоде, западной окраине Дублина, расположенной на берегу Лиффи с южной стороны Фенникс-парка. Инициалы имени Хамфри Чимпдена Ирвикера (Humphrey Chimpden Earwicker), которое он принимает во сне, расшифровываются как «сюда приходит каждый» (Here Comes Everybody).

Подобно тому как Ирвикер представляет собой инкарнацию всех мужчин, его жена — Анна Ливия Плюрабель, также обозначенная инициалами (А.Л.П.), — всех женщин. Она и Пандора, и Ева, и Дева Мария, и Жозефина Наполеона. Если можно говорить о центральных персонажах романа Джойса, то ими будут эти новые Адам и Ева, которые на уровне коллективного бессознательного соединяют в себе, с одной стороны, обитателей дублинского предместья, с другой — героев мифов, легенд, историй.

Жизнь обычной семьи, состоящей из супругов, дочери, сыновей-близнецов, уподоблена целому ряду мифов различного происхождения. В этой инцестуозной семье дочь замещает мать, сыновья ссорятся, объединяются против отца, после падения которого становятся его заместителями. Близнечный миф, к которому восходит история братьев, осложнен концепцией совпадения противоположностей, почерпнутой у Дж.Бруно.

Джойс широко пользуется наиболее архаичными мотивами мифологии. Бесконечные превращения его персонажей венчаются их растворением в ландшафте, что имеет параллель в этиологических мифах, объясняющих названия мест (предания о «старине мест» в ирландских сагах). Голова Тима Финнегана — это вершина Хоута, небольшой горы на берегу Дублинского залива, своим очертанием напо-

минающей голову. Его тело проходит под Дублином, а ноги выступают у Чепелизода.

В мифологическом образе Анны Ливии Плюрабель (она умирает-исчезает, обратившись в реку Лиффи, чтобы раствориться в море и возродиться в дождевых облаках) идея круговорота получает свое естественное завершение в мифологеме воды, как символе первозданного состояния. Уподобляя женское начало реке, воде, Джойс следует традиционному мифологическому символу (ирландск. Анна Лиффи — река Лиффи). Это еще и «символ потока жизни» (ср. «Золото Рейна» Вагнера). На уровне поэтическом джойсовские образы горы и реки как бы воспроизводят анимистическое сознание: «неслышащая» (abhearing) гора, старая, страдающая одышкой река, распустившая свои волосы, подхваченные течением.

Приметы «подлинной» жизни, которыми нагружен «Улисс», в «Поминках по Финнегану» не исчезают. Но в отличие от «Улисса» оба аспекта — бытовой и мифопоэтический — совмещаются в одном образе. Повествование строится по принципу дополнительности значений на уровне слова, персонажа, эпизода, которые облекаются в форму мифологических напластований. Это обнаруживается с первых страниц книги, где набегают друг на друга разные темы, каждая из которых в дальнейшем получает развитие. Фраза, которой открывается «Финнеган» — «бег реки мимо Евы и Адама», — буквально означает, что на берегу Лиффи есть церковь Адама и Евы, и одновременно начало человеческой истории. «Сэр Тристрам, violer d'amore» — это герой артуровской легенды и одновременно сэр Алтерик Тристрам, построивший замок Хоут, «играющий на виоль д'амур». «Дорога Вико» указывает не только на путеводную философию Дж.Вико, но и на реально существующую в Дублине улицу. Играя словами, слегка трансформируя их звучание, Джойс превращает Дж.Бруно — «Бруно Нолана» (Бруно из Нола), — в название книжного магазина в Дублине «Браун и Нолан». Удар грома, возвещающий о катастрофе, за которой следует новый цикл, — это и шум захлопывающейся двери.

Созданный Джойсом сумеречный призрачный мир, в котором все происходит в ночном сознании-сновидении, и возможны любые перевоплощения-превращения вплоть до растворения личности в природе, а жизнь и смерть не разделены четкой гранью — это уже по существу мир мифологический, не только воспроизводящий механизм мифологического сознания, но и построенный по законам мифа.

* * *

У.Б.Йейтс и Дж.Джойс, каждый по своему, хотели создать вечную как мир историю, но на иной, не традиционный, манер. Еще в пору

работы над поэмой «Странствия Ойсина» Йейтс связывал движение искусства с возвращением к Гомеру, чтобы «вновь научиться описывать на большом пространстве странствия старого человека среди волшебных островов, его возвращение в конце концов домой». Со знаменательным, однако, уточнением: «но так, чтобы все это одновременно стало чем-то иным <...> — ключом или символом настроения, рожденного божественным вдохновением»[28]. Спустя почти полстолетия Джойс, обескураженный приемом своей последней книги, оправдывался тем, что «мог бы без труда написать ту же историю в традиционной манере»: «Я же пытаюсь рассказать историю семьи из Чепелизода по-новому. Время, река и гора — истинные герои книги. По существу же в ней содержится все то, с чем имеет дело каждый романист: мужчина и женщина, рождение, детство, ночь, сон, женитьба, молитва, смерть. И здесь нет ничего парадоксального. Я лишь пытаюсь построить многоплановое, но эстетически цельное произведение»[29].

На начальном этапе мифологизма XX в. Йейтс шел от пересоздания мифологических сюжетов к построению личной мифологии, основу которой составила мифологизированная биография поэта. Его символистское жизнетворчество развивалось по мифотворческой схеме. На следующем этапе творчество Джойса — пример наиболее фундаментальной разработки мифологии в качестве структурного принципа и антропоморфного моделирования. И те, кто пришли «после Джойса» не могли не учитывать его открытий.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] *Брох Г.* Дух и дух времени // Называть вещи своими именами. Программные выступления мастеров западно-европейской литературы XX в. М., 1986. С. 379.

[2] *Барт Р.* Мифологии (1957). М., 1996. С. 233–234.

[3] *Грабарь-Пассек М.Е.* Античные сюжеты и формы в западно-европейской литературе. М., 1966. С. 58.

[4] *Slochower H.* Mythopoesis. Mythic patterns in the literary classics. Detroit, 1970. P. 15.

[5] *Элиот Т.С.* «Улисс», порядок и миф // Иностр. лит., 1988. № 12. С. 228.

[6] *Yeats W.B.* Essays and Introductions. L., 1961. P. 187.

[7] Cit.: *Ellmann R.* Yeats: the Man and the Masks. L., 1973. P. 5.

[8] *Gide A.* Journals. N.Y., 1947. P. 18–19.

[9] *Ходасевич В.* Некролог. Воспоминания. М., 1991. С. 7–8.

[10] *Yeats W.B.* The Collected Letters. Oxford, 1986. V. I. P. 93.

[11] В комментариях к этому стихотворению Йейтс вспомнил свое юношеское убеждение о том, что человек не должен быть допущен к выступлению в парламенте, «пока он не споет или не напишет свою «Утопию», иначе мы не узнаем, куда он ведет нас» (*Yeats W.B.* Explorations. L., 1962. P. 451).

[12] См. *Ницше Ф.* Сочинения в 2-х тт. Т. 2. М., 1990. С. 629.

[13] *Yeats W.B.* Plays and Controversies. L., 1923. P. 332.

[14] *Йейтс У.Б.* Общее предисловие к моим стихам // *Йейтс У.Б.* Избранные стихотворения. Лирические и повествовательные. М., 1995. С. 243.

[15] *Yeats W.B.* Selected Criticism. L., 1980. P. 173.

[16] *Yeats W.B.* Autobiographies. L., 1956. P. 347.

[17] *Yeats W.B.* Essays and Introductions. P. 108.

[18] «A Dialogue of Self and Soul», в опубликованном переводе Г.Кружкова — «Разговор Поэта с Душой».

[19] *Yeats W.B.* Letters. N.Y., 1957. P. 922.

[20] *Йейтс У.Б.* Общее предисловие к моим стихам // *Йейтс У.Б.* Избранные стихотворения. С. 253.

[21] *Манн Т.* Собр. соч. в 10 тт. Т. 10. М., 1960. С. 104.

[22] *Borach's George.* Conversations with Joyce // College English XV (March 1954). P. 325–327.

[23] Там же.

[24] Walton L.A. The Art of James Joyce. Method and Design in «Ulysses» and «Finnegans Wake». L., 1961. P. 39.

[25] *Pound E.* Litterary Essays. L., 1954. P. 406.

[26] The Critical Writings of James Joyce. Ed. by E.Mason and R.Ellmann. N.Y., 1989. P. 218.

[27] *Beckett S.* Dante ... Bruno ... Vico ... Joyce (1929) // Critical Essays on James Joyce. Boston, 1985. P. 51.

[28] *Yeats W.B.* Essays and Introductions. P. 194.

[29] James Loyce: Two Decades of Critisism. N.Y., 1948. P. 11–12.

А. Можаева

МИФ В ЛИТЕРАТУРЕ XX ВЕКА: СТРУКТУРА И СМЫСЛЫ

В XX веке миф приобретает и для литературы, и для культуры в целом особую, почти завораживающую притягательность. Не раз в рамках различных литературных течений и концептуальных систем возникает подлинный культ мифа. Косвенным образом увлечение мифом подпитывается проходящим лейтмотивом через весь XX век убеждением в том, что определяющей чертой всякой человеческой активности (речевой тоже) и мировосприятия является их условность. Связанное с этим убеждением кризисное мироощущение видит в мифе некую универсальную палочку-выручалочку. Благодаря многовековой традиции своего осмысления, миф к XX в. превратился в чрезвычайно многозначную категорию, способную выражать, иллюстрировать, обозначать и символизировать чрезвычайно широкую палитру смыслов. Одним он видится единственной известной альтернативой схематичному условному и, главное, идеологизированному современному мировосприятию (в духе романтической трактовки мифа). Другим — первичным воплощением, почти что символом, этого самого условного и ложного мировосприятия (в полном соответствии с взращенным XVIII в. рационалистическим идеалом). При этом в качестве альтернативного знания миф может восприниматься и как целостный и нечленимый образ мира, и как специфически организованная понятийная система. В качестве ложного мировосприятия он может представляться идеологической системой, или же иррациональной основой этой ложной идеологической системы. Миф, воспринимаемый и как образ мира, и как понятийная система, может видеться тотальным и всеобъемлющим или фрагментарным и тавтологичным. Даже структурная основа мифа выделяется по-разному: миф — это слово, миф — это повествование, наконец, природа мифа ритуальна, слово вторично, а мифологическое повествование — комментарий к ритуальному действу. И каждая из намеченных выше трактовок порождает дополнительные градации.

Миф привлекает и философскую мысль, и литературу не вопреки, а благодаря своей многозначности, за счет свойства, прямо вытекаю-

щего из категориальной неопределенности понятия, отразившейся в этой многозначности. В качестве «идеи» миф обладает уникальной гибкостью и пластичностью, в смысловом поле мифа даже диаметрально противоположные его интерпретации могут сосуществовать, дополняя друг друга; апеллируя к нему, писатель может задействовать в своем тексте одновременно разные его стороны, как и разные уровни его понимания. Поэтому практически каждый художник, обращаясь к мифу, видит миф и использует его смысловые и структурные возможности по-своему. При попытке систематизировать все это многообразие речь может идти лишь о неких тенденциях, но никоим образом не о резко очерченных, определенных закономерностях.

Литература и искусства очень рано ощутили на себе воздействие крепнущего представления об условности мышления и поведения человека и стали для «широкой публики» его провозвестниками. Особую остроту ситуации в области литературы придавало то, что кризис эпистемы пришелся на период принципиального и радикального миметизма. Слово в идеале стремится к полной прозрачности, а критерием истинности, «подлинности» выступает максимальное (в идеале — полное) соответствие образа реальности. В этих условиях осознание условности (не ущербности и не схематичности, а именно условности) создаваемой в художественном произведении картины мира, в общем-то, не может быть разрешено переходом на некую новую ступень «реализма», жизнеподобия. Естественным образом, резко возрастает притягательность мифа, который, соотносясь с миром в целом, и будучи онтологичным по самой своей сути, на протяжении многих веков оставался для литературы недоступным и прельстительным идеалом. Для первой половины XX в. особенно соблазнительной оказывается ритуальная концепция мифа, согласно которой, как явствует из самого ее названия, миф живет и полностью реализуется только в ритуале. С точки зрения этой теории мир отражается в мифе в категориях деяния/события и слово может стать частью мифа только в той мере, в которой оно способно само стать деянием. Понятый таким образом миф как будто позволяет вырваться из пут текстуальности к реальному и безусловному, хоть и открытому для различных интерпретаций, действию.

Поставленный в такой контекст миф, в первую очередь, привлекает внимание авангардистов, по преимуществу воспринимавших современное им состояние литературы не как качественно новое, а как кризисное, а значит, требующее разрешения, и склонных искать путей этого разрешения в новых методах видения мира и отображения реальности. Социально-политическая ангажированность авангардизма подталкивает его представителей к выдвижению сознания масс в ка-

честве основы альтернативного видения мира. Индивидуализм отвергается по соображениям идеологическим — как буржуазный — и с более широкой философской точки зрения — одновременно как продукт и как неотъемлемая черта переживавшей кризис культуры. Для концептуации форм коллективного, массового сознания, принципиально отличного от сознания индивидуалистического, личностного, и при этом укорененного в психических импульсах отдельного человека, оказывается чрезвычайно плодотворным миф, увиденный через призму психоанализа. Вскрыв сходство образов и логики сна с образами и логикой первобытных мифов, З.Фрейд тем самым связал мифологические модели с глубинными механизмами работы человеческой психики и придал мифу реальность особого рода. В теории Фрейда миф и ритуал оказываются адекватной коллективной, даже массовой формой выражения базовых, универсальных психических импульсов. Одновременно мифы (например, мифы, связанные с Эдиповым комплексом) несут в себе воспоминания о реальных событиях доисторической древности. Таким образом, миф, по Фрейду, связан с реальностью и на другом уровне, поскольку несет в себе воспоминание о формативных для общества (и для индивидуальной психики) событиях. Кроме того, именно миф, регулируя одновременно жизнь общества и индивида, выступает связующим звеном между ними.

Для литературы немалое значение имеет эстетическая убедительность и эффектность этой «массовой» метафизики (по выражению А.Арто) и мистики. Осмысление механизмов массового сознания через миф воспринималось как убедительное не только людьми искусства и не только в межвоенный период: как рецидив архаических культов и мифов национал-социалистическую истерию впервые истолковал К.Г.Юнг; впоследствии о мифологических и ритуальных корнях идеологических моделей фашизма и коммунизма и сопутствующих им практик писал, например, М. Элиаде. Для авангардистов, испытывающих интерес и тягу к мифу, особенно привлекательной оказывается его принципиальная иррациональность, предотвращающая полное его раскрытие в слове, сулящая некий иной, высший смысл. Благодаря ей миф может использоваться в качестве искомой оппозиции условности рационалистического, логического слова, приобретая при этом, в силу парадоксальной «обратной логики» статус «безусловности» — по меньшей мере, прикосновенности к самой сути бытия.

Антонен Арто (1896–1948) был одним из тех художников, которые увидели в архаических мифах и ритуалах путь к истинному видению мира и приобщению к разлитому в нем магизму и подлинному, обладающему преобразующей силой действию/действу. В своих творче-

ских исканиях он до такой степени следовал тотальности и амбивалентности, характерным для мифа, что интуиции подлинной полноты жизни с неизбежностью перетекают у него в ощущение противостоящей ей пустоты, так что временами они кажутся неразрывно связанными, едва ли не сливаются в единое целое. Тем самым, по крайней мере, на более ранних этапах творчества Арто, обступавшая его «пустота» ассоциируется с первородным, предшествующим космосу мифологическим хаосом. При этом, хотя Арто ищет подтверждений особой значимости «базовых» тем «театра жестокости», особой физической отзывчивости на них людей в архаических мифах, он считает конкретную мифологическую форму культурно детерминированной и ратует за создание новых мифов, отвечающих потребностям новой эпохи. В своей теории «театра жестокости» он следует ритуальной концепции мифа и слово является для него одним из ряда выразительных средств, никоим образом не единственным и даже не главным. Более того, слово мифа — эмотивное, заклинательное, и практически лишено сигнификативной функции. Новые мифы «театра жестокости» должны тоже использовать этот тотальный язык, избегая соблазна рационалистического объяснения и структурирования действия. Особенно опасно слово письменное, останавливающее, фиксирующее мысль, тем самым убивающее мыслительный процесс. Отзыв публики мыслится в категориях даже не эмоциональной, а, можно сказать, физиологической реакции; миф ассоциируется с разрушением, возрождающим первородный хаос, и с болью. Присутствовавшая на представлениях публика должна фактически переродиться, чем ознаменуется начало новой цивилизации, провозвестником и одной из первых форм которой должен стать «театр жестокости». Таким образом, спектакль в «театре жестокости», подобно ритуалу, не допускает сторонних наблюдателей: зритель становится одновременно и объектом воздействия и участником действа. Причем воздействие этого представления, так же как воздействие ритуала, не ограничивается кругом непосредственно принимающих в нем участие, а распространяется на весь мир. Речь, фактически, идет о «конце света» и «новом начале», с необходимостью отливающемся в новые мифы и осмысляемом в них, причем, само это новое начало видится через призму революции, приобретающей тем самым мистические и эсхатологические черты.

Впоследствии в попытках мифологического освоения и осмысления мира Арто переходит от действа к действию: театральное мифотворчество перетекает в жизнетворчество, вначале в форме приобщения к ритуалам индейцев, на фоне попыток убедить мексиканское правительство, что эти ритуалы могут и должны стать основой пра-

вильного устроения жизни человечества. В описаниях этого жизненного опыта видна и усилившаяся затем тенденция к отождествлению себя с Христом. Вполне почтенная традиция подражания Христу, сравнения своей жизни с указанным Им путем «оборачивается» Арто. В убеждении, что он — пророк его укрепляет растущая уверенность в том, что ему предназначено совершить небывалый революционный переворот всех основ цивилизации. Новым Христом его делает именно предуготовляемое им крушение христианской цивилизации. При этом, в рамках концепции жизнетворчества, идеи мифологизации собственной жизни, особое значение приобретают подчеркнуто традиционные, узнаваемые формы, в которых осуществляется это отождествление. С точки зрения Арто именно они, парадоксальным образом, придают убедительность и достоверность его притязаниям, подтверждают предначертаность его пути. Он не опровергает Христа, а освобождает его деяние от накопившихся за века интерпретаций и вскрывает его подлинный смысл, заключающийся в его онтологичности и равенстве себе: смысл деяния в самом деянии. Для концепции жизнетворчества принципиальное значение имеет также и освоенность искусством традиционных моделей: только эстетически завершенная жизнь может обладать подлинной значимостью. В период пребывания в психиатрических лечебницах Арто сумел мифологизировать и свою болезнь и лечение, создав непрерывный, внутренне непротиворечивый и подчиненный определенным эстетическим принципам континуум реального опыта, галлюцинаций и верований.

На другом «идеологическом» полюсе миф в своем творчестве широко использовал Т.С.Элиот, в частности, для экспериментов в поисках новой формы поэтической драмы. И он находит в мифе простоту, ассоциирующуюся с архаикой; и он видит в нем некий глубинный, подлинный, связанный с корнями человеческого существования смысл; и для него миф существует в неразрывной связи с эстетикой. В драматургии Элиота нашла отражение значимая и для XX века в целом эволюция восприятия и интерпретации мифа. В «Суини-агонисте» (1926) и в «Убийстве в соборе» (1935) для выражения своих идей и структурирования действия он прибегает к ритуальным моделям. В пьесах, написанных после второй мировой войны, он опирается на античные мифологические модели, дошедшие до нас исключительно в текстуальной форме. Различие это носит сущностный характер.

«Убийство в соборе», посвященное святому Фоме Кентерберийскому (Томасу Беккету), сюжетно отсылает зрителя к церковной обрядности, а на ином уровне своей структуры, через подчеркнутую формализацию действия, к архаическому ритуалу. Исторически обусловленное число убийц архиепископа — четверо — приобретает

символическое значение, повторившись в числе искусителей и в числе монахов, его окружающих. Узнаваемые обрядовые черты как бы «гарантируют» лежащую за порогом словесного выражения («несказанную») глубину, сложность и тонкость переживаний и мыслей, как, например, в сцене искушения в первом действии. Внутренняя борьба и духовная победа героя лишь обозначена исходной и конечной точкой (соблазн и его преодоление) и жестко формализованной речью хора. Само убийство за счет условности и ритуализации его изображения предстает как жертвоприношение, что резко меняет эмоциональный регистр пьесы. «Оборачивание» ситуации завершает церковная обрядность, оживляющая христианский контекст: любая жертва в нем отсылает к искупительной и животворной жертве Христа. Катастрофическое, или в лучшем случае, трагическое в личностной перспективе событие с точки зрения религиозной оказывается единственным способом подлинного разрешения конфликта и несет в себе залог радости и примирения.

Мученическая смерть за счет актуализации ритуального контекста жертвоприношения предстает в пьесе как активное деяние, качественно отличное от самоубийства. Христианское мировоззрение автора вносит принципиальную коррективу в понимание сущностного смысла подобного мифологического деяния и его соотношения с интерпретациями. Верный поступок, к которому герой подходит постепенно и не без труда, не только мыслится как единственный в своем роде, но и не допускает множественных истолкований. Таким образом, миф-действие, запечатленный в архаических ритуалах, открывает художнику путь к подлинному, онтологическому смыслу. Для Элиота миф и ритуал являются реальным, историческим подтверждением существования иного, духовного плана бытия. Он не ищет в них средства эмоционального воздействия на публику; напротив, за счет узнаваемой ритуальной условности и формализации он уходит от непосредственных реакций, апеллируя к интеллекту зрителя, заставляя его искать (разгадывать) символический смысл происходящего. В послевоенных пьесах для восхождения к символическому смыслу происходящего Элиот не прибегает более к ритуальным моделям, предпочитая им текстуальные формы бытования мифа и толковательную традицию (не только христианскую, но и античную).

Пути, по которым совершается этот переход, и его логику намечает уже Т.Манн в «Иосифе и его братьях» (1933–1943). Это произведение часто называют историческим романом на мифологическую тему и выводят его за рамки собственно «мифологической» литературы XX в. Причина подобной трактовки в том, что, констатируя присутствие в мифе общечеловеческого смысла, Т.Манн тем не менее чувство-

вал необходимость в его гуманизации, которую он понимал как сублимацию стихийного, иррационального начала. Фактически Манн в мягкой форме отвергал культ мифа — действия. В романе Манна миф предстает как парадоксальное комплексное с современной точки зрения, но в своей собственной перспективе синкретичное и тотальное явление. Манн видит, раскрывает и использует миф одновременно как понятийную, повествовательную и обрядово-праздничную структуру. Разные стороны мифа подвергаются в романе анализу и разъятию, а сама эта парадоксальная структура ложится в основу специфической концепции литературного повествования, и, если исходить из позднейших констатаций автора, идеи «нового гуманизма».

Одним из главных средств гуманизации мифа становится осмысление мифологического сознания в категориях современной психологии. Характеры персонажей романа, в особенности главного его героя, строятся личностно, и даже их собственное вполне архаическое самосознание не в силах заглушить яркой индивидуальности, к примеру, Иакова и Иосифа. Представления о первобытном коллективизме, невычлененности личностного сознания корректируются, приобретая диалектичность и парадоксальность, благодаря последовательно психологическому изображению героев. Личность утверждает и проявляет себя в абсолютно конкретном, индивидуальном, неповторимом, поскольку он разворачивается во времени, акте мышления, даже если само это мышление мифологично. Манн показывает, как человеческая индивидуальность являет и утверждает себя через «всеобщие» убеждения и представления, вопреки их над- и вне-личностности. Миф предстает как специфическая точка (или угол) зрения, а не как принципиально иной тип мышления: мыслительные процессы и эмоциональные реакции человека определяются его психологией, мало меняющейся, в отличие от культурных парадигм, с течением времени.

Именно миф, а не концепция и структура личности, является по мнению Манна (как запечатлено оно в романе) исторически детерминированным продуктом культуры. Это не означает отрицания особой смысловой нагрузки и символичности мифа, который Манн «рассказывает» в своем романе. В «Иосифе и его братьях» миф как бы двояко подтверждает особую значимость и значительность персонажей: в их собственном осознании их судьба и поступки «поднимаются» над бытом и повседневностью благодаря возведению их к некоему «изначальному» мифологическому образцу; в плане же романного повествования принадлежность к миру мифа делает их самих образцовыми фигурами. Так на этом уровне структуры романа «играет»,

укореняясь в психологии и при этом утверждая истинность и бытийственную значимость психологического взгляда на человека, мифологический принцип тождества стоящих в одном ряду вещей или явлений.

Способы гуманизации мифа посредством последовательной ориентации на психологическую достоверность повествования можно рассмотреть на примере трансформации эпизода «борения у брода» в «Иосифе и его братьях». Архетипическое, образцовое, изначальное «борение» мифа, в которое вступает Иаков у брода, всегда является (и может быть только) борением с божеством (ангелом) и с самим собой (что можно заключить из нагнетания междометий в Библии, исключающего однозначное прочтение текста). Т.Манн, подчеркивая эту важную особенность происходящего (имя, которое так жаждет узнать Иаков, оказывается его собственным), одновременно трактует эпизод как вдвойне субъективный: это — воспоминание о сне. И хотя сон традиционно выступает знаком перехода в иное пространство и привычно используется, в частности, в литературе для оформления откровений, приходящих из иного мира, из иного плана бытия, в романе последовательно подчеркивается его субъективный — речь постоянно идет об эмоциональном фоне, об ощущениях спящего — и ирреальный характер: «Как был он силен! Отчаянно, как то может только присниться...»[1]. Однако, психологизм и субъективизация в данном случае не подразумевает опровержения мифа, а напротив утверждает его глубинную гуманистическую значимость, поскольку именно сон, благодаря фрейдистскому анализу, видится в XX в. как наиболее плодотворное поле встречи психологии и мифа (по выражению Манна). В этом эпизоде использован принцип взаимного обоснования мифа и психологии, который был отмечен выше в связи с особенностями характеристики персонажей в целом. Психологическое объяснение придает описываемому событию правдоподобие, а мифологические корни — внеличностную, общечеловеческую значимость.

В качестве культурно-исторического феномена Манн ставит миф в ряд иных «черт эпохи» и тем самым «утапливает» его в быт — исторический, воссозданный со всей возможной тщательностью и достоверностью. Таким образом преодолевается фрагментарность мифа, а характерная для мифа символическая трактовка и деталей быта, и предметов обихода, попадающих в его сферу, последовательно раскрывается как специфичная для той культуры особенность восприятия мира. Но и воссоздавая инаковость архаического мышления, Манн находит возможности для создания переклички между прошлым и настоящим. В главе «Имя», вспоминая о том, как были даны имена вещам, Иосиф связывает власть человека над миром с ему од-

ному доступным знанием о «разрядах и подразрядах»[2], на которые делятся все вещи. Отсутствие «авторского» пояснения относительно экзотичных с точки зрения современности признаков, по которым подразделялись вещи и понятия, а также принципиально иных соотношений разделов, характерных для той эпохи, создает обманчивое впечатление понятности и даже близости логики мышления архаики. Сам факт выделения «разрядов и подразрядов» в этой перспективе, на каких бы основаниях оно ни покоилось, выступает залогом и знамением рационалистического подхода к миру. Речь не идет об анахронизме — иосифова «игра словами» исторически безупречна, «знакомой» современному читателю она может показаться лишь за счет своей нераспространенности. Манн прибегает к парадоксальному решению: ощущение близости — едва ли не единства — прошлого и настоящего порождается речью персонажа, что, с одной стороны, конечно, подчеркивает иллюзорность этого впечатления, но с другой, выявляет характерную для литературы и недоступную другим формам мышления «истину» — правду художественного вымысла. Только литературное произведение, в силу своей не нуждающейся в специальном оговаривании и обозначении условности, может одновременно опираться на представление о «порождении данности душой» и обосновывать его, не только посредством специфического видения мира, но и через особое строение текста. Мифологический сюжет в данном случае вскрывает корни представления об особой значимости художественного повествования, а последовательно психологическое построение этого повествования дает этому представлению новое обоснование — через специфику человеческой психики.

Миф как понятийная структура буквально растворяется в языке, в слове: текст не только безмерно подробен и для изложения всех подробностей использует современные языковые структуры, принципиально отличные от устного слова мифа, он к тому же постоянно сопровождается комментарием. Комментарий этот носит характер универсальный и сплавляет научные, рационалистические стратегии с приемами религиозного толкования, восходящими к тому же к разным традициям. «Комментирующий» уровень текста наиболее отчетливо выявляет ту тонкую грань между мифом и «не мифом», на которой балансирует все повествование. И авторская речь, и речь персонажей постоянно подчеркивает неясность/невнятность/возмож-ность различных толкований в отношении отдельных эпизодов и мифа, как такового. Манн тем самым, как будто дистанцируя нас от мифа, подчеркивая насколько плохо мы, и даже герои, этот миф, в сущности, понимаем, актуализирует одну из коренных его черт — вариативность. Причем вариативность эта охватывает как сюжет мифа, так и

толкование/понимание отдельных образов и даже понятий. Колебания авторского повествования и та «дымка», сквозь которую зачастую воспринимают реальность сами персонажи, делает эту реальность «чудесной», одновременно «осовременивая» и «очеловечивая» представление о чуде.

Повествовательные структуры мифа проблематизируются и «гуманизируются» в романе двояко. Сюжетная разработка мифологической основы, выстраивающая события в хронологическую цепочку и выявляющая причинно-следственные связи между ними, переносит их из мифологического времени во время историческое и таким образом утверждает их уникальность и неповторимость[3]; они предстают как «реальные», а не как «мифические». Однако Манн предлагает читателю не философский этюд о реальных исторических событиях, легших в основу мифа, он постоянно разными способами напоминает, что это реальность особого рода — реальность литературного вымысла, сплав иллюзии и духовности. Именно миф с точки зрения Манна, может сделать эту реальность подлинной и оправдать претензии литературы на духовность и выражение непреходящих ценностей, поскольку он в рудиментарно-повествовательной, а значит органичной для литературы форме выражает вневременные общечеловеческие ценности. При этом подробность и обстоятельность рассказа, оплетенного к тому же оговорками и уточнениями, заставляет вспомнить о концепции вторичности словесного текста мифа, выполняющего роль комментария по отношению к первичной и органичной для него ритуальной форме бытования. В этой перспективе синтаксическая современность, «письменность» речи персонажей в сочетании с ее стилизованностью, литературной архаизацией воспринимается как маркированная, заключающая в себе некое суждение о взаимодействии культуры, традиции с мифом. Это суждение, как и все пласты комплексного манновского комментария к мифу, носит характер иронический. Однако ирония эта романтической генерации — не направленная, не дистанциирующая от чего бы то ни было (мифа в данном случае), а парадоксально гуманистическая, оттеняющая личностное измерение бытия, с характерной для него, по мнению Манна, диалектикой значимости и иллюзорности, выражающейся, в частности, как говорилось выше, через сложные отношения человеческой психики с мифом[4].

Ироничность рассказа Манна подсвечивается ощущением радости и праздничности, связанным с древнейшим ритуальным явлением мифа. С его точки зрения жизнь, сознательно выстроенная в соответствии с мифологическим образцом, сама становится праздником и обрядом, вырываясь в этом смысле из-под власти времени и приобретая

особую значимость и сущностность[5]. Исходя из этой идеи, Манн во вступлении к роману фактически предлагает оригинальную концепцию повествовательной литературы: «Праздник повествования, ты торжественный наряд тайны жизни, ибо ты делаешь вневременность доступной народу и заклинаешь миф, чтобы он протекал вот сейчас и вот здесь. Праздник смерти, сошествие в ад, ты поистине праздник и утеха облеченной плотью души, которая недаром тяготеет к прошлому, к могилам и к благочестивому «было». Но да пребудет с тобой, да войдет в тебя также и дух, чтобы ты был благословен благословениями небесными свыше и благословениями бездны, лежащей долу!»[6]

В случае Иосифа эта мифологизация носит игровой характер — таким образом автор и на этом самом маркированно «этнографическом» (архаическом, «инаковом») уровне повествования перекидывает мостик из прошлого в будущее. Впоследствии, по одному конкретному случаю, Манн предлагает такую формулировку концепции нового гуманизма, которую он разворачивает в своем романе: «Иосиф романа — художник, поскольку он играет в своей имитации Бога на бессознательном, — и я не могу сказать, какое меня охватывает чувство близости к будущему, радости будущему, когда я отдаюсь этому просветлению бессознательного, превращению его в игру, оплодотворению для торжественного труда, когда отдаюсь этой встрече психологии и мифа, которая в то же время есть праздничная встреча поэзии и психоанализа»[7].

Опасность и ущербность (с точки зрения Т.Манна) альтернативного, декларированного авангардом пути освоения мифа — прямого возврата, перечеркивающего века культурного развития, — раскрывается в «Докторе Фаустусе» (1947). В этом романе мифологическая модель тоже «обоснована» через психологию: сцена сговора с дьяволом представляется субъективным толкованием некоего события, не несущего в себе объективных подтверждений правомерности подобного толкования. Однако механизмы взаимодействия с реальностью, «запускаемые» этой моделью принципиально отличны от тех, о которых идет речь в «Иосифе и его братьях». И само своевольное толкование Леверкюна, и связанные с этим толкованием его действия — своеобразное жертвоприношение, призванное обеспечить исполнение его желания, — подчинены магическому видению мира. Причем Манн отвергает магизм не потому, что считает его неэффективным; как раз напротив, на примере Леверкюна он показывает читателю, как магия работает, в том случае, когда речь идет о психических феноменах. В своем романе он демонстрирует, что архаичность форм неразрывно связана с примитивностью мышления, стремление вернуться к перво-

бытной простоте коренится в жажде простых способов прямого, и по сути насильственного, воздействия на мир.

«Праздник повествования», о котором писал Т.Манн, во всей его бытийственной мощи и богатстве заложенных в нем возможностей явил в своем творчестве У.Фолкнер. Его привлекает, во-первых, абсолютное единство смысла и формы живого мифа: он не нуждается в интерпретациях, он выражает свое содержание единственно возможным способом. Другим привлекательным для него свойством мифа становится парадоксальное совмещение единичного и циклически повторяющегося. Событие, зафиксированное мифом, с одной стороны, мыслится как уникальное, поскольку оно произошло в начале времен и было основополагающим. С другой стороны, это событие регулярно повторяется ритуалом, при этом повтор и изначальное событие сливаются в «абсолютном настоящем ритуала», о котором говорил и Т.Манн. Изначальное событие приобретает актуальность, оно как бы совершается на глазах и при участии исполнителей ритуала, а повтор, не переставая быть повтором, осеняется уникальностью первоначала. Та же логика распространяется и на иные, не ритуальные повторы: уникальность того или иного события (или судьбы), отождествляемого с мифологическими, не отрицается, а напротив, подчеркивается подобным соотнесением и приобретает знаковость, а сам миф «оживает» в этом событии. Используя эти два аспекта мифа в своих произведениях, Фолкнер заставляет аудиторию переживать даже мелкие бытовые события как космически значимые, как исполненный смысла первообраз всякого вообще деяния и события. Одновременно своими «историями» он возвращает литературе отнятое у нее секуляризацией и тягой к интерпретациям ощущение единственности и универсальности каждого рассказа (В.Беньямин). Читатель Фолкнера не приобретает новый опыт, а прикасается к жизни, причем это не чужая, дистанцированная жизнь, за которой интересно наблюдать со стороны, это жизнь «как таковая», имеющая и к нему, читателю, самое непосредственное отношение.

После второй мировой войны концепция мифа как некой текстуальной или словесной структуры все больше вытесняет из литературы миф действия. Выражается это, в частности, в том, что миф становится объектом интерпретации (и интерпретаций), а значит, перестает восприниматься как «кладезь» высших (истинных) смыслов. В силу рудиментарного характера логического и синтагматического строения мифа, он вновь оказывается в сфере внимания возвращающей постепенно свои позиции в культуре риторики. Кроме того, он успешно анализируется структурализмом и семиотикой, не утрачивает своей актуальности и психоаналитический подход. Миф как феномен и кон-

кретные мифологические тексты стремительно приобретают множество «внятных» значений, в значительной степени определяющихся избранной системой интерпретации.

Надо сказать, что и в первой половине века господство идеала мифа-действия было совсем не таким безусловным, как это может показаться из вышесказанного. Дж.Джойс, в частности, оперирует практически исключительно текстуальными концепциями мифа, а предметом его размышлений становится сложное взаимодействие мифа и культурной традиции, и характер смыслов, высекаемых этим взаимодействием. В «Улиссе» он демонстрирует, что связи человека с миром и с себе подобными осуществляются в слове, впечатления окружающего мира подвергаются словесному истолкованию, как и образы мифа, развертывающиеся в понятийных рядах. При этом традиционные картины мифа и устоявшиеся их истолкования, воспринимаемые как подлинные, идеальные смыслы, служат моделью для интерпретации реальности. Слово, претендующее на авторитетность и значимость, тяготеет к риторической формализации. Изменение ракурса рассмотрения темы условности мировосприятия позволяет Джойсу подчеркнуть: критерий истинности и ложности к сфере идей просто не приложим. Устранение из картины мира абсолютных величин и основополагающих оппозиций не ограничивается антитезой истинного и ложного: добро и зло в романе последовательно субъективизируются, а оценки часто вводятся через достаточно произвольные соотнесения с мифологическими фигурами, традиционно воспринимаемыми как положительные или отрицательные.

Из убежденности в условности и относительности словесных в своей основе мировоззренческих категорий вытекает развиваемые Джойсом в романе представления о функциях литературы, как искусства, максимально реализующего выразительные и формализующие возможности слова. Отказ от внешнего, иллюзионистического жизнеподобия связан для Джойса с отказом от повествовательной организации литературного текста. Предлагаемый им новый, одновременно формализованный и аналитический, миметизм открывает возможности для отражения этого специфического соотношения слова и мира и для рефлексии, свободной не только от тенденциозности/авторитарности/догматизма, но даже от однозначности и определенности, принадлежащих, как и все вышеперечисленные признаки, сфере риторически завершенного, застывшего слова. Принципиальное значение при этом приобретает отказ Джойса рассматривать миф как повествовательную структуру: по крайней мере, в этом отношении он синхронизирует свои представления о мифе и литературе, косвенно подкрепляя собственное заключение о произвольности унаследованной от

XIX в. повествовательной организации литературного текста. В «Поминках по Финнегану» миф использован не как понятийная система, хоть он и является одним из структурообразующих элементов текста. Джойс сосредотачивает свое внимание на природе слова, на соотношении слова и смысла, на механизмах отражения мира в слове. Текстуальность мифа в этом романе образная и иррациональная, а текучесть слова сродни мифологическому первобытному хаосу, смертельно опасному, но и порождающему жизнь и смыслы.

Конечно, и во второй половине века не происходит полного забвения идеи мифа-действия, к ней явно тяготеет выдвинутая Р.Жираром концепция, по которой в основе механизма общественного регулирования лежит ритуал козла отпущения. Его интерпретация письма как жертвоприношения носит «переходный» характер. С одной стороны, она вызывает в памяти поиски тайных ритуально-мифологических парадигм в истории, которые неутомимо вели сторонники ритуальной концепции мифа в первой половине века. С другой стороны, тот факт, что письмо и жертвоприношение в принципе могут быть поставлены в один ряд, нагляднее чем многие другие примеры выявляет влиятельность представления о знаковой природе и о синтагматическом строении ритуала. В новом контексте миф и сам становится средством интерпретации, и в этом своем качестве может проецироваться на самые разные явления общественной жизни (как показывают «Мифологии» Р.Барта) и литературы: знаковые для эпохи произведения осмысляются как ее миф.

Постепенно меняется и функционирование мифа в литературе: из носителя (или по крайней мере вместилища) подлинного смысла он постепенно превращается в модель, допускающую самые разнообразные истолкования. Французские экзистенциалисты, с одной стороны, и Т.С.Элиот в своих поздних пьесах, с другой, используют миф для утверждения истинного смысла. В произведениях Ж.П.Сартра и А.Камю столкновение традиционных и новых «смыслов» одновременно призвано подчеркнуть литературность текста и создать ощущение откровения: читателю будто бы впервые открывается подлинное значение древних мифов. В послевоенных пьесах Элиота мифологическая модель «затушевана» до такой степени, что без авторских указаний ее едва ли можно было бы угадать. При этом переосмыслению подвергаются как отдельные элементы мифа, так и мифы в целом.

Сходную функцию миф выполняет и в трилогии Дж.Р.Р. Толкина «Властелин колец» (1954–1955). Автор предлагает новое преломление одной из излюбленных идей романтизма: литература не должна воссоздавать реальность, художник творит собственный вымышленный мир, опираясь на свою фантазию. Мир, создаваемый Толкином прин-

ципиально, программно фантастичен, эта его черта — тоже в традициях романтизма — подчеркнута сказочной окраской повествования. Литературные формы, при помощи которых он творит свой мир, также принадлежат иным эпохам и утратили в XX в. свою «респектабельность». Он утверждает увлекательную чисто нарративную структуру с событийной по преимуществу сюжетностью. Ценностность, возможность «серьезного» отношения к литературе подобного рода обоснована для Толкина, очевидно, традициями культур, ориентированных на мифологическую модель мира и устное слово. В них именно повествовательный и к тому же занимательный текст передает основополагающие представления о природном и человеческом мире, а мудрость заключена не в абстрактных категориях, а в наполненных особым, символическим смыслом событиях. При этом сама увлекательность текста может восприниматься как доказательство его особой подсознательной, то есть недоступной рациональной дешифровке, значимости.

Мифологические мотивы и архетипические образы полагают и смысловые основания мира Толкина. Он видит в мифе воплощение вечных тем и общезначимых идей, но обращается при этом не к конкретным, исторически детерминированным мифам, а к максимально отвлеченным мифологическим парадигмам: инициационному мифу во многих его вариантах, включая миф о нисхождении в преисподнюю; к мифу о первопредке или культурном герое и мифу о короле; к мифу о начале и конце света и т.д. Дополняется мифологический «костяк» архетипической трактовкой локусов дороги, леса, сада, бесплодной земли и т. п. При этом, если говорить о физических приметах мира трилогии, то читатель не видит в ней фрагментарного и текучего пространства мифа, а время трилогии, несмотря на обилие отсылок к некоему прежнему столь же масштабному столкновению со злом, линейно и исторично. Мир описывается как одушевленный и волшебный, но в нем не действует мифологический и магический принцип тотального тождества. Магия как таковая, если попадает в фокус повествования, описывается извне и связана чаще с «темными» силами. В своем волшебном мире Толкин исповедует принцип «экологического ненасилия»: минимум воздействия и вмешательства, максимум приспособления. В нем живут и действуют «частные» и последовательно индивидуализируемые персонажи, их подвиги и деяния носят отчетливо личностный характер.

Мифологические модели в романе Толкина становятся между философскими размышлениями о добре и зле и бытовыми представлениями о том, «что такое хорошо и что такое плохо». Они переводят абстрактные построения на язык человеческого поступка, демонстри-

руя одновременно, что за человеческим выбором, сориентированным, казалось бы, каждый раз конкретными обстоятельствами и достаточно простыми моральными установками, встают сложные поведенческие модели, которые в своей мифологической форме далеко не всегда воспринимаются как нравственно окрашенные. Одновременно мифологический пласт романа выступает медиатором между реальным миром читателя, с его повседневными заботами и глобальными проблемами и условным миром романа, в котором представлена теснейшая связь между бытовым и бытийственным планом, а для преодоления неразрешимых, казалось бы, проблем надо только, чтобы нашлось совсем немного людей (или иных существ), готовых проявить мужество и действовать в соответствии с заложенными во вневременных моделях мифа — то есть объективными — представлениями о должном и правильном. При этом Толкин фактически не видит противоречий между должным, нравственным и личностно значимым поступком, а фантастичность и «несерьезность» романа снимает все претензии к узости и нереалистичности подобной утопии.

Э.Берджес в своем романе «МФ» (1971) отталкивается от совершенно конкретной концепции мифа. Он использует антропологическую модель К.Леви-Стросса для обоснования парадоксального сближения инцеста с разгадыванием загадки[8]. Этот своеобразный концепт позволяет автору задать в романе несколько уровней смысла. С одной стороны, введенный в роман мотив загадки заставляет читателя воспринимать архаический инцестуальный миф и современные его интерпретации как «ключ» к философской идее, заложенной Берджесом в текст: западная цивилизация, основанная на расовой идее, инцестуальна по своей сути. С другой стороны, спроецировав инцест на разгадывание загадки, Берджес задал отторжение схематизма любых умозрительных построений, представил все их абсолютно противоестественными. Обобщение мифа не подходит для живого человека, по этим «путям» может ходить лишь марионетка, — кстати, образ куклы и кукловода заложен автором в сам текст.

К прямой проблематизации смысла архетипа прибегает С.Беккет в пьесе «В ожидании Годо» (1953). Единственный штрих, отличающий второе действие от первого — это зазеленевшая ветка на дереве, при этом в самой пьесе не содержится ровным счетом никаких указаний относительно значения этого, очевидно, архетипического образа. Можно считать, что она, в полном соответствии с традиционным толкованием, означает смену времен года, поступательное движение времени, надежду на будущее и т.д. Тогда само появление ее ставит под сомнение абсурдный характер пьесы, индуцируя определенное тематическое ее толкование: Годо — Бог, безнадежное ожидание его —

метафора иллюзорности планов и ожиданий человека. Очевидно, что традиционное понимание архетипа подрывает ту самую тематическую трактовку, к которой само подталкивало и абсурдность все-таки торжествует. Можно считать, что эта ветка ровным счетом ничего не означает, тогда ее включение в действие приобретает глобальное концептуальное значение, которое и в этом случае отбрасывает тень на всю пьесу. Под сомнение ставится представление об архетипах — и, шире, о смыслах — и их роли в культуре, поскольку на сцене наглядно демонстрируется, насколько произвольно всякое наделение смыслом нейтральных явлений, не имеющих никакого отношения к наблюдающему их человеку. И в этом случае образ зеленой ветки индуцирует тематическое истолкование пьесы, поддерживая одновременно и восприятие ее как абсурдной. Характерным для литературы XX в. становится и двоякое видение архетипа (и мифа в целом) — образное и риторическое.

Риторическая интерпретация мифа не сводится к выявлению его условности и стоящих за той или иной мифологической структурой интересов. Возрожденная риторика возвращает в литературу и характерные для прошлых эпох принципы построения текста; если говорить конкретно о мифе, то он начинает функционировать как своего рода общее место. Из всех известных концепций мифа наиболее емкой в качестве общего места, допускающего самые разнообразные истолкования/распространения, является концепция мифа действия. К ней и обращаются У.Голдинг в «Повелителе мух» (1954) и М.Турнье в романе «Пятница, или лимб Тихого океана» (1967). Первобытное состояние человека в обоих произведениях связано, в полном соответствии с современными научными концепциями, с мифологической картиной мира и ритуальными практиками. Мифологические мотивы в них не самодостаточны, они подобраны таким образом, что отсылают читателя к вполне традиционным представлениям, которые, в свою очередь, подкрепляют уже собственно авторские, оригинальные идеи. При этом трактовки их диаметрально противоположны. Голдинг видит в мифе средство манипуляции и подавления, а в ритуале — механизм, дающий оправданный выход агрессии. Турнье апеллирует к образу естественного человека, и для него миф и ритуал — органичные средства взаимодействия человека с природой.

В романе Турнье «Лесной царь» (1970) концепция мифа действия позволяет автору в одной судьбе сплавить противоположные трактовки мифа: человек, «уносящий ребенка», может его погубить, но может и спасти его[9]. Мифологический образ, увиденный автором как одновременно тотальный и амбивалентный, не подается им как некий островок реальности в море туманных интерпретаций и условностей, а

напротив, использован как символ сложности и неоднозначности жизни. Голдинг, после этнографически безупречного воссоздания мифологического сознания в «Наследниках» (1955), возвращается к риторической перспективе в «Обрядах перехода» (1980). Вновь ритуал («обряд перехода», связанный с пересечением экватора) предстает как общественно приемлемая форма крайней агрессии. Но роман в целом вскрывает церемониальность и обрядность поведения человека и переходность всех его состояний. Условность, иррациональность, ложная мотивация, характерная для человеческого поведения, одновременно вытекает из непостоянства и ненадежности человеческого существования и противостоит ему. Иллюзия упорядоченности, созданию которой подчинено поведение человека, находит продолжение в грандиозной картине Божественного космоса — именно так видится мир в зеркале риторики. Различные культурные парадигмы в романе сталкиваются, взаимодействуют и модифицируются в этом взаимодействии, демонстрируя таким образом глубинное родство. Мифотворчество и риторика, ритуалы и этикетность поведения лежат на одной культурной шкале и не знаменуют качественного изменения состояния культуры. Вместе с тем, Голдинг подчеркивает парадоксальную реальность этого мира условности, вскрывая его укорененность в механизмах работы человеческой психики.

Многоликость и сложность единого мира, единой культуры, передает в мифологических образах Х.Л.Борхес, чье творчество также может быть воспринято как один из мостиков между первой половиной века и второй. В его многочисленных эссе отразился интерес к древним и новым мифам, однако он избегает аналитических интерпретаций и равнодушен к идеологемам и механизмам борьбы за власть, отразившимся в мифе. Борхес пытается вскрыть смысл мифа — психологический, этнокультурный, цивилизационный; причем добивается этого он своеобразным словесным «развертыванием» мифа (не всегда повествовательным). Мифотворчество, практикуемое Борхесом в рассказах, тоже не иллюстрирует умозрительных идей. Вновь и вновь он наглядно показывает, что повествование и образ самодостаточны и значимы, и именно их насыщенность, «полнокровность» служит опорой разнообразным интерпретациям, обогащающим по расхожему представлению текст. Эта своеобразная игра образов и смыслов характерна и для таких его стихотворений, как «Голем». Борхес, со всей очевидностью, принадлежит к тем авторам, которым свойственно ценностное восприятие мифа и убежденность в том, что он несет некий непреходящий смысл. Однако эти ценность, смысл и духовность заключены, с его точки зрения, в человеческой культуре, и не связаны с неким надмирным божественным началом. Чужды они также схема-

тизму и рассудочности системно-аналитической эпистемы. Поэтому еще одним важным качеством мифотворчества Борхеса является его опора на раскрепощенную фантазию. В некоторых рассказах обоснованием и «оправданием» фантастики выступает сон, в других — аллегорический смысл или та или иная модель. Но во всех случаях принципиальным и значимым остается, так сказать, «свободный полет фантазии», который открывает особый, органичный для литературы путь постижения мира. Миф как культурно-исторический феномен, с точки зрения Борхеса, это — фантастическое повествование. Именно благодаря этой своей черте он дает возможность уйти от расхожих схем и произвольных обобщений и раскрыть общие, глубинные смыслы через единичное и уникальное. Не случайно, рассуждая о «Божественной комедии» Данте, Борхес всегда говорил о метафоричности, а не об аллегоризме, и прямо указывал на то, что его интересуют образы, а не аллегория мира, предлагаемая в этом произведении.

Особый интерес Борхеса к мифу, его стремление и умение осмыслять мир в мифологических категориях можно до некоторой степени объяснить принадлежностью к латиноамериканской культуре. Конкретные, выработанные им формы при этом, конечно, абсолютно оригинальны. Особое отношение к мифу, характерное для Латинской Америки, почувствовали еще в первой половине XX в. А.Арто и Д.Г.Лоуренс. Для культуры, концептуирующей себя как молодая, становящаяся, миф несет в себе неоценимые возможности. Мир мифа существует в начале времен, это мир сотворяемый, у него нет прошлого, нет истории и традиции, все вещи в нем впервые получают имена, загадочным, чудесным образом связанные с самой их сутью. В этом плане миф выражает, во всяком случае, одну из граней самосознания Латинской Америки: он манифестирует и символизирует неприятие «ветхой» европейской традиции и независимость от нее, хотя бы в виде интенции.

Не удивительно поэтому что именно в Латинской Америке складываются уникальные отношения между литературой и мифологией: обращаясь к мифу для осмысления окружающего мира, она не ограничивается традиционными формами, а изобретает по мере надобности новые. Это своеобразное литературное мифотворчество[10] предлагает неожиданную проекцию идеи Н.Фрая о том, что литература призвана стать мифологией нового времени. При этом, латиноамериканская литература не сливается полностью с мифом, не стремится, как во многих случаях это делает европейская литература, сделать сам миф «литературным», растворить его в литературных формах. Одновременно она не подчиняется мифологической логике, не поступается

собственной самостоятельностью и собственными законами. Для создания сложной системы взаимодействия мифа и литературы этот порожденный литературой миф оказывается не менее плодотворным, чем миф «естественный». Обращаясь к мифу латиноамериканская литература не ограничивается понятийной и знаковой его функцией, как бы она ни была важна. Диалог литературы с мифом, разворачивается в нескольких плоскостях: на уровне текстуальном миф вплетается в концепцию новой латиноамериканской литературы, на уровне личностном мифологизм откладывает свой отпечаток не только на образы персонажей но и на сюжетику произведений в целом. Причем формы литературного бытования мифа не столь уж далеки от естественных: с одной стороны, он почти всегда представлен фрагментарно, с другой — в каждом единичном образе перед читателем предстает «миф» во всей его полноте.

В книге, посвященной Библии, Н.Фрай говорит, что миф не столько отрицает человеческую личность, сколько наделяет личностным началом богов и природу, и это абсолютно верно для мифа, бытующего в латиноамериканской литературе. Обычно это миф о природе; боги и даже культурные герои привлекаются для объяснения мира реже. Природа Латинской Америки не просто живая и самоценная, она обладает волевым началом и умеет заставить считаться с собой. Вместе с тем, личностно увиденная и понятая природа тем более (и тем быстрее) вступает в конфликт с человеческой личностью, моменты гармонии между миром и человеком кратки настолько, что почти эфемерны. Это тоже подстегивает к использованию мифологической образности: как говорилось выше, все события мифа — это суть одно единственное событие, происшедшее в «начала времен», когда был сотворен и «осмыслен» мир.

Представлять дело так, будто латиноамериканским писателям абсолютно чуждо современное «европейское» видение мифа и его освоение в литературе, было бы неверно. Мифологизация и здесь может использоваться, с одной стороны, для создания, с другой стороны, для оценки идеологических и риторических моделей, как это происходит в мифологическом преломлении проблемы соотношения человеческой личности и одушевленной, одаренной личностным началом природы. Природа опасна лишь для агрессивно-личностного человека европейской культуры, который во имя обретения гармонии с миром бывает принужден отказаться от себя, или, во всяком случае, от сформировавшей его культуры (что иллюстрирует, частности, роман А.Карпентьера «Потерянные следы» (1953)). Индейца же, чья личностность подавлена, подчинена общему, коллективному началу[11], природа воспринимает, как своего; характерным примером могут слу-

жить «Маисовые люди» (1949) М.А.Астуриаса. В названных произведениях, однако, абстрактная схема не надстраивается над мифом, направляя читательское восприятие, а напротив, растворяется в тексте, облекаясь плотью.

«Маисовые люди» — один из редких для латиноамериканской литературы примеров самодостаточного отражения мифологического сознания. Астуриас, в соответствии со своим замыслом, сводит сюжетность к рудиментарной, максимально размывая причинно-следственные связи и хронологическую последовательность событий. Однако в обстоятельных и ярких описаниях, каких немало в «Маисовых людях», литература, а вместе с ней и рационалистическое сознание во весь голос заявляют о своих правах, придавая всему тексту в целом экспериментальный характер.

Гораздо чаще миф, не утрачивая своей сущностной значимости, привлекается для того, чтобы очертить специфичную для Латинской Америки дополнительную грань мира, ни в чем не уступающего по сложности европейскому. Примером тому может служить упомянутый выше роман Карпентьера «Потерянные следы». В центре романа — проблема личностного самосознания человека, и поверяется реальность этого личностного самосознания столкновением с мифологизированной природой. В романе крах терпит не герой, а одна из традиционных гуманистических ценностей, причем приводит к этому краху всего лишь непосредственный контакт с живой природой. Вскрывая условный и не универсальный характер личностного подхода к миру, Карпентьер не интерпретирует его как миф европейского сознания, что прозвучало бы органично в европейской литературе второй половины XX в. Для него миф не является средством остранения мира и практически не совместим с иронией.

Добиваясь искомого эффекта, автор создает сложный, «композитный» образ природы: она одновременно является агонистом, выступает как актант и как простой катализатор; внутреннее единство и целостность этого сложного образа достигается как раз за счет мифологизации. Мифологизированная, одушевленная природа демонстрирует мощь и дикость, провоцирует иррациональное насилие (сцена избиения Муш) и пробуждает первобытные безымянные страхи в герое. Причем, переход от безличной и вечной природы к природе живой, более того наделенной волевым началом, активно участвующей в жизненном процессе осуществляется в самом языке романа и может происходить в рамках одного абзаца, одной фразы. И в этом можно усмотреть влияние «живого» мифа: метафора, в том числе и языковая, актуализирует прямое, буквальное свое значение — за переносом смысла встает представление о глубинной, таинственной тождествен-

ности связываемых понятий. Говоря о «водном» глазе[12], Карпентьер придает своему тексту как бы двухслойность[13]: перед нами не столь уж редкая метафора, призванная и украсить, и одновременно «оживить» текст — и эту свою вторую функцию она выполняет с особой силой и убедительностью. Подобная метафора не размывает «литературности», она двойственна, как и рассмотренные выше мифологические образы в европейских литературах. Однако «второй план» у нее не риторический (умозрительный), а образный; ранний Карпентьер в этом отношении демонстрирует полное единодушие с Борхесом. Актуализация же архаического, буквального смысла метафоры происходит за счет, с одной стороны, последовательного одушевления мира природы (то есть, возникает взаимное подпитывание специфического восприятия мира и связанной с этим восприятием мира образности) и, с другой стороны, вплетение в текст рассуждений, связанных с проблемой означения и переноса значения (ср., например, рассуждения о «земле лошади» и «земле собаки»).

Актуализация мифологических структур в самой словесной ткани произведения характерна и для более раннего произведении А.Карпентьера «Царство земное» (1949). И там возникает образ глаза, но только с печатью ужасного — речь идет об увечье Макандаля[14]. Именно эмоциональная острота этого бьющего по нервам образа не позволяет отмахнуться от него как от обыкновенной метафоры, даже стилизованной, заставляет видеть в нем нечто большее — манифестацию глубинной, живой и магической сути мира. В этой повести глубинная и подлинная жизнь мира одновременно прекрасна и ужасна, исполнена невероятной мощи и «тотальной» жестокости. При этом, как и в случае с простыми фигурами речи, происходит взаимное индуцирование соединяющихся идей. Увиденный глазами рабов мифологизированный мир проникнут насилием и агрессивностью, бьющая через край жизненная сила этого мира несет смерть и оборачивается смертью. Единство жизни и смерти является такой же неотъемлемой чертой этого мира, как и сущностное единство всех жизненных форм, а вместе они выявляют неразрывную связь животворящего, порождающего начала с миром хаоса. Знаковый характер носит мотив превращений, в частности, спасающих от смерти, наглядно соединяющих текучесть форм, присущую миру хаоса, и неисчерпаемое многообразие природы. Насилие, представленное как проявление естественного закона природы, предлагает сакральное обоснование для человеческой агрессивности и подстегивает ее, выводя за рамки морали. Ход мысли автора в определенном смысле близок к представленному в «Повелителе мух» Голдинга, однако Карпентьер избегает риторических моделей и оценочности: речь идет не о дикости и варварстве, а о

слиянии с природой. Нисколько не умаляя «ужасности» восстания, Карпентьер отказывается оценивать его с позиций добра и зла, актуализируя тем самым еще один аспект мифологического восприятия мира: невнятность и относительность моральных и этических оценок. Но позиция Карпентьера в этом романе — это не позиция безоговорочного приятия, наполненный буйной жизненной энергией, ослепительно яркий, волшебный мир повести неизбывно трагичен, ужасы человеческой истории является лишь продолжением этого первородного трагизма. Используя мифологические структуры и представления для описания происходящего автор отвергает тем самым простые решения и условные рационалистические формулы.

В латиноамериканской литературе, в целом, и в «Царстве земном», в частности, онтологическая жестокость мира заставляет интерпретировать отношения человека с мифологизированным миром природы как жертвоприношение. Знаковый характер носит упомянутая выше сцена трансформации Макандаля — для того чтобы она могла свершиться в сознании наблюдающих казнь рабов, сама казнь должна была приобрести черты жертвоприношения через массовую сопричастность и духовное активное соучастие присутствующих в происходящем. Амбивалентность жертвоприношения, соучастие жертвующего даже в том случае, когда речь идет не о самопожертвовании, придает личностный, со-страдательный оттенок и самому насилию. Переосмысленное в категориях жертвоприношения разлитое в мире насилие приобретает смысл, гуманизируется, превращается в «соразмерное» человеку, а значит становится «терпимым». В «Потерянных следах» насилие оборачивается глобальным законом, поскольку отличает и мир цивилизации, и мир природы, причем в «цивилизованном» обличии оно решительно и однозначно отвергается, а в природном воспринимается как естественное. В подобной постановке вопроса едва ли следует усматривать тенденциозность: цивилизация противопоставляет себя варварству, в частности, и в декларируемом неприятии насилия. Только с точки зрения «цивилизованного мира» насилие является различительным признаком и идеологизируется, и для этого мира оно неприемлемо. Но и в этом случае Карпентьер избегает оценочности и схематизма: жестокость естественного мира оттеняет ирреальность самых прекрасных идеалов. В поле действия оппозиции цивилизация — естественное состояние в «Потерянных следах» попадает и художественное творчество. Карпеньтер как будто высказывается об исканиях таких европейских художников первой половины века, как А.Арто и Д.Г.Лоуренс. Укорененное в природе[15], искусство может существовать исключительно в мире цивилизации и даже самим героем

воспринимается как его проявление, мифологизированный мир синкретичен.

Мифологизированный мир Карпентьера — мир реальный, его «странности» и инаковость обосновываются спецификой человеческого восприятия. В его романах не случайно привлекает внимание метафора глаза: читатель всегда четко представляет себе «созерцателя», через сознание которого пропускается происходящее. Для Г.Гарсиа Маркеса, напротив, одной из существеннейших черт мифологической картины мира является ее фантастичность. Но, в отличие от Толкина, его фантастичность чужда традиционной литературной условности, а миф вырывается из узких рамок выработанных XX в. интерпретаций. Инцестуальный мотив в романе «Сто лет одиночества» (1967) естественно вписывается в парадигму мифа о сотворении/порождении мира и одновременно полностью исключает психоаналитическую трактовку. Мифологизация в данном случае, как и в рассмотренных выше произведениях Карпентьера, оставляет читателя один на один с ужасной реальностью, не позволяя ему спрятаться за привычные схемы. Этот мотив, кроме того, значительно распространяет и представление об «ужасности» мира и человека: она не сводится к одному только насилию.

Латиноамериканская литература прибегает к мифу для осмысления не только природного мира, но и общественных отношений. Отчетливые мифологические черты носит в латиноамериканском романе образ диктатора. Мифологизация власти в контексте мифологизированной картины мира подчеркивает одновременно природность (даже животность) и космичность органичного для власти насилия. Примером в этом отношении может служить роман М.Отеро Сильвы «Лопе де Агирре, князь свободы» (1979). С другой стороны, именно в романах о диктаторах приобретает принципиальное значение в целом не слишком занимающая латиноамериканскую литературу амбивалентность мифа. Лежащее в основе всякой власти насилие одновременно является силой подтачивающей эту власть изнутри и порождающей ответное насилие, ниспровергающее ее. Почти величественное в своей тотальности и космической масштабности, насилие тем не менее остается злом, силой разрушительной а не созидающей. Избегая прямых смысловых оппозиций в характеристиках власти, сталкивая такие разноплановые черты как величие и зло, латиноамериканские писатели сохраняют в мифологических формах всю сложность реальной жизни. Наконец, миф власти, может быть единственный миф Латинской Америки, сходен с европейскими мифами второй половины XX в. и несет на себе печать оценочности: это ложный миф, порожденный человеческим сознанием. Эта особенность мифа власти на-

глядно проявляется в романе Гарсиа Маркеса «Осень патриарха» (1975).

Но и в этом романе фантастичность повествования Гарисиа Маркеса актуализирует в противовес столь значимой для европейской культуры условности-договоренности условность-ирреальность — она с точки зрения Гарсиа Маркеса гораздо эффективнее, по крайней мере в сфере эстетического. В этом он расходится с Борхесом, для которого фантастика, как говорилось, тоже является одним из средств познания мира. Гарсиа Маркес, не уставая описывать «чудесную реальность» Латинской Америки, открывает при этом для читателя особую значимость глаза, видящего эту реальность. Принципиальное значение в его произведениях приобретает активная роль воспринимающего сознания. Сама возможность того, что все происходящее порождено фантазией автора или героя, обладает умиротворяющей и смягчающей силой. Фантазия является для него залогом свободы, как писательской, так, в определенном смысле, и жизненной, именно она дает человеку власть над миром. Фантастичность выступает органичной и необходимой чертой реальности и обосновывается двояко: через специфическое для мифа видение мира в категориях тождества и через соответствующее описание человеческой психики.

Естественное и органичное восприятие мифа латиноамериканской литературой стало одним из важных факторов, обусловивших вбирание мифа в постмодернистскую культуру. Миф и мифологизированная картина мира становится одним из главных средств борьбы с мифом. Философские рассуждения на эту тему раздавались и раньше, например, из уст А.Мэрдок, но для приложения этого принципа на практике требовалось радикальное переосмысление всех традиционных европейских ценностей, завершившееся, достаточно болезненно, в конце 1960-х гг. Европейская литература после этого с энтузиазмом восприняла возможности, раскрытые перед ней латиноамериканским романом. Однако перенимает она приемы и строит из них новую литературную условность. Только как литературную условность допускает кризисное европейское сознание представление о возможности выхода за пределы видимостей, к подлинным и сущностным смыслам. Наиболее наглядно миф, как одна из составляющих, если не основа, замкнутого круга условностей, предстает в романе У.Эко «Маятник Фуко» (1988). Хождение XX века дорогами мифа привело к растворению мифа в идеологии и текстуальности.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] *Манн Т.* Иосиф и его братья. М., 1968. Т. 1. С. 111.

[2] Там же, с. 106.

[3] Размышления Ю.М.Лотмана о чуждости сюжета мифу см.: Семиосфера и проблема сюжета // *Ю.М.Лотман.* Внутри мыслящих миров. М., 1999.

[4] Кстати, Н.Фрай вслед за Дж.Вико утверждает, что именно иронический «модус» предшествует возврату к мифу.

[5] См. об этом: *Манн Т.* Фрейд и будущее. Иностранная литература, 1998. № 6.

[6] *Манн Т.* Иосиф и его братья. С. 74–75.

[7] *Манн Т.* Фрейд и будущее.

[8] Этот роман подробно проанализирован Л.П.Ржанской в ст.: Берджес и Шекспир: диалог двух путей // Английская литература XX века и наследие Шекспира. М., 1997.

[9] Подробный разбор романа см.: *Н.Ф.Ржевская.* Мишель Турнье // Французская литература, 1945–1990. М., 1995. С. 671 и далее.

[10] Подробно и доказательно эта специфика латиноамериканской литературы рассмотрена А.Ф.Кофманом в книге: Латиноамериканский художественный образ мира. М., 1997.

[11] *Кофман. А.Ф.* «Проблема «магического реализма» в латиноамериканском романе», в кн. Современный роман. Опыт исследования. М., 1990. С. 192.

[12] *Carpentier A.* «Los pasos perdidos». La Habana, 1985. P. 135.

[13] *Кофман А.Ф.* Проблема «магического реализма» в латиноамериканском романе. С. 193 и далее.

[14] *Carpentier A.* Dos novelas. La Habana. P. 20.

[15] *Carpentier A.* Los pasos perdidos. P. 204–205.

П.Топер

ТРАГИЧЕСКОЕ В ИСКУССТВЕ XX ВЕКА

Я устал от двадцатого века,
От его окровавленных рек.
И не надо мне прав человека,
Я давно уже не человек.
Я давно уже ангел, наверно,
Потому что, тоскою томим,
Не прошу, чтоб меня легковерно
От земли, что так выглядит скверно,
Шестикрылый унес серафим

Владимир Соколов

Проблема трагического в искусстве — одна из самых сложных. Ее можно, конечно, всячески обфилософствовать, но не станет от этого яснее художественный смысл этого явления

Борис Эйхенбаум

Не много есть слов, которые употребляются людьми конца XX века так часто как «трагедия»; некогда принадлежавшее к сфере высокого искусства, оно перешло сегодня в разряд повседневной, бытовой лексики. Жизненное содержание этого слова стало наступать на его исконное традиционное значение, заставляя спускаться с котурнов («рыскать по улицам»[1]), уже давно; конец XVIII века и французская революция 1789 г. со всеми ее последствиями, включая наполеоновские войны, образуют тут несомненную веху. В наши дни Пастернак не случайно антитезу «театр — жизнь» выразил через трагедийный мотив смерти, поставив жизнь (или жизненность) выше искусства («Но старость это Рим, / который, / Взамен турусов и колес, / Не читки требует с актера, / А полной гибели всерьез. / Когда строку диктует чувство, / Оно на сцену шлет раба, / И тут кончается искусство, / И дышит почва и судьба»).

На протяжении всего новейшего времени греческое слово «трагедия» повсеместно расширяло границы своего применения, хотя в каж-

дом языке есть достаточно выражений для обозначения безысходной беды, невосполнимой утраты, страшного несчастья, непереносимого горя; но слов этих уже не хватало, синонимический ряд тавтологически расширялся в сторону высокого пафоса (Чернышевский: «Трагическое есть ужасное в человеческой жизни»). В античные времена слово «трагедия» существовало именно как жанровое определение, и только с ходом времени приняло значение, близкое к современному[2], ибо древнегреческая трагедия утверждала себя как высший, главный вид искусства, которому в наибольшей мере были доступны общие законы бытия, неотделимые от сферы трагического. Но универсальное употребление понятия «трагедия» было еще далеко впереди. Если, по Сонди, Аристотель создал поэтику трагедии, то философию трагического создал Шеллинг[3] (читай: классическая немецкая философия).

Вопрос о семантике слова «трагедия», однако, не просто предмет филологического спора, он связан с пониманием трагического, которое не оставалось неизменным на пороге XX века, и признаки перемен следует искать начиная с последних десятилетий века предыдущего («прозаического», «буржуазного»), даже конкретнее, с ранней работы Фридриха Ницше «Рождение трагедии из духа музыки» (1871), появившейся — как это неизменно подчеркивается исследователями — в год Парижской коммуны (Парижская коммуна упоминается и в тексте Ницше). Уже здесь Ницше говорит о трагическом как об изначальной сути бытия, иррациональной и хаотической, и ставит под сомнение идею Бога. Но главным в этой книге, может быть, было даже не то, что в ней сказано, а как сказано — то есть неакадемический, «живой» подход к проблеме трагического, как к чему-то жизненно важному, повседневному, что станет характерно и для многих вполне ученых сочинений того времени.

В многократно издававшейся работе немецкого философа Иоганнеса Фолькельта «Эстетика трагического»[4] (1897) отвергались все прежние теоретические взгляды в этой области, разработанные классической немецкой философией, поскольку они исходили только из творений великих трагиков прошлого (а в них — из характера главного героя), в то время как, по мнению автора, трагическое многообразно, оно окружает нас, присутствует не только в разных видах искусства, но и в жизни, и в природе, причем в существенно разных формах, однако в большинстве случаев совпадающих с «обычным» употреблением слова «трагический» (das gewöhnliche Sprachgebrauch). «Обычным» — то есть взятым не из области возвышенной поэзии, а из реальной действительности, где и надо искать общее определение. Хотя Фолькельт, чтобы уйти от противоречий, много говорит в конце

своей работы о «метафизике» трагического, его «трансцендентном» смысле, эта эмпирическая точка зрения подверглась немалой критике за то, что трагическое тем самым оказывалось свойством самих жизненных явлений, то есть объективно существующим в природе. (Позднее, в годы первой мировой войны, против этой точки зрения резко выступил Вальтер Беньямин, считавший, что Фолькельт смешал вместе шедевры и «кучи фактов» и что теорию трагедии строить можно только на ее великих образцах[5]). Согласно Максу Шелеру трагическое представляет собой «сущностный элемент самого универсума», который надо искать не в «вещах» и не в «событиях», а «за ними»; как и Фолькельт, он распространял само понятие трагического далеко за пределы искусства («То, что трагическое в основе своей эстетический феномен, — очень сомнительно [...]. Говорим же мы по отношению к обычной жизни и к истории [...] о трагических событиях и трагических судьбах»[6]).

Трагическое сходило с подмостков в гущу повседневной жизни, что соответствовало мироощущению наступающего века. Ни одно столетие человеческой истории не знало столько гибельных социальных катастроф, столько жертв насильственной смерти и никогда эти жертвы, благодаря гигантски развившимся средствам коммуникации и связи, не воздействовали на сознание и чувства такого огромного количества людей. Трагический опыт эпохи становился непременной составляющей восприятия произведения искусства — его темой не обязательно должна быть кровавая война или кровавая революция, или другое событие, резко нарушающее привычное течение общественной жизни, но любое значительное повествование о современности без трагедийного элемента в судьбе героев выглядит сегодня поверхностным и легковесным в глазах читателя. Обращаясь к проблеме трагического в искусстве, мы в большей мере, чем в других случаях, обращаемся к живой действительности во всей полноте ее многообразия и противоречий.

Толстовская «Война и мир» хорошо иллюстрирует связь трагических сюжетов в искусстве с ходом реальной истории. По предварительному плану роман завершался двумя свадьбами (Пьера Безухова с Наташей Ростовой и Николая Ростова с княжной Болконской), то есть победный конец повествования об Отечественной войне 1812 года был скреплен счастливыми семейными узами главных героев; тем не менее, Толстой, продолжая работать над романом, вскоре решил завершить его совершенно не обычным для литературы того времени эпилогом, который содержит не только ставшие знаменитыми рассуждения о смысле и ходе истории, но и продлевает судьбы главных героев на доброе десятилетие. Теперь, на пороге декабристского восстания, Пьер и Николай Ростов уже непримиримо спорят друг с другом,

а Николенька, сын погибшего в войну Андрея Болконского, видит вещий сон, в котором Николай Ростов с оружием в руках встает на его пути, чтобы не дать ему свершить свой подвиг. Еще недавно соратники в победе над Наполеоном, теперь они почти что смертельные враги. Перед нами не привычный традиционный роман, а эпопея с незавершенным и потому открытым трагедиям концом, заставляющим читателя продумать весь ее ход заново[7].

Наше время лишает книгу, если она открыта будущему, возможности «хеппи энда» («...и стали жить-поживать и добра наживать»). Если воспользоваться утверждением Гегеля, который говорил, что трагическое всегда связано с «состоянием мира», то на пороге XX столетия сущность трагического и восприятие трагического должны были меняться; должны были они меняться и в дальнейшем, ибо движение истории XX века было слишком всеобъемлюще и стремительно, чтобы не захватить широко в свою орбиту область искусства.

История трагедии как жанра, то есть специфической разновидности драмы, насчитывает многие тысячелетия; единой для всех времен характеристики, которая обнимала бы все ее проявления, не существует. Чем больше давало себя знать стремление охватить в одном определении все многообразие трагедии на протяжении ее исторического развития, тем более обобщенные дефиниции появлялись на свет; смысл их, однако, неизменно оказывался близок к формуле, данной еще Аристотелем, согласно которой трагично то, что вызывает сострадание и страх (по формулировке А.Лосева: «Диалектика жизни поворачивается к человеку в трагическом ее патетической [страдальческой] и губительной стороной»[8]). Конкретные формы трагедии (в разных странах и в разные времена) всегда зависели, в конечном счете, от общественно-исторических условий. Обычно выделяют как периоды расцвета трагического искусства четыре великие эпохи (которые не обязательно должны быть самыми трагическими эпохами человеческой истории): античность (Эсхил, Софокл, Еврипид), английское, испанское, португальское, немецкое Возрождение и барокко (Шекспир, Лопе де Вега, Камоэнс, Кальдерон, Грифиус), французский классицизм (Корнель, Расин), немецкое классическое искусство (Гете, Шиллер); следует добавить к этим именам Россию и Пушкина с его «Борисом Годуновым» и «Маленькими трагедиями».

Наше время отмечено необычайным вниманием к творчеству писателей-трагиков далекого прошлого; Эсхил, Софокл, Еврипид ставятся на протяжении всего XX века бесчисленное количество раз на сценических площадках всего мира; возникают целые переводческие школы филологов-античников, среди которых следует отметить, прежде всего, вслед за немецкой, русскую; повышенное внимание вызы-

вают Корнель и Расин, хотя явно сказывается справедливость замечания Пушкина об «узкой форме» трагедий французского классицизма[9]; наиболее близок современности оказывается Шекспир, интерес к которому растет от десятилетия к десятилетию и становится повседневным. Но и собственно в XX веке создавалось и ставилось на сцене, а затем и на киноэкранах, бесчисленное множество драматических произведений, обозначенных как «трагедия» (или по тем или иным параметрам заслуживающих такого определения); нередко эти произведения опираются на классические сюжеты, античные или шекспировские, это своеобразные «римейки», в которых известный читателям и зрителям образный и эмоциональный фон, прочно вошедший в сокровищницу культурного наследия, помогает задать высоту проблематики и человеческих характеров (чем шире слой «компетентного читателя», тем явлений такого рода больше и они значительнее); но, судя по всему, список великих для жанра трагедии эпох XX век не пополнит, хотя среди авторов современных трагедий были крупнейшие имена мировой литературы: Стриндберг, Ибсен, Гофмансталь, Гамсун, Гауптман, Д'Аннунцио, О'Нил, Уильямс, Кокто, Клодель, Роллан, Оден, Чапек, Гарсиа Лорка, Сартр, Камю, Ануй, Толлер, Кайзер, Янн, другие экспрессионисты, Брехт, Вайс, Фриш, Дюрренматт, Бернхард, Хайнер Мюллер, многие другие. Ослабление позиций трагедии в драматургии и на театральной сцене при постоянном возрастании трагедийного жизнеощущения принадлежит к самым существенным сдвигам в жанровой структуре искусства XX века. Американский исследователь Уолтер Кауфманн пишет, что «вопрос о том, возможна ли трагедия в наши дни, звучит парадоксально, ибо само время трагично»[10]; это так — но трагическое уходило в поэзию и роман, прежде всего в роман, в XX веке литературный жанр наиболее гибкий и продуктивный[11].

Выражение «роман-трагедия» впервые, судя по всему, употребил Вяч. Иванов в 1911 году по отношению к творчеству Достоевского (в речи, произнесенной по случаю доклада С.Н.Булгакова «Русская трагедия»). В трактовке Вяч.Иванова грандиозность Достоевского («русского Шекспира») состоит в том, что под его пером роман стал «трагедией духа», подымающейся от изображения эмпирического преступления и следующего за ним неизбежного наказания к трагедии метафизической, разыгрывающейся между человеком и Богом: «Та эпическая форма, которую мы называем романом, развиваясь все могущественнее (в противоположность героическому эпосу, который после Илиады только падал), восходит в романе Достоевского до вмещения в свои формы чистой трагедии»[12]. Мысль Вяч.Иванова развивается в пределах религиозного мышления, свободного от мирских

страстей; «чистая трагедия», «трагедия духа» не нуждается в том, чтобы смертный герой испытывал невыносимые страдания и умирал на грешной земле, без чего трагического действия и самой трагедии в привычном смысле слова, собственно говоря, не бывает. Но высказанная им мысль о роли творчества Достоевского в движении трагической идеи в сторону человеческой личности и, в то же время, «укрупнении» трагических коллизий до вселенского масштаба, имеет общий смысл и подтвердилась полностью в реальности искусства XX века.

Понятие «трагическое» традиционно неразрывно связанно с «возвышенным». Герой, действовавший в «старой» (античной или шекспировской) трагедии, ее протагонист, был носителем высоких идеалов и/или активного начала, направленного (чаще всего) на утверждение сил добра или на ниспровержение сил зла, и в том и в другом случае воплощающих нечто высшее по сравнению с тем, чем была его личная (единичная) судьба, будь то рок, древнее проклятие, интересы государства или народа, сознание чести или долга. XX век с первых шагов допускает, сначала робко, нечто новое в структуру трагического искусства, перемещая внимание на судьбу человека, на «трагическое чувство жизни», используя формулу из названия книги Мигеля де Унамуно[13] (1913). Не только в философии, но и в реальном литературном процессе происходят знаменательные перемены. «Личное», даже «бытовое» теперь часто оказывается важнее высоких деяний и исторических задач. Это видно уже у Ибсена, в драмах которого «трагическая личность вытесняет трагического героя»[14]. Маяковский дает своей драматизированной поэме, вышедшей под названием «Владимир Маяковский» (1913), то есть произведению о себе самом, жанровое определение «трагедия»; он же формулирует сущность трагического в таких презрительных по отношению к традиции словах: «Гвоздь у меня в сапоге кошмарней, чем фантазия у Гете». Внутреннее пространство человеческой души все чаще становится площадкой действия, заключающего в себе, по выражению Л.Андреева, «неведомые древним истины нового и глубочайшего трагизма»[15]. Андреев здесь почти буквально повторяет Ницше: «Величайшие трагические мотивы остались до сих пор неиспользованными: ибо, что знает какой-нибудь поэт о множестве трагедий совести?»[16].

Однако первая мировая война, пришедшая на смену относительно мирному (для Европы) сорокалетию, которую так часто называли истинным началом XX века, а затем завершившие ее революции резко изменили ситуацию; страдания, гибель и насильственная смерть становились повседневностью, на войну уже не надо было отправляться за тридевять земель, она сама, как и революция, могла войти в любой дом. Трагедиям в искусстве становилось трудно соревноваться с тра-

гедиями в реальной жизни, которые читателям и зрителям были знакомы не понаслышке; гигантская волна трагических тем, сюжетов, коллизий надолго затопила мировое искусство. Те способы и средства, которыми на рубеже столетий писатели и художники стремились выразить «ужасное в человеческой жизни», стали восприниматься как мало убедительные (начиная с «Красного смеха» Л.Андреева и знаменательного отзыва о нем Л.Толстого: «он меня пугает, а мне не страшно») и уже не производили того потрясения, на которое рассчитывали их авторы. Наступало время, когда надо было писать не просто о войне, а «войной» (Маяковский).

Трагическое в искусстве XX века огромно по своему значению и сложносоставно. Уже в самом его начале мы сталкиваемся с многообразием проявлений трагического, позволяющим сопоставлять его разные воплощения, строить своего рода типологию — с точки зрения специфических особенностей, присущих тому или иному замыслу, жизненному материалу, жанровым характеристикам, герою-протагонисту, конфликту, использованию современными писателями древних сюжетов и т.д., и, не в последнюю очередь, особенностей культурных традиций.

* * *

Две страны в Европе XX века знают о трагическом больше других — Россия и Германия; это связано с реальной историей народов этих стран. В большей мере, чем где бы то ни было еще, войны и революции вынесли здесь на поверхность жизни социально обусловленные трагедии, что сказалось самым непосредственным образом на искусстве — военная и революционная проблематика занимает и здесь и там огромное, определяющее место. Общие тенденции обнаруживаются и в исторических судьбах русского и немецкого искусства, при этом годы гитлеризма в Германии, как и «реального социализма» в России, были временем господства вульгаризированных и грубо приспособленных для нужд текущей политики представлений о месте и роли трагического, что оказывало решающее воздействие на художественное творчество, его функционирование и его восприятие. В эти годы общественное устройство и здесь, и там, несмотря на все принципиальные различия, строилось на идее народного единства и подчинения ему человека, причем в одном случае главенствующим был национальный (в годы нацизма даже расистский), в другом социальный (классовый) признак; огромную роль для судеб искусства сыграло то обстоятельство, что коммунизм, как и фашизм, по словам Н.Бердяева, «отрицает трагический конфликт личности и общества»[17].

В России (и будущем Советском Союзе) после первой мировой войны, Февральской и Октябрьской революций, войны гражданской утвердилось понимание сущности трагического, согласно которому в трагическом конфликте победа исторически прогрессивной идеи достигается ценой страдания, невосполнимых утрат или гибели ее носителя, но гибель эта открывает дорогу новому «состоянию мира»; поэтому, по Гегелю, в трагедии нет места для «голой гибели индивидуумов»[18]. Под этим углом зрения молодые писатели, по большей части сами участвовавшие в войнах и революционных событиях, решали всеобщий для искусства того времени «проклятый вопрос о насилии» (А.Цвейг), разгул которого продолжался в России долгие годы, причем действительность, хорошо им известная, подсказывала разные и неоднозначные ответы на вставшие перед ними невиданно обострившиеся вопросы. Победившая революция затмила проигранную войну. В то же время молодая советская критика, будучи по большей части вульгарно-идеологической, чем дальше, тем больше сужала представление о смысле и эстетическом пространстве действия феномена трагического, упрощала понятие революционного идеала, рассматривая его исключительно через призму непосредственного героического действия. Вульгаризация не отменяла идеала, но искажала его. На первом месте оказывались не поиски трудно дававшейся жизненной правды, а требование видеть в каждом герое безупречное воплощение идеи, за которой нравственное величие и справедливое будущее.

В 30-е годы было широко распространено выражение «оптимистическая трагедия» (по названию пьесы В.Вишневского о революции и гражданской войне в России, 1933), которое очень раздражало Горького, не желавшего понимать, каким образом «оптимизм» может сочетаться с «трагедией». Но в этом броском утверждении, собственно говоря, не было ничего нового и сама формула Вишневского кажется весьма умеренной, «обкатанной» в дискуссиях 20-х гг., на фоне заявлений на этот счет в первые послереволюционные годы. В то время о трагедии постоянно писалось, как о «мажорном» явлении»[19], в категорической форме отрицалось «трагическое обыденной жизни» (Луначарский: «Где нет повышения жизни, где нет героического, там нет трагедии»). Подобное словоупотребление входило в прямое противоречие с жизненным, «бытовым» содержанием слова «трагический», но это, видимо, мало смущало теоретиков. За подобными взглядами стоит мысль о том, что подлинной темой трагедии является революция (по формуле немецкого эстетика Фишера, законспектированной в свое время Марксом, что тогда, правда, еще не стало достоянием общественности), однако из нее делались прямолинейные выводы, со-

гласно которым трагична только гибель личности, обладающей большой общественной ценностью, то есть революционера, что сама по себе насильственная смерть человека к феномену трагического в искусстве отношения не имеет, и т.д.

Конечно, за догматизировавшейся теоретической мыслью стояло реальное стремление революционного искусства ввести в сферу своих возможностей людские массы, разбуженные народными движениями, понять законы их существования, как исторической силы. Горе и страдания отдельного человека воспринимались как неизбежное, как нечто, оправданное светлым будущим, гибель индивидуума — как плата за это будущее, насилие (по Марксу, «повивальная бабка истории») — как вынужденный грех, который деятели революции брали на себя перед будущим (современный вариант аристотелевско-гегелевской «трагической вины»). Самопожертвование, переходящее в жертвенность, становилось лозунгом дня. Об этом пелось в песнях («Мы смело в бой пойдем за власть Советов / И как один умрем в борьбе за это»); об этом писали поэты (Багрицкий: «Так пускай и я погибну / У Попова Лога, / Той же славною кончиной, / Как Иосиф Коган»). Человеческая личность прямолинейно-логически противопоставлялась людскому множеству, героем становился не человек, а масса (Светлов: «Отряд не заметил / Потери бойца, / И «Яблочко»-песню / Допел до конца»). Подобные поэтические утверждения, однако, рождались не столько на основе знания и глубокого понимания реальных событий, пусть даже тех, участниками которых были сами поэты, сколько из общего ощущения атмосферы победившей революции и умозрительно-радужных, романтических надежд на близкое и гуманное торжество декларированных ею идеалов.

Реальная жизнь (и история культуры) оказывались много сложнее, запутаннее, и достаточно скоро писатели и художники заговорили о кризисе «коллективизма» в искусстве (С.Эйзенштейн: «Я хотел бы дать анализ единичной судьбы в массе»[20], 1929). Настроения в творческой среде расходилось с устанавливавшейся официальной идеологией, в которой главенствовавшая идея борьбы против индивидуализма принимала — чем дальше, тем больше — репрессивные формы, а все, что было связано с кровопролитными революциями и освободительными войнами, стало, вопреки здравому смыслу, настойчиво очищаться от привкуса трагического. В критике шла непрекращающаяся дискуссия по этим вопросам, точнее, снова и снова делались попытки защитить трагическое (как важнейший элемент жизненной правды) от стремления вытравить его из искусства.

Эта ситуация, в которой творческие проблемы были неразрывно переплетены с политикой, сказывалась, зачастую роковым образом,

на судьбах самых разных писателей и их произведений. Все наиболее талантливое, что было создано в русской литературе советского времени о войнах и революции, а также и коллективизации, не укладывалось в становившееся каноническим понимание эстетических законов, и претерпевало, в большей или меньшей степени, преследования и гонения. Относится это не только к 20-м и 30-м годам (включая «Тихий Дон» Шолохова), но и к более позднему времени, в том числе и к литературе, порожденной Отечественной войной, трагизм которой входил в состав народной жизни на протяжении четырех долгих лет и не ушел из ее памяти до сих пор. Героическая линия была главной в этой огромной литературе: она внесла в мировое искусство мощный заряд оптимизма, рождающегося не из легковесного, упрощенного отношения к жизни, а из понимания неисчерпаемых возможностей человека преодолевать трудности, которые свыше его сил, и совершать подвиги во имя осознанной цели, в том числе и ценой своей жизни. Она не была декларирована «сверху», как не раз утверждалось позднее, а переходила в стихи и песни, романы и пьесы, театр и кино из самой что ни на есть повседневной действительности. Конечно, в годы самой войны творческие возможности искусства были сильно ограничены цензурой (цензурой военного времени и самоцензурой самих писателей, о чем не раз говорил Симонов), ибо все или почти все, что не укладывалось в понятие «боевое сопровождение сражающегося народа», отсекалось, или, в лучшем случае, пряталось «в стол», на будущее. Конечно, и в те годы давало себя знать узкое, перестраховочное понимание того, о чем можно, а о чем нельзя писать, что сказывалось, прежде всего, на праве искусства говорить во весь голос о первом периоде войны, начавшейся с жестоких поражений, и проникать глубоко в тайное тайных — скрытый от взоров государства внутренний мир мыслей и чувств «человека на войне». Можно проследить, например, с каким трудом пробивалась в литературу об Отечественной войне в годы самой войны и сразу после нее нота горестного сострадания вне непосредственной, «лобовой» героизации подвига (запретам и преследованиям подвергалась поэзия Асеева военных лет, «Итальянец» Светлова, даже лирическая «Землянка» Суркова, не говоря уже о повести «В окопах Сталинграда» Некрасова). Заметной вехой было стихотворение Твардовского «Я убит подо Ржевом» (1947), написанное от имени павшего солдата, с выражением бесконечного страдания от сознания своей личной гибели («И во всем этом мире, / До конца его дней, / Ни петлички, ни лычки / С гимнастерки моей»). То же ощущение безысходной трагедии смерти было передано Твардовским — от имени автора — еще в «Василии Теркине», написанном и опубликованном в годы войны, в картине массовой гибели под ар-

тиллерийским огнем на переправе «наших стриженных ребят» («И увиделось впервые, / Не забудется оно: / Люди теплые, живые, / Шли на дно, на дно, на дно...»). Однако, случай этот едва ли не единичный.

И после войны, в изменившихся условиях, когда литература, казалось бы, могла вернуться полностью к своему призванию, чтобы громко сказать правду о великом народном подвиге, и на протяжении всей последующей истории советского времени истинная «цена победы» оставалась запретной темой и пробивалось в искусство через множество препон, как проявление не только творческой, но и личной, гражданской смелости. Массовый героизм военных лет уже ставился на службу режиму и у самых разных произведений оказывалась трудная судьба — будь то стихотворение Исаковского «Враги сожгли родную хату» (исток того умонастроения, которое сегодня привычно звучит в песенной строке «Это праздник со слезами на глазах»), «малые повести» писателей военного поколения (Бондарев, Бакланов, Быков, Адамович, Воробьев), выступивших в начале 60-х годов с подчеркнуто «натуральным» и потому непривычно страшным для читательской аудитории того времени изображением кровавых боев, как средоточия военной проблематики, или роман Гроссмана «Жизнь и судьба», повествующий, по словам автора, об «участи человека в нечеловеческое время», который Твардовский назвал «новым этапом в литературе, возвращением ей подлинного значения правдивого свидетельства о жизни»[21]. Военная тематика в непосредственном смысле слова выступает в данном случае как наглядный пример, как наиболее характерная для судеб трагического в советском искусстве, но условия были схожи во всех его тематических и жанровых областях, ибо коренились в общих условиях жизни. Полная бесчисленными примерами насильственной смерти и самопожертвования, высочайшего благородства и низкого предательства, гибели светлых идеалов и торжества изуверства, массового героизма и массового террора, история России XX века не дала ничего надолго сохранившегося собственно в жанре трагедии; обмеление трагического компонента происходило и в других сферах искусства, уплощая и обесцвечивая его; опасность этого осознавалась еще в начале 20-х годов.[22].

Трагическое в русском искусстве советского времени представлено в искаженном виде и в значительной мере избирательно. Вне его вовсе оставались жизненные сюжеты, требовавшие, как говорила Ахматова, шекспировской силы воплощения, охватывающие миллионы человеческих судеб — преследования инакомыслящих, создание системы концентрационных лагерей, раскулачивание, вся, действовавшая десятилетия, государственная машина репрессий; огромную роль, с годами все возраставшую, играла идеологическая цензура, то

есть невозможность иначе, кроме как разве в зашифрованном виде говорить о множестве истинно трагических коллизий советской истории. Относится это, прежде всего, ко всему, что связано с политическими преследованиями и лагерным бытом и что получило возможность выйти за пределы самиздата, и то не сразу, только после публикации «Одного дня Ивана Денисовича» Солженицына в 1962 году. Цензура помогала трагическому в жизни решительно превосходить по силе эмоционального воздействия трагическое в искусстве[23]. И по сей день — хотя для таких измерений не существует точных весов — наивысший трагический пафос присущ не только творениям (оставшимся в значительной своей части не известными до недавнего времени), но и самому жизненному пути ряда великих русских поэтов и прозаиков первой половины XX века, чья личная судьба прошла под знаком преследований, террора, существования на краю гибели и чья жизненная и творческая позиция очень часто оплачивалась смертью (Мандельштам, Пастернак, Ахматова, Цветаева, Платонов, Есенин, Маяковский, Бабель, Замятин, Пильняк, Булгаков, Зощенко, многие другие). Неверно было бы думать, что эта сфера действительной жизни (и изображения в искусстве) с присущим ей неотступным трагическим содержанием лишена героического начала; наоборот, оно присутствует в ней, и тоже неотступно, хотя и приобретает иной вид и соотносимо не только с понятием подвига, но чаще с тем понятием, к которому подвиг-деяние восходит, — к трудно переводимому на другие языки русскому слову «подвижничество».

Следует, однако, сказать, что для понимания трагического в искусстве XX века русский опыт не есть нечто изолированное; он специфически выражает некие общие тенденции. К ним относится перерождение революций — явление, ставшее делом привычным: кровавые диктатуры наследуют массовые революционные движения с неизбежностью исторической закономерности, искажая, фальсифицируя или вовсе отбрасывая то, что в их идеалах было высокого и благородного.

Феномен этот уже достаточно ясно воплощен в мировом искусстве, не только европейском, но и самых разных стран и континентов, что подтверждает его универсальность. Выразительно представлен он в литературах Латинской Америки («вулканического континента»), в том числе и в романе Г.Гарсиа Маркеса «Сто лет одиночества», где в пропитанную мифологическими мотивами историю шести поколений рода Буэндиа вплетена четко выписанная судьба, может быть, самого талантливого из них, полковника Аурелиано. Родившийся с открытыми глазами, обладающий даром ясновидения и поэтическими наклонностями (знаки высокой одаренности), он выбирает жизненную стезю повстанца, борца, человека военного. Быстро выдвинувшись в эпопее

бесконечных восстаний и войн между «землевладельцами-либералами» и «землевладельцами-консерваторами», описанной в ироикомическом духе, он достигает неслыханных начальственных высот, но возвращается в родной город «захватчиком». «Вывалявшись как свинья в дерьме славы», он превращается в деспота, не щадящего ни врагов, ни друзей, ни подданных, «запутавшегося в пустоте одиночества своей необъятной власти», охваченного «внутренним холодом». Психологическая анатомия революционного героя дана здесь в движении — сначала в стадии выбора своей судьбы, затем победы во главе восставшего народа, затем, после победы, в стадии предательства («с этого момента мы боремся только за власть»), превратившего Ауреliано Буэндиа в «самого деспотичного и кровавого диктатора», проклятого своими недавними соратниками («береги свое сердце, Ауреliано, ты гниешь заживо») и жалеющего о том, что не остался простым ремесленником[24].

Франц Кафка пророчески видел эту закономерность, трактуя ее как нечто, коренящееся в самой природе революции, причем даже в деперсонализированном варианте, через утверждение всесилия бюрократического аппарата. «Очерствевшее сердце» — мотив, многократно встречающийся в мировом искусстве как решающая характеристика диктатора, поставившего себя над народом и восходящая к фольклорным мотивам зла («внутренний холод» у Гарсиа Маркеса) — принимает у Кафки отчужденно-безликие формы: «В конце каждого революционного процесса появляется какой-нибудь Наполеон Бонапарт [...]. Чем шире разливается половодье, тем более мелкой и мутной становится вода. Революция испаряется, и остается только ил новой бюрократии. Оковы измученного человечества сделаны из канцелярской бумаги»[25].

«Канцелярская бумага» легко пропитывалась кровью. «Реальный социализм», каким он складывался в Советском Союзе с начала 30-х гг., воплощал в себе опасность бюрократического и диктаторского развития событий в концентрированном виде, причем грядущая неизбежная война с германским фашизмом, в которой Советскому Союзу объективным ходом истории заранее была предназначена роль освободителя (на пределе сил, без гарантии победы), запутывала ценностные ориентиры, выдвигала перед художниками Запада вопросы, на которые не было еще готовых ответов. Для многих из них все это ставило под сомнение понятие героя как безусловного носителя идеи светлого справедливого будущего, заставляло сомневаться в высоком смысле подвига и добавляло тем самым существенно новые аспекты в понимание всего комплекса эстетических проблем, связанных с трактовкой героического действия и трагического пафоса.

В этом смысле много дает для понимания трагического в зарубежном искусстве XX века литература, порожденная гражданской войной в Испании 1936–1939 гг. (которая ощущалась ее активными участниками, добровольцами-антифашистами со всех концов света, как прелюдия «большой войны» и которая таковой и оказалась) и, прежде всего, роман Э.Хемингуэя «По ком звонит колокол» (1940).

Хемингуэй вошел в литературу с темой смерти, одной из сквозных, ведущих тем искусства всего века, вынесенной им с полей первой мировой войны, которую он воспринял как царство бессмыслицы, насилия и произвола. Человек перед лицом смерти — исконно толстовская тема, но у Хемингуэя она служит не только для проверки человеческого характера «на прочность» — хотя это и главное, — но и для утверждения мысли о бренности самой человеческой жизни. Антивоенный пафос его книг переходит в пафос экзистенциальный («Вот чем все кончается. Смертью. Тебя просто швыряют в жизнь и говорят тебе правила, и в первый же раз, когда тебя застанут врасплох, тебя убьют. [...] В этом можешь быть уверен. Сиди и жди, и тебя убьют»[26]). Образ героя, кастрированного войной, подробно психологически представленный в «Фиесте» (1926), был для него воплощением полной невозможности вернуться к осмысленному существованию; это — трагедия, которая всегда с тобой. «Фиеста» стала открытием трагедии безысходности как формулы «потерянного поколения», отмечающей всеобщий рубеж 1914–1919 гг. (первой мировой войны и революции) и потому имевшей более широкий смысл и длительное воздействие на мировое искусство. Сложившийся как антифашист в Европе, в Париже, но сохранивший обычный для американца взгляд на европейский фашизм «со стороны», Хемингуэй острее многих других увидел смертельную опасность, нависавшую над миром, и принял борьбу демократических сил Испании против Франко как первую вооруженную схватку, призванную остановить наступающую реакционную диктатуру. В романе «По ком звонит колокол» есть все, что свойственно высокой трагедии — гордый народ, борющийся за свое достоинство и права, герой, отдающий этой борьбе все силы и гибнущий во имя великого общего дела, во имя будущего. Но есть и нечто другое — сомнения героя в чистоте этого великого дела, которая одна и может дать нравственное право на беспощадную борьбу; эти сомнения рождаются и из наблюдений над современниками (теми, с которыми вместе пришлось воевать, и теми, против которых пришлось воевать), из картин взаимного озверения, из трудно поддающихся осмыслению фактов, с которыми герою пришлось столкнуться, встречаясь с советскими людьми (представителями «нового мира», мира будущего) и сражаясь под их началом. Гражданская война в Ис-

пании «проверяла» идею революции в XX веке и далеко не все находила ладным; это та «трещина», которая проходит через сердце героя романа «По ком звонит колокол», превращая его осмысленный подвиг в стоическое выполнение долга, в «гибель на потерянном посту», возрождая в новом повороте горькую тональность гейневского «enfant perdue».

Для XX века война и революция — это единый клубок противоречий, единый комплекс проблем — политических, идеологических, нравственных, психологических; русское (советское) искусство подходило к этому единому проблемному узлу, как правило, с революционного «конца», западное — с военного. «По ком звонит колокол» — один из немногих примеров «пересечения» этих двух тенденций, что, очевидно, связано с тем, что здесь впервые в художественном пространстве одного произведения непосредственно встретились немецкий фашизм и русский социализм.

Примеры другого рода можно найти в таком специфическом для искусства XX века жанре, как так называемая «антиутопия», социально-публицистическая в своей основе модификация научной фантастики, пришедшая на смену оптимистическим картинам научно-технического прогресса в романах Жюля Верна. На рубеже веков в творчестве Герберта Уэллса уже прорвалось предчувствие того, что чудеса технического развития могут привести к катастрофическим, тупиковым социальным последствия; в 20-е годы главным сюжетным ходом в романах-«антиутопиях», их концептуальной основой стал страх перед угрозой тоталитаризма, воплощенный в «Мы» (1923) Замятина, родоначальнике и классике литературы этого рода. О.Хаксли поставил эпиграфом к своему «Прекрасному новому миру» (1932) слова Н.Бердяева из его «Смысла истории» о том, что утопии выглядят сегодня осуществимыми, и «новому веку предстоит мечтать о том, чтобы их избежать». Разочарование, вызванное ходом гражданской войны в Испании, поражением республиканских и антифашистских сил, стало своего рода вехой в движении «антиутопии», сделав ее еще в большей мере непосредственно политизированной, приблизив обесчеловеченное будущее к сегодняшнему восприятию, показывающей это будущее как царство тотальной всепроникающей власти репрессивного государства над личностью, в том числе и над ее внутренним миром. Романы-«антиутопии» все чаще стали называть романами-«предубеждениями». Мотив предубеждения о будущем, которое явится человечеству отвратительным, страшным и бесчеловечным, определяет и тотальность книг Дж.Оруэлла, концепция которых сложилась под влиянием его личного опыта участника испанской войны («Звериная ферма», 1945; »1984», 1949); экстраполяция тоталитарных тенденций

современности на это будущее приводило его к созданию безысходным картин всеобщего порабощения.

* * *

Трагический пафос, традиционно свойственный значительной части немецкого искусства и опиравшийся, не в последнюю очередь, на исторически сложившееся в Германии высоко-почтительное, даже восторженное отношение ко всему, что связано с армией и войной, сыграл свою роль в насаждении в XX веке германского милитаризма, присущего ему культа смерти во имя национальной идеи (особенно в годы гитлеризма). При этом Германия (как и Россия) не дала в первой половине века, за редкими исключениями, истинно значительных, нетленных произведений в жанре трагедии, хотя многие знаменитые и талантливые драматурги обращались к нему; примеры высокого трагического искусства следует искать в немецкой антифашистской литературе (в том числе и в драматургии) в изгнании, а также и после 1945 г. («Матушка Кураж и ее дети» Брехта, драмы Хоххута, Вайса, Мюллера). Заметно также, что немецкая литература, литература страны, потерпевшей поражение в обеих мировых войнах, не дала (в отличие от России) сколько-нибудь заметных творений о войне в годы самих войн, и это естественно, ибо это была в своей основе милитаристская литература, не способная к созданию истинных ценностей, поскольку пафос ее был внутренне искусственным, бесчеловечным; эта ситуация может служить иллюстрацией к известным словам Хемингуэя о творческом бесплодии фашизма («эстетическое поражение» литературы такого толка можно сопоставить с военными поражениями Германии в двух мировых войнах). Но десятилетие спустя после окончания первой мировой войны, как ее своеобразный итог, в Германии вышел в свет роман «На Западном фронте без перемен» (1929) Ремарка, а после второй — «Доктор Фаустус» (1947) Томаса Манна. И та, и другая книга (естественно, очень разные) принадлежат к тем произведениям, по которым видно, как трагическое в искусстве XX века в некоторых своих ипостасях отдаляется от своего постоянного и естественного спутника — идеи героизма (в данном контексте не имеет значения, о каком героизме — или лжегероизме — идет речь); совершается этот характерный сдвиг не вдруг и не прямолинейно, захватывая далеко не всю территорию трагических коллизий, а только определенную ее часть, но признаки его, особенно с середины века, несомненны.

«Доктор Фаустус», самое значительное и всеобъемлющее творение позднего Томаса Манна[27] — одна из великих «книг-итогов» XX века, возникшая на его срединном переломе. Начало работы над этим замыслом относится к 1942–1943 гг. (автор упоминает Сталин-

градское сражение), но образ средневекового чернокнижника, заключившего договор с чертом, сопровождал писателя всегда, во всех его мыслях о Германии (Томас Манн особо отмечал, что, готовясь к работе над романом, он в своих старых дневниках «отыскал три строчки 1901 г. с планом «Доктора Фаустуса»[28]). Это книга очень немецкая по традициям, идеям, образам, настроению, манере письма, в том числе в самом непосредственном, политически-актуальном смысле, ибо за «жизнью немецкого композитора Адриана Леверкюна, рассказанной его другом», встает история самой Германии XX века и ее народа, оказавшегося после безумия гитлеризма на грани национальной катастрофы.

Книга пронизана шекспировскими реминисценциями, не только в том смысле, что ее главный герой никогда не расставался с томиком шекспировских сонетов; Томас Манн (в «Истории «Доктора Фаустуса»») скрупулезно отмечает, какие ситуации, сюжетные ходы или реплики персонажей в его романе представляют собой многочисленные «цитаты» (не в буквальном, а скорее в музыкальном смысле слова) из Шекспира. Герой стоит перед выбором, но не между действием и бездействием (как в «Гамлете»), а между возможностями разных жизненных путей, их истинностью или ложностью, причем соблазн ложного решения приходит не извне, а изнутри самого героя — наподобие мистера Хайда, «выделенного из себя» доктором Джекилем в знаменитой «странной истории» Стивенсона, то есть представляет собой порождение «злой», «леденящей» эмманации его же собственной субстанции. По традиции, идущей от Достоевского, гибельное зло персонифицируется в мелком, пошлом, ничтожном облике («банальность зла», по характеристике Ханны Арендт, частый мотив в искусстве XX века).

Непременным спутником ложного решения оказывается тотальный, недифференцированный разрыв с прошлым. В романе этот отказ от традиции представлен неожиданной (немотивированной) музыкой Леверкюна; ее реальным прототипом была двенадцатитоновая система Шёнберга (что Томас Манн, правда, признавал с большой оговоркой). Эта музыка несет в себе отречение от всего доброго и прекрасного, великого и вечного, что было накоплено человечеством («— Я отказываюсь. — От чего, Адриан? — От Девятой симфонии»). Вместе с «отказом от Девятой симфонии» уходила жизненность, непосредственность, простота в бетховенском смысле, свойственная великому классическому искусству (Бетховен: «Чем проще, тем лучше»), на ее место приходила «холодная» сложность, подаренная — по Томасу Манну — дьяволом: «главный мотив моего романа — близость к бесплодию»[29].

Как известно, в описании жизненного пути Леверкюна есть много от биографии Фридриха Ницше, и вся книга представляет собой своеобразный и весьма неоднозначный «расчет» Томаса Манна с кумиром своей молодости. Отрицать это было бы бессмысленно, но сам Томас Манн, когда роман был закончен, на прямые вопросы о прототипе давал уклончиво отрицательные ответы, ибо он придавал центральному персонажу своего романа более широкое, всеобщее значение, даже сознательно стремился к «сколь можно более полному растворению очень немецкой по колориту тематики кризиса в общих для всей эпохи и всей Европы проблемах»: «Леверкюн — это, так сказать, собирательный образ, «герой нашего времени», человек, несущий в себе всю боль нашей эпохи [...]. Я был тревожно влюблен в него, начиная с поры его надменного ученичества, я был до одури покорен его «холодом», его далекостью от жизни, отсутствием у него «души», этой посреднической инстанции, примиряющей ум и инстинкт, его «бесчеловечностью», его «искушенным сердцем», его убежденнностью в том, что он проклят»[30].

Книга Томаса Манна, в которой он стремился понять и объяснить «темную судьбу Германии», будучи в своей основе романом идей, ставит кардинальные вопросы современной жизни, сведенные им к главной, универсальной проблеме — выбору жизненного пути, то есть самоидентификации, проблеме, которая в середине XX века вставала в неизмеримо более острых и безжалостных формах, чем это имело место раньше, и не только перед отдельными людьми, но и перед целыми народами. «Доктор Фаустус» — едва ли не первое, во всяком случае, первое значительное, произведение европейского искусства новейшего времени, где вопрос о нравственном выборе прилагается к судьбе всего человечества.

Формула обреченного («про́клятого») героя, средоточии «всей боли нашей эпохи», будет много значить для искусства второй половины XX века, воплощая новый тип трагического мышления. При этом вопрос о «гениальности» или «негениальности» Адриана Леверкюна в глазах его создателя, Томаса Манна, как ни схоластически это выглядит, приобретает тем самым первостепенное значение (ибо понятие трагедии может быть приложимо к его судьбе как музыканта в полной мере, только если речь идет об истинном гении). По Томасу Манну Леверкюн — «несчастный гений», носитель «извращенной гениальности»; истинно гениальный художник не нуждается в сделке с дьяволом. Отрекаясь от Девятой симфонии, Леверкюн отрекается и от Бога (что естественно для того, кто заключил пакт с нечистой силой) и, потеряв все, кончает жизнь на чертовой живодерне.

Бог здесь, впрочем, скорее метафора; религиозная сторона проблемы мало существенна для Томаса Манна, что характерно для него как

художника и мыслителя — участие высшей, божественной силы в судьбе героя свело бы его трагедию на нет (в отличие от «Фауста» Гете). В самой постановке вопроса о религиозной трактовке трагического, в сущности, заключено противоречие, ибо истинно верующий человек не должен страшиться непереносимых мук, физических или духовных, и смерть сама по себе не может составлять для него трагедии, даже если это смерть насильственная. И за пределами своей личной судьбы он не может испытывать сомнений в божьем промысле. По Дж.Стейнеру, «христианство — это антитрагическое видение мира [...]. Будучи преддверием вечности, смерть христианского героя может быть поводом для печали, но не для трагедии»[31].

Между тем, в XX веке философская мысль (в особенности в первой его половине) и мировое искусство (в особенности во второй его половине) стали чаще, чем раньше, искать опоры в божественном провидении — несмотря на то, что любое социальное движение, даже если оно проходит под знаком религиозных идей, всегда имеет своей целью достижение лучшей жизни на земле и тем самым объективно ставит под сомнение существование загробной жизни и высшей справедливости post factum. Но грандиозные открытия естествоиспытателей и крутые социальные перемены на политической карте мира не уменьшали, а увеличивали потребность людей в вере, надежде и утешении.

Большое искусство, часто обращаясь к религии за ответами на вопросы о смысле жизни и человеческих поступков в критических ситуациях, грозящих гибелью, тем не менее, редко и робко поступает так в военных сюжетах, где не всегда легко можно произнести с уверенностью заповедь «Не убий!». Одно из заметных исключений — религиозно-философская новелла немецкого писателя Стефана Андреса «Мы — утопия» (1942), построенная как эпизод из гражданской войны в Испании 30-х гг. XX века.

Пленный по имени Пако заперт вместе с другими пленными в монастыре, превращенном в тюрьму, причем Пако, в прошлом монах, оставивший служение Богу, попадает в свою бывшую келью, где он некогда подпилил прутья оконной решетки. Таким образом, он может бежать и спасти свою жизнь. Но он решает воспользоваться оказавшимся у него ножем, убить главного тюремщика, лейтенанта Педро, чтобы спасти всех пленных. Между тем Педро, узнав, что перед ним священник, просит принять у него исповедь и отпустить грехи. Тайный смысл просьбы заключается в том, что, подчиняясь приказу, Педро вынужден будет уничтожить всех пленных, и он хочет заранее снять с себя грех. Пако, хотя он понял этот замысел, отпускает грехи Педро, зная, что сейчас пленных расстреляют и его вместе с ними.

Перед нами — притча, причем автор умышленно строит новеллу так, что читателю нелегко понять, к какой из двух сражающихся армий — фалангистов или республиканцев — принадлежат Пако и Педро; он не предлагает выхода из безвыходной с точки зрения нравственных законов коллизии. Пако упустил время для решающего удара ножом во имя спасения своих товарищей; но был бы он более прав и менее грешен, если бы убил, — неизвестно, ибо, по автору, каждый сам отвечает за себя перед Богом. Главная мысль повести заключается в словах, согласно которым совершенство человека находится еще «в становлении» и это мешает каждому сегодня через любовь побороть вражду. Отсюда название: «Мы — утопия», то есть, люди — это Божья утопия, им еще предстоит достичь задуманного Богом человеческого совершенства. Если обнажить нравственную концепцию повести (абстрагируясь от ее религиозного, то есть богословского, смысла), то мы увидим в ней проповедь примирения враждующих сторон, которое самим участникам войны может видеться и слабостью, и предательством, но в котором заключена высшая истина, сегодня еще недоступная людям.

Стефан Андрес любил и хорошо знал русскую классическую литературу, особенно Достоевского, и можно предположить, что работа Вяч.Иванова «Роман-трагедия» была ему известна. В любом случае, новелла «Мы — утопия», представляет собой развитие мыслей о «чистой трагедии», которая разыгрывается между человеком и Богом. Исследователи отмечали близость концепции этой новеллы к роману Г.Грина «Сила и слава» (1940), создававшемуся в то же время, сходство нравственного облика и поведения их героев — попа-расстриги Пако и «запойного попа» у Грина, говорящего: «Я вижу, как гибнут все надежды мира», их смиренной верности учению Христа и самоотверженного подвижничества перед лицом тоталитарного господства (хотя Андрес в годы работы над своей новеллой не знал романа Грина). Нетрудно заметить при этом, что перенос конфликта в божественные (вечные) сферы оставляет и в том и в другом случае земные страдания и земные трагедии без надежды на преодоление.

Интересен, однако, и другой возможный сопоставительный ряд, «земной». Испания, без сомнения, принадлежит к тем странам, которые больше других знают о трагическом (Гарсиа Лорка говорил, что Испания — «единственная страна, где смерть стала национальным зрелищем»). Это заложено в ее истории, отмеченной многими жестокими войнами, в своеобразии испанской католической традиции, полной истовой веры и неистового темперамента, в инквизиции, возникшей на этой земле, в родившемся на ней образе дон Кихота и в «кихотизме» как национальном явлении, наконец, в самом характере испан-

цев, гордость которых вошла в поговорку. Гражданская война — самый трагический узел испанской истории XX века, теснейшим образом связанный с историей Европы и всего мира.

Десятилетие спустя после написания этой новеллы во франкистской Испании была развернута кампания «национального примирения», символом которой стала «Долина Павших» — памятник жертвам гражданской войны, представляющий собой гигантский крест над часовней, установленный в горах Гвадаррамы, куда в общую могилу из многих захоронений был перенесен прах солдат обеих сражавшихся армий. Конечно, «лицемерная ипостась философии Долины Павших»[32] (И.Тертерян) служила пропаганде идеи примирения, хотя никакого полного и истинного (а не показного) примирения тогда не было. Однако скоро идея стала наполняться новым содержанием, выйдя за пределы Испании, ибо она совпадала с истинно народным взглядом на войну «снизу», взглядом «простого человека», для которого война (в особенности гражданская) по прошествии лет воспринималась просто как братоубийственная бойня, в чем и заключалось ее проклятие. Такое понимание не посягает ни на священное право на защиту себя и своих близких, ни на патриотизм, ни на служение великой идее, но ставит побудительные причины войны в открытый нравственно-исторический контекст. Память о тех, кто жизнью расплатился за трагическую вину (свою или чужую), достойна увековечивания, ибо «они протагонисты трагедии — высшая почесть, какую может оказать искусство»[33].

В многообразном трагизме второй мировой войны именно эта нота стала с годами привлекать все больше внимания, сначала в Германии (в ГДР раньше, чем в ФРГ[34]), затем в других странах, включая Россию, не только в таком специфическом жанре, существующем тысячелетия, как кладбищенские надгробия[35], но и в литературе, театре, кино, музыке. Деидеологизированная «демократизация» трагедии, выпавшей на долю миллионов людей, часто отличающихся друг от друга во всем, кроме того, что все они — люди, говорит не только о переменах в нравственном и политическом климате, но и о дальнейших изменениях в жанровой структуре искусства. Еще Ясперс считал, что трагедия — удел немногих аристократов духа («героев»); искусство привыкло ставить им памятники[36]. Но эпоха мировых войн и революций, массовых смертей, террора против инакомыслящих, геноцида вносила свой корректив в понимание и в восприятие трагического (Отсюда умозаключение Иосифа Бродского: «В настоящей трагедии гибнет не герой, гибнет хор»[37]).

Следя за трагическими судьбами людей и целых народов сегодняшний читатель (зритель) воспринимает их страдания и гибель на

фоне своего жизненного опыта или, по меньшей мере, своего знания схожего опыта множества людей. Личное, субъективное восприятие может для него стать острее, но ощущение исключительности ослабевает, чувство сострадания и смертельного ужаса притупляется, угроза гибели и ценность жизни девальвируются. Насильственная смерть (то есть убийство) оказывается в образно-эмоциональном ряду повседневных явлений — будь то в «Фуге смерти» Целана (1952), через восприятие жертвы, и потому истинно трагически («Смерть — это мастер из Германии / у него голубые глаза / он попадает в тебя свинцовой пулей / попадает точно»), будь то в романе Робера Мерля, вышедшем в том же 1952 г., с характерным названием «Смерть — мое ремесло» (metier), написанном от имени немецкого коменданта лагеря уничтожения, и потому — бесчеловечно и/или лицемерно.

* * *

Искусство XX века переполнено военной проблематикой, и уже по одному этому сюжеты, непосредственно трагические по своему жизненному смыслу, составляют в нем весьма ощутимую часть. Шлейф произведений, который тянулся за первой мировой войной, был оборван началом войны новой, герои военных книг, сражавшиеся в Мазурских болотах или под Верденом, не успели постареть, а их авторы многое додумать, далеко не все воспоминания были написаны, далеко не все архивы стали доступны, далеко не все проблемы охвачены. Литература о второй мировой войне, «карта» которой много сложнее, а воздействие много глубже, имеет больше возможностей для развертывания во времени и пространстве, и она продолжает до сих пор приносить открытия в художественном исследовании таких проявлений человеческой натуры в военных (экстремальных) условиях, как героизм, подвиг, самопожертвование, но также и низость, трусость, предательство, обман. Но в ней все яснее становилась видна тенденция к «переакцентировке» трагических сюжетов, тем и мотивов.

Это наглядно демонстрирует искусство Франции, знающее огромную литературу, порожденную войнами, в том числе и движением Сопротивления, бурными социальными столкновениями послевоенного времени; она внесла свой вклад в понимание вопроса о роли трагического начала в современном искусстве прежде всего через философскую и творческую деятельность (часто сливающуюся воедино) писателей-экзистенциалистов — Сартра, Камю, Ануя, Симоны де Бовуар, — оказавших большое воздействие на интеллектуальный облик эпохи, а также через связанный с ними «театр абсурда» (Ионеско, Беккетт, Пинтер), позднее через так называемый «новый роман» (Саррот, Роб-Грийе, Бютор), «театр жестокости» (Арто).

Экзистенциализм, как религиозного, так и, в особенности, атеистического толка, широко распространивший свое влияние после второй мировой войны, стал привлекать пристальное внимание еще в предвоенные годы, когда становилась ясной слабость демократической идеи перед лицом наступающего тоталитаризма. Благодатной почвой для этого стали не поддающиеся рациональному осмыслению масштабы горя и человеческих бедствий, которые принесли с собой фашизм и борьба против фашизма, относительность «добра» и «зла» в этой борьбе, недоверие к любым идеологическим системам, которые не выдерживали проверки историей. Сама формула человеческой экзистенции («существование предшествует сущности») подразумевала, что неизбежная смерть, поджидающая каждое живое существо, знаменует собой извечный трагизм бытия, исключающий — или вбирающий в себя — любую другую трагическую ситуацию. Феномен трагического переносился на индивидуальную судьбу все более решительно.

Раймонд Уильямс, объясняя замысел своего исследования «Современная трагедия» (1966), пишет: «Мы приходим к трагедии разными путями. Это может быть непосредственный опыт, литературные произведения, теоретически исследованный конфликт, академическая проблема. Эта книга написана с той точки зрения, где эти пути скрещиваются,— с точки зрения отдельной человеческой жизни [particular life]»[38]. Рядом с трагическим, воплощенном в судьбе сражающегося, страдающего или гибнущего за высокую цель героя, возникало и утверждало себя трагическое понимание насильственной гибели любого человека, вне зависимости от той роли, которую он вольно или невольно (сознательно или бессознательно) играет в реальной жизни (реальной истории), а вслед за тем — близко лежащее к этому постулату обобщение, согласно которому сама жизнь изначально трагична по определению (в согласии со старой грустной мудростью: «первый шаг ребенка есть первый шаг его к смерти»).

Система доказательств, развернутая Сартром и его сторонниками, оказывалась созвучной мироощущению многих художников в эти годы, переломные для истории XX века, хотя близкие по смыслу взгляды, собственно говоря, высказывались много раньше, и в философской, и в художественной форме, по меньшей мере, со времен Бергсона, Дильтея, Зиммеля (и других родоначальников «философии жизни»), Ницше, Бердяева, Мигеля де Унамуно («Жизнь есть трагедия, и эта трагедия — постоянная борьба без победы и надежды на победу»[39]).

Если Сартр доказывал, что экзистенциализм и есть гуманизм в новых условиях, то философия абсурда человеческого существования и

непредсказуемости бытия (генетически связанная с экзистенциализмом), выдвинутая Камю, приводила его к формуле «стоического пессимизма», как последовательного вывода из трагического мироощущения (тезис, развернутый яснее всего в «Мифе о Сизифе» и в «Чуме»). Камю неоднократно ссылается на Кафку, все творчество которого представляет собой повествование о противоборстве человека с окружающим миром; это противоборство неизменно кончается поражением героя, не обладающего ни силой, ни волей к сопротивлению, раздавленного недоступной пониманию, иррациональной, неидентифицируемой враждебной средой («противники» и «недруги», с которыми сражается герой Кафки, никогда не действуют в своих личных интересах, они всегда представляют некую высшую силу, «систему»). По Камю, «Кафка выражает трагизм через будничность и абсурд через логику»[40]. С точки зрения классической эстетики Кафка не может быть назван «трагическим писателем», но с точки зрения нового времени он, говоривший о «сплошном капитализме» в человеческой душе, писатель истинно трагический.

«Чума», создававшаяся в годы антигитлеровской войны, когда Камю (как и Сартр) был самым непосредственным образом связан с движением Сопротивления, представляет собой необычный сплав изначальной идеи Камю — бессмысленности человеческого существования, его «абсурда» — с верой в возможности человека и силу товарищеской солидарности. В основе замысла лежит выразительная метафора — аналогия с эпидемией чумы в алжирском городе Оран, родном городе автора, в XV веке, которую в то время никто не мог объяснить и с которой никто не знал, как бороться. Метафора эта занимала воображение Камю еще с 1938 г.; развернутая в повествовании, условно стилизованном под средневековую хронику, она соотносится автором прежде всего с шедшей тогда войной («в мире всегда была чума, всегда были войны»), однако сразу же приобретает более широкое толкование — это и фашизм, и любое преступное насилие, это и само человеческое существование в своих естественных проявлениях («Что такое, в сущности, чума? Тоже жизнь, и все тут»). В неторопливом, по большей части, изложении хрониста город Оран, пораженный чумой, предстает как модель человеческого общежития. Из множества разнородных определений, которые он дает зачумленному городу, настойчивее всего звучит образ осады (то есть плена, вражеской оккупации, насилия, пришедшего извне). Главные характеристики чумы: иррациональность, безжалостность, непредсказуемость («бич Божий»); бороться с ней невозможно, можно только изучать ее повадки («все, что человек способен выиграть в игре с чумой и жизнью, — это знание и память»). Население города представлено объективным и

доброжелательным к своим согражданам хронистом как толпа обывателей, шарахающихся из одной крайности в другую, становящихся пассивными жертвами хищной болезни, но из безликой толпы, как бы само собой, без каких либо указаний «сверху», без особой воли провидения, выделяются личности, отмеченные опытом и бескорыстием, которые берут на себя ответственность за город и начинают действовать ради всеобщего блага, не обращая внимания на протесты тех, кто утверждал, что «самое разумное — это стать на колени». Чуму они не побеждают (ее победить невозможно), она уходит сама, подчиняясь неведомым законам, но они спасают или хотя бы облегчают мучительную смерть множеству своих сограждан. Это все, что они могут сделать. Они фаталисты, но они и герои (хотя это слово не из их лексикона), ибо действуют так, как в это время нужно действовать.

«Чума» Камю — модель современной трагедии, в которой герой страдает и гибнет, противостоя безликой, непознаваемой и необоримой силе. Его героизм заключается не в борьбе за великую идею, не в утверждении прекрасного будущего, не в победе над вселенским злом, а в спасении конкретных людей от конкретной беды. Ради этого он не жалеет ни сил, ни жизни, подвергает себя опасности, ради этого он готов умереть. Он действует так не импульсивно, не по принуждению, а с открытыми глазами (подлинная трагедия по Камю неотделима от знания и всегда связана с пониманием героем своего неизбежного грядущего поражения[41]), это его свободный выбор в мире абсурда. Чума, сказано в книге, — абстрактна, но когда она становится смертоносной, с ней необходимо бороться (явная перекличка со словами Ортеги-и-Гассета: «В революциях абстрактное пытается восстать против конкретного, поэтому революция обречена на провал»[42]).

Именно эта книга, заключавшая в себе новую формулу трагических обстоятельств, в значительно большей мере, чем философия «абсурдного человека» сама по себе, оказала воздействие на современную интеллектуальную атмосферу. Замкнутый круг зла, из которого нет выхода, — схема, спровоцированная сюжетной конструкцией «Чумы», — станет в дальнейшем заметной структурообразующей моделью философских концепций и трагических сюжетов в искусстве второй половины XX века. В ином повороте, например, встречается эта схема в «Повелителе мух» (1952), раннем романе-притче английского писателя У.Голдинга, непосредственнее других его книг затрагивающем сферу трагического. Перед нами снова замкнутый мир, на этот раз — необитаемый остров, на котором в результате авиационной катастрофы (данной весьма условно) оказалось два десятка спасшихся детей, без взрослых и без всякой связи с миром. Как и в «Чу-

ме», в минуту опасности из толпы стихийно выделяются несколько подростков, которые берут на себя всю сложность встающих проблем, им удается позаботиться о младших, наладить жизнь и порядок, но ненадолго. Выясняется, что у существования на тропическом острове есть оборотная, «ночная» сторона, есть некий таинственный Зверь, появляющийся затемно в разных обличиях, внушая всем «первобытный лесной ужас», и порождая зло. «Республика» не справляется с «народом», между «вождями» начинается борьба за власть (чем больше они становятся похожи на взрослых, тем больше впадают в варварство). Главный персонаж повествования (подросток по имени Ральф), воплощение логики и справедливости, теряет свои позиции, его побеждает «охотник», делающий ставку на силу, он устанавливает кровавую диктатуру, лишенную какой-либо материальной («социальной») логики, от которой первыми гибнут самые честные и слабые; спасение приходит только с неожиданно причалившим к острову кораблем. Выясняется, что Ральф, всегда требовавший, чтобы на острове круглые сутки горел костер, который можно было бы заметить с моря (то есть стремившийся восстановить связь с цивилизацией), действовал правильно; в качестве спасительного deus ex mahina выступает не неисповедимый закон природы, подчиняясь которому гибельная болезнь отступает, а обладающий разумом и силой офицер английского военного флота. Можно провести увлекательное детальное сопоставительное исследование «Чумы» Камю и «Повелителя мух» Голдинга, отметив при этом множество сходных черт и множество различий, в том числе и богатство смысловых оттенков у англичанина Голдинга и отсутствие в его книге галльской рациональной ясности, присущей «Чуме»; при этом окажется, что концепция Голдинга безысходнее. Спасенный Ральф рыдает — над потерянной невинностью представлений о жизни, над тем, как «темна человеческая душа, ибо зло таится в каждом человеке» («Зверь — это мы сами»), а символическая фигура «повелителя мух» (свиная голова на палке, обсаженная кровососами-мухами, словно прилетевшими из одноименной пьесы Сартра) — «часть тебя самого».

Лежащие в основе этих (и им подобных) книг жизненные взгляды называют часто (вслед за основателями «философии жизни») «пантрагическими»; можно назвать их и «атрагическими», поскольку разные варианты идеи «разлитого» в самом бытии трагического начала лишают искусство возможности выстроить конфликт, поднимающийся до трагедийного пафоса, то есть показать столкновение враждебных друг другу разнонаправленных сил в неразрешимой кризисной ситуации. Все эти теории воруют у героя победу.

Но всегда ли нужна герою победа? Вопрос такого рода вставал во множестве произведений военной и революционной тематики, кото-

рым присущ своего рода «комплекс Кассандры» — их герои, идущие на подвиг, или их авторы, описывающие подвиг, начинают догадываться о его бесцельности и бесполезности. В этом «reservatio mentalis» заключена особая, свойственная искусству второй половины XX века тональность, ее можно почувствовать уже в романе «По ком звонит колокол» Хемингуэя, хотя там горькое провиденье не сформулировано ни в словах, ни в сюжете, а только ощущается в атмосфере повествования.

Вскоре после 1945 г. Пастернаком было завершено программное стихотворение «Гамлет», авторство которого он отдал своему любимому герою, доктору Юрию Живаго. Время, когда эти строки вышли из-под пера доктора, обозначено осенью 1917 г., они были переписаны им набело незадолго до смерти, то есть тогда же, когда они создавались самим Пастернаком. Эти даты важны для понимания стихотворения, содержащего в себе, в сущности, исчерпывающую модель современной трагедии:

Гул затих. Я вышел на подмостки.
Прислонясь к дверному косяку,
Я ловлю в далеком отголоске
Что случится на моем веку.

На меня наставлен сумрак ночи
Тысячью биноклей на оси.
Если только можно, Авва Отче,
Чашу эту мимо пронеси.

Я люблю твой замысел упрямый
И играть согласен эту роль.
Но сейчас идет другая драма,
И на этот раз меня уволь.

Но продуман распорядок действий,
И неотвратим конец пути.
Я один, все тонет в фарисействе.
Жизнь прожить — не поле перейти.

Перед нами жизнь и театр («подмостки»), действительность и игра, причем грани между ними одновременно и отчетливы, и зыбки, и здесь, и там речь идет о человеке во враждебном ему мире, о его судьбе, существовании и смерти. Трагические обстоятельства всесильны, Гамлет одинок, при этом походит не столько на героя трагедии, сражающегося за справедливость и гибнущего в открытом бою, сколько на страдающего Христа (это содержится в тексте) или св.Себастьяна с полотен великих мастеров позднего Возрождения — связанного по рукам и ногам, беззащитного перед всеобщим, неясно различимым

злом («сумрак ночи», или, как в черновом варианте, «ужас ночи»), открытого стрелам, впивающимся в его обнаженное тело со всех сторон[43]. Пастернак назвал своего «Гамлета» «трагедией избранничества», «добровольной жертвы». В более широком смысле мотив жертвенности в эти годы становится все более заметным в творческой жизни самых разных стран.

* * *

Во второй половине века мировое искусство, уходя от военной памяти и военных переживаний, в большей мере, чем прежде, стало видеть трагическое содержание (и искать трагические конфликты) в мирной, «повседневной» жизни, и здесь в большей мере, чем в сфере военной тематики, искусству понадобились в качестве опоры старые герои, коллизии, сюжетные схемы. Часто это характерное явление (связанное с появлением «компетентного читателя») проявляется в широко распространенном в современном искусстве обращении к мифологическим и «вечным» образам, позволяющем наглядно увидеть, что в каждой встрече с прошлым заложено не только следование образцу, но и полемика с ним. Реминисценции на темы древних трагедий возникают постоянно у самых разных авторов, причем наложение друг на друга разных эпох и разных художественных систем часто дает большой эффект, связанный с проекцией заурядных или точнее привычных, примелькавшихся будничных жизненных ситуаций на вневременную плоскость вечного бытия, где происходит их «увеличение» («blow up», используя название фильма Микеланджело Антониони), проясняющее их масштаб и истинную сущность.

Одно из самых ранних и заметных явлений этого рода — роман швейцарского писателя Макса Фриша «Homo faber» (1957), в основе своей притча о вечной живой природе и всеразрушающем «холодном» человеческом разуме. Сюжетый узел завязывается в Греции, в Афинах (Фриш обнажает аналогию с предельной наглядностью). Герой, подчеркнуто человек новой, современной цивилизации — инженер-строитель, «технарь», не придающий значения чувствам и не верящий в судьбу, с «говорящей» фамилией Фабер («homo faber» — «человек производящий») — расстается с любимой женщиной, ждущей ребенка, чтобы не нарушать заведенный порядок своего существования, не изменять своей единственной истинной страсти — работе. Этот выбор между «обычной» и «деловой» жизнью оказывается выбором судьбы. Он уверен, что жена избавится от ребенка, что он свободен, что мир будет всегда покоряться его созидательной энергии; Сартра и Камю он не читал (сказано в книге), раскаяния не знает, в провидение не верит, боится только случайностей, ибо они не под-

чиняются логике. Много лет спустя, очередная девушка, встреченная героем в очередном самолете и напомнившая ему жену (что выясняется позднее), завладевает его чувствами, которые, как он думал, не имеют над ним власти; он поглощен новой любовью, пока не выясняется, что случайная знакомая — его родная дочь, которая теперь ждет от него ребенка. Иррациональная случайность, как в античной трагедии, выступает проявлением закономерности (или орудием богов, то есть высшей, надличностной силы), и приводит с роковой неизбежностью, от которой нет спасения, к полному крушению героя, гибели дочери и окончательному разрыву с проклявшей его женой. Женское, материнское начало, природа, которую Фабер презирал, оказывается не просто бессмертной и вечной, но и беспощадно мстительной, а современный «механизированный» человек, возомнивший, что может ее покорить, — бессильным носителем ложной разрушительной идеи. Смысл трагедии уходит в глубь веков, в «Эдипов комплекс» вины — хотя и на новый лад, — заставляя задумываться не только о ложном выборе героя, но и о выборе человечеством пути в будущее.

В искусстве США XX века такое наложение на современную жизнь сюжетных схем классических трагедий и мифологических преданий составляет определенную линию, более заметную, чем в других странах. (Не случайно и то, что в истории американского театра было немало постановок классики в современных декорациях и в современных костюмах; актуальный смысл этого переодевания заключается в том же совмещении современности и эпох трагического звучания). Сюжеты этого рода стали разрабатываться в литературе и искусстве Соединенных Штатов много раньше, чем в Европе, причем крупнейшими мастерами (название романа Теодора Драйзера «Американская трагедия», 1925, хрестоматийно известно), их в гораздо меньшей степени, чем в Европе, оттесняют на второй план катастрофические картины экстраординарных человеческих бедствий и грандиозных социальных перемен.

Юджин О'Нил, автор первых в американской литературе трагедий, в драматической трилогии «Траур к лицу Электре» (1931), наиболее известном и наиболее значительном своем творении, впрямую использовал миф о гибели рода Атреев, воплощенный в творчестве всех трех великих древнегреческих трагиков — Эсхила, Софокла, Еврипида. Античные реминисценции стоят за каждым персонажем и каждым поворотом действия (которое отнесено к 1865 г., когда война Севера и Юга закончилась победой Севера), хотя непосредственных упоминаний античности в тексте трилогии нет, если не считать имени Электры в названии и авторских ремарок, согласно которым у всех героев, имеющих отношение к генеральскому роду Мэннонов, лица по-

хожи на «маску» (даже портик их потомственного особняка в «новогреческом» стиле напоминает «нелепую белую маску, напяленную на дом, чтобы скрыть его мрачное серое уродство»[44]). «Безжизненная маска» вместо лиц у представителей старинного (по американским понятиям) рода, идущего от первопоселенцев Новой Англии, — это и отсылка к античной трагедии, знание которой автор предполагает в зрителях, и знак двуличности, внутренней мертвенности столпов американского общества. Электра — мстительница, она же жертва, последняя, остающаяся в живых представительница Мэннонов, — добровольно обрекает себя на пожизненное заточение. О'Нил близко следует античным образцам (своеобразный прием «очуждения» примелькавшейся современности), а там, где отступает от них, обращается к фрейдистским толкованиям сюжета и характеров (о чем много написано), перенося тем самым внимание на личные побудительные причины поступков своих современных героев.

В романе Фолкнера «Свет в августе» (1932), создававшемся в те же годы, что и трилогия О'Нила, проклятие пролитой крови словно в древних сказаниях, определяет повествование, разворачивающееся в наши дни, вдали от больших путей истории, в фолкнеровской Йокнапатофе («маленькой почтовой марке родной земли»), а герои романа — рабочие с лесопилки, фермеры, крестьяне, лавочники, бродяги, живущие обычной провинциальной жизнью далекого американского Юга, — описаны в эмоциональном ключе высокой трагедии. («Я пытаюсь сказать все в одном предложении, на одной странице, в одном периоде. Я все еще пытаюсь уместить все, если удастся, на кончике булавочной головки»[45]). Древний (античный) подтекст не скрывается автором, хотя в отличие от драматической трилогии О'Нила, дан лишь намеком (объясняя необычное название романа, Фолкнер упоминает о том, что в Миссисипи в августе бывают дни с особым, осенним отблеском солнечного света, «более старым, чем наш», в котором «видятся фавны, сатиры, боги — из Древней Греции, откуда-то с Олимпа»[46]). Деревенская сирота, по-фолкнеровски наивная, мудрая и упорная, «пришедшая пешком из самой Алабамы» в поисках отца ребенка, которого ей предстоит родить, воплощает этот «более старый», «языческий» свет; но далее в структуре романа происходит характерный сдвиг: вступает в силу сквозная аналогия евангельской легенды с судьбой другого главного героя, тоже сироты, которого автор наделяет многими жизненными приметами (начиная с имени Кристмас), напрямую ведущими к Иисусу Христу. В сущности, по авторскому замыслу, это история страстей господних, повторенная в американской повседневности незаконнорожденным бедняком, парией из парий, отмеченным особым проклятием (он догадывается, что в нем течет доля

негритянской крови, и это вселяет в него панический ужас, как оказывается, обоснованный). Затравленный толпой и зверски убитый, он «словно взмывает», но не на небо, а только для того, чтобы «вечно реять» в памяти убийц. Сугубая «серьезность» человеческих характеров, их жизненных судеб подчеркивает внутреннюю неразрешимость конфликтов — расовых, социальных, психологических, — коренящихся в глубинах человеческой сущности, что составляет основу трагического видения Фолкнера-писателя.

Повседневность, увиденная в координатах высокой трагедии, оставалась приметой американской литературы и в послевоенные годы; многие писатели США после второй мировой войны отдали дань такому взгляду на жизнь. Артур Миллер в полемике, возникшей вокруг «Смерти коммивояжера» (1958), утверждал его законность и естественность: среду, полную мелких, «бытовых» подробностей жизни «среднего класса», он рисовал в напряженном поле трагических человеческих страстей, а характер своего героя, мелкого торговца, видел как героический[47].

У Апдайка в «Кентавре» (1963) прием наложения античной трагедии на современность использован как основной композиционный принцип. «Олимп», где происходит действие романа, — это заштатный городок в «глухом уголке Пенсильвании», герой романа, он же мудрый кентавр Хирон, — неловкий и стеснительный школьный учитель Колдуэлл, панически боящийся директора школы (он же — Зевс-громовержец), и т.д. Поэтому стрела, выпущенная из лука в Хирона, летит через века и впивается в ногу школьного учителя в Америке наших дней, и эта открытая мифологическая метафоричность превращает заурядные конфликты провинциальной жизни в события вселенского масштаба, какими мы и должны их видеть, ибо участвуют в этих событиях люди, созданные по образу и подобию божьему, а не «животные с трагической судьбой». Загнанный в угол обстоятельствами и людьми, считающий, что он плохой отец семейства и плохой воспитатель молодежи, смертельно больной Колдуэлл кончает с собой, и это самоубийство выглядит как крушение мироздания.

Во всех этих книгах — очень американских по характерам героев, по обстоятельствам действия, по проблематике — за гибельными страстями и поруганным человеческим достоинством, за личными трагедиями и рухнувшими судебами, нетрудно увидеть, как и в трилогии О'Нила, глубокое разочарование в «американской мечте». Но это будет только самый первый, поверхностный слой их восприятия. Аналитический эффект, которого достигают писатели при «наложении» великих трагических сюжетов на сегодняшнюю «обычную» жизнь, позволяет увидеть нечто более глубокое: боль за человека, за его не-

устроенность, за его приниженность, за его несостоявшуюся судьбу. Эта экзистенциальная нота и составляет в современном искусстве подлинный смысл «двупланового» изображения жизни «обыкновенных людей»; она не случайно звучит так настойчиво в США, хотя и не ограничена американскими пределами. Зло в разных формах своего проявления в этих книгах коренится в самих же людях, и поэтому проецируется на судьбы всего человеческого рода. В то же время ближе к концу века в искусстве США станут заметнее трагические мотивы открыто социального звучания, не нуждающиеся в поддержке метафорических конструкций. Уже американская литература о второй мировой войне, которую можно было бы назвать «постхемингуэйевской» (Норман Мейлер, Джеймс Джонс, Джон Херси, Ирвин Шоу), широко рисовала американскую армию как средоточие жестокости и школу унижения человека. Война в этих книгах увидена не с позиции одного (главного) героя, близкого автору, но в перспективе всей огромной военной машины и всей великой всемирной битвы, при этом справедливые (освободительные) ее цели уже далеко не так очевидны и для писателей, а для их героев, которые открывают черты фашизма, против которого воюют в Европе и Азии, у себя за спиной, в своей собственной стране. Рефлексия теперь занимает меньше места в сознании героев и питается, в значительной мере, не помыслами о судьбах человечества, а мыслями о своем будущем; они по-прежнему примеряют к себе проблемы европейского фашизма, стремясь через них прийти к пониманию «американской трагедии», но делают это с бóльшим чувством соучастия и сопереживания, чем бывало раньше, более нервно, нередко истерично. Это характерно еще в большей степени для таких заметных явлений в литературе США как романы «Выбор Софи» (1979) Уильяма Стайрона или «Песнь палача» (1979) Нормана Мейлера. В наименьшей мере это относится к кинополотнам Спилберга («Список Шиндлера», 1997; «Судьба рядового Райана», 1999), рассчитанным на демонстрацию расхожих представлений и далеким от подлинной, глубинной трагической субстанции как в искусстве, так и в жизни.

* * *

Теодор Адорно и другие философы Франкфуртской школы (Макс Хоркхаймер, Герберт Маркузе, Юрген Хабермас, Эрих Фромм и др.) шли в своих выводах о сущности человека в «пантрагической» модели мира много дальше, чем Сартр и Камю. Их ужасали не столько кровавый водоворот войн и революций, сколько разгул низости и бесчеловечия, открывшиеся для всеобщего обозрения картины массового уничтожения и патологические зверства, совершавшиеся в концлаге-

рях, то падение человеческой природы в «абсолютное зло», которое не оставляет надежды на будущее человеческого рода и которое Адорно и считал подлинной трагедией, ибо из него нет и не может быть пути в будущее.

Разработка «критической теории», направленной как против основ буржуазного миропорядка, так и против догматизма в социалистическом движении, то есть пересмотр марксизма, начатый создателями Франкфуртской школы раньше других философов и социологов левой ориентации, причем с позиций неизбежной, по их мнению, полной победы крайней реакции (нацизма), исходила из понимания общества как «антагонистической цельности» («antagonistische Totalität») с упором на идею его нерасчленяемого единства. Поэтому, по Адорно, сегодня «надо выбросить на свалку» всю созданную человечеством культуру вместе с попытками ее спасти, ибо «после Освенцима уже невозможно писать стихи» («kein Gedicht lässt mehr sich schreiben»; культура в этом контексте — это то, что отличает человека от животного, что делает человека человеком). Немецкая грамматическая конструкция, использованное здесь Адорно, буквально означает, что сегодня любое произведение искусства, само по себе, независимо от таланта его автора, словно противится своему созданию, потому что в страшном мире сплошного морального падения и бесчеловечия ему нет места и незачем быть. На многие возражения, которые вызвал этот тезис, Адорно отвечал, что его слова о том, что «невозможно писать стихи», может быть, и неверны, ибо нельзя запретить людям, которых пытают, вопить от боли; но верно то, что после Освенцима уже невозможно жить[48]. Культура уже не функционирует в обществе, она мертва, как и мертво искусство, сегодня речь может идти только о прямом политическом действии, прежде всего — терроре. Утверждения такого рода получили громкий отклик в годы «молодежной революции» (гораздо более радикальный, чем представляли себе философы), дав формулу той трагедии бессильного протеста против мира «отцов», который бурно заявил о себе в жизни Европы (а также и Америки) в конце 60-х годов и, быстро схлынув (то есть став частью буржуазного истеблишмента), оставил по себе непреходящий след в мировом искусстве и длительное воздействие на него, вопреки тезису самого Адорно.

Выразительно показан психологический механизм возникновения молодежного протеста в фильме Микеланджело Антониони «Забриски пойнт» (1970). Построенный вокруг внезапно вспыхнувшей любви двух внутренне свободных молодых людей, он завершается гибелью юноши от жестоких карательных действий служителей репрессивного общества, без какой-либо определенной сюжетной логики, в

силу внутренней логики противостояния, и бегством его возлюбленной, служащей всесильного промышленно-финансового концерна, от своего любовника-шефа. Остановившись на прекрасной горной дороге и оглянувшись на роскошную виллу, где заседают бизнесмены, решающие судьбы мира, она испепеляет ее полным ненависти взглядом — и вилла взрывается, но через мгновение снова стоит на месте, целая и невредимая. Еще один взгляд, снова взрыв и снова вилла стоит невредимой, и так снова, снова и снова, пока летящие по воздуху выброшенные взрывом вещи, составляющие приметы современной цивилизации — одежда, мебель, кухонная утварь, телевизоры, книги и т.п.,— не закрывают весь экран и не заставляют зрителя (согласно сценарию Антониони) подумать об атомной войне. Героиня фильма, которой уже нечего терять, смотрит на рушащийся мир «с загадочной улыбкой». Это — трагедия невозможности самоосуществления, трагедия бессильного отчаяния, ведущая к всеобщей гибели (Ульрика Майнхоф: «Да и вообще лучше рассвирепеть, чем сокрушаться!»[49]).

Этот строй души, зафиксированный во множестве произведений, не только стал основой «молодежного нигилизма» по отношению к культуре во всех ее проявлениях, но и оказал несомненное воздействие на художественное творчество, искавшее пути прорыва «бунтующего человека» из замкнутого круга зла, которое невозможно постичь, невозможно разорвать, невозможно победить. Прямо или косвенно это сказывалось и на жанровых сдвигах в искусстве второй половины XX века: широком распространении документалистики («nonfiction»), как «аутентичного свидетельства» о жизни, в противовес обнаружившему свое бессилие, устаревшему, лживому «образному» искусству[50]; популярности принципиально фрагментарных малых жанров, не ставящих задачу цельного охвата действительности («заметки на полях», «листки из записной книжки», «дневники», истинные или стилизованные, монтаж «неоконченных отрывков» из якобы незавершеных произведений и т.д.[51]); моде на повествования «с открытым концом», композиционную структуру, при которой у сюжета не оказывается завершения (эпилога), или, наоборот, несколько разных эпилогов[52]; возникновении «хеппенинга» и иных форм спонтанного выражения творческого акта, повальном увлечении эстрадной музыкой и танцами, в которых главное не пластика, а энергия и динамизм движения, вторжении в искусство игровой стихии, противопоставленной обанкротившейся логике, а заодно всем нормам (буржуазной) благопристойности и морали. Широко распространившиеся в последние десятилетия века различные варианты текстового подхода к искусству и к действительности, сначала порожденные структурализмом, а затем пришедшие ему на смену, принесли с собой детально

разработанный инструментарий редукции в художественном творчестве чувственной полноты жизни до ее плоскостного истолкования, ироничного по отношению к тому, что пишется, как пишется и зачем пишется. Всепроникающая ирония в данном случае не должна вводить в заблуждение: философские максимы Жоржа Батая («жизнь как балаган», «не принимать себя всерьез и умереть» и т.д.) суть выражения трагического мироощущения, только «вывернутого наизнанку» и направленного «внутрь» себя.

Эти изменения, принесшие много нового в художественные средства мирового искусства, значительно расширившие его возможности и сделав существенно иным по сравнению не только с прошлым веком, но и с первой половиной века XX-го, связаны, по большей части, «обратной связью» с отступлением на второй план трагедии, опирающейся на возвышенный и героический элемент искусства, ибо они умаляют или вовсе отрицают роль героя («персонажа», «характера»), без которого не может быть трагического конфликта, — творческая позиция, отвечающая умонастроениям «пантрагического» понимания мира и сформулированная Натали Саррот еще в «Эре подозренья» (1950).

То обстоятельство, что на протяжении полувека мир не знает глобальных войн и уже несколько поколений выросло в условиях относительно мирной жизни, также сказалось на искусстве самым непосредственным образом — менялись не только жанровые формы и их восприятие, менялась тематика, вступали в силу новые законы функционирования. Читательский (общественный) интерес явственно перемещается от сюжетов исторического масштаба в сторону повседневной жизни человека, его личных чувств, его «быта»; качество жизни в большинстве стран мира становится иным, прежде всего, в тех, которые в наибольшей мере определяют, благодаря телевидению, кино, радио, газетам, туризму и т.д., современные представления об условиях человеческого существования; «виртуальная действительность» наступает не только на жизнь, но и куда более агрессивно на искусство. В конце XX века ни писатели, ни режиссеры, ни актеры, ни художники, ни скульптуры не могут априори рассчитывать на такое заинтересованное внимание аудитории к крупномасштабным трагическим сюжетам и соответствующим им способам художественного выражения, какие были органичны для искусства еще сравнительно недавно. Если в зрительском и читательском восприятии «традиционной» трагедии страдания и смерть (непременный атрибут трагического действия) девальвировались на фоне бесчисленных насильственных смертей, как в реальной жизни, так и в современной «массовой культуре», то в «онтологической» трагедии границы ее размывались,

проблематика мельчала, теряясь в повседневности. В обоих случаях почвы для истинной трагедии уже нет. Можно было бы даже говорить о своего рода «усталости» человеческой популяции конца XX века от постоянно давящих на нее со всех сторон разнообразных угроз самому существованию жизни на Земле. У Невила Шюта в футурологическом романе об уже начавшейся атомной войне «На последнем берегу» (и в созданном на его основе фильме) на побережье Австралии, где пока еще сохранилась жизнь, проходят автомобильные гонки, участники которых — в спортивном азарте и жажде «абсолютной» победы — развивают немыслимые, истинно рекордные скорости, пренебрегая всеми правилами безопасности. Многие гибнут, но на это никто не обращает внимания: неизбежная всеобщая гибель человечества, приблизившаяся вплотную, лишает трагического элемента каждый частный сюжет.

Здесь возникает вопрос, относящийся, собственно говоря, к искусству и философии всего XX века — допустимо ли трактовать трагическое как нечто вневременное, вечное? Ясперс, уделивший этому вопросу особое внимание (ибо он отрицал возможность христианской трагедии), писал, используя формулу Хайдеггера, что трагическое коренится не в «бытии», а во «времени» («nicht im Sein, sondern in der Zeit»[53]). Трагедия — всегда атрибут человеческой истории (или человеческой жизни), а не метафизики и не божественного провидения.

Конечно, в отступлении трагедии на задний план есть явное противоречие между современным искусством и современной действительностью, которое бросается в глаза именно потому, что факторы, внушающие сострадание и страх (по Аристотелю) в реальной жизни стремительно возрастали. Локальные войны, они же — революции, чаще национальные, чем социальные, уносят миллионы жизней, научный и технический прогресс порождает все новые «рукотворные» (Грасс) угрозы человеческому существованию. Но важнее всего для понимания особенности эпохи становится сознание того, что искусство второй половины XX века развивается на фоне двух величайших трагедий нашего времени, пересекающихся друг с другом, еще далеко не освоенных человеческим разумом и, тем более, чувством — крушения «реального социализма», похоронившего вековую мечту человечества о всеобщем счастливом будущем, и нарастающей угрозы атомной смерти, выросшей из величайших достижений человеческого гения (воспринимаемой, чаще всего, абстрактно, хотя на деле вполне представимой[54]). Всеохватное косвенное воздействие на искусство той новой психологической ситуации, которая возникла в мире после атомной бомбардировки Хиросимы и Нагасаки, несомненно, но оно носит характер неопределенно-диффузный; непосредственный под-

ступ к этой апокалиптической теме остается главным образом уделом публицистики и футурологии, научно-фантастических романов и фильмов. Планета Земля, впервые увиденная из космоса в книгах Г.Уэллса столетие тому назад, сегодня все чаще рисуется маленькой и уязвимой; пушкинскую двучленную формулу трагедии: «Судьба человеческая, судьба народная» — уже дополняют третьим членом: «судьба человечества», ибо, по Адамовичу, такова цена выбора, стоящего перед людьми сегодня. Фолкнер говорил: «Наша нынешняя трагедия заключена в чувстве всеобщего и универсального страха, с таких давних пор поддерживаемого в нас, что мы даже научились выносить его. Проблем духа более не существует. Остался лишь один вопрос: когда мое тело разорвут на части? [...] Я отказываюсь это принять. Я верю в то, что человек не только выстоит: он победит»[55].

Эти слова возвращают нас к вопросу о сопротивлении враждебным обстоятельствам и тем самым к трагическим аспектам активного, героического действия, освященного высокой целью и благородным идеалом, то есть, условно говоря, к «старой» трагедии, которая основана, по формуле Шкловского, на «неисполнении исторических обещаний времени»[56]. Здесь следует, прежде всего, назвать Петера Вайса и Хайнера Мюллера. То, что оба эти писателя — немцы, и оба они, хотя и по разному, связаны с ГДР, вряд ли можно считать случайностью. Столкновение «Востока» и «Запада» (социализма и капитализма) в наиболее острой и наглядной форме происходило на немецкой земле, причем в конце века, после «бескровной революции» 1989 г., оно вовсе не ушло в прошлое; наоборот, подлинное осмысление его, собственно говоря, только начинается. Это многое объясняет не только в немецкой жизни, но и в немецком искусстве девяностых годов XX века. Бросается в глаза, что различные варианты постмодернизма здесь не так распространены, как в других европейских странах и Америке. Просто «деконструкция» берлинской стены больше занимает внимание немецкого общества — и писателей, и читателей, — чем «деконструкция» текста и смысла в духе Жака Деррида или Йельской школы.

У Хайнера Мюллера — драматурга, режиссера, театрального деятеля, ходившего в ГДР в «диссидентах» и «непокорных», — была трудная творческая судьба: постановки его пьес превращались в скандалы, они снимались с репертуара, изымались из продажи и т.д. Сын антифашиста, прошедшего через гитлеровский концлагерь, Мюллер всегда считал ГДР своей страной, хотя именно ему принадлежит афоризм, согласно которому в ней «мечта превратилась в кошмар» («Der Traum wurde zum Alptraum»). Оттесняемый в ГДР по идеологическим мотивам, Мюллер и на Западе ценился, прежде всего, с идеологиче-

ских, а не творческих позиций. Тем не менее, он упорно продолжал разрабатывать не самую модную в конце века социально-философскую проблематику — сущность и судьбы революции в наши дни, не обращая внимания, или, точнее, не умея обращать внимания на отношение властей и официальной критики. Его, сложившееся в такой, отнюдь не тепличной обстановке и отнюдь не идеально организованное наследие, в котором незавершенного и забракованного самим драматургом больше, чем законченного, открылось в сегодняшних условиях как новое слово в драматургии (Хермлин: «Революционное творчество Хайнера Мюллера высится как гранитная глыба [Findling] на поле немецкой литературы, подобно произведениям прошлых эпох, которые отмечали течение и последствия потерпевших крушение революций»[57]). Это показала уже первая посмертная постановка его пьесы «Стройка» (1996), над которой он работал с 1963 года (существует семь только полностью законченных вариантов): незавершенное строительство (как метафора построения нового общества), превращающееся в фарс, вырастающий из трагедии, или в трагедию, вырастающую из фарса. Это видно по откликам на его дерзкую осовремененную переработку шекспировского «Гамлета» («Гамлет-машина», 1977), в которой и принц, и все его окружение, существуют и действуют как бездушные механизмы. Еще определеннее это стало ясно по многочисленным сценическим воплощениям его драмы 1979 г. «Задание. Воспоминание о революции», наиболее остро ставящей вопрос о смысле и перспективах революционного действия в конце XX века, когда оно охватывает уже и колонии (то есть, весь мир).

Следуя Брехту (а также, конечно, Шекспиру), Мюллер обрабатывает уже использованный (в рассказе А.Зегерс «Свет на виселице») исторический сюжет: неудавшуюся попытку трех эмиссаров французского революционного Конвента 1789 г. поднять восстание черных рабов на Ямайке. У Анны Зегерс неудача объясняется предательством одного из эмиссаров, сына плантатора, пошедшего в революцию, но чуждого ее идеалам. У Мюллера это только малая часть причин и следствий. Экспорт революции не удается у него из-за объективной невозможности насилием победить насилие — дать народу хлеб и работу, обеспечить свободу, утвердить равенство, добиться братства. Параллели с современностью не подчеркнуты, хотя легко угадываются (Наполеон — Сталин, революционная Франция времен Дантона и Робеспьера — революционная Россия, Директория — Политбюро, маленькая колониальная Ямайка — ГДР и т.д.). Сюжетные линии можно провести только условно (фрагментарность — один из творческих принципов Мюллера), содержание с трудом поддается связному изложению из-за постоянных сдвигов временной, пространственной, сце-

нической перспективы. Заметны и приемы «театра абсурда», вторгающиеся в повествование на равных правах с «объективным» драматургическим действием. Узурпация власти Наполеоном кладет конец деятельности эмиссаров, сын плантатора «возвращает» несуществующему уже Конвенту невыполнимое теперь задание, другой эмиссар, негр («представитель негров всех наций») берет на себя руководство борьбой, смысл которой еще больше сдвигается в сторону «третьего мира», еще один эмиссар, французский крестьянин, самый надежный и стойкий демократ, поддерживает его. Но крушение их дела неизбежно, оба они гибнут, на сцене остается только сын плантатора, сохранивший себе жизнь ценой бесстыдного предательства.

В «Задании» (как и в «Колоколе» Хэмингуэя) есть все, что необходимо для трагедии, — герои, воодушевленные великой идеей, угнетенный народ, борющийся за свободу, поражение в этой справедливой борьбе, предательство, отчаяние, смерть; но есть и нечто иное — на этот раз вторжение в пределы сценического действия сатирического гротеска, буффонады, безудержной фарсовой стихии. Два эмиссара, оставшиеся верными уже низложенному Конвенту, по ходу действия превращаются в Дантона и Робеспьера, начинается «сюрреалистическая» игра: они дерутся (Дантон обзывает Робеспьера «лакеем Уолл-стрита», а Робеспьер Дантона — «прислужником аристократов»), отрывают друг у друга головы, которыми рабы играют как футбольными мячами; затем мы видим некоего безымянного героя в роли служащего современного учреждения, вызванного к «шефу № 1» (по А.Кестлеру в «Слепящей тьме», № 1 — это Сталин), к которому он, несмотря на все свои старания, никак не может попасть (то есть не в состоянии «получить задание»), то застревая в лифте, то утопая в иррациональной бюрократии, то путаясь в алогично текущем времени, пока это откровенно кафкианское действо, изложенное им самим в монологической форме, не приводит его на пустынную дорогу (в латиноамериканском Перу), и т. д. Между тем, на сцене, чем ближе к развязке, все больше начинают господствовать аллегорические фигуры, в том числе Свобода, Равенство, Братство, персонифицированные в виде продажных уличных девок, которые творят свои непотребства прямо на сцене, ибо все публично предается и продается, а нравственные принципы и идеалы — в первую очередь.

«Задание» — это, в сущности, драма для чтения (Lesedrama), притча, таящая в себе возможности яркого сценического воплощения, как и «Преследование и убийство Жана Поля Марата, представленное актерами госпиталя в Шарантоне под руководством господина де Сада» (1964) Петера Вайса, которое закономерно вспоминается при знакомстве с «Заданием». Если зерно концепции «Марата-Сада» заключено в

«знаковости» Шарантона, где происходит безумное действие, то для Мюллера идефикс всех раздумий о Германии остается Освенцим, где безумие претворялось в жизнь с безупречной логикой. При этом все речи революционных эмиссаров, полные высокого пафоса, лишены иронического оттенка; их контрастное смешение с абсурдистским фарсом должно вызывать не смех, а безысходный ужас, ибо за ним стоит ощущение исторического тупика. Это ощущение, присущее Мюллеру в последние годы жизни, выразилось не в последовательно развернутом действии пьесы, а в «спонтанном, диком вскрике»[58]. Смысл осознанного творчества в наши дни Мюллер видит в том, чтобы понять, каким путем можно вывести историю («запутанную игру войны и смерти») из «клинча революции и контрреволюции как исходной позиции для гигантских катастроф столетия»[59]. Сформулированного ответа в пьесе нет. Мюллер по-брехтовски предлагает зрителю (читателю) искать его самому, «думать вперед».

Последние годы жизни Мюллер часто возвращался в своих работах к Брехту, у которого взял очень много, но о котором писал: «Использовать Брехта, не критикуя его, — это предательство»[60]. О Шекспире он всегда высказывался, как о великом современнике, однако добавлял: «Мы еще не пришли к себе самим, пока Шекспир пишет наши пьесы»[61].

Трагическое традиционно рассматривается в системе двух оппозиций: в отношении к героическому, с которым оно тесно связано, поднимающему его до великого и возвышенного, и в отношении к комическому, которое ему противоположно, снижающему его до обыденного и даже низкого. Обе составляющие, соотношение между которыми менялось, важны для понимания трагического в искусстве XX века, при этом в России, где никогда не умели шутить идеями, важнее было первое (В.Соколов: «XX век для России это: Трагедия, Подвиг, Трагедия»[62]), для Запада — в значительной мере второе (Фильм «Бабетта идет на войну» вышел во Франции уже в 1959 г., роман «Пункт 22» Дж.Хеллера — в США в 1962, и т.д.). В конце века, впрочем, соотношение выравнивается, подтверждением чему могут служить роман «Жизнь и приключения солдата Ивана Чонкина» В.Войновича, первая буффонадная книга об Отечественной войне, вышедшая на русском языке, или «Москва-Петушки» Вен. Ерофеева. В любом случае важен вопрос о связи трагического со смеховой культурой, которая не случайно завоевывает сейчас новые позиции в искусстве всего мира. Однако трудно себе представить (и ничто, кажется, во всем мировом искусстве не заставляет предполагать это), что во второй половине века где-то повторился громоподобный, свободный, ничем не

стесненный гомерический хохот, составляющий основу романного мира «Похождений бравого солдата Швейка» Ярослава Гашека.

Трагедия и в античные времена близко сходилась с комедией, не говоря уже о Шекспире, дававшем в своих трагедиях волю шутам. В научной литературе много написано об их родственном происхождении и о самых разнообразных переплетениях смешного (комического) с трагическим пафосом, будь то юмор, ирония, сарказм, пародия, гротеск и т.п. — существует целая типология «противовесов» (или «дополнений») трагическому мировосприятию, широко использовавшихся в прошлом и использующихся современным искусством. Но сегодня шутовство и гротеск, иррациональная («сюрреалистическая») буффонада в большей мере становятся не дополнением к трагическому действию, не его оборотной стороной, а его неотъемлемой частью, заставляя вспомнить слова Б.Шоу: «Чем дольше я живу, тем больше склоняюсь к мысли о том, что в солнечной системе Земля играет роль сумасшедшего дома»[63]. Явление это далеко отстоит от традиционной трагикомедии (в обычном для театра понимании этого «гибридного» жанра), в которой ведущим остается комедийное начало («комическая ирония»), низводящее трагическое содержание до банальных «общих мест», лишая действие значительности, а героя — величия. В гротесковых трагедиях конца века фарсовая стихия служит не смягчению, а усилению чувства сострадания и страха; это трагедии, лишенные эмоциональной разрядки, без катарсиса, без выхода в будущее. Но смех поливалентен (в отличие от трагического чувства), «тайна смеха» шире, обладает большим пространством действия и большей энергией, чем «заколдованная область плача» (Блок), в нем есть и безжалостное отрицание (даже если бессильное), и неистребимое, уходящее вглубь народного сознания, чувство вечно возрождающейся жизни (даже если без надежды на скорое осуществление).

Очень интересно с этой точки зрения творчество Фридриха Дюрренматта, одного из самых замечательных трагических писателей современности, который внес много нового в драматургическое искусство. Дюрренматт создал свою «литературу абсурда», отличную от экзистенциалистского «театра абсурда» Ионеско и Беккета, построенную на несовпадении естественных законов человеческой жизни с законами, людьми же установленными (сам он говорил, что речь у него идет не об абсурде, а о парадоксах, а «в парадоксах является действительность»). Согласно Дюрренматту, человек «живет в мире, который он сам создает как лабиринт и в котором он не может найти себя»[64]. Его книги ироничны и смешны, но они и пугающе страшны, ибо, по Дюрренматту, только комедия может показать трагизм современного существования — то есть представить его как бы на театральных под-

мостках, когда зрителю виден абсурд происходящего. Эта идея Дюрренматта, впрочем, может быть, восходит еще к началу века. Работая над пьесой «Играем Стриндберга», он цитировал автопризнание самого Августа Стриндберга, сделанное в 1908 году по поводу его драмы «Игра с огнем» и изложенное великим шведским писателем таким образом: «Это — комедия, а не развлекательная пьеса, и очень серьезная комедия, где люди прикрывают свою трагедию определенным цинизмом»[65].

* * *

Формула, поставленная Дж.Стейнером в название своего исследования, — «Смерть трагедии» — по индексу цитирования в научной литературе, посвященной проблемам трагического, занимает сегодня едва ли не первое место. Имеется в виду судьба жанра трагедии в XX веке, хотя ход рассуждений в книге Стейнера носит и более общий характер. Правильнее, однако, говорить не о «смерти трагедии», а о глубоких изменениях в восприятии и трактовке феномена трагического, происходивших на протяжении всего столетия и ставших наиболее заметными на его исходе. Эти изменения можно понять как реакцию искусства на новую ситуацию в мире, для которой характерно повышение уровня угрозы существованию человека, исходящей от враждебных ему социальных и экологических факторов (в том числе и от него самого) и принявшей к концу века скачкообразный характер. Поэтому в определенном смысле трагические обстоятельства становятся сегодня для искусства важнее и существеннее самого трагического героя.

Новый сюжет, подаренный искусству реальной жизнью, — анонимная атака на всемирный торговый центр в Нью-Йорке 11 сентября 2001 года, которую сразу же назвали «первой войной XXI века». Массовое участие в этой начинающейся войне смертников-камикадзе наглядно демонстрирует безжалостный «человеческий фактор» современного терроризма (не укладывающийся в традиционное западное представление о трагическом), доказывая, что усиливающийся протест против «однополюсного мира» и «глобализации» ускоряет смещение всемирного социального противостояния бедности и богатства от оппозиции «Восток» — «Запад» к оппозиции «Юг» — «Север». Гибель в одночасье нескольких тысяч человек под обломками символа западной цивилизации произошла благодаря телевидению на глазах у миллионов жителей Земли (особенность «информационного общества») и была воспринята поначалу как «fiction», очередная выдумка дизайнеров-фантастов (А.Миллер: «Действительность последовала за вымыслом») и только позднее — как устрашающая реальность неслыханной «документальной трагедии»[66], которая может

затронуть каждого. Но «документ» не может объяснить случившегося в его внутренний сути и взаимосвязях, а искусству свое слово еще предстоит сказать.

Общественный прогресс всегда противоречив и никогда не бывает просто благостным продвижением вперед и выше, и возрастание трагического элемента в восприятии действительности (то есть в осознании возрастающей угрозы) не должно удивлять. Несмотря на поразительную силу сопротивления неблагоприятным обстоятельствам, доказанную всей историей человеческого рода, человек как биологическое и социальное существо хрупок и уязвим; искусство наших дней стремится понять, как происходит его адаптация к новым, более сложным, неоднозначным условиям, которые требуют, судя по всему, немалой ломки сложившихся стереотипов и которые так трудно охватить в единстве.

Александр Блок, один из наиболее чутких художников XX века, говорил в «Крушении гуманизма» о поисках синтеза, о взгляде на «мир как на целое». В этом выступлении 1919 г., которое можно назвать пророческим, Блок связал «стремление к цельности» с «*трагическим* миросозерцанием, которое одно способно дать ключ к пониманию сложности мира»[67] (курсив Блока). Наблюдения над противоречивой историей культуры прошедшего столетия показывают, что трагический элемент не может уйти из искусства, поскольку он изначально присущ жизни, и любое ослабление его идет искусству во вред. Но какие формы примут его новые воплощения в будущем и каков будет их художественный смысл, мы еще не знаем.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] «Во время самых жестоких периодов революции, когда трагедия, как говорили, рыскала по улицам, что представлял театр?» (Выражение из речи Огюстена Скриба, названной Пушкиным «блестящей» и включенной им в русском переводе в свою статью «Французская академия», 1836; см. *Пушкин А.С.* Полное собрание сочинений в 10-ти тт., т. VII. М., 1951, с. 383). В наследии самого Пушкина слово «трагедия» (вместе с «трагический» и «трагик») встречается в общей сложности 189 раз, из них — 170 как жанровое определение («один из видов драмы») и только 19 раз в смысле «ужасное событие» (См. Словарь языка Пушкина в 4-х тт., т. 4. М., 1956, с. 565). Частотные словари современного русского языка мало проясняют проблему, но подтверждают тот несомненный факт, что сегодня слово «трагедия» неизмеримо чаще упоминается по отношению к уличным происшествиям, чем к великим свершениям на театральной сцене.

[2] См. *Лосев А.Ф.* Аристотель и поздняя классика (История античной эстетики, т. 4.). М., 1975.

[3] См.: *Szondi Peter.* Versuch über das Tragische. Fr.a.M., 1961. S. 57.

[4] *Volkelt Johannes.* Aesthetik des Tragischen. München, 1897.

[5] См.: *Benjamin Walter.* Ursprung des deutschen Trauerspiels. Fr.a.M. 1972.

[6] *Scheler Max.* Bemerkungen zum Phenomen des Tragischen // Scheler Max. Abhandlungen und Aufsätze. Bd. 1. Leipzig, 1915. S. 277.

[7] См.: Первая завершенная редакция романа «Война и мир». Подготовка к печати и вступительная статья Э.З.Зайденшнур. Литературное наследство. Т. 94. М., 1983; см. также: *Шкловский В.Б.* По следам Льва Толстого // Новый мир, 1984, № 5. С. 249 и след.

[8] Философский энциклопедический словарь. М., 1983, стр. 691. Следует оговориться, что речь у А.Лосева идет о понимании трагического в европейской (западной) традиции, которая не охватывает весь мир. В отличие от нее, восточному жизнеощущению, традиционно рассматривавшему индивидуальную судьбу как нечто подчиненное по отношению к предначертаниям высших сил, не свойственно ставить самоценность человеческой личности в центр представлений о жизни, что определяет гораздо более сдержанное отношение ко всему, что входит в понятие трагического, в том числе и к проблеме бренности человеческого существования. По А.Лосеву, «древневосточная философия, не доверяющая свободно личностному началу (в том числе буддизм с его обостренным сознанием патетического существа жизни, но чисто пессимистической ее оценкой), не разработала понятие трагического» («Философский энциклопедический словарь», М., 1983, с. 691). В латиноамериканской культуре, насыщенной фольклорными мотивами и мифологическими представлениями, сохраняющими продуктивность до наших дней, есть свои характерные особенности трактовки сферы трагического, делающие подчас ее очень далекой от привычного европейского восприятия, особенно в том, что касается понимания смерти в соотношении с земной жизнью; то же можно сказать и о молодых письменных культурах Африки. Сопоставительные исследования показывают, что роль традиции в восприятии трагической субстанции жизни очень велика. Впрочем, XX век, особенно его последние десятилетия, отмеченные стремительно углубляющимися взаимными связями между культурами, даже и самыми отдаленными во времени и в пространстве, создает благоприятные условия для диффузии разных культурных парадигм, что заставляет современное искусство многое переосмысливать в привычных традиционных схемах, в том числе и в канонах европейского художественного мышления.

[9] Сказано по поводу Расина в сопоставлении с Шекспиром. См.: *Пушкин А.С.* Полное собрание сочинений в 10-ти тт., т. VII. М., 1950. С. 633.

[10] *Kaufmann Walter.* Tragedy and Philosophy. N.Y., 1968. P. 309.

[11] Генри Джеймс писал в 1890 году: «Что может предпринять [драматург] с героем, с идеей, чувством между обедом и пригородным поездом? Можно сделать простой, грубый скетч, но как мало он затронет вас, с какой легкостью вы отложите его в сторону! Как это будет плохо по сравнению с тем, что может сделать романист!» (*James Henry.* The Tragic Muse, 1921, 1. P. 59). Эту тенденцию можно проследить и ранее. Крупнейшие писатели XIX в. наиболее полно выражали себя, как правило, в большом романном творчестве, и этот «эпос частной жизни» нес в себе несомненные трагические элементы; исследователи английской литературы XIX в. говорят о воздействии на нее Шекспира и древнегреческих трагиков, но не столько на авторов драматических произведений (трагедий), сколько на область романного творчества (см.: *King Janette.* Tragedy in Victorian Novel. Cambridge, 1978). То же можно сказать в той или иной мере и о литерату-

рах других стран. Конфликты, лежащие в основе романов XIX в., разворачивались, главным образом, в городской, чиновничьей или мещанской среде, и в центре их оказывались по-преимуществу женские образы. Так в них появилась «целая череда страдающих женщин-жертв» (*Frye Northrop.* Anatomy of Criticism. N.Y., 1957. P. 35): Тэсс у Т.Гарди, Дейзи Миллер у Г.Джеймса, Эмма Бовари у Г.Флобера, Эффи Брист у Т.Фонтане, Настасья Филипповна у Ф.Достоевского, Анна Каренина и Катюша Маслова у Л.Толстого и т.д.

[12] *Иванов Вяч.И.* Достоевский и роман-трагедия // Русская мысль, 1911, май-июнь. С. 17.

[13] *Unamuno Miguel de.* Del sentimiento tragico de la vida en los hombres y en los pueblos.

[14] *Styan J.L.* The Dark Comedy. Cambridge, 1962 [1968]. P. 36.

[15] *Андреев Леонид.* Полное собрание сочинений [изд. Маркса]. Т. 8. СПб, 1913. С. 311.

[16] Цит. по: *Ницше Фридрих.* Сочинения в 2-х тт. Т. 1. М., 1990. С. 749.

[17] *Бердяев Н.* Судьба России. М., 1990. С. 212.

[18] Цит. по: *Бореев Ю.* Эстетика. Т. 1. М., 1988. С. 132.

[19] «Полнота жизни, бьющая через край — вот тема трагедии» (*Волькенштейн В.* Драматургия. М., 1923. С. 172); «Представитель группы, зашедшей в социальный тупик, не мог, конечно, написать героической по самой сути трагедии, ибо трагедия — мажорна» (*Драгин В.* Экспрессионизм в России. Вятка, 1928. С. 74) и др.

[20] См. Киноведческие записки, 1998. № 36–37. С. 324. С.Эйзенштейн говорил далее: «Конечно, у нас кризис «коллективного фильма» [...], «не в том смысле, что стала не интересной судьба массы — но ее хотят сегодня видеть вновь приведенной к индивидуальному знаменателю, хотят через отдельного героя увидеть и услышать подтверждение или отрицание, во всяком случае отчетливое выявление себя самого» (там же).

[21] См.: Знамя, 1989. № 9. С. 202.

[22] См., в частности, публикацию «Последний луч трагической зари...». Дискуссии о трагедийности искусства в 20–30-х годах (Вопросы литературы, 1993. Вып. IV).

[23] Краткая Литературная Энциклопедия говорит о советской трагедии крайне неопределенно, сообщая, что этот жанр оставался «проблемным и дискуссионным» и что часто произведения, замышлявшиеся как трагедии, получали иное жанровое определение. В качестве трагедий названо всего несколько произведений: «Оптимистическая трагедия» Вишневского, «Шторм» Билль-Белоцерковского, «Нашествие» Леонова, трилогия «Россия» и «Орла на плече носящий» Сельвинского (КЛЭ. Т. 7, 1972. Стлб. 592). Вопрос о трагическом в русском (советском) искусстве затрагивается в контексте этой статьи только в самом общем виде; по своему характеру и значению он нуждается в самостоятельном исследовании и подробном изложении.

[24] См.: *Гарсиа Маркес Габриэль.* Сто лет одиночества. Повести и рассказы. М., 1979. С. 168 и след.

[25] *Кафка Франц.* Собрание сочинений в 4-х тт. Т. 4. СПб, 1995. С. 416.

[26] *Хемингуэй Эрнест.* Собрание сочинений в 4-х тт. Т. 2. М., 1968. С. 281. Философия «потерянного поколения», яснее всего выраженная в творчестве Э.Хе-

мингуэя, была несомненной предшественницей «атеистического экзистенциализма» конца 30-х годов.

[27] «Человек в семьдесят лет — странная вещь! — пишет свою «самую сумасшедшую» книгу» (*Манн Томас.* История «Доктора Фаустуса». Роман одного романа // Манн Томас. Собрание сочинений в 10-ти тт. Т. 9. М., 1960. С. 202).

[28] Там же, с. 210.

[29] Там же, с. 242.

[30] Там же, с. 236, 260.

[31] *Steiner Georg.* The Death of Tragedy. London, 1961. P. 331.

[32] См.: *Тертерян И.* Победители и побежденные. Испанский роман о войне // Вторая мировая война в литературе зарубежных стран. М., 1985. С. 332.

[33] Там же, с. 337 (сказано по поводу романов К.Рохаса).

[34] В центре Берлина на Унтер ден линден, на месте былого памятника славы прусской армии, теперь находится мемориал жертвам милитаризма, лаконичный архитектурный комплекс с скульптурной фигурой «Мать с мертвым сыном» (несколько измененная в пропорциях «Пиета» работы К.Кольвиц), в котором траурное чувство выражено без каких-либо привязок к тому, кто, где, когда, при каких обстоятельствах и за что погиб в прошедших войнах.

[35] Можно сказать, что этот вид прикладного искусства оказался чутким к нравственным переменам в понимании сущности войн в конце XX в.

[36] *Jaspers Karl.* Von der Wahrheit., Bd. 1. München, 1947. S. 958.

[37] Цит. по: Иностранная литература, 1996. № 12. С. 232.

[38] *Williams Raymond.* Modern Tragedy. Stanford, 1966. P. 13.

[39] Унамуно рассматривает этот тезис как выражение реального противоречия человеческого существования. См.: *Unamuno Miguel de.* Del sentimiento tragico de la vida en los hombres y en los pueblos. Madrid, 1966. P. 17.

[40] *Камю Альбер.* Счастливая смерть [и др.]. М., 1993. С. 546.

[41] Миф о Сизифе, по Камю, трагичен только потому, что Сизиф наделен сознанием. «Действительно, разве его тяготы были бы такими же, если бы его на каждом шагу поддерживала надежда на успех?» (там же, с. 543).

[42] Цит. по: Иностранная литература, 1998, № 3, с. 245.

[43] «В замысле у меня было дать прозу [...], но воплотить ее не как зарисовки, а как драму или трагедию...» (См.: *Пастернак Б.Л.* Собр. соч в 5-ти тт. Т. 3. М., 1990. С. 658 и след.).

[44] Цит. по: *О'Нил Юджин.* Траур — участь Электры. М., 1975. С. 10.

[45] *Фолкнер Уильям.* Собрание сочинений в 6-ти тт. Т. 1. М., 1985. С. 16.

[46] Там же, т. 2. М., 1985, с. 31.

[47] См.: *Miller Arthur.* Collected Plays. N.Y. and London, 1956. P. 31.

[48] См.: *Adorno Theodor.* Negative Dialektik, Fr.a.M., 1966. S. 353.

[49] Zeit, 7 Febr., 1986. S. 50 (из тюремной переписки Ульрики Майнхоф с дочерью). Краткая и безысходная история группы Майнхоф-Баадер, как и весь «идейный» молодежный терроризм, представляет собой истинно трагический сюжет в жизни Европы 70-х годов, имеющий глубокие корни во всей мировой ситуации, сложившейся на исходе XX в.; но он еще и отдаленно не востребован в искусстве.

[50] Широкое распространение документальной литературы и ее наступление на «образное искусство» относится к 60-м гг. В России (в отличие от Запада) наи-

более решительные соображения на этот счет были высказаны писателями, на собственном опыте познавшими вкус трагедии в реальной жизни: А.Адамович говорил о документалистике как о «другой литературе», за которой будущее, Шаламов утверждал, что «писатель должен уступить место документу» (Вопросы литературы, 1989. Вып. 5. С. 233).

[51] Исток такой «принципиальной фрагментарности» можно увидеть в первой книге Э.Хемингуэя «В наше время» («In Our Time», 1924).

[52] Композиционный прием, примененный еще О'Генри в некоторых новеллах.

[53] *Jaspers Karl.* Von der Wahrheit. Bd. 1. München, 1947. S. 960.

[54] С.Алексиевич, считающая, что катастрофа в Чернобыле означает начало третьей мировой войны, пишет: «Раньше казалось, что мир может взорвать патологический преступник и диктатор, но оказалось, что это может сделать обыкновенный оператор на обыкновенной АЭС, молодой парень, который сам погиб» (Известия, 1997, 21 августа).

[55] *Фолкнер Уильям.* Речь при получении Нобелевской премии // Писатели США о литературе. М., 1974. С. 298, 299.

[56] Приводится по: *Борев Ю.* О трагическом. М., 1961. С. 137.

[57] Hermlin Stephan. Die falsche Freunde und falsche Feinde // Kalkfell für Heiner Müller. Arbeitsbuch. Berlin, 1996. S. 5.

[58] См.: *Müller Heiner.* Germania Tod in Berlin. Der Auftrag. Mit Materialien. Stuttgart, 1993. S. 79.

[59] Explosion of a Memory. Heiner Müller DDR. Ein Arbeitsbuch. Berlin, 1988. S. 100.

[60] Там же, с. 117.

[61] Там же, с. 100.

[62] Дружба народов, 1996. № 9. С. 219.

[63] Цит. по: Книжное обозрение. № 7, 1996, 12 февраля. С. 5.

[64] *Dürrenmatt Friedrich.* Die Welt als Labyrinth. Ein Gespräch mit F.Kreuzer. Zürich, 1986. S. 16.

[65] August Strindberg. Brev, d. 16. Stockholm, 1978. S. 168.

[66] Выражение С.Кулиша, употребленное им в связи с фильмом «Прости, прощай, двадцатый век!» (2001).

[67] *Блок А.А.* Собр. соч. в. 8-ми тт. Т. 6. М.-Л., 1962. С. 105.

А.М.Зверев

СМЕХОВОЙ МИР

Замечено, что отсутствие музы юмора — нелепость, однако частично извиняемая тем, что юмор представляют «все девять... Даже Мельпомена, муза трагедии. И даже муза истории Клио»[1]. Приведенная запись Юрия Олеши относится к концу 50-х гг., когда накопилось много свидетельств, подтверждающих высказанную в ней мысль. Но, по существу, расширение границ смехового мира, так что они протянулись и через область трагического, происходило в искусстве на протяжении всего XX в. Это одна из характерных черт закончившегося столетия художественной истории.

Оно потребовало внести существенные корректировки в классическое определение комического, которое восходит к Аристотелю. «Комедия, — говорится у него, — ...есть воспроизведение худших людей, однако не в смысле полной порочности, но поскольку смешное есть часть безобразного: смешное — это некоторая ошибка и безобразие, никому не причиняющее страдания и ни для кого не пагубное; так... комическая маска есть нечто безобразное и искаженное, но без [выражения] страдания»[2]. Предположение Умберто Эко о том, что мысли, лапидарно изложенные в приведенном фрагменте, подробно развернуты во второй, утраченной части «Поэтики», — идея, существенная для сюжета «Имени розы», — остается плодом авторской фантазии. Однако примечателен характер гипотетической реконструкции не дошедших до нас аристотелевых страниц.

Оказывается, в них содержится апология карнавального смеха, понятого как лучший, а может быть, и единственный способ постижения истины. «Смех, должно быть, — серьезная вещь», рассуждает персонаж Эко, ведь смех — это вызов догматизму в любых его проявлениях. Так прочитать Аристотеля мог, разумеется, только писатель нашей эпохи. И дело не только в незримом присутствии Бахтина, подсказавшего такой поворот мысли, но скорее — в самом сближении смеха и «серьезных» материй. На протяжении всего XX в. в литературе происходило радикальное расширение области комического (а тем самым — и семантики самого понятия смеха), и это все заметнее сказывалось на внутренней жизни жанров, на их соотнесенности в грани-

цах различных художественных систем, на характере и качестве эстетического мышления.

До появления «Имени розы» не было столь смелых дополнений концепции Аристотеля. Но попытки ее уточнить, иногда подвергая положения «Поэтики» основательному пересмотру, предпринимались задолго до того, как был осуществлен не лишенный дерзости эксперимент Эко. Едва ли не самая ранняя из них — небольшой трактат Анри Бергсона «Смех», вышедший в свет как раз на заре столетия — в 1900 г.

Это единственная работа Бергсона, целиком посвященная эстетике и лишь опосредованно связанная с основным кругом интересов французского философа. Парадоксальным образом она, однако, оказалась намного менее убедительной, чем труды предшественников, занимавшихся собственно художественной критикой.

Автор ставил целью понять, как возникает комическое, и под этим углом зрения рассматривал разнообразные примеры из истории литературы от античности до Теофиля Готье (особенно ценный материал ему предоставило наследие Мольера). Предшественники Бергсона больше были озабочены поисками общих, всеобъемлющих интерпретаций смешного, и предлагавшиеся формулы каждый раз оказывались уязвимыми или, во всяком случае, неполными. Они и не могли притязать на полноту, так как, согласно Бергсону, «не существует комического вне собственно человеческого»[3], а сфера «человеческого» безбрежна в прямом и точном значении слова. Поэтому комическое невозможно локализовать, настаивая ли на его тесной связи с безобразным, либо считая, как Кант, что смех вызывается ожиданием, которое разрешилось ничем, или, по примеру Г.Спенсера, связывая комизм с безрезультатным усилием и т.п.

Не говоря этого впрямую, Бергсон подводит к выводу, что единственным бесспорным положением, касающимся смеха, было бы признание его универсальности, т.е. способности охватывать все относящееся к «совместной жизни людей» (ибо, по его убеждению, смех обладает «полезной функцией... каковая является функцией общественной». — с. 14). Оттенки смеха бесконечно разнообразны, однако следует признать ненадежными частые попытки разграничения, и тем более противопоставления, разных видов комического. Падение в колодец как результат неосмотрительности и как следствие «погони за химерой» — обычного занятия романтиков — не одно и то же, но «если взять рассеянность как связующее звено, можно видеть, что очень глубокий комизм связан с самым что ни на есть поверхностным комизмом» (с. 17). Органика смеха, способного возникать в самых разнородных жизненных положениях и оставаться по своей природе не-

изменным, какие бы цели — от развлечения до сатирической насмешки — он ни преследовал, для Бергсона служит самым убедительным доказательством того, что предмет комического не исчерпывается ни уродством, ни нелепостью, ни косностью. Смех вообще несводим к конкретным обстоятельствам действительности или реальным формам социального поведения, сколь бы обширным ни становился их перечень.

Тем не менее Бергсон выделяет основной, по его мнению, источник комического: это бездумное повторение, обессмысливающее подражание, плоское однообразие, не оставляющее места для индивидуальности, словом, — " механическое в живом» (с. 53). Смех возникает каждый раз, когда жизнь подменена автоматизмом, и перед нами «тело, берущее перевес над душой... форма, стремящаяся господствовать над содержанием, буква, спорящая с духом» (с. 39), — ситуация, которая, в зависимости от характера связанного с нею сюжета, способна провоцировать улыбку, иронию, издевку, сострадание, даже ужас, но все равно остается в пределах области смешного. Схожесть с типом и стертость всего нетипового — одна из наиболее устойчивых характеристик комического персонажа, а сама эта типажность — неиссякаемый источник смеха: «Комично оказаться вставленным ... в готовую рамку. Но комичнее всего самому стать рамкой... т.е. отлиться раз навсегда в определенный характер» (с. 93–94).

При всей многоликости смеха он, согласно Бергсону, все-таки, в конечном счете, обязательно обнаруживает так или иначе проявленную «неприспособленность личности к обществу», и причиной коллизий, завязывающихся на этой почве, оказывается некий шаблон «в противоположении свободной действенности» (с. 83, 84). Назвав подобное жизненное положение самым органичным для искусства смеха, Бергсон сделал логичный вывод, что это искусство непременно обладает общественным значением, но не в том смысле, что оно всегда наделяется сатирическими задачами или признает своей высшей целью совершенствование порядков и нравов. Смех вовсе не обязательно становится бичующим, но по своей природе он «инстинктивно обращается к общему», к тем особенностям обихода, которые «не связаны неразрывно с индивидуальностью» (с. 106). Постоянно соприкасаясь с механистичностью, с обезличенностью, «неотделимой от общественной жизни, хотя и невыносимой в обществе» (с. 107), смех становится —иной раз и вопреки субъективным устремлениям к «чистому комизму» — соотносимым с «известными требованиями совместной жизни людей» (с. 14).

Бергсон обобщал опыт смеховой культуры, накопленный к моменту появления его теоретической работы, и, конечно, не мог не отдать дань господствующим в его эпоху убеждениям, в соответствии с ко-

торыми искусство, провозглашающее свою общественную бесполезность, несет на себе печать декаданса, т.е. заслуживает осуждения. В истории интерпретации комизма работа Бергсона во многом была заслонена теорией Бахтина, рассматривающего смех под знаком его карнавальной природы и смысловой амбивалентности: сближенные «низ» и «верх», рождение и смерть и т.д. Литература, даже та, которая осознанно стремилась соответствовать общественным потребностям, признавая, что ее назначение — сатира, далеко ушла от моделей построения конфликта и разработки характеров, описанных у Бергсона преимущественно на материале классической французской комедии, с постоянными отсылками к Мольеру, Реньяру, Бомарше. Однако основная мысль философа, сказавшего об универсальности смеха как способа переживания и осмысления не частностей, но всего богатства человеческого опыта, очень быстро нашла для себя художественное подтверждение, по сей день оставшееся, быть может, самым веским аргументом в пользу справедливости концепции Бергсона в целом.

Таким аргументом явились «Похождения бравого солдата Швейка во время мировой войны», публиковавшиеся с 1921 г. Ранняя смерть помешала Гашеку закончить эту книгу, которую его соотечественник Милан Кундера шестьдесят с лишним лет спустя назвал «единственным великим комическим романом нашей эпохи» [4]. Разумеется, слово «единственный» говорит только о литературных пристрастиях Кундеры, хотя аргументы, которыми у него обоснован этот вывод, по-своему любопытны. Во всяком случае, они побуждают в нетрадиционном контексте прочитать знаменитую эпопею о пражском торговце собаками, негаданно для себя очутившемся в водовороте событий, которые перевернули обжитой и привычный европейский мир.

Традиционный контекст предполагает взгляд на «Швейка» преимущественно как на сатиру. Идут споры, можно ли считать сатирическим персонажем заглавного героя с его народным (и в силу этого — здравым) взглядом на все происходящее, как и с неистребимым благодушием на грани мещанского безмыслия и самодовольства. Но подобные сомнения исчезают, когда на сцене появляются олицетворение тупости и злобы подпоручик Дуб, или безымянный генерал, который, приезжая в войска с инспекцией, «столько внимания уделял отхожим местам, будто от них зависела победа», или поэт бюрократической волокиты ротмистр Кениг, или бесчисленные фельдфебели, ефрейторы, капралы, унтер-офицеры, оболваненные казармой и фронтом.

Обо всех них (впрочем, до какой-то степени и о Швейке) можно сказать словами Бергсона, который находил, что источник комизма (причем с явственной сатирической тональностью) — «косное, шаб-

лонное, механическое в их противоположении гибкому, вечно изменяющемуся, живому» (с. 83). Швейк заметно выделяется среди своих сослуживцев и случайных спутников именно тем, что, в отличие от пьяницы-фельдкурата или садиста-полковника, он при всей своей типажности все-таки не может быть назван — во всяком случае, без существенных оговорок, — персонажем, олицетворяющим некое общественное явление или человеческое свойство, и только. Швейк с его природной неспособностью всерьез воспринимать факты действительности, идет ли речь о мировой войне или о сущих мелочах вроде правил и обычаев, установленных для посетителей его пивной, заставляет с недоверием отнестись к распространенным в теоретической литературе попыткам впрямую соотносить смех и зло. «Все смешное несет на себе след, оставленный злом, — утверждается в новейшей работе. — ... Зло не рождает смеха, хотя без него смех бессмыслен и невозможен»[5]. Однако это справедливо только по отношению к смеху, преследующему сатирические цели, «насмешливому смеху», пользуясь терминологией В.Я.Проппа. Смех, провоцируемый Швейком, — иной природы и качества.

«Честная, открытая физиономия» этого героя, его «невинное выражение лица», не покидающая его «добродушия улыбка», — все это, конечно, можно воспринять как маску простачка, который в действительности себе на уме и симулирует идиотизм, чтобы выжить среди взбесившихся стихий. Но дело в том, что Швейк и вправду глуповат до слабоумия. И это его свойство, считать ли его спасительным или пагубным, проявляется не только в ситуациях, когда героя вот-вот подомнет под себя и раздавит бездушный карающий механизм. Способность Швейка быть смешным во всех — и катастрофических, и анекдотических — жизненных положениях (неважно, заставляют ли они соприкоснуться со злом) — вот живой нерв повествования Гашека. Его главный герой вовсе не всегда объект сатиры и не средство для сатирических обобщений. Швейк — источник комизма, который словно бы самоценен или, во всяком случае, далеко не обязательно «отражает зло в своем зеркале», на чем настаивают теоретики смеха[6]. Это как раз тот случай, который описан Бергсоном, когда он говорит о том, что смех универсален и онтологичен.

Бергсон отмечал, что в комическом характере черты типа подавляют, даже полностью устраняют оттенки индивидуального своеобразия. Одиссея Швейка заставляет его соприкоснуться с великим множеством такого рода персонажей, часто изображаемых Гашеком посредством шаржа, с намерением подчеркнуть их человеческую одномерность. Порабощенные функцией, предназначенной им в армии и на войне, они просто не в состоянии обрести какие-то черты, позво-

ляющие хотя бы с натяжкой говорить о неоднородности их душевного облика. Швейк, в котором, совсем по Бергсону, особенности обывателя, обожающего поразглагольствовать у себя в пивной, выделены намного более рельефно, чем индивидуальные качества, не нужные истинно комическому герою, на таком фоне все же выглядит ослепительно яркой личностью. Дело в том, что он, вслед своим прямым предшественникам, начиная с Санчо Пансы, наделен практической сметкой, трезвым взглядом на вещи и умением, защищаясь от буйства враждебных сил, свалять дурака, когда к этому принуждает ход вещей.

Швейк повидал достаточно, чтобы рассказ о его злоключениях (а еще чаще — собственные его рассказы о необыкновенных «историях», доставшихся ему на долю) превратился в своего рода мозаичное панно распадающегося общества и агонизирующей империи, которая именовалась Австро-Венгрией. Авторское послесловие к первой части эпопеи уведомляло читателей: «Эта книга представляет собой историческую картину определенной эпохи» — претензии тех, кто шокирован грубостью красок, должны быть адресованы эпохе, а не произведению. В литературе о Гашеке эти несколько страниц, написанных по выходе в свет части «В тылу», постоянно цитируются с целью подчеркнуть осознанную обличительскую установку писателя, «Многослойный сатирический эпос»[7] — такими или похожими определениями жанра и творческой сущности книги Гашека расцвечены посвященные ей критические работы, вплоть до новейших[8].

Сатирические цели и художественные средства, используемые для их достижения, и в самом деле составляют важный пласт содержания «Швейка». Однако эпопея все-таки более естественно прочитывается как комедийное произведение, где далеко не все сводится к дезавуированию социальных установлений, высмеиванию людских пороков и т.п. Комизм, сосредоточенный прежде всего в фигуре Швейка как героя и как повествователя, воплощает определенного рода мировоззрение: именно оно становится стержнем романа, определяя и систему художественных ходов. Если книга Гашека на самом деле сатирический эпос, предполагающий, как любая сатира, концентрацию и целенаправленность всех эстетических средств, подчиненных единой цели: разоблачению уродств, демонтажу мифов, которыми заслонена или подменена истина о действительности, — сложно объяснить, для чего Гашеку потребовалось такое богатство юмора, во многих случаях не направленного ни на осмеяние, ни на поучение. Через всю эпопею тянутся не связанные с основными линиями рассказа истории оттененных нелепостью розыгрышей, комических несуразностей, шутливых несоответствий кажущегося и сущего, смешных недоразуме-

ний. В эпопее Гашека, как, за редкими исключениями, и в других великих памятниках смеховой культуры, сатирическое осмеяние — лишь часть более широкого замысла. Касаясь «Швейка», Кундера ставит Гашека рядом с его современником, другим знаменитым пражанином — Кафкой. Оба они писатели той эпохи, когда терпит крах модель мира, у истоков которой стоит картезианская рациональность. Оба запечатлевают тот момент истории, когда эта модель, всесторонне и тщательно совершенствуемая на протяжении столетий, полностью исчерпала себя (на взгляд Кундеры, она и с самого начала была актом насилия над реальной природой вещей в мире). Столетия торжествующего разума оказываются увенчаны «тотальной победой чисто иррациональных начал... которые овладевают миром, где уже не находится ни одной общепринятой системы ценностей, способной подавить этот взрыв неразумия».

Ситуацию, когда история предстает как «чудовище .. явившееся не из сумерек души, но извне», — как нечто «безличное, неподконтрольное, непредсказуемое, непостижимое»[9] — Кафка воспринимает и воссоздает в категориях трагического сознания и искусства, выражающего это сознание. У Гашека другой путь — он проложен через бескрайние просторы смехового мира. Однако и в том, и в другом случае перед нами литература, рожденная одной и той же, или очень схожей, рефлексией и по исходным побуждениям однородная. Кундера предлагает назвать ее литературой «конечных парадоксов», возникающей в тех условиях, когда резко и болезненно изменяется смысл главенствующих экзистенциальных категорий.

Как каждый писатель, он, характеризуя предшественников, говорит, разумеется, и о собственных творческих приоритетах, а возможно, даже ставит их во главу угла. Тем не менее, предложенное им прочтение Гашека представляется перспективным. Суть дела скорее не в том, до какой степени корректен такой подход к «Швейку» (видимо, он мог бы быть оспорен, если придерживаться достоверных знаний о творческой биографии и литературных взглядах Гашека, не выходя за эти пределы). Однако важнее другое: великий роман едва ли не впервые осмыслен под знаком коренных особенностей смехового мира в искусстве закончившегося века. И появилась возможность сказать немало важного об изменившихся контурах, о новых координатах самого этого мира.

Предложенное Кундерой сближение столь, на первый взгляд, несовместимых писателей, как Гашек и Кафка, может показаться произвольным, но в действительности оно имеет под собой веские основания — уже по той причине, что XX в. сильно осложнил разграничение смехового и трагического начала в искусстве. Очень часто они

выступают в неком причудливом симбиозе, а подчас образуют органичный синтез. Это сказывается и на жанровой эволюции: трагикомедия и трагифарс, получившие необыкновенно интенсивное развитие, в самых разных своих модификациях все очевиднее становятся формами построения повествования, наиболее притягательными для очень многих современных художников. Особенно полно это проявилось в драматургии XX столетия, когда названная тенденция, восходящая к «Чайке», едва ли не самой необычной комедии в мировой драматургии, нашла мощное продолжение уже после второй мировой войны, — прежде всего в пьесах Ф.Дюрренматта, Э.Ионеско и С.Мрожека.

Ситуация, когда переплетение трагического и смехового начал воспринимается не как индивидуальная особенность того или иного автора, но скорее как некое общее веяние и как знак времени, заставила пересматривать традиционные классификации комического, которые разрабатывались и в эстетике XX в. Из отечественных классификаций такого рода наиболее продуманной и всеобъемлющей должна быть признана та, которую предложил в своей посмертно изданной (1976), не доведенной до конца монографии о комизме и смехе В.Я.Пропп[10].Он классифицирует комическое в соответствии с идеологическими или моральными целями автора, равно как и природой его художественного мышления. В работе Проппа отмечен случай, «когда произведения, комические по своей трактовке и своему стилю, трагичны по содержанию» (с. 8), — в качестве примеров названы «Записки сумасшедшего» и «Шинель». Особым типом художественного мышления признана та разновидность гротеска, которая не отвечает формуле: гротеск — комедийное преувеличение (Пропп приводит ее со ссылкой на Ю.Б.Борева, но она не раз появлялась в эстетических трактатах и раньше). Преувеличение, резкое заострение может оказаться вовсе не комедийным. Характерна в этом отношении приписываемая Шевченко картина, на которой изображена кадриль в сумасшедшем доме: гротескная по характеру изображения (веселая жестикуляция, смешно сидящие на танцующих ночные колпаки, больничное белье, так плохо сочетающееся с представлением о праздничном веселье) — эта композиция оставляет, по замечанию Проппа, ощущение не комизма, а ужаса.

Много аналогичных примеров можно обнаружить и в литературе. В частности, тот же эффект гротеска на грани смеха и кошмара является определяющим в эстетике сюрреализма, в драматургии С.Беккета и его последователей, в современных, чаще всего оттененных пародией версиях «готического романа» и т. п. Вряд ли, однако, все эти версии гротескной поэтики полностью соответствуют определению

Проппа: «Гротеск комичен тогда, когда он, как и все комическое, заслоняет духовное начало и обнажает недостатки. Он делается страшен, когда это духовное начало в человеке уничтожается» (с. 71).

Приведенная формулировка гротеска, обобщающая преимущественно опыт, накопленный искусством до XX в., недостаточна, поскольку выведена из трактовки комического (по Гегелю) как «контраста цели и средств», порождающего и другие несоответствия: «физическое начало заслоняет начало духовное» (с. 32), внутренние побуждения не сочетаются с внешней формой действия, гармония и согласованность вдруг обнаруживают целый ряд «каких-то скрытых, первоначально совершенно незаметных недостатков» (с. 29). Смех истолкован «как оружие уничтожения: он уничтожает мнимый авторитет и мнимое величие тех, кто подвергается насмешке» (с. 31).

Тем самым комизм понимается главным образом как «насмешливый», т.е. обладающий сатирической нацеленностью смех. Такой подход традиционен, и у Проппа он выдержан очень последовательно, определяя трактовку описываемых форм комизма (комизм сходства и отличий, уподобление человека животному или вещи), как и способов достижения комического эффекта (преувеличение, одурачивание, пародирование, алогизмы). Констатируя, что существуют и «другие виды смеха» («добрый смех», равно как «злой», «циничный», «жизнерадостный», «обрядовый» и «разгульный»), Пропп все же настаивает на обязательности сатирической тенденции в смеховом произведении, притязающем стать существенным фактом духовной, культурной и художественной жизни, ибо во всех рассмотренных им случаях «смех вызывается раскрытием отрицательных качеств» (с. 113). «Добрым» смех становится не в силу того, что отказывается от устремлений к сатире, но, как в случае с Фальстафом, ввиду сложности сочетания «отрицательных свойств» со множеством «самых разнообразных качеств», принадлежащих «тому типу жизнерадостного и никогда не унывающего человека, который уже и сам по себе вызывает смех» (с. 115).

Эти представления не следует считать вынужденной данью идеологическим нормам времени, когда Пропп писал свою работу. Они лишь свидетельствуют об определенной традиции, обладающей, особенно в отечественной науке, глубокой укорененностью и напоминающей о себе по сей день. Так, «Философия смеха» (1996) Л.В.Карасева, вопреки обещанию автора предложить «несколько необычное» понимание предмета, по сути, подтверждает приверженность «насмешливому смеху» как, в ценностном отношении, высшей форме комизма. Истолкование природы смеха в этой работе практически аналогично тому, что обосновывается Проппом. «В смехе, — пишет Ка-

расев, — объединяются порывы, имеющие совершенно различный смысл, но осуществляющиеся примерно одним и тем же образом: радость от того, что зло неопасно, соединяется с мотивами ярости и страдания, которые указывают на то, что речь идет все-таки о зле»[11]. Естественно, что при такой трактовке формой, наиболее аутентичной для смехового искусства, признается та, в которой зло опознано, воссоздано и осуждено с максимально возможной полнотой — сатирическая форма.

Однако этому теоретическому построению противится реальная история смеховой художественной культуры, а особенно решительно — ее история в XX в. Это столетие вовсе не явилось временем упадка сатиры. Она продолжала развиваться, преумножая свою классику, — достаточно упомянуть хотя бы Чапека и его «Войну с саламандрами» или такие пьесы Брехта, как «Страх и отчаяние в Третьей империи» и «Карьера Артура Уи». Но по своему художественному качеству это уже во многом новое явление, и подчас ему сложно подобрать аналогии во всей богатой истории сатирической литературы от Аристофана до Марка Твена.

Творчество Олдоса Хаксли, одного из корифеев сатиры в XX в., свидетельствует об этой новизне, быть может, с особой выразительностью. В романах английского прозаика нашли отзвук многие наиболее традиционные темы и мотивы сатирического искусства, были использованы его самые разработанные приемы и ходы, но творческий результат оказался очень своеобразным. Не только по материалу, но по характеру художественного мышления эта проза принадлежит литературе XX столетия, в которой претерпела изменения и жанровая поэтика, и сам характер «насмешливого смеха».

Наиболее бесспорные писательские свершения Хаксли — романы «О, дивный новый мир» (1932) и «Слепец в Газе» (1936). Преимущественно сатирический характер его таланта в них очевиден, однако объект сатиры Хаксли — даже не «внутренняя несостоятельность» изображаемой действительности, а нечто «превратное, несообразное», что присуще ей как целому, идет ли речь об английской жизни сразу после катастрофы, какой явилась Первая мировая война, или о социуме далекого будущего, об «эре Форда» (которая, впрочем, очень напоминает состояние цивилизации в кризисные 30-е гг. ушедшего века). Использует ли Хаксли традиционную жанровую модель романа среды и характеров или обращается к антиутопии, в ту пору еще воспринимавшейся как новая повествовательная форма, его повествование обязательно строится на смешении достоверности и гротеска, изобретательного, подчас жестокого розыгрыша и драматизма, фарсовых ситуаций и высокой, иной раз даже трагедийной патетики кульминационных сцен.

Вне зависимости от материала и основных сюжетных коллизий, темой Хаксли, начиная с «Шутовского хоровода» (1923), была неспособность людей осознать время как нечто заведомо дисгармоничное, их упорные, но бесплодные попытки выстроить некую логичную упорядоченность поверх окружающего хаоса. Его персонажи пытаются, вопреки расшатанности бытующих норм социального поведения и морали (или их полной извращенности в технократическую «эру Форда»), выработать какую-то действенную этическую доктрину, но чаще всего не без упрощений и иллюзий, предубеждений и стереотипных рациональных выкладок, которые с неизбежностью порождают всевозможные деформации: схематичный, искусственный взгляд на реальность, умозрительные, практически неосуществимые представления о праведном и должном. Алогизм, бурлеск, парадоксальное развитие событий — все эти типичные приметы художественного мира у Хаксли обретают особый содержательный смысл, выявляя напряжение драматических ситуаций, и при этом возникают, не разрушая комедийной стихии, — как бы из нее самой. Живущие в эпоху краха либеральных верований и великих ожиданий, связываемых с прогрессом, затронутые — кто в большей, кто в меньшей степени — тогдашней атмосферой скепсиса, циничности и убогого гедонизма, его персонажи, «козлоногие сатиры» (так характеризуются они эпиграфом из Марло к «Шутовскому хороводу»), остаются, по ощущению Хаксли, детьми своего времени: смешными, жалкими, но достойными скорее не бичеваний, а сострадательной иронии. Своеобразие прозы Хаксли в большой степени создано присутствием трагифарса в сатирическом повествовании. Это придает особые качества и сатире, и смеховой стихии. Можно сказать и по-другому: художественный эффект Хаксли неизменно достигается на пересечении буффонады, сатирического гротеска, драматизма — синтез, в конкретных воплощениях уникальный для этого писателя, однако по своему характеру показательный для всей смеховой культуры XX в.

Особенно выразительным примером может послужить «Слепец в Газе». Роман, в котором сатирическая задача намечена уже заглавием и эпиграфом из Мильтона, — герои, включая и Энтони Бивиса, наделенного чертами и мыслями самого автора, сравниваются с толпой рабов у огненных печей и названы незрячими не в физическом, а в интеллектуальном смысле, — содержит целую россыпь эпизодов, воссоздающих духовную пустоту и этическую апатию.

Сатирическая доминанта романа бесспорна, но, если сравнивать с классикой сатиры, она предстает в своеобразном творческом воплощении. Своеобразие особенно чувствуется, когда Хаксли откровенно следует какому-то общеизвестному образцу, как бы создавая версию

хорошо знакомого сатирического сюжета. В одиннадцатой главе «Слепца в Газе» герой предпринимает попытку обобщить свое понимание современного мира и места, которое в нем принадлежит личности. Образцом для этого эпизода выбран Флобер, однако, сначала появляются шекспировские параллели, без которых прозу Хаксли просто невозможно себе представить: Шекспира он воспринимал как неисчерпаемый запас мудрости на все времена. На этот раз герою всего более импонирует «Гамлет». Принц Датский, в сознании Энтони, — персонаж исключительный в том отношении, что он единственный, кто не уподобляет флейту свистульке, способной производить лишь примитивные мелодии. У флейты, как сказано в переводе Б.Пастернака, «чудный тон... и вы не сможете заставить ее говорить. Что ж вы думаете, я хуже флейты? Вы можете расстроить меня, но играть на мне нельзя».

Вот эта уверенность Гамлета как раз и не кажется Энтони обоснованной. О своем времени он знает, что это век полониев, тех, чье сознание сродни свистульке, приверженцев всего элементарного, плоского и аксиоматичного. В такой век нет места гамлетам, они невостребованны, им в лучшем случае уготована судьба безумцев, и напрасно они (как сам Энтони в свои делекие романтические времена) тешат себя иллюзией, что ими никто не сможет манипулировать. Никто не свободен от «коллективного неразумия» той или иной господствующей идеологии, того или иного правящего класса. Галетам остается одно —защищаться от этого гнета смехом. Мрачным смехом, который порой отчетливо ассоциируется с висельным юмором.

Социолог по образованию, Энтони обдумывает, а затем начинает осуществлять грандиозный проект: энциклопедию верований, понятий и нравов своих современников. Замысел почерпнут из чтения, образец — флоберовские «Бувар и Пекюше». В этом неоконченном произведении два пошловатых обывателя, наглотавшись книжек с «прогрессивными» идеями, самоуверенно судят обо всем на свете и демонстрируют поразительную скудость ума, как, впрочем, и сердца. По замыслу Флобера, его роман, который должен был заключать в себе иронический «обзор всех современных идей», завершался глоссарием, красноречиво озаглавленным «Лексикон прописных истин». Бивис составляет, в сущности, точно такой же словарь, и его труд превращается из социологического описания в откровенное издевательство над всей системой взглядов и представлений, отличающих мир, в котором он живет. Энциклопедия тщеты, бессмыслицы, убожества, выморочности всех понятий, упований, устремлений (не исключая и самых передовых, которые отличают, например, марксиста Стейвза или догматика-коммуниста Гизебрехта), — такая идея сопри-

родна дарованию Хаксли с его скептичностью и безверием, долгие годы остававшимися участью этого писателя.

Аналогии с замыслом Флобера кажутся полными, но на самом деле это не так. У Бивиса несколько иные стимулы, побуждающие приступить к реализации идеи лексикона. Набрасывая конспект своего будущего великого труда, он пишет о том, что вся современная история подчинилась одному главному импульсу: обретению свободы от власти диких предрассудков и архаичных порядков. Но реальным итогом оказалась как раз многократно преумножавшаяся зависимость каждого от социальных институтов, которые не по его воле созданы и не им контролируются. Все, что почитают свершениями прогресса, на деле становится лишь новым рабством, усовершенствованные социальные институты на поверку еще более бесчеловечны, чем прежние. Тривиальность и бессмыслица, воцарившиеся в мире, лишь следствие этого парадокса, который смешон, если подвергнуть его аналитическому осмыслению, однако болезнен для каждого, кто с ним непосредственно столкнется. Задуманный (правда, не реализованный) проект насмешливого обзора нравов и чаяний века превращается в невеселое размышление о чудовищной экзистенциальной ситуации, которую он создал.

Энтони выстраивает свою жизнь так, чтобы, насколько возможно, обратить пустоту в привычку, скрасить ее игрой, защититься от предчувствия краха насмешкой — над всем и над всеми, не исключая себя. Итогом становится анемия души и сознание бесцельности своей жизни. Есть в романе эпизод, когда, оглядывая библиотечные стеллажи с бесчисленными рядами книг, герой саркастически думает о том, что люди, написавшие их, были убеждены, будто обладают непререкаемой истиной, которой жаждет человечество. Но на самом деле даже мелочи, считавшиеся достоверными в январе, к августу начинают восприниматься как ложные. Хаксли не раз высказывался в том же духе и от собственного имени, неизменно навлекая на себя обвинения в релятивизме исповедуемых им духовных принципов и нравственных ценностей.

Чаще всего эти обвинения оказывались только свидетельством непонимания специфики мирочувствования Хаксли и его искусства, которое от подобного скепсиса страдало заметно меньше, чем от проповеди, постепенно потеснившей смеховое начало. Путь от разящего смеха к морализаторству и поиску рецептов всеобщего оздоровления — нередкая эволюция корифеев смеховой культуры. Из современников Хаксли в этом смысле всего более с ним схож Зощенко, посчитавший нужным дополнить первый, смеховой раздел «Голубой книги» проповеднической и философической второй частью и, на

свою погибель в глазах официоза, написавший умозрительную повесть «Перед восходом солнца», в которую вложены мысли, предназначенные направить современников на путь истины. С Хаксли примерно то же самое произошло уже после Второй мировой войны, когда он, творец прославленной антиутопии, попытался, в качестве противовеса, создать опыт в идиллическом и утопическом жанре, написав роман «Остров» (1962). Это была крупная неудача — Хаксли не мог создать что-то значительное вне области смехового слова. Богатое разнообразными оттенками, чаще всего взаимодействующее с несмеховыми коллизиями социального или философского характера, это слово являлось для Хаксли самой естественной и плодоносной художественной средой. И в то же время его творчество показало, как изменилось в литературе XX в. качество этого слова, а в особенности — качество связанных с ним жанров.

В частности, чтение Хаксли заставляет размышлять о функции смеха и смехового слова в трагическом контексте. Это одна из сложных эстетических проблем, которую сделало особенно актуальной развитие искусства в минувшем столетии.

«Истребление тиранов», рассказ, написанный Набоковым весной 1938 г., вскоре после бегства из нацистской Германии, открывается картинами «богатой осадками, плачущей и кровоточащей страны», где повсюду — «в газетах, в витринах лавок, на плакатах» — красуется портрет диктатора. Десять лет спустя такие же картины возникнут в знаменитой антиутопии Оруэлла «1984»: между двумя произведениями существует явное сходство, хотя нет свидетельств, которые позволили бы говорить об осознанной перекличке. Параллели возникают самопроизвольно — поскольку оба прозаика описывают тоталитарный мир. По версии Оруэлла, фантом, именуемый Старшим братом, обладает бескрайним могуществом, поскольку в этом устрашающем символе нуждается система, а по версии Набокова, олицетворенная посредственность способна сделаться тираном, чья воля непререкаема.

Для рассказчика, когда-то знавшего будущего властелина его «дико цветущего государства», возвышение «третьеразрядного фанатика», ставшего земным богом, — предмет яростных инвектив и болезненной рефлексии, разрешающейся мыслью об убийстве. Атмосфера действия с каждым эпизодом приобретает все более зловещий характер. Тиран — «мой недуг, мое наваждение и вместе с тем нечто как бы мне принадлежащее, мне одному отданное на суд» — своим (чаще всего незримым) присутствием заполняет мир, окружающий героя, так что «все стало его подобием, его зеркалом». Повествователя, чьи планы возмездия оказываются либо воспаленной фантазией, либо

блефом, преследует соблазн покончить с собой, — по этой бредовой логике, «убивая себя, я убивал его, ибо он весь был во мне, упитанный силой моей ненависти».

Однако не будет ни покушения, ни непоправимого жеста в духе неистовых мелодрам. Не поднимется и та «малиновая волна умиления», которая на заключительных страницах мрачных антиутопий от Замятина до Оруэлла накрывает пытавшихся сопротивляться, но пришедших к вынужденной или даже энтузиастической ревизии своих прежних недовольств. Ощущение ада меркнет перед зрелищем триумфа силы, перед «простой, бодрой музыкой, оргией флагов, довольными лицами парнюг и национальными костюмами здоровенных девок».

У Набокова в последней главе звучит смех. «Смех, собственно, и спас меня. Пройдя все ступени ненависти и отчаяния, я достиг той высоты, откуда видно как на ладони смешное. Расхохотавшись, я исцелился... Перечитывая свои записи, я вижу, что, стараясь изобразить его страшным, я лишь сделал его смешным, — и казнил его именно этим — старым испытанным способом».

В тогда же писавшемся последнем русском романе Набокова та же мысль повторена вне идеологических коннотаций, очевидных для читателя «Истребления тиранов». Художник Синеусов, ведущий повествование во фрагменте «Ultima Thule», обращается к умершей жене, делясь с нею своими полубезумными идеями победы над смертью, и его надежда опять соотнесена со смехом — с этой «потерянной в мире случайной обезьянкой истины», «прикосновением исподтишка», вследствие которого «все рассыпается».

Набокова трудно отнести к числу писателей, для которых смеховое начало было творческой доминантой. Тем существеннее, что представление о смехе как самом действенном контраргументе против всемогущества тирании и неодолимого ужаса смерти высказано именно им, — оно приобретает объективность, а значит, и доказательность. Сила смеха была хорошо известна, начиная с античности; афоризм Марка Твена «Перед атакой смеха ничто не может устоять» подтверждается множеством литературных фактов. Однако подписывающиеся под этой сентенцией почти неизменно имеют в виду обличительный, насмешливый смех. Набоков говорит о другом — о смехе как форме миропонимания, философии, этики, поведения, причем в жестоких ситуациях, которые исключают любого рода комизм внешних положений. Такой смех особенно прочно укоренен в литературе XX в., и, конечно, это прежде всего объясняется характером времени, сделавшего коллизию «смех против страха» актуальной, как никогда прежде.

Самую глубокую, всеобъемлющую интерпретацию этого смеха предложил М.М.Бахтин.

Законченная еще перед войной, однако опубликованная лишь четверть века спустя книга «Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса» (1965) явилась новым словом в осмыслении природы, сущности, художественных возможностей смеховой культуры. Тем более странно видеть, что в огромной бахтиниане эта часть наследия русского философа и литературоведа освоена далеко не полно[12], хотя все другие важнейшие категории, образующие систему его идей, — карнавал, полифония, амбивалентность, диалог, хронотоп и т.д., — разрабатываются с исключительной интенсивностью. Однако смех является, в сущности, центральным пунктом, к которому стягиваются важнейшие положения бахтинской философии культуры. Именно со смехом прямо соотносятся ее фундаментальные исходные предпосылки, касающиеся антидогматизма, неофициальности, незавершенности и незавершимости творческого акта и слова, в котором он осуществлен.

Бахтин резко отделяет смех как форму осознания и переживания реальности от изобличающего, бичующего, соприродного сатире, «в сущности, несмеющегося и риторического смеха»[13], — тезис, вызывавший серьезные возражения его критиков. Эта полемика имеет свои основания в меру того, что сатирические формы все-таки принадлежат смеховому искусству и требуется не исключение их из этой сферы, а уточненное представление о том, какой смех для них органичен (что, разумеется, предполагает отказ от попыток обосновать его высшую значительность и художественную ценность). Для Бахтина главное и незаменимое свойство смеха — его универсализм: смех — это «позиция, с которой можно было бы заглянуть по ту сторону господствующих форм мышления и господствующих оценок... осмотреться в мире по-новому» (с. 295). Смех, даже если он не перерастает в открытое осмеяние тех или иных жизненных форм, социальных институтов, этических верований и утвердившихся нравов, все равно, по самой своей природе, обладает изнутри ему присущей оппозиционностью (этот случай, собственно, и описан в рассказе Набокова).

По Бахтину, смех всегда становится способом выявления относительности тех истин, что кажутся самоочевидными, а значит, бесспорными, и расшатывает установления, притязающие на вековечность, а значит, на всеобщую обязательность. Связь смеха со свободой не во всех случаях очевидна, однако она естественна и неразрушима, — мысль, нашедшая особенно впечатляющие художественные подтверждения в литературе, которая выразила опыт жизни в условиях господства тоталитаризма. Созданная, как правило, вне прямого контакта

с идеями Бахтина, однако объективно очень им близкая, такая литература — достаточно назвать «Дело д'Артеза» Г.Э. Носсака, «Глазами клоуна» Г.Бёлля, «Сандро из Чегема» Ф.Искандера, «Москва — Петушки» Вен. Ерофеева, «Зону» и «Заповедник» С.Довлатова — была симптомом «освобождения от жизненной серьезности» (с. 268), вне которой не мыслит себя ни один тоталитарный режим. Устанавливая отношения фамильярности там, где официальная позиция требовала «удивления, благоговения, пиететного уважения» (с. 267), она тем самым дискредитировала саму эту позицию. Во всяком случае, лишала обоснованности претензии насильственно насаждаемой идеологии на абсолютное значение, подрывая ее «одностороннюю и ограниченную серьезность» (с. 487).

Концепция Бахтина складывалась в ту пору, когда из новой литературы она могла бы опереться только на «Швейка», и то при условии преодоления казавшегося аксиоматичным вывода, что это сатира, подлежащая восприятию преимущественно или даже исключительно «в односторонне серьезном плане» (или же— другая, не менее поверхностная точка зрения, — как образец «развлекательного смеха»). Быть может, этим обстоятельством, а не только цензурными условиями, объясняется стремление Бахтина завершить историю универсального, «мировоззренческого» смеха эпохой Ренессанса, когда он еще сохраняет прочную связь с неофициальной народной правдой. Последующие культурные эпохи описываются им под знаком усиливающегося господства сатиры, «остановленного гротеска» (т.е. такого, который воссоздает частный момент бытия, изъяв его из «потока становления») и смехового отрицания, принимающего «догматический характер» в том смысле, что оно все больше «ограничивается областью частного и частно-типического» (с. 112). Утрачивается восприятие смеха как «другой» (и высшей) правды, смех перестает знаменовать «победу над страхом», когда «со страшным играют и над ним смеются» (с. 101–102), тем самым нейтрализуя его и вытесняя.

Но в действительности такой смех продолжал жить, и он о себе напомнил несколькими яркими произведениями, появившимися после Второй мировой войны. Все они до той или иной степени были связаны с опытом войны. Уже характером материала они возвращали к той же идее достижимой или проблематичной победы над страхом, которую дарует смех, ставший универсальным, т.е. сделавшийся мировоззренческой позицией.

Роман американского писателя Джозефа Хеллера «Поправка–22» при своем появлении (1961) был воспринят как необычное, даже дерзкое произведение о войне: еще не отдалившаяся во времени, она вспоминалась как катастрофа, и в книгах о ней преобладали безысходные

настроения, сумрачные и жестокие тона. Сама мысль, что от ощущения обреченности можно защититься, воспринимая происходящее в комедийном ключе, выглядела чуть ли не кощунством. И хотя в повествовании Хеллера от смешного до печального, от бурлеска до трагизма даже меньше, чем один шаг, все равно юмор, с каким описаны будни эскадрильи, которая бомбит немецкие тылы, когда еще далеко до встречи на Эльбе, выглядел неуместным. Никто из многочисленных критиков, писавших о запоздалом дебюте автора, у которого был за плечами собственный боевой опыт, не распознал в его книге контуры смехового мира, как он постигнут Бахтиным, не почувствовал отзвуков того «карнавального смеха», что «и отрицает и утверждает, и хоронит и возрождает» (с. 15). Меж тем, эти отзвуки вполне явственны. Во всяком случае, рассказ построен так, что при любом толковании невозможной оказывается его интерпретация в границах «только отрицающего смеха», когда смеющийся «ставит себя вне осмеиваемого явления, противопоставляет себя ему», и «смешное (отрицательное) становится частным явлением» (с. 15–16).

У Хеллера дело обстоит прямо противоположным образом. Смешное здесь — вовсе не частности, а вся воссоздаваемая реальность, хотя это реальность войны, т.е. мир, исходно антагонистичный смеховому. И смеющийся из этого мира вовсе не выделен, нисколько ему не противопоставлен, — наоборот, принадлежит ему всецело. Иными словами, приходится сразу же исключить прочтение книги как обличающего текста, допустим, как сатиры на всемогущую бюрократию, которая впала в безумие. Это толкование «Поправки–22» очень распространено, оно опирается на указание самого автора («произведение не о войне, а о том, что испытывают люди, попав под пресс бюрократии, которая всевластна»), однако носит все-таки ограниченный и неполный характер.

Тот пункт армейской инструкции, который подсказал заглавие романа, у Хеллера становится метафорой, характеризующей состояние мира, схожее с тем, что тринадцатью годами ранее было воссоздано Оруэллом на страницах «1984». Две книги, на поверхностный взгляд никак одна с другой не связанные, в действительности изображают реальность, где «война — это мир», а «свобода — это рабство», где, уже по Хеллеру, человек, отказывающийся воевать, абсолютно нормален и как раз в силу этого должен быть признан пригодным к гибели под огнем. Патологическая логика, которой с безупречной последовательностью обосновывается, что каждый обречен участи раба и должен быть счастлив, оказавшись сведенным к общественно полезной функции, и Оруэллом, и Хеллером была постигнута, как мало кем другим в литературе XX в. И оба эти писателя создали необычайно

выразительные картины восторжествовавшей утопии предельно рационализированного мира, где воцарилась полная несвобода, — той утопии, о которой Бердяевым замечено, что она становится кошмаром, приняв реальные очертания.

Но есть и коренное различие между книгами этих двух авторов, и оно не в том, что Оруэлл повествует о вымышленной Океании, а Хеллер — об американской эскадрилье в последние месяцы войны. Описывая продуманную до последней мелочи систему насильственного единомыслия и повседневного глумления над человеком, Оруэлл показывает ее именно как кошмар, ставший будничным, — поминутный, неотвязный, обрекающий на неудачу любые попытки сопротивления. Подавлена даже мысль о непримиренности, и состояние восторженного энтузиазма, в котором пребывают подданные державы Старшего брата, точно не замечающие творимого над ними надругательства, всего красноречивее свидетельствует, как далеко продвинулась всеобщая духовная стерилизация — обязательная цель любого тоталитарного режима. А у Хеллера положение героев небезнадежно. Тоже обретающиеся в мире принудительной обезличенности и постоянного принуждения, когда сакраментальный параграф какого-то почти мистического устава обладает безграничной властью, уродуя человеческую жизнь, они, однако, сохранили способность противодействия или, по меньшей мере, несогласия с системой, нацеленной обратить их в роботы. Противодействием становится неучастие, уклонение, дезертирство, но прежде всего — нерастраченная способность защищаться смехом, когда вокруг кровавый абсурд, порождающий одну жестокость за другой.

В этом отношении у них много общего со Швейком. Добровольно всеми ими избранная роль (а вернее — позиция) «официального идиота» оказывается самой разумной и человечной в условиях, когда фантастическая логика поправки–22 санкционирует бомбардировку собственной авиабазы как способ приблизить разгром противника и торговое партнерство с врагом, чтобы не ущемлялись интересы свободного предпринимательства. Ясно сознавая, что их ждет, если, как рекомендовано, принять заведенные в армии правила игры «без всяких сомнений и стрессов», описанные Хеллером летчики думают только об одном: как бы переиграть систему, разобравшись в ее безумных законах. На фоне исторического действа, в котором они отказываются участвовать, разыгрывается представление, схожее скорее с описанными у Бахтина (с. 87–90) средневековыми праздниками дураков, чем с высокой драмой.

Обличающий тон, в котором критика писала об этом их выборе, был бы справедлив лишь при условии, что существуют области дейст-

вительности (война в первую очередь), по нравственным причинам не подлежащие смеховому осмыслению. Однако такой взгляд несовместим с концепцией универсальности и амбивалентности смеха, меж тем как опыт литературы минувшего века обосновывает и подтверждает ее многими наиболее существенными художественными фактами.

Лишь игнорируя амбивалентность, т.е. нерасторжимое единство начал смерти и нового рождения в смеховом образе мира, можно, вслед американским исследователям, относить Хеллера к направлению «черного юмора», в котором как раз второй обязательный компонент этого единства — торжествующая жизнь даже в трагические и гибельные минуты — по существу, полностью отсутствует. «Черный юмор», громко о себе заявивший в 60-е гг. XX в., преимущественно в американской прозе[14], располагал рядом даровитых приверженцев, среди которых особенно выделялся Дж.Барт, впоследствии отнесенный к числу крупнейших фигур постмодернизма. Книги «черных юмористов» отличала тотальная ирония с привкусом иногда надрыва, но чаще цинизма, и приверженность к философским метафорам провоцирующего нигилистического оттенка. Ярко выраженное в них игровое начало, пристрастие к парадоксу, обилие художественных ходов, типичных для комического искусства и нередко позаимствованных из его широко известных произведений (особенно из фильмов раннего Чаплина), — все это сделало «черный юмор» достоянием смеховой культуры. Однако, по строгому счету, он остался ее периферийным явлением, потому что был лишен характеристик, присущих главным текстам, которые позволяют судить о состоянии этой культуры в XX в., — прежде всего универсальности и амбивалентности, как описаны обе эти категории у Бахтина.

Впрочем, не только у Бахтина. Влияние его книг на современную гуманитарную и художественную мысль очень значительно, но не всегда признается открыто, как, например, это сделано Умберто Эко, или проступает с очевидностью, как в случае Гарсиа Маркеса. Часто размышляющий о путях современной литературы Милан Кундера не делает отсылок к работам Бахтина, однако прямые отголоски идей русского мыслителя в эстетике чешского прозаика не вызывают сомнений.

Первым значительным произведением Кундеры был роман «Шутка» (1967), сборник, занимающий важное место в его творчестве, называется «Книга смеха и забвения» (1978): уже по заглавиям можно почувствовать, как прочно вписано созданное Кундерой в смеховую традицию. Не удивительно, что и в книге «Искусство романа» (1986), и в сборнике критических эссе «Преданные завещания» (1993) этой

традиции он уделил наибольшее внимание. Ей посвящено и носящее программный характер эссе «Когда Панург перестанет быть смешным»[15].

Считая самоочевидным, что «роман имеет дело не с реальностью, но с человеческим уделом», а стало быть, он всегда принадлежит либо искусству трагедии, либо комедии, — другие художественные формы просто не в состоянии справиться с этой проблематикой, — Кундера постоянно подчеркивает внутреннее сродство трагедийного и комического образа мира. Родственность столь, казалось бы, друг другу далеких писателей, как Гашек и Кафка, для него естественна, однако приоритет отводится все-таки комизму. Обосновывая свою мысль, Кундера ставит под сомнение традиционную интерпретацию Кафки как писателя, которого необходимо осмыслять только в категориях трагического: на деле в его книгах присутствует комизм, «и не в качестве противовеса трагедийности, не на правах трагикомедии (как у Шекспира), не для того, чтобы смягчить травмирующую трагедийную тональность. Эта комедия не оттеняет трагедийность, а призвана ее уничтожить в самом зародыше, так как жертвам трагедии она отказывает даже в последнем утешении, на которое они могли бы уповать, — они лишаются ощущения (реального или иллюзорного), что случившееся с ними величественно»[16].

Подобный взгляд на Кафку, несомненно, субъективен и вряд ли доказателен. Однако для Кундеры существенно не столько новое прочтение «Процесса» и «Замка», сколько понимание смеха как наиболее аутентичной реакции литературы на современный мир. Разумеется, смех в этой трактовке притязает на статус философской категории. Ему дано «с жестокостью свидетельствовать о бессмыслице всего и вся», он отказывается воспринимать историческую жизнь как «территорию, где царит тотальная серьезность», и обнаруживает в ней «незамеченную смешную сторону»[17]. В эссе, навеянном размышлениями о герое Рабле, Панург предстает как олицетворенное смеховое начало, с которым для Кундеры связано рождение современного романа (он согласен с Октавио Пасом, считавшим, что смеховой мир — не изначальная данность, но изобретение, честь которого принадлежит прежде всего Сервантесу).

Роман в таком понимании — это «область двусмысленной морали» (с. 195), как у Кундеры переформулирован бахтинский тезис об амбивалентности смеха. Это вызов «враждебной и бесчеловечной силе», которую заключает в себе история, больше того, это «месть человека безличной Истории человечества» (с. 199). «Самое европейское из всех искусств», поскольку оно выражает чувство мира, возникающее со становлением личности и непременно оказывающееся в кон-

фликте с коллективистским, безличным самосознанием, роман для Кундеры неотделим от смехового контекста, даже если произведение внешне не дает оснований трактовать его как факт комической литературы. Как только перестает распознаваться смех Панурга, обретают под собой твердую почву разговоры о кризисе романа, о воцарившейся в нем серости: ведь роман — самое действенное средство профанации всего, что приобретает сакральный статус, а стало быть, превращается в сковывающую догму. И если это его назначение не исполнено, он перестает быть самим собой. Ибо область романа — «юмор, божественный проблеск, озаряющий мир со всей его моральной двусмысленностью и человека со всей его неспособностью судить других... опьянение относительностью всего человеческого, странное наслаждение, порожденное уверенностью в том, что нельзя быть уверенным ни в чем» (с. 204).

Это рассуждение, воспринимаемое как едва ли не самый впечатляющий отзвук Бахтина в новейшей литературе, подкреплено отсылками к книгам разных современных авторов — Фуэнтеса, Рушди, самого Кундеры. Имя Гюнтера Грасса не названо. Но, пожалуй, именно Грасс предоставил бы наиболее веские аргументы в пользу небеспочвенности всей изложенной теории, — во всяком случае, Грасс как автор «Жестяного барабана».

С этой книги, опубликованной в 1959 г. и положившей начало так называемой «Данцигской трилогии», куда входят также повесть «Кошки— мышки» (1961) и роман «Собачьи годы» (1963), по существу, начинается писательский путь Грасса. Прежде он был известен лишь в качестве автора нескольких абсурдистских по духу пьес, которые не встретили понимания, когда были прочитаны на заседаниях «Группы 47», числившей молодого литератора среди своих участников. Тем более удивительно, что с первого же своего крупного произведения Грасс четко определил основное направление, в котором и дальше будет развиваться его творчество, и сформулировал проблематику, не претерпевшую впоследствии радикальной трансформации. Эта проблематика, по собственным словам Грасса, связана с «амбивалентностью, двузначностью нашего времени», эпохи «надтреснутых представлений и надтреснутых фигур»[18], которые, как он убежден, могут быть аутентично воссозданы только в формах смехового искусства.

У Грасса речь идет не только о развенчании ложных авторитетов, демонтаже отвердевших клише и противодействии догмам, не выдерживающим испытания смехом. На взгляд немецкого прозаика, смеховые художественные формы — если не единственный, то наиболее действенный способ создания современной эпики, в особенности если

она впрямую затрагивает страшные исторические потрясения XX столетия. Кундера, тоже считающий, что смех Панурга — это «сокрытый двигатель» романа, передающего кошмар истории, все-таки не настолько последователен в этой своей вере. «Невыносимая легкость бытия», роман, основная проблематика которого непосредственно связана с «пражской весной», закончившейся советским вторжением в августе 1968-го и тяжелой травмой для национального сознания (уже не говоря об окончательном крахе упований на «социализм с человеческим обликом»), лишь с большими оговорками может рассматриваться как явление смеховой культуры, а последующие книги Кундеры, и прежде всего созданные в 90-е гг. («Бессмертие», «Неспешность»), просто ей не принадлежат. Грасс в своей приверженности комизму и смеху намного последовательнее. Это объясняется особенностями дарования, но не в меньшей мере — и осознанно выбранной позицией.

О ней, быть может, наиболее ясно говорит откровенно выраженное Грассом стремление дистанцироваться от литературы «больших событий» (подразумевается Шиллер как автор «Валленштейна» и вся эстетика, воссоздающая судьбу личности в прямой соотнесенности с эпохальными деяниями и датами). Впрочем, с ходом лет Грасс осознавал себя все более далеким и от литературы трагического свидетельства, старающейся наглядно выявить отзвуки и следствия великих катастроф эпохи, какой она преломилась в частной биографии современника (воссоздаваемой предельно правдиво, нередко — с опорой на человеческий документ, к которому питали особое пристрастие писатели «Группы 47»). Панорамному охвату, как и взгляду из гущи трагических событий, Грасс откровенно предпочел «ограниченную перспективу», для него соотносимую с Симплициссимусом, персонажем Гриммельсгаузена, занимающим собственное законное место в мировой галерее смеховых героев.

Этот бедный приемыш, очутившись в водовороте Тридцатилетней войны, оказывается пленником разгулявшихся жестоких стихий, ловчит, богохульствует, распутничает и грабит вместе с мародерами. Судьба то на миг возносит его, одаряя иллюзиями преуспевшего плебея, то беспощадно швыряет вниз, к самому подножью социальной пирамиды, по которой ему не вскарабкаться никогда. Немецкое лихолетье той поры читатель видит вместе с героем с виду наивным, а на поверку изощренным зрением, причем — момент особенно важный для Грасса — это зрение артистичное. Правда, и художественные дарования Симплиция, одно время наслаждавшегося славой любимца парижской театральной публики, деформированы временем, когда повсюду, не исключая моральной и эстетической сферы, царит «амбивалентность».

Похождения Симплициссимуса, которому ведомы и бездны нравственного падения, и минутные укоры еще не до конца омертвевшей совести, воссоздаются в тональности трагифарса, но при неизменном преобладании второго, комедийного компонента. Стилистика пикарески, когда герой, привычный к бедствиям и лишениям, должен постоянно хитрить, чтобы уцелеть и выкарабкаться из-под обломков рушащегося мира, с особой рельефностью высвечивает грозный событийный фон, на котором развертывается история простоватого крестьянского парня, побывавшего и губернаторским пажем, и рейтаром, опьяневшим от легкой военной добычи, и лекарем-шарлатаном, чье изуродованное оспой лицо надолго запомнят околпаченные тугодумы. Шутовство, приправленное цинизмом, проделки, редко остающиеся невинным ерничеством, немилости фортуны и выкованная в испытаниях злая мудрость, которой абсолютно чужды иллюзии относительно конечной разумности истории или неискоренимого природного великодушия человека, — этот специфический душевный комплекс, рожденный войной со всеми ее страданиями, голодом и мором, отличает и героя Грасса, в своем роде тоже «человека-артиста», со своим игрушечным барабаном прошедшего через такие исторические разломы, каких Симплиций не мог бы вообразить даже после всех своих передряг.

Как и персонаж Гриммельсгаузена, карлик Оскар Мацерат, по виду на всю жизнь так и оставшийся трехлетним ребенком, но в чем-то далеко обогнавший — интеллектуально и даже физиологически — своих нормально развившихся сверстников, воплощает не столько индивидуальность, черты которой распознаются через все гротескные деформации, сколько определенный взгляд на мир. Легенда для непосвященных изображает Оскара жертвой несчастного случая — в день, когда ему исполнилось три года, он свалился с лестницы и перестал расти. В действительности он сознательно хотел остаться «неизменно трехлетним барабанщиком», Давидом, которому удалось справиться с Голиафом, эдаким «меньшим», всегдашним баловнем судьбы, какие бы ужасы ни происходили в историях с его участием. Ряд победителей-пигмеев должен быть дополнен Крошкой Цахесом, уродцем, который околдовал целое государство, где потеряли силу критерии добра и зла, истины и фальши, так что «маленькому неотесанному болвану», обладающему (как Оскар своим магическим барабаном) волшебными волосками, ничего не стоит сделаться важной особой и даже министром. Сходство Мацерата с этим экспонатом гофмановского паноптикума подчас становится самоочевидным: тогда повествование от первого лица сменяется рассказом автора, для которого герой — олицетворенная «амбивалентность». Он — «маленький полубог, наде-

ляющий хаос гармонией и превращающий разум в хмельной угар». Он — немыслимая комбинация Диониса и Аполлона, означающая, помимо всего остального, и травестию философских построений Ницше, которого в изображаемое время активно пытался присвоить нацистский режим, объявив его предтечей «единственно правильного мировоззрения».

Идея «амбивалентности» — сквозная для повествования Грасса во всей «Данцигской трилогии», особенно в открывающем ее романе. Бахтин трактует гротеск, и прежде всего гротескные образы тела, как основной способ «художественно-идеологического выражения... могучего чувства истории и исторической смены»: «Они амбивалентны и противоречивы; они уродливы, чудовищны и безобразны с точки зрения всякой «классической» эстетики, то есть эстетики готового, завершенного бытия» (с. 30–31). Рейх объявил себя тысячелетним, а установленные в нем порядок существования и ценностную иерархию — незыблемыми. В тоталитарном мире всегда востребовано, пользуясь бахтинской характеристикой, «совершенно готовое, завершенное, строго отграниченное, замкнутое, доказанное извне, несмещное и индивидуально-выразительное тело» (с. 346): любого рода отклонение от стандарта, даже если речь идет о природных недостатках, интерпретируется как недопустимая «внеофициальность» и «фамильярность». Но для Оскара его физическая маргинальность (проявляющаяся также в сверхъестественно пронзительном голосе, при звуках которого лопаются стекла и крошатся линзы очков), — не только предмет гордости, а еще и форма социального поведения, обеспечивающая защиту или, по меньшей мере, ситуацию неучастия, желательную, «чтобы меня не заставляли разбираться в малом и в большом катехизисе... чтобы не взваливать на себя обязательств».

Гротескное тело словно бы принуждает Оскара к оппозиционности — в изображаемых условиях формой оппозиции оказывается любая ненормативность, — и он действительно вступает в конфронтацию с нарождающейся диктатурой, хотя движут им вовсе не идеологические побуждения, а только нелюбовь к «трибунной симметрии», ко всему подчеркнуто пропорциональному, правильному, подогнанному под ранжир.

Еще задолго до того, как с «дружеского визита» двух германских линкоров в вольный город Данциг, увенчанного орудийной пальбой по польскому форту Вестерплатте, начнется вторая мировая война, Оскару, вооруженному неизменными палочками от игрушечного барабана, ясно открывается суть грядущего нового порядка: шеренги парада, реющие над ними знамена, ритмичный грохот кованых сапог по мостовой. Все его существо «восприимчивого младенца» восстает

против этой давящей помпезности, против аффектированного единодушия, в котором он распознает угрозу всему, что чужеродно подобной завершенности и непротиворечивости. У Кундеры в «Невыносимой легкости бытия» есть похожая сцена: первомайская демонстрация под красными флагами, участие в которой обязательно. Героиня, воспринимающая как апокалипсис шеренгу, которая движется в такт, выкрикивая одинаковые слова-лозунги, прячется у себя в общежитии от комсомольских активистов, обшаривающих помещение вплоть до туалетов, и для нее это миг глубокого душевного надлома, психологического потрясения, подобающего трагедии.

Грасс, верный стихии смехового повествования, строит эпизод принципиально по-другому. Укрывшись под трибуной, мимо которой шествуют сведенные в колонну нацисты, Оскар принимается выбивать на барабане мелодию вальса. Вместо помпезных маршей звучит Штраус, ряды расстроены, все танцуют — легкомысленный ритм завораживает даже местного секретаря по идеологии, который каждое «политическое воскресенье» разглагольствует про скорый возврат «в объятья рейха». Принудительная серьезность капитулирует, верх берут, по Бахтину, «права «экстерриториальности» в мире официального порядка и официальной идеологии» (с. 166). Оскар, у которого на годы сохранится привычка срывать манифестации, преобразовывая гимны в фокстроты, предстает тем карнавальным героем, чья функция — не дать увековечиться формам, притязающим именно на непререкаемость и вековечность.

«То, что я не мог одолеть барабаном, я убивал голосом», и не только на демонстрациях коричневых, но также на митингах красных, «у скаутов и у молодых католиков в салатовых рубашках, у свидетелей Иеговы... у вегетарианцев и у младополяков из союза ультранационалистов». Барабан Мацерата — вызов и пропаганде, и скандированию, и молитве: настойчиво преследующая Оскара идея проникнуть ночью в церковь Сердца Христова и вложить младенцу Иисусу палочки, научив барабанить, а не проповедовать, не оставляет сомнений насчет тотальности его кощунственных побуждений, которые неотделимы от смеховой стихии. Испытанию этой стихией у Грасса подвергнуты все стороны воссоздаваемого им мира. Причем на страницах «Данцигской трилогии» производить такое испытание каждый раз предоставлено персонажам, наделенным артистизмом, который обязательно сочетается со стремлением дискредитировать любые притязания на бесспорную авторитетность или непререкаемую завершенность.

В романе «Собачьи годы» подобным персонажем предстает Эдди Амзель, такой же, как Оскар, маргинал — уже в силу своего наполовину еврейского происхождения и физического уродства — и тоже

наделенный страстью насмешливо передразнивать напыщенную серьезность. В этом он над собою не властен, хотя пародирование кончится жестоким насилием над пародистом. Эдди изготовляет чучела, пуская в ход скупленную у гитлеровцев рваную форму в пятнах от пива и крови, а также паклю и опилки. Под козырьками коричневых форменных фуражек у него красуются вырезанные из журналов «крупнозернистое фото большого художника слова Герхарда Гауптмана и гладко-глянцевый портрет кого-нибудь из популярных актеров той поры». Генеральный секретарь Ассамблеи Лиги наций его стараниями превращается в штурмовика, герою нацистского движения Хорсту Весселю он дарит дерзновенный профиль Шиллера, а возможно, наоборот, вводит гения «Бури и натиска» в пантеон нацизма. Есть и автопортрет — Амзель-партиец, мазохистская шутка отверженного, которого вскоре навестят те, кого он считал своими моделями, и уйдут не раньше, чем выбьют ему все зубы до одного.

Барабан Оскара не доставит ему таких серьезных неприятностей, однако, не приходится сомневаться в том, что эта грошовая игрушка является для него таким же артистическим инструментом, как ножницы и проволока, которыми вдохновенно орудовал Амзель. Оба они типичные клоуны, если понимать это определение не совсем буквально (Оскар, впрочем, одно время является солистом фронтовой труппы, состоящей из лилипутов), а в том расширительном значении, которым его наделила эстетика XX в. Клоунада как тип восприятия и переживания мира, как способ его осмысления и как реакция на него, — предмет постоянной рефлексии в современной культурологии, как и в искусстве: достаточно сослаться на кинематограф Феллини и на его автобиографию «Делать фильм»[19]. Феллини постоянно требовал от своих актеров клоунских навыков, считая, что цирк — необычайно яркая метафора человеческого существования, ибо нигде больше с такой наглядностью не проступают нерасторжимо соединенные полярности разума и инстинкта, рассудочной гармонии и хаоса чувств, трезвости и анархии, конформистской имитации и радикального бунтарства. «Лоскутная пестрота» арены с ее «жестокой, надрывающей душу музыкой» и «атмосферой жутковатой сказки» — самое характерное для Феллини художественное пространство, иметь ли в виду «Сладкую жизнь», «Амаркорд» или «Рим», а буффонада, где невзыскательность ярмарочного балагана соседствует с сюрреалистическими приемами, — очень существенный элемент его стилистики. Фильмы, в которых эта ее особенность впервые проявилась достаточно полно и ярко, были созданы Феллини практически одновременно с романами «Данцигской трилогии»: совпадение, вероятно, случайное, но знаменательное. Им с наглядностью обозначены истинные границы смехового мира в искусстве завершившегося столетия.

Они исключительно широки. Видимо, бесплодными были бы попытки более или менее строгой характеристики жанра таких произведений, как «Сладкая жизнь» или «Жестяной барабан». Жанровое определение «комедия» явно не подходит, какими бы уточняющими эпитетами оно ни дополнялось, и столь же узкими оказались бы определения, взятые из перечня сатирических жанров. И комическое начало, и сатира, несомненно, образуют очень важный содержательный пласт, тем более что и материал — западное общество на заре «цивилизации потребления» или Данциг, этот перекресток этносов, культур, языков и вечное яблоко раздора, который за межвоенное двадцатилетие и в военные годы приобретал все более зловещие тона, — само по себе придает гротескной образности отчетливо сатирический оттенок. В художественных явлениях, наиболее полно и органично воплотивших смеховой мир искусства XX в., эти зримо воплощенные общие социальные реальности и являются предметом изображения. Обличение общественных язв и высмеивание человеческих слабостей, составлявшие пафос произведений, принадлежащих, как показано Бахтиным на примере культуры XIX в., «несмеющемуся риторическому смеху» (с. 59), не могут создать магистральный сюжет в смеховом мире искусства XX столетия, где, при всей важности комедийной или сатирической «риторики», таким сюжетом становится все-таки не частное, но общее — история и бытие, постигнутые через философию смеха. Эта философия, выраженная посредством системы гротескных образов и художественных мотивов, почти неизменно связанных с концепцией «амбивалентности» всех главенствующих категорий и понятий, которыми определяется существование человека в истории, — то главное, что скрыто у Грасса за одиссеей карлика, желающего барабанить даже на крышке гроба, когда хоронят его мать, а у Феллини за масками «умопомрачительных, смешных клоунов в огромных башмаках и отрепьях, с их полнейшей иррациональностью, неистовством и чудовищными выходками».

Последняя характеристика могла бы быть отнесена и к Оскару Мацерату. Он иррационален, когда, собрав отряд мальчишек, одичавших под конец войны, требует от них относиться к нему как к новому Иисусу и в обоснование своих притязаний — вот оно, истинное чудо! — голосовыми руладами вышибает стекла комендатуры. Он полон неистовства, застав в объятиях того, кто мнит себя его отцом, ту, кого считает своей законной супругой (ему, Оскару, а вовсе не самозванному папе Мацерату подарившей потомка), — дробь, яростно выстукиваемая по голой спине насильника, быть может, останется самой яркой травестией фрейдистских концепций, какую знает литература. Чудовищной выходкой выглядит его совокупление с лилипуткой Розвитой

под бомбежкой, на полу берлинского убежища, — этот оскопленный, изуродованный эрос, у которого отнята жизненосность.

Мацерат — это его основное отличие от клоунов Феллини — редко бывает смешным и гораздо чаще страшным, как в эпизоде защиты почтамта, когда, не доиграв партию в карты, отправится на расстрел его настоящий отец, бессмысленно улыбающийся и сжимающий в ладони даму червей, а Оскар на все происходящее отреагирует боевой трелью своего барабана. И, тем не менее, он клоун («рыжий» клоун, по классификации Феллини, проказливый ребенок — в отличие от «белого» клоуна, которому больше подойдет облик строгой учительницы), и стихия смеха, который обладает «амбивалентностью» еще более ощутимой, чем та, что присуща изображаемой действительности, в повествовании Грасса соотнесена прежде всего с его главным героем.

«Амбивалентен», разумеется, и сам Оскар. Через весь рассказ о нем проходит оправданная только в смеховой стихии метафора сращения столь несопоставимых имен-символов, как Гёте и Григорий Распутин. Круг чтения маленького Оскара составлял роман Гёте «Избирательное сродство» и толстый том, озаглавленный «Распутин и женщины». Страницы перепутались— верней, Оскар смешал их намеренно — и получился невероятный коллаж, в котором, однако, тут же обнаружилась строгая логика смехового мира. «Очень скоро я понял, что в этом мире каждому Распутину противостоит свой Гёте, что Распутин приводит за собой Гёте или Гёте — Распутина, и не просто приводит, если понадобится, и творит»: в соответствии с тем законом «амбивалентности», по которому строится смеховой универсум. И в этом универсуме Оттилия благопристойно вышагивает под руку с Распутиным через немецкие парки, а Гёте в обществе великой княжны Ольги мчится в санях по зимнему Петербургу, торопясь успеть на очередную оргию. Образ, повторяющийся в нескольких кульминационных сценах «Жестяного барабана», где с наибольшей ясностью обозначена проблематика двузначности, двусмысленности, оксюморона как самой точной характеристики состояния мира в «мое столетие» (заглавие книги из ста кратких новелл, выпущенной Грассом в 1999 г.).

Смех, писал Бахтин, — это «позиция, с которой можно было бы заглянуть по ту сторону господствующих форм мышления и господствующих оценок... осмотреться в мире по-новому» (с. 295). Для XX в. подобная задача приобрела, во всяком случае, не меньшую актуальность, чем для Ренессанса, к которому относится приведенное суждение. Культура ушедшего века, конечно, не была по своим преобладающим качествам смеховой, и тем не менее XX столетие стало эпохой в истории смеха.

[1] *Олеша Ю.* Книга прощания. М., 1999. С. 367.

[2] *Аристотель.* Поэтика. М., 1975. Ст. 1449а.

[3] *Бергсон А.* Смех. М., 1992. С. 11 (далее страницы указываются в тексте статьи).

[4] *Kundera M.* The Art of the Novel. L., 1986. P. 11.

[5] *Карасев Л.В.* Философия смеха. М., 1996. С. 40, 59. Хорошей проверкой этого тезиса стала бы попытка объяснить, как проступает связь смеха со злом, например, в классической цирковой репризе: клоун, который выводит левретку на толстом морском канате.

[6] Там же, с. 39.

[7] *Копелев Л.* Сердце всегда слева. М., 1960. С. 44.

[8] *Никольский С.В.* История образа Швейка. М., 1977. В этой небольшой монографии описаны реальные факты, на которые опирался Гашек, и воссоздана история Йозефа Швейка, прототипа его героя.

[9] *Kundera M.* Op. cit. P. 10–11.

[10] *Пропп В.Я.* Проблемы комизма и смеха. М., 1976 (далее страницы указываются в тексте статьи).

[11] *Карасев Л.В.* Цит. соч. С. 28–29.

[12] Статья «Смех» отсутствует, например, в «Бахтинском тезаурусе» (М., 1998).

[13] *Бахтин М.М.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М., 1965. С. 59 (далее страницы указываются в тексте статьи).

[14] См., в частности: *Schulz M.F.* Black Humor Fiction of the Sixties. A Pluralistic Definition of Man and His World. Athens (Ohio) 1973.

[15] Русский перевод — Иностр. лит. 1994, № 7 (далее страницы указываются в тексте статьи).

[16] *Kundera M.* The Art of the Novel. P. 105.

[17] Ibid., p. 126.

[18] *Грасс Г.* Собр. соч. в 4 тт. Т. 1. Харьков, 1997. С. 11.

[19] Русский перевод — Иностр. лит. 1981. № 9–11.

М.В.Тлостанова

ГРОТЕСК В ЛИТЕРАТУРАХ ЗАПАДА XX ВЕКА

— Что нам делать ?
— Ничего, — безжалостно ответил молодой человек, не отворачивая лица от этого смертоносного зрелища, однако не без какой-то уже потусторонней веселости, весь в осколках стекла от разбитой приборной панели; и вдруг невесть откуда взявшийся сквозняк ... подхватил два ватных тампона, и они со свистом унеслись вверх.
— Ничего. Господь покинул нас, мы падаем и, значит, несемся ему навстречу.

Ф. Дюрренматт «Туннель»

В коротеньком рассказе швейцарца Фридриха Дюрренматта «Туннель» (1952) мы встречаемся со странным безымянным героем, наделенным даром предвидеть страшное, т.е. сразу же помещаемом автором в потенциально гротескную ситуацию инаковости и отчуждения от враждебного мира. Однако, Дюрренматт тут же прибегает и к гротескному снижению, своеобразному обытовлению и даже отелесниванию, сообщая нам, что дабы не принимать все близко к сердцу, герой затыкал все отверстия в своем теле, сквозь которые могло проникнуть чудовищное — курил сигары, носил в ушах два ватных тампона, нацеплял на нос две пары очков и постепенно заплывал защитным слоем жира. От вещной навевающей зевоту обыденности и достоверности повествование неумолимо движется к странному, пугающему, чтобы завершиться наконец фантасмагорией — фантастической гибелью поезда и всех его пассажиров, недвусмысленно представленной как конец мира и человечества. Фантастическим предположением в этом рассказе выступает никак не кончающийся туннель, сам по себе вполне достоверный, поскольку речь идет о Швейцарии, известной своими туннелями. В «Туннеле» присутствуют и типично гротескные

фигуры окружающих героя людей, напоминающих автоматы и марионеток, изъясняющихся заученными механическими фразами, в которых они тщетно пытаются найти спасительное рациональное объяснение происходящему. Но за настойчиво повторяющейся фразой «Все было как всегда» герой, а вместе с ним и читатель, не преминет заметить пугающее ощущение некого метафизического неблагополучия, вот-вот грозящего обернуться катастрофой. Туннель, как и лабиринт, в художественном мире Дюрренматта выполняет ту же роль, что и бесконечные коридоры в «Замке» и «Процессе» Кафки, словно вышедшие из ночного кошмара, что и не менее сновиденческий гротескный мотив дороги в никуда, когда цель и результат оказываются предельно разлучены и даже противопоставлены друг другу. Мчащийся навстречу гибели поезд, из которого спрыгнул машинист, обрастает на бешеном ходу фантастическими деталями, управляемый неким иррациональным началом в своем неумолимом движении вниз, в хаос, к самому центру земли, в последнюю секунду оборачивающимся для героя движением к Господу. Так неожиданно входит в гротеск Дюрренматта заметно переосмысленная бахтинская идея «смерти-возрождения» и перетасовывания верха и низа в обобщенной, отвлеченной, внешне столь не карнавальной форме.

Дюрренматт, автор едва ли не наиболее ярких драматургических и прозаических проявлений гротескного в художественной культуре XX в., так высказался о его смысле и роли в нынешнем столетии: «Гротеск необходим в современной литературе. Трагедия предполагает вину, необходимость, меру, ответственность. В мясорубке нашего века нет больше виновных и ответственных. Все сорвано со своих мест. Наш мир привел к гротеску, как к атомной бомбе... Однако гротеск — это лишь чувственное выражение, чувственный парадокс, образ безобразного, лицо безликого мира»[1].

В этих словах верно схвачено характерное для XX столетия ощущение относительности всего и вся, неспособности и нежелания давать более оценки, стремление выработать своего рода код, правила отношений с заведомо недолжным, но единственно возможным миром. В этой позиции и, соответственно, в этом восприятии гротескного несомненно слышны отголоски трагедии гофмановских музыкантов, вынужденных жить в мире филистеров. Но современный герой — давно уже не романтик, а человек, сознательно выбирающий остраненную позицию, без сопереживания, добровольно соглашаясь на положение «постороннего» в мире. Отсюда и развитие тотальной иронии, снижающей все и вся — религию, философию, политику, мораль, любые убеждения, человеческие чувства, — вплоть до убийст-

венной самоиронии. Границы действия иронии и осмеяния могут варьироваться, и решающее слово здесь — за точкой отсчета, за тем, существует ли для писателя понятие об истине, идеале, или оно растворилось в представлении об изначально и навсегда бессмысленном мире, отмеченном космической иронией. Последняя особенно характерна для литературы и искусства XX в. и легче всего обнаруживает способность становиться гротескной.

Ироническая, литературная, высокая, а не низовая, ориентированная на разум, а не на эмоции форма гротеска, ведущая родословную от романтизма и, в частности, от позднего Гофмана, получает развитие в XX в., что прежде всего связано с дальнейшим расширением границ гротескно изображенного до целого мира, когда полностью исчезает противопоставление игры и реальности, мира недолжного и истинного. Обобщающий характер гротескного в искусстве XX века связан не в последнюю очередь с ощущением общности человеческой участи перед лицом неистинного мира, где, по словам того же Дюрренматта, «судьбы разыгрываются одинаково». Зыбкой, неустойчивой, по терминологии Ю.В.Манна, «миражной»[2] становится вся жизнь, как и ее отражение — «миражная интрига», как и неравные себе герои, хранящие несколько, иногда множество различных возможностей. Наконец, неоднозначность авторской позиции, особая гротескная безоценочность, проявившиеся впервые как четко осознаваемая тенденция у романтиков, в искусстве XX в. приобретают вид почти строгого правила.

В XX в. различие между литературным и низовым гротеском до некоторой степени стирается, вернее, низовые формы органично входят в литературу, смешиваясь с высокими, часто воспринятыми пародийно, рождая особый эффект, нехарактерный для гротеска прежних эпох. В связи с этим вновь актуализируется по сравнению с романтизмом карнавальная сторона гротескного, о которой писал М.М.Бахтин[3], со всеми ее свойствами переворачивания верха и низа, масочности, мотива смерти-возрождения. В то же время дальнейшая формализация и выветривание смысла из многих гротескно-карнавальных низовых образов, сохраняющихся лишь как оболочки, или наполняемых неожиданным смыслом, а также нередко снимается возрождающее начало в карнавальности, эффект «гротескного катарсиса».

В XX в. теория гротеска также получает дальнейшее развитие, причем в последние десятилетия и на метакритическом уровне. Существует целый ряд работ, в которых гротеск рассматривается как категория в большой мере бытийная (во всяком случае, опирающаяся на онтологию), причем каждый из авторов выбирает одну ключевую он-

тологическую сферу и строит затем на ней свою теорию гротеска. При этом бахтинская «карнавализация» давно стала общим местом не только в отечественных, но и в западных теориях гротескного, как и связанное с ней общее определение гротеска посредством метаморфозы, роста, становления вечно неготового бытия, а также амбивалентности гротескного образа, выделяемых Бахтиным как основные его черты, обусловленные сосуществованием в гротескном образе старого и нового, умирающего и нарождающегося, начала и конца. Бахтин кроме того, как известно, определяет и функции гротеска в его карнавально-низовой форме как «освящение вольности вымысла, сочетание разнородных элементов, освобождение от господствующей точки зрения на мир, от всякой условности, от ходячих истин, от всего обычного, привычного, общепринятого..., что позволяет почувствовать относительность всего существующего и возможность совершенно иного миропорядка» (3; стр. 31, 40, 42).

Немецкий ученый Вольфганг Кайзер в книге «Гротеск в живописи и литературе» (1957), ставшей на сегодняшний день едва ли не классической, несмотря на обилие последующих корректировок, в определенной мере занимает позицию противоположную бахтинской. Кайзер трактует гротеск как выражение двойничества (в форме расщепленной идентичности), «демонического другого». Это «мир, ставший чужим», причем навсегда и необратимо[4]. Очуждение, враждебность выделяются Кайзером как ключевые свойства гротескного, а столь важный для Бахтина элемент освобождающей и возрождающей природы смеха как будто вовсе отменяется. Не случайно, Кайзер не останавливается подробно на связи гротескного и комического. Он настаивает, как и целый ряд других ученых, на эмоциональном (и весьма негативном) эффекте гротескного, когда человек испытывает дезориентацию, выбиваясь из привычных рамок, на обращенности гротеска не к разуму, но к чувству читателя или зрителя, что представляется в целом верным. Вместе с тем, хотя Кайзер и называет гротеск осторожно «структурным принципом», по существу его книга объективно говорит в пользу другой интерпретации категории гротескного, а именно, ее восприятия как промежуточной между сферами эстетики и экзистенции, что особенно наглядно проявляется в анализе Кайзером кафкианских гротесков.

Некоторые толкования гротеска основываются на акцентировании его карикатурной, фантастической, юмористической стороны, порой сводят гротеск к гиперболизации, воспринимая его, вслед за Кайзером, по-прежнему, как общий структурный принцип, отличающийся единством в создании, функционировании и эффекте, производимом

на читателя или зрителя. Филип Томсон, подробно рассматривая связь различных элементов гротеска с другими родственными ему эстетическими и бытийными категориями, оценивает это понятие главным образом с психологической и даже с психоаналитической точки зрения, утверждая примат эмоционального воздействия гротеска. «Гротеск — это смешное и ужасное в одно и то же время, — пишет Томсон. — Эти элементы в гротеске находятся в постоянном, неразрешимом противоречии, конфликте, и на них строится эффект эмоционального шока, присущий гротеску»[5]. Из амбивалентной природы гротеска и в самом деле нельзя исключить ни элемент комизма, ни трагедию, хотя и то и другое могут преобладать в различных формах гротескной образности, где смешное неразрывно сплавлено с ужасным и отвратительным. Томсон кроме того выделяет защитный психологический механизм, который включается при восприятии гротескного, когда мы испытываем неудобство от неуместного, но неумолимого смеха, с помощью которого преодолевается ужас воспринимаемого нами. В концепции Томсона заметны косвенные следы воздействия бахтинской теории карнавала, хотя Томсон и называет сложный эффект гротескного воздействия неожиданно «садистской реакцией», вызывающей неловкость и потому неприятной (5; p. 2–4). Карнавал тем самым превращается незаметно в театр жестокости.

Фрейдистское понятие «unheimlich» (буквально, жуткое, таинственное, страшное, а у Фрейда — «все, что должно было остаться в тени, не узнанное, но вышло наружу») также нередко ставится в центр современных концепций гротескного. Психоаналитические, чаще юнгианские толкования гротеска продолжают развиваться и в последние годы. Так, феминистка Эва Курилюк определяет гротеск как выражение подавленных или сублимированных «антимиров»[6]. Появилось и несколько новых интерпретаций гротескного, которые более явно, в отличие от Кайзера, связывают эту категорию с экзистенциалистскими исканиями, в частности, с философией бытия М. Хайдеггера. В этом смысле обращает на себя внимание книга Дитера Мейндела «Американская литература и метафизика гротескного» (1996), где автор даже вводит специальный термин — «экзистенциальный гротеск», связывая дуалистическую и самоотрицающую природу гротескного с мироощущением над- или пред- индивидуальной нерасщепленной целостности, потока жизни, выражающего несовершенным словом блуждания человеческого сознания.

В последние годы в западной критике появились исследования гротеска, как бы синтезирующие два полюса — точку зрения Бахтина и Кайзера, в своеобразной попытке привести их к общему знаменателю. Наряду с книгой Мейндела, следует назвать исследование

Дж.Харфама[7], воспринимающего гротеск как вечный процесс становления, превращения, метаморфозы, что очевидно обнаруживает бахтинские обертоны. Но Харфама занимает прежде всего современный гротеск, в котором «превращение» преодолевает ставший к концу XX в. общим местом личностный, индивидуальный элемент, нередко оказываясь связанным с очередным неомифологическим всплеском. Наконец, карнавальность с ее гротесковыми обертонами получила неожиданную трактовку в книге Дэвида Даноу «Дух карнавала» (1995), где автор сравнивает проявления карнавализации в латиноамериканском «магическом реализме» и гротескной литературе «Холокоста» и шире, связанной со второй мировой войной. Практически все теории гротеска, возникшие на Западе в XX в., были связаны с попытками дать ему некое философское, онтологическое, а не только эстетическое толкование, что в сущности лишь подтверждает мысль о том, что гротеск — категория метапоэтики, не до конца бытийная, но и не целиком стилевая.

В искусстве XX в. происходит актуализация категории гротескного, что обусловлено рядом причин. Гротеск, как отмечают в один голос все комментаторы, преобладает в переломные эпохи, когда происходят радикальные изменения в общественном и индивидуальном сознании, картине мира, культурном бессознательном, влекущие за собой глобальные переориентации, конфликты, смену культурных и эстетических парадигм, модуса мышления, что, естественно, находит непосредственное отражение в художественном творчестве.

Уже начало XX в. было отмечено в невиданных масштабах такими разрушительными тенденциями. Продолжался процесс разрыва человеческих связей, дегуманизации в рушащемся миропорядке, нагромождались исторические катаклизмы, все больше возрастало ощущение незащищенности человека перед высшими, неведомыми, иррациональными, абсурдными силами, перед тем, что Кайзер в своей книге о гротеске, несколько переиначив Фрейда, благоговейно окрестил «оно». Быстро сменялись и уходили со сцены истории философские течения, претендовавшие на открытие единственно верного и возможного пути для человечества; очень скоро онтологический и морально-нравственный релятивизм стали общим местом, окончательно подорвав веру в возможность разумного мироустройства и дискредитировав понятие «нормы» во всех смыслах. В этой ситуации обращение к гротескной образности, нередко с фантастическим уклоном, для адекватного отражения «безумного мира» «безумными» средствами оказалось вполне закономерным.

Элиас Канетти, автор блестящего гротескного романа «Ослепление» (1931) в статье, характерно озаглавленной «Превращение»[8],

справедливо связывает текучесть и взаимоперетекание разнородных элементов внутри метаморфозы — ключевого свойства гротеска — именно с переходными периодами в развитии культур (правда, он имеет в виду так называемые «традиционные» культуры и цивилизации). Мир XX столетия, при всем его многообразии, можно, в целом, охарактеризовать как текучий и становящийся, а следовательно внутренне созвучный гротесковой метаморфозе.

Гротескная образность, система приемов и гротескный способ осмысления действительности и человека в ней во многом отвечают модели, выделенной Х.Ортегой-и-Гассетом в давней статье о дегуманизации в искусстве[9]. В них вынесен на первый план во всей его противоречивой природе сам элемент дегуманизации, они являются ярким проявлением тенденции избегать живых форм в искусстве, ведь гротеск — апофеоз условного, игрового, виртуозного с точки зрения формы. Наконец, выделенный Ортегой примат иронического в искусстве также находит выражение в гротеске в XX в., одной из основных форм эволюции которого, как отмечалось выше, оказывается именно ирония.

В современном гротеске ключевая для культуры XX в. оппозиция техноморфизма и антропоморфизма, интерпретируется по-разному — она может быть разрешена в «обратном очеловечивании», пусть и парадоксальным путем «от противного», а может вылиться лишь в пессимистическую констатацию необратимости техноморфных процессов. Возможность ключевой практически для любого гротеска метаморфозы-трансформации все чаще реализуется в страшных обертонах гротесковости, когда человеческая индивидуальность обнаруживает пугающую способность раздвоения, умножения, «тиражирования». То, что было человеческим, неожиданно легко «расчеловечивается», часто путем отнятия жизни у живого, убийства, пытки, садистского извращения, когда телесность, сексуальность, смертность сливаются в одном вихре буффонной, бурлескной и одновременно трагически-страшной метафорики. Этот момент характерен и для «серьезной» литературы (скажем, для латиноамериканского романа середины XX в.), и для многочисленной «псевдо-эсхатологической» массовой продукции последних десятилетий (к примеру, в бестселлере американца Андрея Кодреску «Мессия» (1999) такова гротескная сцена избиения и изнасилования Христа переодетой монахиней под бешеный ритм технодиско и одобрительный рев толпы[10]).

Условность гротескных форм, нарушение принципа «мимесиса», оказываются особенно органичны для литературы и искусства XX века, отмеченных отходом от реалистических форм все дальше в сторону условного. Не случайно поэтому обращение к гротеску в таких те-

чениях, как экспрессионизм (литературный и живописный), сюрреализм (главным образом, живописный), а также еще в ряде авангардистских направлений, где сохраняются и элементы бытовой вещности искаженного, но узнаваемого мира, и телесной природы человека, и мотив расщепленного «я» и своеобразно переосмысленная тема двойничества. В постмодернистском гротеске к этим элементам добавляется и словесный парадокс, алогизм, вплоть до ухода разрушительного гротескного начала целиком в стиль, в дискурс, а также не менее разрушительная гротескная пародия, построенная на принципах интертекстуальности.

Диапазон гротескного обобщения предельно широк, поскольку чаще всего авторы прибегают к созданию целого гротескного мира наизнанку, тем самым оценивая мир реальный также в комплексе, в отличие от сатиры, всегда направленной на конкретные явления, и пользующейся комическим началом как подсобным, чтобы заставить читателя или зрителя негодовать и вызвать у него отвращение и желание исправить ситуацию. Гротеск потому и созвучен в большей мере искусству XX века, что он лишен столь однозначной оценочности, в наиболее ярких своих проявлениях вообще лишен оценочности как таковой, отвечая основной релятивной установке современности и отказываясь от различения правильного и неправильного, дурного и хорошего, существующих в гротеске слитно и нераздельно. Противостоит сатире и свойственный гротеску особый эффект дезориентации, растерянности, разрушающий неизменно конкретную и рациональную направленность сатирического.

В XX в. гротеск сохраняет и практически все свои стилевые элементы, образы, приемы, формы, в которых он существовал ранее — сатирический гротеск, эмблематичный, игровой гротеск, создающий впечатление легкости и непритязательности, хранящей, однако, в глубине важное «снадобье книги», говоря словами Ф.Рабле из предисловия к «Гаргантюа и Пантагрюэлю», гротеск с превалированием абсурдистского начала, трагический экзистенциальный гротеск, наследующий романтикам — хотя происходит и переосмысление многих гротескных форм. Это наглядно видно на примере эволюции эстетического комплекса предромантического готического романа или «романа ужасов», который получал в романтизме и в литературе второй половины XIX в. нередко пародийную трактовку, а в XX в. стал источником одного из расхожих значений термина гротеск, а именно — его приравнивания к готике. Сложность определения гротескных готических форм в литературе XX в. связана с тем, что они опираются как на условно высокую, так и на профанную «готику», создавая гибридные эстетические формы. Примерами могут послужить не только много-

численные современные популярные романы ужасов, но и такие в большей мере выдержавшие испытание времени произведения, как «готический» гротескный роман Густава Мейринка «Голем» (1922). В современной готике могут сосуществовать Э.По и Гофман, А.Радклифф и М.Шелли. Но, так же, как у По и Гофмана готические мотивы инцеста, родового проклятия, судьбы, рока и т.д. успешно подвергались пародированию и травестии, не теряя при этом своего ужасного наполнения, как и собственно гротескные образы кукол, автоматов, взаимопереходы живого и мертвого и т.д., в гротескной готике в XX в. все эти образы и мотивы продолжают жить, получая нередко пародийное переосмысление. Так, для Уильяма Фолкнера, как и для ряда других американских писателей «южан» — Томаса Вулфа, Трумена Капоте, Кэтрин Энн Портер, Фленнери О'Коннор, Карсон Маккалерс и Юдоры Уэлти готический (ужасный) элемент гротескного, связанный с категорией «macabre», речь о которой впереди, нередко решаемый явно или скрыто пародийно, оказывается по-прежнему актуальным. Хрестоматийным примером может послужить рассказ Фолкнера «Роза для Эмили» (1930) или его мрачный гротескно-готический и одновременно едва ли не самый экспериментальный, построенный по принципу повествования о своем собственном создании роман «Когда я умирала» (1930).

Вообще, в американской национальной традиции, как и в немецкой, существует свой вариант гротеска, ведущий родословную от низовых фольклорных, в американском понимании, форм (фронтирной небылицы, «ярна» и т.д.). Исследователь Альфред Аппель связывает стойкое пристрастие американцев к гротеску и готике с особенностями национального характера и картины мира: «Гротеск и готика всегда были основными элементами в американской литературе и массовой культуре... Возможно, гротеск настолько постоянен как американский жанр в силу того, что для Америки характерна постоянная же вера в то, что счастье — это норма существования, вера, которая сопровождается почти невероятным отказом от любых попыток утверждать противоположное. Не удивительно, что многие американские писатели чувствуют необходимость обратиться к гротеску или готике, будто только через искажение и преувеличение могут они намекнуть на сложность реальности и ее трагикомический внутренний смысл читателю, целиком преданному оптимизму»[11].

Ярче всего национальная специфика гротескной образности проявилась в так называемом «герое-гротеске», который получил разностороннее развитие в американской литературе XX века. Герой-гротеск, непременно аутсайдер, одиночка, ведет родословную еще от мифа американского Адама, фронтирных легенд, через «простаков»

Марка Твена к героям-гротескам «Уайнсбурга-Огайо» (1919) Шервуда Андерсона[12], собственно и введшего в американский литературный контекст этот термин, и дальше, к писателям середины XX в., вплоть до таких неожиданных в этом ряду фигур, как «черные юмористы» и постмодернисты. Подобные герои помещаются авторами нередко в реалистически или, во всяком случае, внешне правдоподобно изображенный мир, без каких-либо, даже едва заметных гротескных сдвигов в реальности. Сигналом о присутствии гротеска служит здесь именно сама принципиальная невозможность для такого персонажа принадлежать окружающему миру, его метафизическое аутсайдерство. Гротеск становится наиболее удобной формой выражения волнующей писателей середины века экзистенциальной проблематики — в том числе и прежде всего, проблемы одиночества, разобщенности, непонятости, парадоксов нравственного и духовного выбора. Помимо «гротесков» Андерсона, следует назвать и героев некоторых новелл У.Фолкнера («Дранка для Господа» (1943), «Пенсильванский вокзал» (1934). Впрочем, в более позднем цикле «По ту сторону» присутствуют уже и другие гротескные элементы, фантастические мотивы, предельное отстранение от реального мира, более выраженное стремление к очуждению с тем, чтобы с новой перспективы увидеть в знакомой реальности странное и абсурдное.

Один из стойких гротескных мотивов, кочующий из одного века в другой и нашедший своеобразное воплощение в литературе и искусстве XX в. — превращение или метаморфоза. В своей «карнавальной» концепции гротескного М.М.Бахтин, как известно, выделяет такие дихотомии, как живое и мертвое, человеческое и животное, одушевленное и неодушевленное, внутреннее и внешнее и т.д. В XX в. незаметное и легкое перетекание одной субстанции в другую, вещно осязаемое гротескное смешение-слияние антропоморфного и неантропоморфного, живой и неживой природы выводится на первый план лишь в определенных произведениях, у определенных авторов, не являясь правилом. Среди наиболее ярких примеров подобной тенденции органичного сохранения в литературе карнавальной метаморфозы стоит назвать романы латиноамериканских писателей Г.Гарсиа Маркеса, М.А.Астуриаса, И.Альенде и др. Однако, динамический амбивалентный карнавальный элемент немедленно «застывает», будучи использован или скорее скопирован, в силу повсеместной моды на «магический реализм», авторами, чья картина мира далека от латиноамериканской. Тогда «превращение» обретает самоотрицающее, окончательное выражение.

Пожалуй, можно сказать, что метаморфоза живого и вещного, в том числе и вещного как мертвого, а также остранение мира посред-

ством сферы неодушевленных предметов нагляднее всего проявились в XX в. в изобразительном искусстве — в гротесково-фантастической графике Дж.Энсора и Пола Уэбера, в творчестве сюрреалистов М.Эрнста, С.Дали, Дж. Де Кирико, где эффект остранения достигается смешением разнородных элементов, несообразно пристальным вниманием к определенным деталям, особым композиционным размещением обыденных предметов на фоне бесконечной перспективы.

Такие характерные для гротеска во все эпохи образы, темы, мотивы, как безумие, маска, кукла, цирк, балаган, клоун сохраняются и в гротеске XX в., причем и в трагическом, и в карнавальном обличье. Безумие и особенно безумный смех (вовсе не комический, но стоящий на грани истерии) включаются в игру всеобщей «миражности». Это уже не романтическая мрачная отъединенность отмеченного свыше гениального безумца, но напротив, безумие обыденного одиночки, одного из многих, чаще всего сознательно выбравшего положение безумца, как единственно возможное, адекватное или даже удобное для выживания в обезумевшем мире. Сумасшедший по логике тотального гротескного переворачивания оказывается наиболее нормальным. Маска может быть грустным прикрытием никогда не смеявшегося комика немого кино Бастера Китона, а может оказаться и личиной, за которой скрываются лишь пустота, «ничто», смеющийся череп. Сумасшедший дом становится не случайно одним из излюбленных образов-метафор, олицетворяющих в современном гротеске весь мир, а порой даже противопоставленных миру реальному как его парадоксально «истинная» антитеза.

Необходимо отметить как один из основных признаков эволюции гротеска в XX в. актуализацию низовых гротескных форм, а также смешение высокого и низкого, элитарного и «площадного» начал.

В отличие от большинства вариантов романтического гротеска, где низовое начало присутствовало лишь в весьма ограниченной, бытовой, буффонной форме, выступавшей фоном для разворачивания «высокого» гротескного конфликта, например, связанного с травестией двойничества у поздних романтиков, XX век приносит новый всплеск интереса прежде всего к низовым формам гротескной образности, большинство из которых имеют явные параллели с искусством предшествующих эпох, но при этом могут и пересоздавать древние формы и образы до неузнаваемости, или помещать их в совершенно неожиданный контекст, так что целиком меняется смысл подобных гротесков, характерных для многополярной, пограничной культурной и эстетической ситуации XX в. Низовые формы и свойственные им образы дураков, карликов, шутов, трикстеров, различных балаганных персонажей, которые можно найти в большинстве современных гро-

тесков — это своего рода поиск в древних формах вечного через их сопряжение с сегодняшним бытием.

В последние десятилетия возникновения и активного развития неоязыческих и неомифологических элементов в глобальной мировой культуре, древние низовые гротескные формы возрождаются и активно пересоздаются, особенно в различных вариантах массовой профанной культуры, где феномен превращения, метаморфозы, внутренне присущий гротеску, актуализируется, обретая вновь вещно осязаемый характер. Слияние низового и высокого, древнего и суперсовременного характерно для романов американца Курта Воннегута, одного из представителей так называемого «черного юмора», где гротескный элемент в его современной низовой форме является ключевым, фрагментарная, часто монтажная композиция сталкивает, на первый взгляд, ничем не связанные миры, современной автору Америки, Дрездена времен второй мировой войны, вымышленной дистопии планеты Тральфамадор, приводя в итоге к обобщающему, в определенной мере синтезирующему эффекту[13]. Обращение к сокровищнице мировой культуры в целом, не важно при этом, расценивается ли она как «постмодернистская свалка» или «всемирная библиотека», игровое пересоздание эпох, ироническое тотальное смещение акцентов, приводящее к постулированию перевернутого с ног на голову бытия, как суррогата потерявшей смысл нормы, а значит, предельная универсализация иронии, отмеченной тотальной релятивностью, — все эти общие особенности художественной культуры Запада XX в. оказывают непосредственное влияние и на эволюцию гротеска, становящегося одной из основных эстетических форм в литературе, изобразительном искусстве, кино.

Романтический интерес к внутреннему миру личности, чаще окрашенный в трагические тона, не уходит из гротеска и в XX в., однако «ужас души», о котором писал Эдгар По, определяя тот высший для него тип гротескной образности, который он вслед за В.Скоттом окрестил «арабеском», практически не может существовать отдельно от внешнего мира, от парадоксов сложного бытия. Мир этот настойчиво заявляет о себе, как бы взрывая «камерный» гротеск изнутри, наделяя его вновь, на новом витке универсальной, часто возможно и против воли автора, обобщающей силой всечеловеческого удела. Максимальное раздробление и расслоение «безумной» реальности, когда она сама и главное, отчужденные друг от друга люди, ее населяющие, бесконечно «тиражируются», так что невозможно определить, где реальность, а где ее копия или бесчисленные копии, где «я», а где мой двойник или двойники, сообщают самой теме двойничества в XX в. несомненно гротесковый (причем низовой, скорее нежели романтиче-

ски-трагический) характер. Примеров тому не счесть: в новелле Дюрренматта «Поручение» (1986) делезовское «тиражирование копий» обретает зловещий смысл, который «снимается», и то лишь частично, в самом конце повести («Нет, это не Тина, с таким же успехом это могла быть другая женщина, похожая на Тину, а в следующую секунду Ф. вздрогнула, ей показалось, что женщина перед нею ... это она сама»[14]). В травестии «университетского романа» набоковском «Пнине» (1959) та же тема расплодившихся копий (псевдодвойников) решена несомненно в пародийном и гротескно-комическом ключе (точная копия Тимофея Пнина, материализовавшаяся на библиотечном формуляре, окажется ... им самим, университетский городок будет населен сразу двумя-тремя совершенно одинаковыми профессорами, фамилии и имена которых абсурдно-комически перепутаются в голове незадачливого героя[15]).

Выделенное Бахтиным в отношении Средневековья и Ренессанса гармоничное представление о Золотом веке, об ином, должном мире, с которым человек может чувствовать единение и нерасчлененность, исчезает, сменяясь мрачным сознанием, что в реальности такого мира быть не может вовсе и утопия принципиально недостижима. Это наглядно проявляется, в частности, в повышенном внимании современных авторов к застывшему, пограничному состоянию между жизнью и смертью, где элемент возрождения, столь важный для концепции Бахтина, отсутствует и страх не преодолевается смехом, но приравнивается к нему. Происходит буквальное овеществление метафоры «ни жив ни мертв». «В формалине, раскрашенный, как шлюха на мостовой. Заквашен, законсервирован — не мертвый и не живой» — вот таков пародийный парафраз этой темы гротескной неразрешенности дихотомии живого и мертвого в исполнении англичанина Ивлина Во в жутковатой сатирической повести с налетом крематория «Незабвенная» (1948)[16]. Серьезный, трагический вариант этой темы — литература «Холокоста», где жертвы концлагерей также предстают как не живые и не мертвые, но реальные гротески[17]. Многие из выделенных Бахтиным карнавально-гротескных элементов, метафор, образов сохраняются и в литературе XX в., но при этом радикально меняют свое значение. Рыночная площадь может теперь оказаться не только вместилищем народного празднества, где сливаются в жизнеутверждающем смысле различные низовые телесные проявления (обжорство, секс, экскременты и т.д.), но и обернуться местом массовой казни или терроризма. Дуальность карнавальности все чаще в XX в. остается неразрешенной, двуликий Янус гротескного показывает нам лишь свою демоническую маску.

Несообразное преувеличение и гиперболизация, обычно выделяемые как основные, наглядные проявления гротескного, обнажающие

противоречивую природу изображенного, остаются характерными и для гротеска в XX в., отмеченного тенденцией к радикализации, когда агрессивные и разрушительные формы выходят на первый план. От гиперболизации недалеко до фантастического, также неразрывно связанного с гротескной образностью.

Для гротеска в целом характерна определенная внутренняя тенденция к саморазрушению, связанная с его неоднозначностью и противоречивостью. Не случайно, практически все исследователи выделяют неустойчивость гротеска как его основную черту, хотя при этом и находят этому совершенно разные объяснения. Достаточно четко эта черта гротескного сформулирована Ф.Томсоном, который отмечает, что гротеск является выражением «амбивалентно ненормального», смесью смеха и ужаса. Причем движение и в ту и в другую сторону разрушает особый, прежде всего, психологический эффект гротескного. Постоянная игра и взаимопереходы комического и трагического потенциально хранят в себе возможность высвобождения того или иного элемента и значит, разрушения гротеска, когда напряжение снимается и произведение становится только смешным или только ужасным. Это высвобождение того или иного элемента в гротеске напоминает отчасти теорию Эдгара По, разделявшего «гротески» и «арабески». Первые были связаны прежде всего с отказом от рациональности, вторые знаменовали проникновение в тайны бытия и человеческой души. В гротесках, таким образом, доминировало комедийное начало, а в арабесках — страшное[18]. Ю.В.Манн, во многом, хотя и не явно отталкивающийся от жизнеутверждающей точки зрения Бахтина, называет это явление «гротескным катарсисом», основывая его главным образом на комизме, акцентируя внимание, так сказать, на положительной программе, на постижении разумного в неразумном, естественного в странном. Однако далеко не во всех гротесках XX в. присутствует элемент катарсиса. Гораздо чаще дисгармоничность бытия, его тотальная абсурдность становится самодовлеющей, «странное», «ненормальное» не преодолевается, хаос воплощается, говоря словами И.Бехера, с «хаотической точки зрения». И тогда пафос относительности, самой скользящей релятивности гротеска, о которой пишет Бахтин, становиться единственно возможной позицией, с помощью которой можно осмыслить художественно абсурдное бытие XX столетия. Более того, психологический эффект гротеска не сводим ни к катарсису, ни к напряжению, но рождается из их синтеза. Если напряжение снимается, исчезает и гротескный эффект, основанный на принципиальной неразрешимости. Актуализируются дисгармонические, неестественные (или даже противоестественные) аспекты гротескного, когда в хрупком балансе перевешивает та или иная сторона,

разрушая в конечном счете гротескный эффект. Это может быть и трагическое, страшное, отвратительное, и абсурдно смешное, бессмысленно комическое.

В книге «Мир наизнанку», посвященной развитию «кинокомической», одной из первых в мировой культуре XX попытавшейся воплотить безумный мир с помощью безумных средств, режиссер Л.З.Трауберг вводит понятие «кажимости», во многом пересекающееся с «миражной интригой» Ю.Манна[19]. Гэг — один из центральных, несомненно гротескных приемов «кинокомической», яркое проявление характерной для XX в. тенденции к отрицанию любых норм, снижению всего и вся. «Гэг — сдвинутая система мышления, перемещенные причина и следствие, вещь, используемая вопреки своему назначению, метафора, ставшая реальностью, эксцентрическая отмычка, открывающая дверь в мир, где упразднена логика», — так пишет о гэге другой режиссер Г.М.Козинцев в работе «О комическом, эксцентрическом и гротескном в искусстве»[20]. Гэг, как прием, может из условности стать темой, но в сущности, уже в самом тотальном нигилизме, в отрицании и снижении, в «радости по поводу разрушения мира вверх ногами», есть элемент оценки, отношения к миру, хотя и скрытый будто бы за «голым вибрированием смысла». Г.М.Козинцев вводит такое важное понятие, которое может быть применено и к литературе XX в., как «эксцентризм» — т.е. особую (конечно же гротескную в основе) систему мышления с логикой шиворот-навыворот, с волшебным превращением реального в фантастическое, с непременным присутствием пародийного и отрицающего начал. При этом само изображенное сохраняет черты реального и узнаваемого, фантастично лишь сцепление этих «осколков» реальности. Юмор, по Козинцеву, возникает в «черте столкновения», заменяя комизм положения, вещи, слова, комизмом сочетания. Последнее замечание Козинцева особенно важно, так как связывает «эксцентризм» с имманентно присущей гротескной образности с самого ее зарождения чертой — парадоксальному сочетанию разнородного, несочетаемого, противоречащего одно другому.

«Эксцентризм», построенный на логике, вернее алогизме обратимости, может выступать в искусстве XX в. в различных формах — от голого приема до наполнения эксцентризма смыслом, «придания ему центра». В связи с этим особенно наглядна прослеживаемая Трауберг и Козинцевым эволюция эксцентрического в «кинокомической» в XX в., когда от кинематографа Мака Сеннета с его бездумными гэгами, отмеченными радостью по поводу разрушения неистинного, расшатанного мира, эксцентрика развивается к творчеству Чарли Чаплина, наполнившего «гэг» вторым смыслом (19; стр. 131), когда на сме-

ну веселой стихии разрушения приходит попытка переделать мир и вновь вернуть его с головы на ноги. Характерно, что в более позднем по времени творчестве известных американских комиков братьев Маркс, предвосхитивших абсурдизм, «гэг» и главным образом словесная эксцентрика парадокса и алогизма снова приобрели исключительно вид приема, пустой оболочки, голого вибрирования ... теперь уже окончательной бессмыслицы.

Существует целый ряд пересекающихся и связанных с гротеском понятий и явлений, как бытийного, онтологического, так и собственно эстетического и стилевого характера, каждое из которых может существовать и как элемент гротеска, и, напротив, использовать гротеск в качестве органичного приема или способа выражения. Среди этих концептов выделяются «странное», «жуткое», а также более близкие к собственно литературным жанрам и формам карикатура, пародия, сатира, аллегория. Карикатура и сатира, как говорилось выше, более однозначны и конкретно направлены, лишены гротесковой неразрешимости, хотя существуют сатирические варианты гротеска и карикатура, доведенная до определенной степени преувеличения и с добавлением достаточной толики отвратительного и страшного может вполне считаться гротескной. Пародия также может использоваться писателями для достижения гротескного эффекта, но она должна при этом быть достаточно агрессивной и разрушительной по отношению к пародируемому оригиналу. Следует отметить, что для XX в. характерно смешение различных гротескных и связанных с гротеском прямо или косвенно категорий и форм, рождение сложных, промежуточных, переходных моделей, некоторые из них упоминались выше (иронический гротеск, гротескная пародия, сатирический гротеск и т.д.).

В творчестве небольшого ряда писателей гротеск обнаруживает и тенденцию к неожиданному смыканию с противостоящими ему художественными формами, в частности, с лиризмом. В этом смысле смешения и переходности гротескного весьма характерным примером является творчество американской писательницы Флэннери О'Коннор, чей художественный мир целиком гротесков. Это завершенный в себе, герметический мир, тяготеющий к карикатурности и определенной статичности. Конфликт между верой и неверием, витает, по мнению католички О'Коннор, в воздухе нашего времени, что в какой-то мере определяет плоскостную природу ее персонажей. Связь с реальным миром у писательницы всегда скрыта, опосредована основной для нее идеей религиозного, духовного определения. Герой-гротеск в исполнении О'Коннор существует и является жизнеспособным лишь благодаря конфликту между верой и неверием. Алогизм О'Коннор, на первый взгляд построенный на умозрительных, отвлеченных религи-

озных категориях, легко выходит за их рамки, обобщаясь до границ всего мира. Так, овеществленная метафора «прозрения через слепоту» — явно библейского происхождения, но ее сквозной характер, охватывающий все уровни повествования в романе «Мудрая кровь» (1952), вплоть до самого бытового, вещного, сообщает ей и универсальный смысл. Разрушая привычные композиционные рамки романного повествования, писательница лишает абсурдный рассказ о современном святом, переставшем верить, в основу которого положена весьма характерная для гротеска легенда об искушении святого Антония, психологических и бытовых мотивировок. Персонажи, чаще всего носители какой-либо идеи, выполнив свою функцию, бесследно и немотивировано исчезают из повествования. В гротескном мире О'Коннор на полюсах расположены атеисты и те, для кого вера стала повседневной рутиной, а в центре — очужденные сомневающиеся, которые одни, по мысли писательницы, истинно веруют. Благодаря этой центральной антитезе, на которой построено все художественное видение О'Коннор, ее гротескный мир хранит в себе опасность к саморазрушению, к застыванию, к превращению в аллегорию.

Ниже мы остановимся на некоторых основных элементах, определяющих характер гротескной образности в искусстве и литературе XX в. Прежде всего речь идет об абсурде. Связь гротеска, как особого типа образности, системы художественных средств, в определенной мере, мироощущения, с абсурдом — категорией более широкой, не сводимой к эстетическим и стилевым признакам, достаточно неоднозначна. Абсурд почти всегда выражается посредством гротеска, и гротеск практически не мыслим без абсурдного элемента. Однако, провести четкое разграничение этих понятий оказывается зачастую почти невозможно. Так, к примеру, Ф. Томсон связывает абсурд с «содержанием, качеством, ощущением, атмосферой, особым мировидением», в то время как гротеск сводит к «формальным признакам и структурным характеристикам». Это противопоставление не выдерживает критики, так как практически все из выделенных им категорий абсурдного присущи и современному гротеску, выходящему далеко за рамки набора приемов, представляя собой целостную философско-художественную систему. В этом смысле особенно характерным является творчество представителей так называемого «театра абсурда» и близких ему драматургов и прозаиков. Речь идет прежде всего о С.Беккете, Э.Ионеско, Х.Пинтере, С.Мрожеке, Ж.Жене и др. Связь многих мотивов творчества Беккета с предшествующими послевоенному абсурдизму исканиями Ф.Кафки (не случайно Э.Ионеско выводил именно из Кафки «театр парадокса», когда писал, что «оторванный от религиозных, метафизических, трансцендентальных корней, человек по-

терян и все его действия становятся бессмысленными и абсурдными»[21]) не вызывает сомнения и отмечалась многими исследователями.

Так, известнейшая пьеса Беккета «В ожидании Годо» (1952) словно отталкивается от кафкианского гротескно-бессмысленного «ожидания», блестяще развернутого в «Процессе» (1925) и «Замке» (1926) — прежде всего, ожидания своей участи, как всечеловеческого удела, но мотив этот, как известно, разлучается со смыслом и у Кафки, и у Беккета, лишается причинно-следственных связей и объяснений, создавая ощущение абсурда, причем не в последнюю очередь посредством набора гротескных приемов. Самым ярким из них выступает, в частности, «миражная интрига», развертывающаяся непременно «на дороге», в пути, заведомо лишенном конца, да и цели. Гротескными по сути и вновь перекликающимися с Кафкой, являются и такие ключевые для Ионеско и Беккета мотивы как «заточение», в том числе и человеческое «я» как клетка, из которой нет выхода, метафизическая несвобода и невозможность разумных отношений в мире, где властвует отупляющая, безликая, внечеловеческая сила, будь то религия или политическая идеология, и недобрая метаморфоза, ярче всего выразившиеся, в частности, в пьесе Ионеско «Носороги» (1960). Как и герои более ранней «Лысой певицы» (1951) — механизированные, точно роботы Смиты и Мартены — персонажи этой пьесы могут легко «превратиться» в носорогов, «оносорожиться». Их рассуждения бессмысленны, но очень узнаваемы, точно взяты из самой жизни, если только не принимать во внимание не вполне обычный предмет разговоров. Образы, казалось бы, предельно удалены от возможного правдоподобия, но вместе с тем узнаваемы. В овеществленной метафоре «оносороживания» рождается гротескный образ, в котором очуждение, дегуманизация, пробуждение животных инстинктов материализуются в фантастическом, ирреальном, чудовищном превращении, явно перекликающемся с историей Грегора Замзы. Разница только в том, что Ионеско в «Носорогах» интересует уже не просто «ужас души» одного героя, но массовое стандартизированное сознание, инстинкт толпы, лишь глухим, порой почти целиком «вытесненным» фоном присутствовавшие у Кафки. Ионеско в «Носорогах» создает максимально абстрагированную, бесстрастную, принципиально безоценочную картину, что также характерно для зрелых форм гротеска в XX в., когда о нелепом, диком или несообразном сообщается намеренно спокойным и невозмутимым тоном. «Должного» в пространстве «Носорогов», конечно, нет, и те, кто дольше других сопротивляется «оносороживанию», не могут быть противопоставлены миру «оносорожившихся». В этом мире «вверх ногами» все уже словно давно привыкли к трагедии, в отличие от Кафки, до конца продолжавшего

осознавать трагическое в серьезном ключе, даже находят в ней некие преимущества, и переход от одного «мира наизнанку» к следующему ничего уже не значит.

Алогизм, как один из непременных атрибутов гротескного, на наш взгляд, может быть назван формальным, словесным, прикладным проявлением более широкой тенденции к абсурду, очерченной вкратце выше; в некоторых современных интерпретациях алогизм даже выступает синонимом абсурдного. Ю.В. Манн выделяет различные варианты алогизма — в поведении и суждении героев, в том, как ведут себя вещи, в именах и т.д. Однако, в анализе современных форм гротескной образности такое четкое разделение трудно выдержать до конца, что связано, вероятно, не в последнюю очередь с тем, что гротескный художественный мир сегодня стал в большинстве своем отличительным знаком творчества авторов-экспериментаторов, обращающихся к нестандартным приемам, строящих повествование на намеренно удаленных от внешнего правдоподобия принципах. Их система художественных средств редко строится на гротеске, ушедшем в стиль, о котором пишет Манн в применении к позднему Гоголю. Хотя подобные примеры тоже существуют. В американской литературе, для которой гротеск является одним из глубинных и имманентно присущих свойств, особенно в форме «героя-гротеска», характерным примером в этом смысле может послужить творчество Флэннери О'Коннор и Юдоры Уэлти, для них гоголевское гротескное вещное начало вкупе с некой особой вневременной статичностью и главенством топоса играют заметную роль. Однако, это для XX в. скорее исключения. В целом же, следует говорить не об алогизме вещного мира или суждений персонажей, но об общем абсурдном эффекте, логике обратимости, когда над всем властвуют «миражность» и «кажимость». Трауберг и Козинцев определяют этот эффект как «канкан на канате логики и здравого смысла. Через немыслимое и невозможное к эксцентрическому» (19; стр. 271). Для тотального алогизма характерен мотив дорожной путаницы, как его называет Ю.Манн, убедительно иллюстрируя мытарствами Чичикова. Однако, в XX в. это уже не просто дорожная путаница, пусть и воспринимаемая метафорически, как удаление от дороги, ведущей к истине, выражающееся в том, что герой стремится в одно место, а попадает в другое. Дорожная путаница связывается с мотивом ожидания своей участи, часто окрашенным в эсхатологические тона, что закономерно, ведь любимыми сюжетами гротескных художников от И.Босха и Брейгеля до Сальвадора Дали оставались Искушение святого Антония и «Апокалипсис». Дорожная путаница в предельно искаженном, доведенном до абсурда смысле появится и на страницах «Процесса» Кафки, и позднее на дороге, украшенной лишь чахлым деревом, по которой будут брести Владимир

и Эстрагон — герои пьесы С.Беккета, не случайно названной «В ожидании Годо». Другой линией развития алогизма и абсурдизма в гротеске в XX в. является его уход целиком в словесную сферу, в стиль, в дискурс, в парадоксы и словесные перевертыши, что особенно характерно для постмодерна, в частности, «черного юмора», а также наиболее ярких проявлений театра абсурда.

В гротескном романе чешского писателя Богумила Грабала «Я обслуживал английского короля» (1971) логика обратности — основная пружина развития действия. Абсурдные, балансирующие на грани возможного сцены в отеле «Тихота» — своего рода, уменьшенном макете реальности «вверх дном», где никто и ничто не является тем, чем кажется, заточение миллионеров в бывшем монастыре и их обмен ролями со стерегущими их милиционерами (парадоксально, тюрьма оказывается единственным местом, где человек свободен) — эти и многие другие эпизоды рождают общее ощущение абсурда во внешне реалистической современной пикареске Грабала.

В «Жестяном барабане» (1959) Гюнтера Грасса амбивалентная фигура главного героя рождает как бы алогизм в квадрате. Карлик Оскар — нигилист, отрицающий мир наизнанку. Но он и приспособленец, ловко пользующийся лживыми истинами этого мира. Как и в творчестве позднего Гофмана, у Грасса читатель сталкивается с двойным двоемирием, в котором обе стороны недолжные, да и авторская позиция не вполне определена, поскольку Грасс отказывается от прямых и однозначных оценок. Алогизм ситуаций, поведения героев — это лишь верхний гротескный срез в романе Грасса. Взять хотя бы историю музыканта-нациста, отличившегося в Хрустальную ночь в еврейских погромах, но лишившегося всех регалий из-за убийства четырех котов. В саму художественную ткань «Жестяного барабана» вплетены выразительные многозначные метафоры, построенные на логике обратности и овеществлении идиом: несчастье, катастрофа не сравнивается, но буквально приравнивается к «газу, поднимающемуся по трубам, а ничего не подозревающие жильцы готовят на нем еду». Любое, даже на первый взгляд нормальное проявление чувств, эмоций, доводится неизменно до абсурда, отрицания, разрушения. Любовь в гротеске Грасса легко переходит в ненависть и отвращение, физическую тошноту. Естественное проявление человечности — слезы — в затхлом мире «Жестяного барабана» ненормальны и странны. Его обитатели покупают способность поплакать за большие деньги с помощью луковицы, в кабачке «Луковый подвал».

Вопрос о соотношении гротеска и комического остается открытым и по сей день. Вместе с тем, большинство исследователей все же склоняется к мысли об их нерасторжимой связи, хотя комическое может выступать в гротеске и в неожиданных формах. И в самом деле,

даже мрачный и «серьезный» романтический гротеск немыслим без комического, причем, чаще всего низового начала, того, что в кино называют трюком или «гэгом». Страх и безумие рассказчика, живущего, образно говоря, «внутри гротеска» и доносящего его до читателя, оттеняются непременно иным взглядом, присутствующим в произведении, так что повествование до некоторой степени противоречит рассказчику. Именно это происходит в страшных гротескных рассказах Э.По и Гофмана, а в XX в. у того же Ф.Кафки. Следует отметить, что комическое в современном гротеске может носить тотально отрицающий, нигилистический характер «черного юмора», смыкаясь с «радостным разрушением мира вверх ногами», о котором пишут Трауберг и Козинцев. Таковы романы американского прозаика Джона Барта, ведущего представителя «черного юмора» и постмодерна, автора знаменитой «Плавучей оперы» (1956), одного из первых абсурдистских романов в литературе США, где присутствуют уже все гротескные низовые образы, которые и в дальнейшем будут появляться на страницах книг Барта — ярмарочный балаган, кривое зеркало и т.д. Комическому отрицанию у писателя-интеллектуала Барта подвергается весь мир и любые авторитеты, философские течения — от экзистенциализма до битничества, образы, темы, сюжеты мировой литературы и культуры. Причем, сохраняя внешне такие ставшие уже общим местом в мировой культуре XX в. категории, как «одиночество», «инаковость», «экзистенциальный выбор», Барт как бы выветривает из них смысл, ставит с ног на голову, подвергает всеосмеянию и всеразрушению. Отчасти, это несомненно напомнит о бахтинской стихии карнавального осмеяния, за исключением явно отсутствующей возрождающей стороны. В романе «В конце пути» (1959), пронизанном ощущением относительности любых норм и ценностей перед высшей бессмысленностью бытия, по определению американца Р.Нолэнда, «стихией веселого нигилизма», главный герой Джейкоб Хорнер страдает странной болезнью — «космопсисом» — чувством космического абсурда жизни. По Барту, космопсис вылечивается лишь терапией смеха. Подобное разрушительное гротескное осмеяние проявляется у Барта и на уровне языка, стилистики, когда мир наизнанку разрушается даже самим алогичным, парадоксальным ведением повествования, что позволяет провести некоторые параллели в эволюции гротеска в «черном юморе» и в позднем творчестве Ф.Кафки.

Соотношение гротескного и комического у Ф.Кафки представляет отдельную и довольно сложную проблему. Нравственный и онтологический релятивизм, утрата объективных критериев восприятия мироздания и человека в нем ощущается в художественном мире писателя уже очень отчетливо. Тем самым выполняется едва ли не главное гро-

тескное условие неразрешимого взаимодействия смеха и ужаса. Однако, Кафка не предлагает терапии смеха в качестве защиты человека от абсурдного мира. Трагедия, хаос представляются непреодолимыми (здесь явственна связь с романтическим гротеском). Герой Кафки пока еще не способен научиться целиком «абсурдной» позиции по отношению к абсурдному миру, которую постулирует Дж.Барт и другие писатели второй половины XX в. «Катастрофа... Бессилие, не в силах спать, не в силах бодрствовать, не в силах переносить жизнь, вернее последовательность жизни. Часы идут вразнобой, внутренние мчатся вперед в дьявольском...нечеловеческом темпе, наружные, запинаясь, идут своим обычным ходом. Можно ли ожидать, чтобы эти два различных мира не разъединились, и они действительно разъединяются или по меньшей мере разрывают друг друга самым ужасающим образом»[22]. Эти слова из дневника Кафки 1922 года помогают понять природу его замкнутого на внутреннее, чаще всего расщепленное «я», «камерного», если следовать определению Бахтина, гротеска. Абсурдный мир героев Кафки с самого начала — чужой, непонятный и необъяснимый мир, и остранение в собственном смысле отсутствует. Кайзер поэтому называет гротеск Кафки «холодным» или «латентным». Объективный мир существует лишь пока рефлексирует внутреннее «я», он им целиком обусловлен. Отсюда эволюция гротеска Кафки — его субъективация вплоть до разрушения мира говорением, когда собственно о гротеске говорить становится уже нельзя. В гротеске Кафки ключевое значение имеет поэтика сна и кошмара, посредством которых он вводит фантастическое и сверхъестественное. Причем в позднем творчестве этот прием становится самодовлеющим и читатель уже не может различить в монотонном, непрекращающемся нанизывании чрезмерно резко и выпукло поданных, почти экспрессионистских деталей, где кончается кошмар и галлюцинация и начинается не менее гротескная иррациональная «реальность». Ни развития, ни смены темной ипостаси гротескного на светлую, ни тем более «гротескного катарсиса» или преодоления страха смехом в творчестве Кафки нет.

«Миражность» — одно из наиболее ярких проявлений гротескного, часто находит выражение в противопоставлении живого и мертвого, человека и автомата, куклы, марионетки, в их метаморфозах и взаимопереходах, являясь источником особого «жуткого» комизма. Именно эта последняя, «жестокая» сторона гротескного получает особое развитие в литературе, изобразительном искусстве и кино XX в. и нередко приравнивается к гротеску в целом. Снижение смерти, выветривание из нее трагического элемента, очуждение, вплоть до полной объективации, в котором, однако, знаменательно чаще всего отсутст-

вует бахтинское возрождающее начало, получили название эстетики «macabre», являющейся одной из основных форм гротескного в современном искусстве. В упоминавшемся уже «Жестяном барабане» таких примеров обыгрывания и травестии темы смерти очень много. Самым ярким является смерть Мацерата, отца Оскара, подавившегося нацистским значком — комичная и жуткая одновременно. В ней автор вновь идет по пути предельного овеществления метафоры, так что оживают определенные идиомы — стыд материализуется в образе значка и им давится и погибает Мацерат. Тем же неразрешимым и блестящим сочетанием отвратительного, страшного и смешного проникнута и сцена убийства Гумбертом Куильти в «Лолите» В. Набокова, причем гротескный эффект несообразности еще усилен тем, что персонажи — мнимые двойники — осознают и иронически комментируют эту сцену как гротескную в самом ходе повествования.

Эффект «macabre», при котором нарушается соотношение смешного и ужасного, является и одним из ключевых выражений гротескного в творчестве американского «черного юмориста» Дж.П.Данливи. Это особенно наглядно видно в его романе «Волшебная сказка Нью-Йорка» (1973), пародии на традиционную сказку о чудесно разбогатевшем нищем, где путь героя наверх прочно связывается с его сексуальной неразборчивостью, причем низменно-эротическая, извращенная до некрофилии гротескная атмосфера господствует не только в образах смерти, распада, разложения, естественно доминирующих в погребальной конторе, где происходит большая часть действия, включая сексуальные эскапады главного героя, но и во всем мнимо «волшебном» Нью-Йорке. Художественный мир последователя В.Набокова постмодерниста Джона Хоукса также во многом построен на ужасной, отвратительной стороне гротескного, на травестирующем смерть эффекте «macabre», к тому же отмеченном ироническими и пародийными обертонами. Не случайно, один из его романов так и называется «Травестия» (1976), где, по словам Т.Тэннера, «болезнь травестирует здоровье, смерть травестирует жизнь...»[23] Гротеск у Хоукса вообще существует главным образом в форме «macabre», причем непременно с элементами насилия, жестокости, сексуально-низовым буффонным фоном. Это проявляется, к примеру, в его нашумевших в свое время романах «Мода на темно-зеленое» (1961) и особенно в «Окровавленных апельсинах» (1971).

В упоминавшемся выше романе Богумила Грабала сквозными также являются гротескные образы куклы, автомата, имеющие непосредственное отношение к дихотомии живого и мертвого, к насильственному гротескному сочленению и слиянию предметов и явлений из разных «царств». Роман перенасыщен образами надувных манекенов,

резиновых барышень, коридорных, напоминающих заводные игрушки (они по команде колют дрова), наконец, метаморфоза живого и мертвого удачно претворена в фантасмагорической сцене «обеда» в кабинете ресторана, в которой обнаженное и «объективированное» женское тело навязчиво ассоциируется с блюдом ветчины.

Фантастика — одно из наиболее часто встречающихся, хотя и необязательных гротескных проявлений, его внешний атрибут. Если в сказке, утопии, готическом романе фантастическое становится реальным, то в гротескном мире наизнанку на первый план выходит очуждение реального, легко узнаваемого и потому пугающего своими фантастическими и даже фантасмагорическими чертами мира, становящегося комическим и страшным одновременно. При этом вещность гротескной фантастики — ее необходимое свойство. Так же как Достоевский писал о «материальной фантастичности» у Э.По[24], современные писатели, для которых гротескная образность органична, всячески подчеркивают вещный и даже повседневный характер фантастики в гротеске, то качество, которое исследователь Дэвид Даноу называет «фантастическим правдоподобием»[25]. Так, «фантастическое, — по словам американской писательницы Юдоры Уэлти, должно непременно касаться земли хотя бы одним пальцем, и рассказы о призраках должны стоять одной ногой, так сказать, в реальной могиле»[26].

Фантастика в современном гротеске может выступать как в явной, так и в завуалированной форме. Надо отметить, что для искусства XX в. в целом характерна тенденция ко все большей неявности фантастического. Исключение составляют определенные гротескные формы, сохранившие в большей мере близость с бахтинским карнавалом, хотя и не обязательно в его позитивной, жизнеутверждающей форме, но возможно и в воссоздании «атмосферы кровавого карнавала», говоря словами Гарсиа Маркеса. Но даже в латиноамериканском романе магического реализма откровенная гротескная фантастика непременно имеет условно реальную подоплеку.

Неявность фантастического элемента связана в формальном смысле со снятием «носителя фантастики», по терминологии Ю.В. Манна, с которым ранее, скажем, в романтическом гротеске, связывалось раскрытие тайны фантастического. Современный гротеск стал страшнее именно благодаря тому, что эта тайна оказалась разлита в самой реальности вокруг нас. Не случаен поэтому контраст фантастического происшествия и естественного, будто ничего не случилось, поведения персонажей, а также невозмутимого, едва ли не внешне реалистического, монотонного рассказа о них, лишь усугубляющего эффект несообразности. Классическим примером здесь является знаменитый рассказ Ф. Кафки «Превращение» (1916), в котором наглядно видна

эволюция такой формы гротескного, как фантастическое предположение. Грегор Замза, герой «Превращения» как, впрочем, и остальные окружающие его люди, воспринимает фантастическое происшествие как норму, не удивляясь, тем самым оставляя у читателя ощущение некого фундаментального отсутствия человеческого измерения и глубинной метафизической отчужденности описываемого мира. Замза легко и безболезненно примиряется со своим новым состоянием. Невозмутимая и вместе с тем «безумная» точка зрения, посредством которой представлено происходящее, усиливает гротескный эффект. Не случайно и то, что несмотря на нарастание ярких, телесных, физических подробностей, к концу новеллы читатель как бы привыкает к ужасу, невольно разделяя безумный взгляд, и его интерес смещается целиком в сферу внутреннего «я» героя, практически не затронутого превращением.

Таким образом, для фантастики в ее гротескном варианте в современной литературе характерен холодный, бесстрастный, мнимо объективный тон повествования, что весьма наглядно проявляется у Кафки. Хотя он и не снимает в конце рассказа фантастического предположения, как это часто происходит у других авторов, ужас остается с нами, но и у него фантастическое связано как бы с движением по кругу — послужив толчком к исследованию природы изображаемого, оно теряет самоценный смысл, успев при этом вскрыть абсурдную бессмысленность бытия, прикрытую тонкой пленкой обыденной повседневности. Спокойно-невозмутимая манера подачи фантастического, страшного или ужасного происшествия в чем-то сродни точке зрения Эдгара По, писавшего в «Философии творчества» о необходимости твердого и холодного расчета, контроля и высшей художественной преднамеренности для создания особого суггестивного эффекта «страшных» рассказов.

Если у Кафки гротескная фантастика является пограничной в том смысле, что ни внутренний мир героя, ни внешние обстоятельства не оказываются по существу тем единственным и рационально объяснимым толчком, который вызывает фантастическую метаморфозу, то в других вариантах фантастического гротеска в литературе XX в., в частности, в романе Грасса «Жестяной барабан» фантастический элемент выступает в более явной форме следствием обстоятельств и особых качеств героя. В этом случае ее появление внешне более органично, казалось бы легче поддается интерпретации. Особое качество героя романа Грасса — разрушение стекла пением — фантастично, но объяснимо, подготовлено автором исподволь признаниями Оскара, являясь как бы его реакцией неприятия мира наизнанку. Фантастика у Грасса имеет бытовую или психологическую, то есть реальную моти-

вировку. Взять хотя бы падение Оскара с лестницы и, как результат, — его болезнь и сознательное решение не расти. Для фантастического гротеска в литературе XX в., в отличие от многих романтических форм, характерен определенный параллелизм фантастического и нефантастического, на котором строится и гротескный эффект у Грасса. Все ключевые моменты в жизни Оскара имеют фантастическое и бытовое объяснение, часто фантастика разрешается вполне реальными, порой исторически достоверными событиями. Происходит как бы постоянная игра и взаимопереходы фантастического и реального. В отличие от Кафки, художественный мир Грасса не настолько ориентирован на рамки внутреннего «я». Отстраненность главного героя от мира не объективна, но подается автором как сознательно выбранный путь и ощущение трагедии, безысходности, необъясненной и необъяснимой и потому пугающей у Кафки, сменяется у Грасса тотальной иронией, в определенном смысле, цинизмом. Герой писателя словно хорошо знаком с фантастическим, вышел из его мира, оно его не удивляет и не пугает. Характерный для гротеска в его традиционных, балаганных, низовых формах образ карлика, шута, клоуна, к которому обращается Грасс, и в котором реверберируют выделенные Бахтиным в отношении средневекового и ренессансного гротесков обертоны сниженной смерти, пира-обжорства, разнузданной сексуальности и т.д., не случайно нередко выводится в литературном гротеске XX в. на первый план, причем романтическая, трагическая в основе линия гротескного неожиданно сливается в подобных образах с низовой доминантой, которой внешне наследует герой. Само соединение таких, на первый взгляд, взаимоисключающих начал соответствует фундаментальному гротескному принципу сочленения разнородных элементов, и является отличительной чертой гротеска в XX в. Герой романа Грасса «Жестяной барабан» в этом ряду будет соседствовать с официантом Дитя из книги Богумила Грабала «Как я обслуживал английского короля», и с «Картофельным Эльфом» (1930) Владимира Набокова.

В фантастическом мире дистопий Курта Воннегута (Илиуме, Тральфамадоре) как ни странно, явно проступают черты американской действительности. Преодоление «безумного мира» чаще всего мыслится автором как нечто почти не осуществимое. Ни философия «боконизма», ни этическая позиция Элиота Розуотера, являющиеся тоже своего рода гротескным отражением бытовавших в середине XX в. философских течений (хипстеризма, отчасти битничества), не могут служить весомой антитезой безумному миру. С этим связан и отказ от явной фантастики в более поздних романах Воннегута, где сама реальность настолько фантастична, что прибегать к фантастике становится не нужным.

Примером гротеска без фантастики является и упоминавшийся уже роман Грабала «Я обслуживал английского короля». Ключевая фраза в романе, повторяющаяся рефреном в каждой главе, — «невероятное может стать реальным». Но ничего на деле фантастического за ней никогда не следует. Она предваряет реальные исторические события, связанные с предвоенным и военным миром Восточной Европы, гротескно-фантастически отразившиеся на судьбе главного героя, весьма напоминающего карлика Оскара из «Жестяного барабана» — маленького официанта Дитя. Грабалу незачем создавать целиком гротескный мир — вторую реальность «вверх ногами». В его распоряжении невероятный, но в то же время вполне реальный мир середины XX в., который бросает Дитя из одного несчастья в другое, головокружительно меняя его положение, но в конце концов неизменно отторгая его.

В гротескном художественном мире Джозефа Хеллера часто господствует атмосфера тупика, замкнутого круга. Алогизм, разлитый в реальности, словно собирается сгустками в образах зловещей поправки 22 или Фирмы, где работает Боб Слокум, герой романа «Что-то случилось» (1974). Однако, в художественном мире Хеллера фантастическое всегда неразрывно спаяно с реальным, а фантасмагория вполне жизнеподобна. Гротескные образы военной жизни в «Поправке 22» (1961), которая давно покинула страницы книги писателя и стала для американцев своеобразным символом абсурда безликой бюрократической (в данном случае полувоенной) машины, своего рода аналогом «Процесса» и «Замка» Ф.Кафки, слишком напоминают реальные события. Даже речевые парадоксы Хеллера, которыми изобилуют его романы, не фантастичны в основе, но вполне реальны. «У Нэтли плохая наследственность. Он из хорошей семьи», — заявляет один из героев «Поправки». Несмотря на то, что Хеллер обращается к целому арсеналу гротескных средств, а именно, активно обыгрывает эффект «macabre», очуждая сцену расстрела летчиком множества людей на пляже, чья смерть предстает в виде отвратительной комедии, «Поправка 22» все же — скорее сатирическое, а не гротескное произведение. Позиция автора в нем четко определена и ясна, критика направлена на конкретные явления, эффект рассчитан на разум, а не эмоции читателя.

Если раньше фантастика в гротеске часто вводилась с помощью мотивов сна, безумия, опьянения, бреда, галлюцинаций, действительность искаженно проецировалась в больном воображении, и их контраст составлял источник комизма и горечи, рождавших гротескный эффект, то в развитых формах гротеска, и особенно в XX в. этот прием теряет силу. Действительность слишком напоминает страшный

сон и читатель легко допускает фантастическое, причем в его обыденном, а вовсе не сказочном обличье, и без специальных мотивировок и объяснений.

Для XX в. характерен целый ряд художественных направлений разного масштаба, постулирующих гротеск в качестве своей основной формы образности. Так, «эпический театр» Бертольта Брехта принято называть гротескным. Насколько это правомерно? Фантастика несомненно занимает одно из центральных мест в художественном мире Брехта, как и целый ряд других традиционно связываемых с гротеском элементов, к примеру, алогизм или даже абсурдизм. Автор сразу же ошарашивает аудиторию откровенно условной, фантастической обстановкой действия и внешностью персонажей, в которых, однако, легко угадываются черты внешнего мира. Отсюда и особая сценография пьес Брехта. Шов между условным и неусловным намеренно не скрывается, а выпячивается, создается резкая, упрощенная конструкция драматического действия.

В пьесе «Что тот солдат, что этот» (1927) фантастика является как бы самой плотью произведения. Центральный мотив пьесы, не случайно, — «превращение». И главное превращение — грузчика Гэли Гэя в солдата — фантастично, но одновременно и очень реально. Причем «обратное очеловечивание» предстает для героев этой пьесы как гибельное — так, Кровавый Пятерик несомненно претерпевает необъяснимую метаморфозу, но для него оказывается роковой даже маленькая толика человечности. Брехтовские парадоксы построены так, что фантастическое предположение неожиданно вливается в реальное событие. Знаменитое брехтовское очуждение также, на первый взгляд, отвечает гротескному принципу мира, ставшего чужим. Благодаря эффекту очуждения, объективирования, создания дистанции между зрителем и сценой, между изображающим и изображаемым, эпический театр Брехта оказывается объективно противопоставлен миру наизнанку. Знакомая и узнаваемая зрителем реальность воспринимается вместе с тем как очужденная, необычная, что по мысли Брехта, должно сообщить критическую аналитическую позицию старательно дистанцированной автором публике. Очуждение сопровождается отчетливой демонстрацией показа, а отсюда и отказ от перевоплощения, вживания в образ, актеры, произносящие текст как цитату. И все же определить брехтовский театр как целиком гротескный было бы неверно. Ведь несомненной является установка автора на апелляцию к разуму зрителя, а не к его эмоциям, что совершенно необходимо даже в развитых формах гротескного, по-прежнему отвечающих установке на эмоциональный шок, на выключение разума хотя бы на короткое время. Неизменность и всеохватность недолжного мира у Брехта по-

стоянно отрицается, автор предлагает его переустройство, т.е. явно и однозначно выражает свою позицию. Последнее также не характерно для гротеска, но скорее отвечает сатире, являющейся в определенной мере его антиподом. Вместе с тем, следует признать, что в пьесах Брехта все же присутствуют некоторые проявления гротескной образности и специфически гротескные приемы. В брехтовской системе остраненного мира, в его откровенно притчевом, условном театре алогизм играет важную роль. К примеру, во вставном фарсе «Слоненок» из упоминавшейся уже пьесы «Что тот солдат, что этот» абсурдны и не соответствуют персонажам их речи, абсурден перевернутый с ног на голову излюбленный Брехтом прием соломонова суда. Безумие здесь изображается как разум, несправедливость как истина, хаос как порядок. Любая, на первый взгляд, разумная идея в брехтовских парадоксах доводится до логического завершения и абсурдного отрицания.

В 20-е годы XX в. в Италии, которой термин гротеск обязан своим происхождением, возникло недолго просуществовавшее движение драматургов под названием «театр гротеска». Самым известным его представителем стал Луиджи Пиранделло, написавший знаменитую пьесу «Шестеро персонажей в поисках автора» (1921). Тотальное очуждение, неустойчивость и неверность окружающего мира, да и самого человеческого «я», постоянно подвергающегося шизоидному расщеплению и умножению рассыпающейся на множество осколков идентичности (здесь отчасти сказывалась мода на фрейдизм и юнгианство) — вот основные мотивы и настроения «театра гротеска». Весьма характерны в этом смысле названия пьес — «Человек, который встретил сам себя», «Маска и лицо. Гротеск» и т.д. В предисловии к пьесе «Шестеро персонажей» автор заявляет, что его занимает «дихотомия жизни как бесформенного движения и жизни как застывшей формы, зафиксированной в социальном статусе, действиях, ситуациях, исторической предопределенности субъекта». Такие приемы Пиранделло, принесшие ему известность, как создание и смешение на сцене нескольких уровней иллюзии, вымысла, разрушение театрального принципа условности, и, в частности, «стены» между зрительным залом и сценой, когда публика в пьесе играет сама себя, а персонажи горячо доказывают свое превосходство и высшую (поэтическую) реальность, — говорят, казалось бы, в пользу того, чтобы согласиться с отнесением подобной драматургии к гротеску. Однако, как и в случае с Брехтом, мы имеем дело лишь с элементами гротескной образности и некоторыми приемами, как, например, вставной пантомимой, включенной Пиранделло в пьесу. Она вполне гротескна, в то время как общий эффект остается слишком абстрактным и рациональным, чтобы

безоговорочно отнести эту и другие пьесы Пиранделло к гротеску. Тем самым подтверждается мысль о том, что в XX в. нередко встречаются смешанные, неявные гротескные формы, где гротескная стилистика осталась, а ключевое ощущение эмоционального шока ушло или искусственно устранено автором, разрешилось в сатире, пародии, иронии. Примечательно и то, что это особенно характерно для авангардизма начала XX в., а также различных экспериментальных форм, возникших несколько позднее, в частности, для упоминавшегося уже «парадоксального» театра, как и для наиболее экспериментальных постмодернистских произведений.

Вопрос соотношения гротеска и жанровых форм в литературе XX в. — отдельная проблема. Выделить здесь какую-либо закономерность достаточно сложно, хотя целый ряд исследователей справедливо отмечает, что гротеск как основной принцип построения действия и организации художественного пространства текста до некоторой степени противостоит крупным романным формам, в которых оказывается чрезвычайно трудно выдержать от начала и до конца тотальный гротескный эффект. Уточним, что речь здесь по видимому может идти лишь о «традиционном», особенно реалистическом романе, связанном непременно с развитием и эволюцией персонажей, где гротеск действительно грозит оказаться не всегда органичным в качестве основного принципа, проводимый неукоснительно на всех уровнях, и потому нередко уходит в стиль, в вещность, в топику. Однако, в XX в. подобных романов сравнительно мало и эволюция романного жанра вполне позволяет автору проводить гротескный принцип художественного осмысления в качестве основного. Многие из примеров, на которых мы останавливались выше, могут служить тому подтверждением. Вместе с тем, в XX в. гротеск обнаруживает и тенденцию находить выражение в малых и средних прозаических формах (новелла в этом смысле представляется практически идеальным жанром), и в «условной» драматургии, основанной на парадоксе, где, по словам, Ф.Дюрренматта, «действие развивается как выстрел».

XX век дал прекрасные и весьма разнообразные примеры гротеска, в которых оказались синтезированы и переосмыслены практически все до сих пор существовавшие формы гротескного. Гротеск окончательно сформировался не просто как набор приемов или «структурный принцип», но в определенной мере и мироощущение, оказавшись одной из основных художественных категорий XX в., занимающих промежуточное положение между эстетикой и онтологией. Эта промежуточность вырастает из самой природы гротескного, основанной на амбивалентности, соединении разнородного и тенденции к саморазрушению. Все эти черты находят органичное выраже-

ние в художественной культуре XX в. — становящейся, текучей, переходной, не равной себе эпохи, в связи с актуализацией онтологического и этического релятивизма, тенденций к дегуманизации, абсурдности как непременного атрибута действительности и ее восприятия, что выражается в искусстве, в частности, в тяготении к безоценочности и к условным эстетическим формам.

Гротеск в XX в. обнаруживает ряд новых черт, прежде всего связанных с актуализацией низовых форм, причем в последние десятилетия и в связи с процессом глобальной неомифологизации сознания, когда мир «снова заколдовывается». Это уже не столько возвращение к древним (прежде всего, национальным) вариантам низового гротеска, сколько создание новых, часто гибридных образов и мотивов. В связи с этим актуализируется и гротескная метаморфоза, как имманентный для XX в. феномен. Вместе с тем, высокие, литературные, наследующие романтизму и экзистенциализму формы гротескного также продолжают успешно развиваться и в XX в. Наконец, происходит смешение и активное взаимодействие высокого и низового гротеска, гротеска и сатиры, пародии, иронии, синтез лирического и гротескного начал, порой в рамках творчества одного автора или даже одного произведения. Глобализация и универсализация гротеска в XX в. приводят к его более явному и тесному взаимодействию с такими ключевыми для этого периода бытийными, онтологическими, эстетическими феноменами, как абсурд, жестокое, комическое, пародия, ирония, фантастическое и т.д.

«Превращение» Ф.Кафки и пьесы С.Беккета и Э.Ионеско, смеховая и одновременно жуткая стихия романов Дж.Барта и Дж.П.Данливи и парадоксы Ф.Дюрренматта, «Сатирикон» Ф. Феллини и полотна М.Эрнста, С.Дали, Де Кирико — все эти многообразные и часто противоречивые проявления гротескного в искусстве XX в. наглядно иллюстрируют внутреннюю органичность гротескной образности современности. Литература и искусство, обращенные к веку грядущему, — а многие произведения последнего десятилетия отмечены уже пафосом создания новой (пост)современной эстетики и онтологии, — не случайно в большинстве своем наследуют гротескные формы во всем их многообразии. Пластичность гротеска, его текучая, незавершенная природа и многовалентность несомненно обеспечивают место ему и в искусстве будущего.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Цит. по: *Затонский Д.* В наше время. Москва, 1979. С. 99.

[2] *Манн Ю.* Поэтика Гоголя. М., 1988. С. 224–225.

[3] *Бахтин М.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М., 1965.

[4] Цит. по: *Kayser W.* The Grotesque in Art and Literature. N.Y., 1981. P. 185.

[5] *Thomson Ph.* The Grotesque. L., 1972. P. 20–21.

[6] *Kuryluk E.* Salome and Judas in the Cave of Sex: The Grotesque: Origins, Iconography, Techniques. N.Y., 1993.

[7] *Harpham G.G.* On the Grotesque: Strategies of Contradiction in Art and Literature. N.Y., 1998.

[8] *Канетти Э.* Превращение // Проблема человека в западной философии. М., 1988. С. 483–503.

[9] *Ортега-и-Гассет Х.* Дегуманизация искусства // Хосе Ортега-и-Гассет. Эстетика. Философия Культуры. М., 1991. С. 227–228.

[10] *Codrescu A.* Messiah. N.Y., 1999. P. 362.

[11] *Appel A.* A Season of Dreams. Baton Rouge, 1965. P. 73.

[12] *Anderson Sh.* The Book of the Grotesque // Selected Short Stories. M., 1981. P. 25–27.

[13] *Воннегут К.* Бойня номер пять или Крестовый поход детей // *Воннегут К.* М., 1978.

[14] *Дюрренматт Ф.* Поручение, или о наблюдении наблюдателя за наблюдателями. Новелла в 24 предложениях // Дюрренматт Ф. М., 1990. С. 329.

[15] *Набоков В.* Пнин // *Набоков В.* Романы. М., 1991. С. 285, 300.

[16] *Во И.* Незабвенная // *Во И.* М., 1974. С. 553.

[17] Имеются в виду, в частности, романы Е.Косинского «Раскрашенная птица» (1966), Й.Канюка «Воскрешенный Адам» (1972) и т.д.

[18] *Poe E. A.* Complete Works. N.Y. 1902. V. XIV. P. 289. См. также анализ М.М.Бахтиным двух новелл Э.По в связи с попыткой определить природу гротескного в творчестве американского романтика: Бахтин, М. Литературно-критические статьи. М., 1986. С. 283–284.

[19] *Трауберг Л.* Мир наизнанку. М., 1984.

[20] *Козинцев Г.М.* О комическом, эксцентрическом и гротескном в искусстве // Собр. соч. в 5 тт. Т. 3. Л. С. 110–112.

[21] Цит. по: *Abrams M.H.* A Glossary of Literary Terms. N.Y., 1988. P. 1.

[22] *Кафка Ф.* Из дневников // Кафка Ф. М., 1989. С. 492–493.

[23] New York Times Book Review, 1976, March 14.

[24] *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч. в 30 тт. Т. 19. М., 1979. С. 89.

[25] *Danow D.K.* The Spirit of Carnival. Magical Realism and the Grotesque. Lexington, 1995. P. 5–6.

[26] *Welty E.* Place in Fiction // Eudora Welty. The Eye of the Story. N.Y., 1990. P. 126.

А.Б.Базилевский

ГРОТЕСК В ЛИТЕРАТУРАХ ВОСТОЧНОЙ ЕВРОПЫ

Явлению, обозначаемому словом «гротеск», тысячи лет. Этот тип образной экспрессии древен как само искусство. Некогда он отражал мифологический синкретизм мировосприятия, затем претерпел ряд содержательных метаморфоз. В античности смешение и взаимопревращение форм стало частным приемом комизма: таков гротеск у Гомера, Аристофана, Лукиана, Апулея, в сократических диалогах. Средневековье отводит гротеску роль устрашающего начала (пляски смерти). Возрождение, с его парадоксальным возвратом к архаичным истокам, рождает эпический гротеск Рабле, Данте, Шекспира, Сервантеса, сменяющийся причудливыми деформациями и контрастами барокко (Тассо, Кальдерон и множество других). В эпоху Просвещения — у Свифта, Потоцкого, Стерна, Вольтера — гротеск становится средством рационалистической критики. Романтики — Шамиссо, Гофман, Клейст, По — избирают гротеск как способ иррационального преодоления неразрешимых противоречий. У реалистов — Диккенса, Гоголя, Салтыкова-Щедрина, Достоевского — гротеск служит социальной и психологической типизации. И в литературе, и в прочих искусствах — не только европейского ареала — история гротеска богата чрезвычайно.

В XX столетии тяготение к гротеску обрело невиданные масштабы, отразив общую тенденцию мирового искусства к выражению «невозможного» и непостижимого. Особенно активен гротеск в жанрах, требующих приемов очуждения, при обращении к проблематике алогизма, абсурда, жестокости, при склонности художников к смещению трагических и комических конфликтов в зону трагикомического. В той или иной мере гротеск свойствен едва ли не большинству крупных художественных явлений, на нем базируются открытия, состоявшиеся в разных литературах. Триумф гротеска связан с именами столь различных писателей, как Джойс и Кафка, Чапек и Брехт, Платонов и Хаксли, Селин и Булгаков, Хармс и Беккет, Ионеско и Оруэлл, Воннегут и...

В пёстрой картине «нового и мощного возрождения гротеска» М.Бахтин выделял две линии: «модернистский гротеск», связанный с

традицией романтиков, и «реалистический гротеск», восходящий к Ренессансу и народной смеховой культуре[1]. Линии направлены к условным полюсам, однако очевидно, что конкретное произведение может сочетать в себе любые качества (как это и происходит, скажем, с текстами авангарда, подчас обнаруживающими удивительную близость фольклорной стихии).

Имя «гротеск» живёт уже пять столетий, но терминологической четкости не обрело до сих пор. Оно известно с XVI в. как название имитаций причудливых фресок в позднеантичных римских гротах (то есть — «нечто в духе гротов»). Вскоре слово распространилось на всю сферу искусств, обозначив иносказание, отличное от аллегории и символа. В XVII в. «гротеск» входит в европейские словари в значении, близком тому, которое сохранится и через двести лет: «всё странное, дикообразное и притом забавное» (словарь Даля). Издавна пользовались словом сами классики литературы гротеска: Рабле, Свифт, Мильтон, Гофман, По, Кэрролл. Над его значением размышляли Гёте, Дидро, Гюго, Диккенс, Бодлер. В XVIII в. появились первые теории гротеска (Ю.Мёзер, К.Флегель, И.Кант) всё новые разрабатывались в XIX (Г.Гегель, К.Краузе, У.Бейджхот, Г.Шнеганс). Семантика слова выстраивалась в попытках осмыслить гротеск как мировоззрение и как поэтику. Понятие исторически развивалось, меняя объем и значение.

Доныне нет единого понимания природы и смысла гротеска, его художественных функций и пределов действенности. Есть лишь более или менее ясное осознание того, что гротеск — это воплощенное противоречие. Слово привилось по крайней мере в четырех смыслах: как название эстетической категории, как наименование течения или «метода», как жанрово-стилевое обозначение, как знак содержательно-тематической специфики. Труды о гротеске составляют внушительную библиотеку, но смысл слова остается нечетко очерченным, приблизительным, неопределенным. Резонно предположить, что это соответствует сути явления — многоликого и изменчивого.

В двух концепциях, ставших классическими, акцентируется различное: у М.Бахтина — производность гротеска от культуры, у В.Кайзера — его принадлежность естественной картине реальности. Кайзер, как и многие другие — в частности, И.Фолькельт, Л.Б.Дженнингс, А.Клэйборо, Г.Гюнтер, К.Берк — полагает, что гротеск есть проявление реального хаоса психики, всеобщей параноидальности восприятия, что в нем заложена тотальная негативная констатация. Для Кайзера мир гротеска антиценностен, соответствен пейоративному бытовому употреблению слова. Бахтин выражает иное понимание гротеска — как упорядочивающей деформации, приводящей образ

мира в соответствие с реальными противоречиями бытия и служащей неявному утверждению идеала. То же звучит в работах В.Шкловского, Б.Эйхенбаума, О.Фрейденберг, В.Виноградова, А.Лосева, Ю.Манна. Для них мир гротеска — это мир преодоленного отчуждения и утверждения смысла бытия.

Нередко категория гротеска проецируется на смежные эстетические понятия и формы условности. Сужение происходит при попытке локализовать гротеск в конкретных жанрах, расширение — при отождествлении его с любой эксцентрикой стиля и любым содержательным сдвигом. Объем понятия меняется при неразличении гротеска и фантастики, гротеска и сатиры, при восприятии его как крайнего проявления комического, или безобразного, или алогичного. Между тем, хотя в общеэстетическом тезаурусе эти категории взаимосоотнесены и любая из них может характеризовать функциональную основу гротескного образа, ни одна из них не передает его сущности. Из-за смешения понятий гротеск нередко усматривают там, где его нет, не замечая там, где он очевиден, если применить формальный критерий.

Содержательные определения гротеска оказываются недостаточны. Очевидно, что привязать гротеск к какой-либо иной эстетической категории — значит исказить его бытование в реальных контекстах. Вряд ли возможна исчерпывающая, универсальная дефиниция, и пожалуй, в данном случае размытость смысла допустима и закономерна. Плодотворным представляется формальное понимание гротеска — как типологической категории, общего операционного принципа поэтики, выступающего в различных сферах эстетического. Гротеск — явление синтаксиса, он относится к области отношений между знаками. Если правила сочетаний образов в воссоздающих реальность, миметических произведениях более соответствуют натуральному коду, а в фантастике — условной передаче сверхъестественного, то в гротеске эти правила не объяснимы ни с той, ни с другой точки зрения. Здесь происходит сбой причинности, нарушение временной и пространственной координации элементов, разрыв функциональных и установление разносистемных связей внутри текста.

Противоречивые метафорические ситуации создаются за счет алогизма повествования и действия, антипсихологизма, умножения и изменчивости голосов, нарушения замкнутости художественного пространства. К тому же эффекту ведут аномалии и деформации статуса объектов: анимизация неживого и опредмечивание живого, гибридизация, трансформирование, реализация тропов. Здесь и речевые преобразования естественного языка: фонетические (звукопись, ономатопейя, глоссолалии), синтаксические (нарушение типа связи, усечения, гипертрофия, косноязычие), лексико-грамматические (актуализа-

ция периферийных явлений, смешение стилей, словотворчество, игра каламбурами и паронимами), семантические (парадоксы, асемантизм, разрушение идиом, неуместность и чрезмерность информации, сочетание пустословия и лаконизма). Многие явления могут участвовать в построении гротескного образа — морфология гротеска разнообразна.

Гротеск двуосновен и синкретичен: отрицание и утверждение, правдоподобие и фантастика соотнесены внутри единого целого. Нарушение связности и устойчивости образа выводит за рамки реально возможного: признак гротеска — удвоение реальности. Его «обаяние», по С.Эйзенштейну, строится на «несмыкании рядов», «совмещении противоположных планов»[2]. Растет противоречие между образом и здравым смыслом: совершается трансгрессия, переход качеств — метафора преобразуется в метаморфозу. Емкость гротескного образа повышена в сравнении с негротескным: они соотносятся, как метафора и понятие. Гротеск изобразительно и экспрессивно информативней, чем «чистая» фантастика или правдоподобие. Продолжая аналогию с тропами, можно отметить, что гротеск всегда есть оксюморон — «остроглупое» сочетание несочетаемого.

Гротеск разбивает внешний образ мира, освобождает восприятие от зримой реальности, выводя на первый план смысл. В сущности, аристотелева формула мимезиса — искусства как подражания жизни — вбирает в себя гротеск. Отнюдь не исключает гротеска правдивый показ «жизни в формах самой жизни» (Н.Чернышевский). Бытие неисчерпаемо, и полное представление о его «формах» невозможно, как невозможно и объективное знание полной «правды» (так теряет смысл постулат правдоподобия). Есть все основания о любом «невероятном» событии повторить фразу Гоголя из эпилога к повести «Нос»: «Кто что ни говори, а подобные происшествия бывают на свете; редко, но бывают». И каждое происшествие — символ множества родственных.

Гротеск — самовысказывание противоречия: его исток — дисгармония вечно становящегося мира. Не выдавая себя за реальность, гротескный образ являет собой «форму правды» (М.Бахтин) о подлинном мире в его амбивалентной полноте. Как писал В.Мейерхольд, «гротеск углубляет быт до той грани, когда он перестает являть собою только натуральное», «ищет сверхнатурального», переносит в «громадную область неразгаданного»; «основное в гротеске это постоянное стремление художника вывести зрителя из одного только что постигнутого им плана в другой, которого зритель никак не ожидал»[3]. В гротескном обобщении проступают черты реальности, однако «гротескный план не допускает расшифровки каждой условней детали и в целом, в отличие от аллегории, выступает относительно самостоятельным по отношению к реальному плану»[4].

Двусоставность гротеска выражает парадоксальность бытия, позволяет запечатлеть вечное в быстротекущем, безостановочном соединении элементов в новые комбинации. Всякая единичность в гротеске — одновременно и то, и не то, пребывает и тут, и там — в сфере предметов и идей, сна и яви. В этом мире, в который то веришь, то не веришь, всё слито, но и разделено, всякий знак участвует в колебании буквального и переносного плана значений. Символически стягивая противоречия, ведя к их взаимопроникновению, гротеск зримо свидетельствует о том, как явления и идеи, дойдя до критической точки, переходят в свою противоположность, выворачиваются наизнанку, наоборот, совершают путь вспять.

Неизменно гротеск вносит в художественную ткань качество ирреальности, парадоксально выражающей глубочайшую диалектику бытия на уровне архетипов. В то же время он имеет вполне житейское обоснование, воплощая напряжение между миром, субъектом и языком. Мир богаче чьих бы то ни было представлений; язык хоть и не покрывает реальности, но и он — богаче всякого индивидуального сознания. С одной стороны — «мир страшный и чуждый человеку» (М.Бахтин), с другой — язык, не менее страшный и чуждый, уходящий корнями в магические «подсловья мирозданья» (Ю.Тувим). Для личности — тревожная ситуация тотального абсурда. Знаменательно, что М.Эсслин, автор клише «театр абсурда», развивая свою концепцию, без комментариев заменял понятие «абсурд» понятием «гротеск».

В самом деле, абсурд становления/разрушения есть суть гротеска. Ведь абсурд — не только бессмыслица, нелепость, нонсенс, но и — в этимологическом смысле — нечто актуально дисгармоничное, но таящее в себе перспективу гармонизации. Гротеск непосредственно связан с реальностью, как форма проявления абсурда и метод его преодоления. Высвечивая абсурд, он укрепляет ценности, отрезвляет сознание. «Истина восстанавливается путем доведения лжи до абсурда» (М.Бахтин)[5].

Своим дуализмом гротеск напоминает: движущийся мир непознаваем, нет абсолютного знания, можно постигнуть лишь общие свойства и связи, полнота выражается в противоречиях, а поиск истины состоит в их бесконечном раскрытии. Прихотливая странность гротеска «разрушает» эмпирическую реальность, но разоружает абсурд и генерирует правду: в кривом зеркале видно то, что иначе остается незамеченным. Опровергнута самонадеянность рассудка, но и обуздан иррационализм. Художник, протестуя против бессмыслицы и хаоса, создает «перевернутый мир» подобно тому, как интуитивно поступает играющий ребёнок — «чтобы тем вернее утвердиться в законах, управляющих миром реальным» (К.Чуковский).

Закономерно, что детская субкультура держится на механизме гротеска. Фольклорный мир детей, игровой и наоборотный, построен на естественной защитной деформации мира. «Большое», угрожающее, непонятное снижено здесь и спародировано во имя освобождения от обыденных правил, от гнетущего авторитета взрослых, за которым ребенок интуитивно чувствует формализацию и шаблон. Малая доза ужасного и непостижимого — словно прививка от ужаса, закрепляющая навык духовной самомобилизации, расширения границ реальности, скачка от слез — к смеху, от апатии — к действию. И бесспорно: «Лучшие произведения для детей — это те, которые — как считалки — помогают детям выявить их собственные страхи и тревоги, представляют жуткое и ужасное как смешное и абсурдное, позволяют хоть на миг войти в таинственный мир сна, мечты, волшебства. Они тоже учат и воспитывают — но в них не маячит призрак невыносимо снисходительной личности автора, пишущего для добрых и послушных детишек»[6]. Детское сознание, потенциально — залог адекватности восприятия гротеска.

Гротеск субъективен, сильно личностно маркирован, в нем всегда так или иначе проявлено авторское отношение — установлена дистанция, подразумевается альтернатива, содержится скрытая оценка. Субъективный авторский гротеск, по Бахтину, — «карнавал, переживаемый в одиночку, с острым сознанием этой своей отъединенности»[7]. Однако литературный субъект в произведении гротеска протеичен, авторская позиция изменчива, в читателе предполагается участник диалога, способный к сотворчеству.

Гротеск может выражать любые эстетические отношения, обслуживать весь спектр конфликтов и противоречий: от внешней несообразности до внутренней неполноценности. Часто он принимает обличье комического. «Риторический смех» (М.Бахтин) гротескной сатиры — это смех и бессилия, и превосходства. Некомическое смещается в план смешного, а смешное переходит в ужасное (по словам Достоевского, «в подкладке сатиры всегда должна быть трагедия»). В гротеске трагическом противостояние непреодолимо, над эпизодическим комизмом преобладает атмосфера катастрофы — жизнь предстает как танец смерти, пролог небытия. Однако и здесь выражена надежда: ведь ощущение хаоса есть тоска по смыслу. Наконец, гротеск трагикомический выражает объективную диалектику взаимного перехода качеств, и в этом подобен самой жизни («трагедия и сатира — две сестры и идут рядом, и имя им обеим вместе — правда», — писал Достоевский).

Гротеском художник обращает демона в шута, преодолевает катастрофизм и определяет перспективу: отрицая, он утверждает, снижая,

возвышает, отдаляясь, приближается, размывая грань добра и зла — ее же и восстанавливает. Сопутствующий гротеску смех, рожденный напряжением духа, разряжает напряжение и возрождает радость бытия. Вольтер заметил: «что сделалось смешным, не может быть опасным». Гротеск снимает тягостную зависимость — это «смеющаяся вольность», говорил Бахтин, понимая смех, как «победу над страхом»[8].

Меняются координаты мира, включенного в новую систему связей. Однако прежний мир узнаваем: его структура типологически равна инварианту (когда степень деформации превышает критическую величину, гротеск преобразуется в фантастику). Сталкивание разнородного, смешение противоположностей создает своего рода образную атональность. Устранена иллюзия объективности и стабильности бытия — обозначена его эфемерность и неуловимость. В локальных контекстах гротескный образ раскрывается всякий раз по-новому, пополняя свою оксюморонную энергию интерпретации действительности. Взаимоналожение и взаимопреломление версий придает воздействию гротеска дополнительную эффективность.

Разумеется, гротеск может быть и неполно реализован, сиюминутно ориентирован, может представить единичное и преходящее как всеобщее и непреодолимое. Скажем, в пасквильной литературе, основанной на глумлении и передергивании, гротеск — будучи мощным экспрессивным средством — закрепляет неадекватное восприятие, фиксирует зло, в то же время как бы упраздняя его. Иная крайность — обессмысливающее усложнение гротеска: «отражение хаоса с точки зрения хаоса» (И.Бехер), «произвол формы, эпатирующей сознание»[9].

Гротеск же, достигший «гармонической точности» (Л.Гинзбург), не сводим ни к эстетской игре, ни к прагматическому интересу. Отчуждая реальность, он устраняет иллюзии, отрицает иерархизованное мифосознание, требует свободы мышления. Гротескное высказывание может быть тонким методом полемики, поскольку распахивает смысловое пространство, позволяет по-новому выразить «банальное», превратив его в неожиданное, открыв свежее в надоевшем. Не давая ответа на вопрос «где же правда?», гротеск ставит на принадлежащее им скромное место политику, идеологию, будничную рутину — он будоражит дух предощущением тайны.

Некогда Готье определял гротеск как протест против эстетической условности; в той же мере это и протест против идеологии, эстетическое убежище для честного искусства в эпохи безвременья и смуты. Гротеск всегда социально опасен: он обесценивает любые утилитарные установки, помогает опознать ложь в догмах, внушаемых властями. В то же время, строя универсальную модель повторяющегося про-

тиворечия, он дает возможность обойти цензуру. Однако в конечном счете гротеск разрушителен для каждой системы, поэтому деспотическая власть предает гротеск анафеме, да и либеральная не поощряет его.

Психологические корни гротескного творчества: нравственный и эстетический шок, ощущение глубокого противоречия, вплоть до безысходности восприятия ситуации, составляющей тему авторской рефлексии. Давая образ «внезапно отчужденного мира» (В.Кайзер), гротеск выявляет в действительности фальшивое, мнимое, выражает то химерическое состояние, когда истины перемешаны с ложью и кажется — всё вверх дном. Это негатив идеала, антиформа, дополнительно искажающая гегелево «наличное бытие» во имя восстановления гармонии. Применимо к гротеску и гегелево определение сатиры — как «прорывающегося антагонизма между конечной субъективностью и выродившимся внешним миром». Гротеск служит пробуждению конструктивной духовности в драматических обстоятельствах.

Степень обобщения, мера соотнесенности противоречий могут быть различны. В зависимости от этого гротеск выступает то как эстетическая доминанта, системный фактор поэтики, то как частный формообразующий принцип, «гротескный отблеск» (Ю.Манн). По конструктивной функции он может быть эпизодическим способом построения образа или общим стилистическим правилом, которое, в свою очередь, может проявляться во всем уровнях текста или на части его уровней. Появление гротеска как эстетической доминанты в отдельном произведении, творчестве того или иного писателя, целого течения тем вероятней, чем острее, безысходное конфликты эпохи. Противоречия, разрешимые в пределах данной системы отношений без ее радикального изменения, поддаются художественному анализу в пределах воссоздающей поэтики.

Особую роль в XX в. гротеск играл в литературах Восточной Европы, где была сильна романтическая традиция символизации реальности, а жизнь давала огромный материал для гротескной деформации. Уместно, поэтому, в частности, рассмотрение проблематики гротеска через литературу Польши, России и Чехии.

Общеэстетическая парадигма гротеска как динамического отрицания реальности, служащего неявному утверждению идеала, проявилась здесь через богатый спектр образно-речевых и сюжетно-психологических форм. Единым было пристрастие к гротеску как философски и социально действенному художественному принципу, позволяющему, благодаря установлению разносистемных связей, радикально переосмыслить причинно-следственные и пространственно-временные

отношения, повысить интерпретационную ёмкость формы. Однако в каждой литературе, в соответствии с национально-исторической спецификой самосознания, сложились свои предпочтения, проявившиеся на разных уровнях текстов и с разной интенсивностью.

Яркое событие польской литературы гротеска — драмы и романы Станислава Игнация Виткевича (1885–1939). Столь же мощный всплеск гротеска в русской литературе — проза Андрея Платонова (1899–1951). Произведения обоих писателей — вершинные явления новейших литератур Польши и России, а их модели гротеска показательны для этих литератур в целом. Драматургия и проза Карела Чапека (1890–1938) — масштабное преломление поэтики гротеска в литературе Чехии.

Сочинения Виткевича — притчи о болезненном замещении времён. В созданном им антимире невозможно опознать конкретное общество, он избегает локальной привязки действия, узко очерченных конфликтов. Его пьесы: «Они» (1920), «Дюбал Вахазар» (1921), «Водяная Курочка» (1921), «Каракатица» (1922), «Безумный Локомотив» (1923), «Сапожники» (1927–1934) и другие — как камерные, так и панорамно-эпические — вмещают материал разных эпох. Здесь созданы метафорические картины, приложимые ко множеству ситуаций. Буффонада и драматизм соединены в карнавальной импровизации, смешении эпох, богатстве зрительной и словесной фактуры. Время — неопределенное будущее, место — обобщенное средоточие межчеловеческих связей. Действие подчинено попытке выразить «чистую форму становления», диалектику бытия на уровне категорий, общих системных качеств.

Герои Виткевича подвержены метаморфозам — это маски, за которыми скрыта энергия, чья сущность зачастую непознаваема. «Все идёт само», совершается помимо воли героев, вброшенных в ситуацию. Индивидуальность им не требуется, поскольку на ход событий они заведомо не влияют. Это экземпляры тиража, готовые персонажи; сами себя они определяют как пешек, марионеток, как автоматы, манекены, шестеренки в мацинерии неведомого. Их упрощенная психика не развивается, сведена к нескольким преувеличенным чертам, но они реагируют, когда им подают раздражающий сигнал. Живут они абстрактными проблемами, без умолку о них дискутируя. Реплики часто не соответствуют обстоятельствам, ибо важны не столько личные качества героев, сколько идеи, определяющие отношения. Писатель показывает, как личностное поведение вырождается в банальные, механически репродуцируемые клише.

Психика действующих лиц заимствована вместе с языком: они зависимы от чужих формул, ставших расхожей «мудростью», всецело

во власти коллективной искажающей формы. Их собственная рефлексия на нуле, но при всей своей зараженности позёрством и шутовством, нескованности моралью, нарушенной самоидентификации они не на жизнь, а на смерть стоят за «свои» принципы. Маниакальным говорением аморфная личность сама себе доказывает, что существует: они болтают даже «после смерти». Язык у них один на всех, в нем нагромождены имитирующие глубокомыслие псевдоаргументы, претенциозные стилевые манерности, изобличающие фальшь схематизированного сознания, драму снобизма, пошлости и пустоты. В эклектическом всеязычии могут сталкиваться любые слова; их приведенные в движение смыслы выявляют абсурд речевых штампов и, сталкиваясь с логикой синтаксиса, вызывают семантические взрывы.

Вид героев подчеркнуто странен, их внешние трансформации — попытка изобразить внутреннюю динамику, на деле отсутствующую. Художники у Виткевича почти всегда — шарлатаны, лже-творцы. Их вытесняют артисты жизни, посвященные, сплотившиеся в секты, клубы и прочие ассоциации «жизненного творчества». Создать себя заново — их маниакальная мечта, питаемая мифом без конца начинаемой, но так и не начинающейся «новой жизни». Неуправляемый мир-западня околдовал их: они готовы на всё, лишь бы на миг выйти за предел единичности, ощутить «тайну бытия». Виткевич исследует поведение людей и в ситуациях, когда бессилие сменяется сиюминутным могуществом. Его скучающие куклы осуществляют свои прихоти, диктуемые подсознанием. Они ищут острых ощущений, «обыденной странности» и, заражая друг друга преступным азартом, не щадят чужих жизней.

Стать никем или всем – не важно, лишь бы длился процесс превращений. Свое существование они воспринимают как пред-бытие («все мы только фон»), в их жизни всё неполно и несущественно, кроме будущего, которое сулит возможность перемен. Напряженность вымирающей человеко-фауны разряжается насилием — борьбой за обладание деньгами, властью, чужой плотью. Противоборствуют самцы и самки; «демонические женщины» искушают вожделеющих мужчин, чьи «бешеные желания» ведут не к искомому «метафизическому» восторгу, а к истощению воли. Интриги, убийства, перевороты — часть декадентского искусства жизни. Харизматические псевдотитаны создают искусственную реальность. Это кровавые аскеты, для которых политика — спорт без правил и морали. Революции бесплодны: воплощая прагматический интерес конкретного класса, они рождают лишь идеологические диктатуры, бюрократию и террор.

Социальные психозы, убежден Виткевич, производны от духовной несостоятельности, неизбежной в мире, отрешившемся от осознания

всеобщей связи. Величие он видит в юном прошлом человечества, будущее кажется ему заранее дряхлым — отнюдь не новым. Органичность и продуктивность гротеска у Виткевича — следствие тревожной, судорожной жизни мира в новейшую эпоху. Преодоление катастрофической перспективы общественного развития было подвластно лишь индивидуальному усилию художественного познания. «Если искать общую формулу гротеска в театре Виткевича, вряд ли можно найти иную, чем эта: вот мир, сотрясаемый пароксизмами резких перемен, от которых всё постоянное уже рассыпалось. Однако миру угрожает нечто худшее — всеобъемлющий маразм и механизация. Трактуемые автором иронически, отстраненно, с безжалостным сарказмом, персонажи и события этого мира бьются в кошмарной пляске — от трагизма до шутовства»[10].

Трагизм снят шутовством, а комизм возвышен серьезностью поднятых проблем, сложностью объекта осмысления — развивающегося, требующего множественных подходов. По замыслу Виткевича, театр «чистой формы» показывает «абсурд становления» в его изменчивости, многозначности, случайности, поэтому нелепость становится эстетическим принципом. Трагикомическое значение целого возникает из видимости хаоса, из произвольности противоречивых образов с точки зрения естественной системы знаков. Не веря в простые решения, писатель облекает свои раздумья о смысле истории и бытия личности в символически сдвинутую форму: «динамические напряжения» возникают благодаря деформации привычного, принимаемого за истинное. «Речь не о том, — писал он, — чтобы театральная пьеса обязательно была бессмысленна, но чтоб однажды перестать связывать себя существующим доселе шаблоном, основанным либо только на жизненном смысле, либо только на фантастических предположениях»[11].

Из этих слов ясно, что Виткевич осознавал свой художественный мир как гротескный по существу, хотя в ходу у него было обычное для его эпохи использование слова «гротеск» как характеристики очевидного вздора или определения фарсовой пьесы. «Общий стиль — гротеск макабр», — поясняет он в экспозиции к одной из своих драм, и это применимо ко всему его творчеству. Сценический язык Виткевича организован таким образом, чтобы растормозить восприятие, вызвать беспокойство, активизировать ощущение противоречий. При общей композиционной строгости своих драм Виткевич выказывал полное безразличие к жизненной достоверности событий, правдоподобию частностей, культивировал ирреальную экзотику, всевозможные парадоксы, каламбуры и скачки смысла. Нагнетая абсурд с помощью неологизмов, псевдотерминов, разноязыких мистификаций, раз-

ными способами — значащими именами, комизмом стиля, стихотворными вставками, авторскими комментариями — неустанно напоминая, что действие происходит не где-нибудь, а именно в театре, писатель стремился исключить прямое эмоциональное воздействие «житейским содержанием».

При этом он вел пародийную игру с традицией: детальными описаниями внешности действующих лиц, распространенными двучленными названиями и квази-жанроопределяющими подзаголовками подчеркивал мнимую реалистическую добротность текста. Его театр нарочито условен, подчинен принципу «существенной деформации». Такая поэтика, по Виткевичу, — неизбежное порождение «атмосферы современной жизни» и «психических пропорций» людей XX в. Виткевичевская «метафорическая поэтика кошмара» (Ч.Милош) — досконально выверенный эффект, направленный на то, чтоб исключить упрощение реальности.

Виткевич и в прозе оставался драматургом; мир изображен в его романах «Прощание с осенью» (1925–1926), «Ненасытимость» (1927–1929), «Единственный выход» (1931–1933) в мелькании эпизодов, сгущении событий, стремящихся к катастрофе под аккомпанемент несмолкающих, оторванных от действия споров. Здесь преломлен тот же проблемный материал по сходным правилам. С той лишь разницей, что место равноправных голосов занимает всеведущий автор-повествователь, который, дистанцируясь от героев, толкует то, что происходит в их душе. Романы и драмы Виткевича — литературная упаковка для мировоззренческих теорий, проекция в будущее осознаний, рожденных историей и личным опытом писателя, и их посрамление то открытым смехом, то серьезностью, доведенной до абсурда. В своих гротескных фантасмагориях, через «трансформацию заурядности в странность» он стремился открыть правду о человеке всех времен, построить «многократный портрет» реальности во взаимоотражающих зеркалах. Портрет, за которым — вечная тайна человеческого бытия в мире.

Творчество Андрея Платонова рождено таким же самозабвенным трудом постижения целого. Парадоксальное платоновское «растение поэзии» органично вырастает из его сокровенной «диагностики чудовищного». Стихия, рождающая чудо жизни, — «сама себя жрущая вселенная», где одно выстраивает, но и неизбежно вытесняет другое. Единство рода людского обеспечено «равенством в страдании», но человечество — «одно живое теплое существо» — неисчерпаемо дробится и пребывает в вечной неслиянности, хотя и неутолимо стремится к целостности. Единичное расширяется, тщась избавиться от неполноты и в связи с другим стать частицей общего, выйти в трансцен-

дентное измерение. Накопление несбывшихся надежд ведет к тому, что человек воспринимает бытие как изгнание, и лишь когда из него уходит жизнь, он воссоединяется с миром.

Отсюда тяга героев Платонова к грани небытия, желание «пожить в смерти», вернуться в материнскую утробу земли, воды, света. Помня о смерти во всякий миг, они изживают свои жизни, обретая их смысл в сверхличном восстановлении целостности. Мечта о «братском» устройстве мира, размыкающем индивидуальное бытие, воплощает диалектику мироздания. Они грезят об «обращении смертоносных сил в животворные», о сокрушении небытия накоплением света — «вещества жизни» и любви — «вещества дружбы»: «прока» вопреки «ущербу». Эти люди подобны природе; их ум — вселенское чувство сопричастности. Они обездолены, не могут преодолеть внешний хаос, но с мудрой наивностью превозмогают скорбь и тоску, так как помнят себя в других. Духовный обмен становится их общей работой. «Полный человек» живет в собирании бытия воедино, умирая в безответном вопрошании. Знание платоновских героев выстрадано «нечаянной» свободой; давимые холодным миром, они вместе докапываются до сути. Скудость и маета их жизни — залог «кровного товарищества», «великого странствия и осуществления сокровенной души в мире». Постоянное состояние их — медитативный транс, оцепенение дорационалыюго познания: «изнемогающая в тревогах мысль»[12] черпает энергию из вселенской «купели силы».

В начале пути Платонов был патетичным прожектером, апологетом рационального «усиления жизни» за счет «нормализации» среды обитания, но скоро отказался от иллюзий внешнего преображения мира, навсегда очарованный задачей внутреннего, индивидуального восхождсния человека. Обезличивающий напор революции стал для него, «природного большевика», тяжким испытанием. Платоновские хроники межвременья — «Чевенгур» (1927–1928), «Котлован» (1929–1930), «Ювенильное море» (1931–1932) — повествуют о «страшном усилии души», постигающей природу времени, наступившего после «конца всемирной истории». Гротеск у Платонова — производное от конкретной, исторической русской беды — той эпохи, когда, по его словам, «Россия тратилась на освещение пути всем народам, а для себя в хатах света не держала».

Декларации о грядущем золотом веке обернулись разрушением реальных связей, искажением и истощением жизни. Энтузиазм, доведенный до абсурда, мистика переустройства, одержимость идеалом, принятым за рабочий проект, привели к опасной примитивизации существования. На другом цивилизационном полюсе гротескного платоновского мира «всем народам» во имя «нравственного благоустрой-

ства» предлагается автомат для биологической разрядки «антисексус», который вполне подстать «мертвому удобному зданию» обезличивающего общества. А тем временем на запущенных просторах громадной отдельно взятой страны, в коммунах и «ревзаповедниках» опробуется исцеление насилием и страхом ради всё той же гармонизации общественного развития.

Настоящее принесено в жертву прекрасному завтра, сомнения в миражах караются. Поле не засеяно — разродится, дескать, само собой: труд упразднен как «пережиток» жадности и эксплуатации. Приходит конец правдоискательству, юродивый «коммунизм» терпит поражение: котлован под призрачный дом будущего оказывается воронкой, заживо втягивающей в небытие всех, кто его копал. Так действует возвращенный ужас человека — порожденные его ограниченностью и малодушием демоны, «пугающие мир не своей силой». И все же любовь к «невозможному» вечна — Платонов видит это глазами «покинутого детства», воспринимающего жизнь как дар и тайну. Спасение — в «терпеливом и серьезном исполнении своего существования», в делании, одухотворяющем мир. Действительное благо и одоление сиротства — труд любви, когда личность осуществляется в «чувстве растаявшего одиночества» и сливается с абсолютом. Однако подлинная любовь — почти всегда «невозможность».

На выручку «молчаливому большинству человечества» приходит поэт, соединяющий души теми редкими и драгоценными словами, что «лучше молчания». Такие слова дарит нам Платонов.

Внешний сюжет его прозы неярок: это «хождения» и разговоры при «соударении» людей и событий «встречной жизни». Платонов записал языком гротеска кусок судьбы своих современников. Его герои, утратившие дом, связь с миром, свою неповторимость, блуждают в дебрях слов, которые «стерлись о революции», поблекли и выцвели. В реальности, отпавшей от здравого смысла, все неустойчиво, изломано, одновременно и зыбко, и резко — она постижима лишь внерационально. Повествователь растворен в произведении: нерасчленимая авторско-прямая речь вскрывает психическую деформацию людей героической эпохи «технического большевизма», когда культ будущего привел к падению в цене отдельной человеческой жизни. Трагизм созидаемого порядка выражен в страдании разума, тщетно взывающего об исправлении абсурда: «некуда жить, вот и думаешь в голову».

Сострадающее художественное познание бреда опустошенных душ разрушает иллюзию завершенности миротворения. Хаос разнородного описуем лишь языком, сплавляющим несовместимое, — тексты Платонова спаяны немыслимым иронико-патетическим «странноязычием» (С.Залыгин). Его фраза — на изломе языковых пластов; в

расточительно-щедром движении она извлекает потаенные смыслы из-за обыденности и связует все вновь. Принцип гротеска структурно проявлен в поэтике Платонова: крайности не разведены, вместо тенденциозности, лобовых антитез — обмен значениями, плавное перетекание, колебание противоречий явленного и мнимого, бытийного и бытового, низкого и высокого, закономерного и случайного. Платонов дематериализовал физическую реальность, переводя ее в план переживаемого, а жизнь сознания передавал как пространственное движение, материальным метафорически замещая духовное и подробно характеризуя несуществующее. В его речи нарушены все стандарты, изменена сочетаемость слов и их семантика, абстрактное выступает в роли конкретного, снято различие между живым и неживым. Тем самым создаются пересечения категориальных сфер, вводится логическая разномерность.

Секретный механизм ошеломляющей, угловатой, неотесанной прозы Платонова, быть может, в том, что он вводит почти в каждом предложении множество непродолжаемых затем смыслов. Дает косвенное указание на причинно-следственные отношения, которые в дальнейшем никак не уточняются. Возникает особая, самодостаточная смысловая над-ткань, изменчивый контур плана содержания. Локальный комизм речевых оборотов усиливает общую трагическую атмосферу, но и развеивает безысходность. Благодаря словесному приему — даже более, чем за счет сюжетно-событийных сдвигов — реализуется гротескное психоделическое мерцание несведенных планов, тяготеющих к полюсам «фантастического» и «реального». В сущности, так демонстрируется онтологическое единство мира, неделимого на возможное и невозможное.

Стиль Платонова сверхизбыточен, но и сверхинформативен: всякая деталь множественно обусловлена контекстом, идет теснейшее взаимодействие слов невероятных, но и наивернейших, ведущее к высокой компрессии смысла. Это воистину «пик, с которого шагнуть некуда»[13]. Платонов-речетворец, разрушая грамматику и синтаксис, высвобождал внутреннюю энергию языка, стремящегося одухотворить бытие. Его язык, побеждая тщету, забвение и сон, свидетельствует об истине, воссоздает чертог мира. Каждый — самый условный и убогий — платоновский герой непостижимо, убийственно богат духом: он равен всякому человеку любого из времен. Это тот самый идеальный духовный субъект, виткевичевская «единичная сущность», живущая в постоянной напряженной «метафизической ненасытимости». Метафизичность его, тождественного повествователю, — активная, познающая, реализованная в крайне индивидуальном прорыве за предел языковых канонов. Индивид становится прорицателем: через

него говорит вселенная, сам логос избирает его для невозможного дела. Язык говорит им, его особость-отдельность переходит в высшую всеобщность — способность транслировать архетипы мирового сознания и бессознательного. Тайна светит сквозь речевые лабиринты и благодаря им обретает парадоксальный, немыслимый, сюрреальный контур и объем.

«Высокое косноязычье» (по Гумилёву), или «красота неуклюжести» (по Заболоцкому), — то, что в избытке, хотя и по-разному, есть и у Платонова, и у Виткевича. Оба они — поэты живой формы, восстанавливающей единство мира, и потому причудливо-странна и завораживающа их речь. Для творчества Виткевича, при меньших речевых деформациях, характерно тяготение к гротеску как особой системе художественного языка, имагинативно автономной, абстрактно моделирующей мир в трагикомической гипотезе (отсюда нередкий переход гротеска в чистую фантастику). Платонов, напротив, при богатстве речевых деформаций в его произведениях, предпочитает частичный гротескный сдвиг, нацеленный на снятие межличностного отчуждения в трагических обстоятельствах реальной эпохи; здесь гротеск часто нейтрализуется правдоподобием. При всех различиях самобытных писательских манер гротескная экспрессия и тут и там выявляет предельную противоречивость реальности, выстраивает критическое иносказание, демифологизирующее предостережение и прогноз развития.

Два художественных мира вступают в концептуально-поэтический резонанс, являясь в то же время своего рода эмблемами польской и русской культур. Для обоих писателей бесспорна самоценность человеческой индивидуальности; при этом каждый не замкнут на данной особости, но ищет смысла как «отдельного», так и «общего» бытия. Все их герои мыслят схоже, а все события их книг повторяются однообразно и постоянно, как «однообразны и постоянны» (Платонов) идеалы авторов. Оба в философских спорах «ни на чьей» стороне, их взгляды не укладываются в системы; они ищут сердцем и совестью, зная, что истина всегда останется тайной. Сознание обоих многомерно. Они — утописты, грезящие об «улучшении мира» и иронизирующие по поводу своей мечтательности; их разочарование — не отказ от надежды, а опережающее видение отливается в сложные модели возможного будущего. В итоге прочтение их текстов множественно и допускает взаимоисключающие трактовки.

Андрей Платонов, выходец из «старопролетарской» многодетной семьи, и Станислав Игнаций Виткевич, единственный сын в доме потомственных дворянских интеллигентов, оказались братьями по слову, постигающему мир. И тот и другой были подвижниками искусства

и, надо полагать, не только в силу внешних препятствий не дописали свои последние романы — «Путешествие в человечество» и «Единственный выход». Ясность, обретенная ими в работе над множеством ранее созданного, уже не требовала художественного воплощения.

Многоистолкуемость гротескных миров Виткевича и Платонова отличает их от более определенных, насыщенных конкретикой образных решений Карела Чапека.

Чешский писатель — сторонник идеи множественности истин и «плюрализма личности», того, что «каждый прав по-своему», и в каждом — «целая толпа», — на практике воплотил модель немиметического «интенсивного реализма». В серии чапековских притч и аллегорий с элементами сатирического гротеска: пьесах «RUR» (1920), «Средство Макропулоса» (1922), повестях и романах «Фабрика Абсолюта» (1922). «Кракатит» (1926), «Метеор» (1934), «Война с саламандрами» (1935), — развернуто в глобальном масштабе фантастическое «вневременное время». Панорамные картины «экспедиций в будущее» — антиутопически мотивированные «мысленные эксперименты», проекции разных аспектов «коллективной драмы» разобщенного человечества.

Введенное писателем в пьесе «RUR» слово «робот» интернационализировалось и стало неотъемлемым атрибутом XX в. Повествуя о сотворенных людьми биороботах из небелкового органического вещества, Чапек, конечно же, размышляет прежде всего о самом человеке, словно предвосхищая зловещие проекты киберэволюции. Жизнь людей, забывших вкус труда, стала «сплошной оргией»; вопреки своим «молитвам от прогресса» человек деградировал, приблизился к механическому антиподу. За гордыню он наказан бесплодием: перестали рождаться дети. А искусственные существа «с минимальными потребностями», изначально наделенные примитивным сознанием, напротив, переживают антропоморфный сдвиг. Происходит символическое взаимозамещение черт, и оказывается, что в роботах уже едва ли не больше человеческого, чем в людях. Род человеческий гибнет в результате восстания роботов. Но в этих созданиях пробуждается дух творчества и любви, угасший в прежнем планетарном гегемоне.

Иначе — в «Войне с саламандрами»: реликтовые создания, обученные черной работе, бесчеловечно очеловечиваются, переняв у своих цивилизаторов все самое посредственное, вредоносное и убогое. Эта клонированная заурядность, словно олицетворяющая хтонические силы, автоматически исполняет «животную доктрину» безумного вождя (ренегата из числа людей) и во имя завоевания жизненного пространства взрывает сушу, населенную озверевшими людьми.

В «Фабрике Абсолюта» люди изобретают устройство, выделяющее из расщепленной материи «химически чистую» божественную

благодать. Однако переизбыток добра не ведет к всеобщему блаженству, а становится сущим бедствием; абсолютная истина превращается в «торжество полуправд». И только уничтожение в финале «атомных карбюраторов» сулит надежду на возрождение естественного несовершенства мира. Никому не принес счастья и антитоксин бессмертия, лекарство от старости из «Средства Макропулоса». Рецепт его, к общему облегчению, сожжен на свече: бессмертие не столь уж заманчиво; «макросредства» не годятся для исцеления человечества. Апологет «естественного человека», Чапек не доверяет масштабным планам изменения реальности, скептически смотрит на великие реформаторские идеи, всегда чреватые насилием.

На гениального инженера Прокопа из «Кракатита» ополчается целая орда фанатичных милитаристов, дельцов и анархо-радикалов — всем позарез нужен секрет его супервзрывчатки. Едва ускользнув от погони врагов и от собственных жутких галлюцинаций, герой — «вычертив шагами своими собственную карту земли» — возвращается в обыденный мир: только там ждет его душевное воскресение. В «Метеоре» психика обгоревшего летчика, безмолвного «Пациента Икс», умирающего в больнице, становится объектом медитации врачей и больных. Разные версии крушения человеческой судьбы сливаются в фантасмагорическую историю возмездия за бегство от любви.

Писатель вновь и вновь доказывает одну и ту же теорему. Варьируя и усложняя условия, строит свои миры, опровергающие утверждение ясновидца из «Метеора»: «Это была не явь, а кошмар, гротеск! Одну жизнь человек может переживать, но две могут только мерещиться... Этот человек был не совсем настоящий, большую часть своей жизни он прожил словно во сне»[14]. Сон не менее реален, чем явь, и совмещение обеих реальностей в гротеске дает вспышку нравственной правды. Повсюду у Чапека самонадеянности и лжи, трагическому обезличиванию и стандартизации противостоит неистребимая правда поиска, любви и труда, но сила его искусства — в суггестивности письма, умении уйти от назидательной тривиальности.

Достигнуто это, помимо особого ассоциативно-образного и интонационно-мелодического алгоритма авторской речи, за счет динамики и остроты сюжета, таинственности и увлекательности событий, провоцирующего мысль столкновения взглядов и поступков персонажей. Используя в одном тексте принципы разных жанров, Чапек ввел нечто вроде «скользящей жанровой шкалы»[15]. Представляя трагическую «комедию правды», он сознательно осваивал «десять тысяч традиций»: монтировал разнородное, прибегал к иронической пародии, бурлеску, гротескной интерференции планов. При этом Чапек зачастую недоговаривал, парадоксально обыгрывал мысли, эмоциональ-

ным подтекстом указывая на неподконтрольные разуму психические состояния.

В европейском литературном контексте имена Виткевича, Платонова, Чапека — из числа самых звучных. А уж польская, русская, чешская литературы без них — то же, что немецкая без Брехта, ирландская без Беккета или французская без Камю и Сартра. Для построения общей модели творчество избранных писателей вполне представительно. Однако, разумеется, к их именам не сводится восточноевропейская литература гротеска. «Юродивая» славянская тональность стала одним из эталонов гротеска в мировой литературе. Своеобразен и общезначим гротеск у всех славянских и неславянских народов, населяющих обширный регион. Достаточно упомянуть хотя бы имена румына Урмуза, болгарина Иордана Радичкова, венгров Эркеня и Фридьеша Каринти, серба Марко Ристича, поляков Стефана Грабинского, Витольда Гомбровича, Бруно Шульца, Славомира Мрожека, Тадеуша Ружевича, чехов Богумила Грабала и Милана Кундеру, русских Евгения Замятина, Александра Грина, Константина Вагинова, Даниила Хармса, Николая Заболоцкого...

Гротескные миры с разной степенью фантастического абстрагирования объемно отражают коллизию между вновь и вновь возрождающейся человечностью и нарастающим хаосом расчеловечивания. Это весомая часть множества текстов, составляющих мировую литературу предупреждения о роковых трансформациях, грозящих беспечному роду людскому, склонному жить как живется, не утруждая себя нравственной рефлексией.

Если «подпольный человек» Достоевского лишь сравнивал себя с насекомым, то герой Кафки насекомым становится. Чапековские саламандры — эволюционная родня, alter ego мутирующего человечества. У Ионеско множество людей «заболевает» носорогами, «идя в ногу со временем». В финале одной из пьес Виткевича обнаруживается, что в пустотелой оболочке инфернальных птицеобразных уродов прячутся франтоватые «громилы из предместья». А в «Мусорном ветре» Платонова одинокий дух человеческий сохраняет себя и в поруганном обезьяноподобном обличье. Странный мир уподобляет себе человека: маска срастается с лицом. Но не всегда становится сутью.

Гротеск бессилен в выражении простых эмоций и логически элементарных мыслей: он — экспрессия тоски по этому пределу. Он неуместен, когда речь идет об аксиомах, но почва для него готова везде, где есть проблема (поэтому в «массовых» жанрах возможен лишь бутафорский гротеск). Субстрат гротеска — ситуация кризиса, предкатастрофы, стыка, переходная зона оппозиций. Гротеск — сублимация негативных состояний: страха, отчаяния, чувства вины, подавленно-

сти, беспомощности, негодования; отражение разлада в душе и мире, предвестие упадка тех или иных явлений и представлений. Роль его в искусстве тем весомей, чем более всеобщим становится «ощущение того, что «век распался»»[16].

Воплощая противоречие, гротеск провоцирует столкновение человеческого и нечеловеческого («демонического») начал. Художник гротеска выполняет нелёгкую миссию шута — вынуждает современников увидеть то, что они предпочли бы от себя утаить. Оттого-то художников гротеска — сражающихся с демонами — объявляли, бывало, слугами дьявола. Как несводим воедино гротескный образ, так же амбивалентна и реакция на него. А ведь шут сам — один из живущих внутри обреченного мира, гротеск он обращает и на себя, а смех его — с оттенком ужаса. Остаются бесспорными слова Гоголя: «Если выставить всю дрянь какая ни есть в человеке и выставить ее таким образом, что всякий из зрителей получит к ней полное отвращение, спрашиваю: ...разве это не похвала добру?»

В XX в. идеологизация и эклектизм культуры, отчуждение и «виртуализация» духовности повсеместно содействовали возрождению архаичных механизмов сознания. Искусство времени потрясений пыталось выработать противоядие деградации, альтернативными художественными идеями преодолеть банальный общекультурный миф реальности. Действенной формулой антимифа явился гротеск, приобретший новые существенные черты. В чем же эта новизна?

Прообразы гротеска восходили к мифологии, но сам новейший гротеск — средство демифологизации и проявление индивидуальных эстетических предпочтений. Литература гротеска в XX в. — это множество непохожих текстов. В русле сквозного течения, взаимопроникая и взаимодействуя, слились различные тенденции. Писатели строят гротескный образ с опорой на трагизм, фантастику, карикатуру, шарж и игру, пародию и бурлеск... Активизировался гротеск как прием семиотической трансформации: традиционные условности всё более воспринимаются как пустые знаки, способные наполняться новым смыслом (либо полностью его утрачивать).

Абсурд в гротеске всегда — знак перемен. Выход за канон, отказ от устойчивости образа соответствует изменчивой сложности мира. Представить действительность как процесс, пробудить волю к преобразованию мира и открытию мира иного — такова была, явно или неявно, цель всех течений авангарда. Гротескный вариант образного мышления оказался для этой задачи органичен и незаменим. В искусстве ушедшего века наметился возврат к карнавальному гротеску, восстанавливающему общность. Отчетлив пересоздающий, «футуристический» пафос гротеска, заложенное в нём динамическое отрица-

ние реальности. Поэтому именно гротеск — ядро таких эстетических систем, как экспрессионизм и сюрреализм.

Гротеск характерен для художественного мышления и писателей настроенных на познание загадок человеческой души, мистическое постижение мира, и тех, кого более занимал абсурд общественного бытия: способствуя сближению крайностей, он помогает формированию творческого универсализма. «Не слушайте нашего смеха, слушайте ту боль, которая за ним. Не верьте никому из нас, верьте тому, что за нами», — эти слова Блока точно характеризуют тип мироотражения, выражаемый гротеском. Не все состояния души и движения внешнего мира подвластны миметической экспрессии. Для некоторых, особенных, художников гротеск — единственно возможный путь к обретению полноты творческого существования.

В литературе гротеска второй половины XX века многообразно воплотились поиски художников, близких по духу авторам «Дюбала Вахазара», «Чевенгура» и «Кракатита». Эти трое наследовали многим, восприняли разнородные импульсы, создали свои гротескные миры, развивавшиеся в тесной связи с европейским искусством эпохи, и, в свою очередь, дали вдохновляющий импульс дальнейшему развитию литературы гротеска.

Разнообразно реализуемый гротеск стал одной из доминант новейшего искусства. При всей пестроте форм, у него есть верный признак: соединение разнородного, перенос акцента с воссоздания на моделирование реальности. Гротеск, в своей ненормативности, способности к любым вариациям — есть поэтика движения. Он выявляет противоречивость мира, выстраивает универсальное критическое иносказание, демифологизирующее предостережение и прогноз развития. Гротескная контрмифология не дает единственно верных решений. В свете гротеска всё становится проблемой: он предотвращает чрезмерную рационализацию сознания, рассеивает иллюзию всепонимания, отвечая человеческой жажде над-реального, упованию на чудо. Возможно, более, чем какой-либо другой эпохе, гротеск созвучен именно XX веку, с его поиском выхода из экзистенциального тупика, попытками преодоления хаоса.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] *Бахтин М.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. М., 1990. С. 54.

[2] *Эйзенштейн С.* Литература в кино // Вопросы лит. 1968. № 1. С. 106.

[3] *Мейерхольд В.* Статьи, письма, речи, беседы. Т. 1. М., 1968. С. 227.

[4] *Манн Ю.* О гротеске в литературе. М., 1966.

[5] *Бахтин М.* Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 123.

[6] *Janus-Sitarz A.* Groteska literacka: Od diabła w Damaszku po Becketta i Mrożka. Kraków, 1997. S. 153.

[7] *Бахтин М.* Творчество Франсуа Фабле... С. 45.

[8] Там же, с. 40, 104.

[9] *Манн Ю.* Цит. соч., с. 157.

[10] *Sokół L.* Groteska w teatrze Stanisława Ignacego Witkiewicza. Wrocław etc., 1973. S. 209.

[11] *Witkiewicz S.I.* Teatr i inne pisma o teatrze. Warszawa, 1995. S. 278.

[12] *Чалмаев В.* Андрей Платонов. М., 1989. С. 10.

[13] *Бродский И.* Предисловие // А.Платонов. Котлован. Анн-Арбор, 1973. С. 16.

[14] *Чапек К.* Сочинения, т. 4. М., 1959. С. 501.

[15] *Никольский С.* Карел Чапек — фантаст и сатирик. М., 1973. С. 391.

[16] *Манн Ю.* Цит. соч., с. 64.

В.Н.Никифоров

ОЧУЖДЕНИЕ

Термин «очуждение» (как и синонимичные или близкие ему по смыслу дефиниции «остранение», «alienation», «etrangement» и др. возникает в теории искусства и литературоведении в XX в. — вначале в исследованиях представителей русской формальной школы («Искусство как прием» В.Шкловского, 1916), затем в театроведческих работах Б.Брехта («Эффекты очуждения в китайском актерском искусстве», 1937; «Новая техника актерского искусства», 1940; «Малый Органон для театра», 1948/54).

Исходный момент для Шкловского — полемика с потебнианской теорией образа: прозрачность, «транспарентность» — одно из главных здесь требований. На этот тезис нападали как имажинисты, так и акмеисты (работы Гумилева, Городецкого, Ахматовой, Мандельштама). Шкловский утверждал, что искусство должно разрушать восприятия, художник не называет вещи по именам, но описывает так, словно видит впервые. Искусство — сконструированный, своего рода «чужой» язык. Данные положения иллюстрируются примерами из Л.Толстого (посещение Наташей Ростовой театра, «Холстомер», «Крейцерова соната», «Воскресение»), Гоголя («Ночь перед Рождеством»), Гамсуна («Голод»), фольклора (загадки построены целиком по принципу остранения). По мнению А.А.Хансен-Леве, Шкловский своим «остранением» не только ввел новый термин, имевший историческое значение, но и обозначил центральный эстетический и философский принцип современного искусства и его теории[1].

Б.Брехт, борясь с традиционным, «аристотелевским» театром, видел задачу приема «очуждения» в том, чтобы заставить зрителя думать (примат интеллектуального, рефлексивного восприятия над эмоциональным), осознавать — через «очужденное» театральное действо — нелепость окружающего его отчужденного мира и стремиться к изменению существующего положения вещей. Брехт не считал себя в этой области первооткрывателем, находя прецеденты «очуждающей» стратегии и тактики в античном и китайском театре, у Шекспира, Гете, Гюго, Стриндберга, Метерлинка, в живописи Грюневальда, Брейгеля, Сезанна. На автора «эпического театра» повлияли также работы

С.Третьякова, с которым Брехт был лично знаком и неоднократно встречался.

Это к вопросу об истории термина; что же касается приема, то он древен, как само искусство, — причем не только в смысле «литературы», но и в аспекте искусства слова вообще (философия, риторика; другое дело — метаморфозы, которые «очуждение» терминологически, философски, функционально претерпевает в нашем столетии, но об этом ниже). Уже Аристотель говорит об искусстве слова, как о «чужом языке». Классический пример техники остранения — в диалоге Лукиана «Анахарсис»: скиф, не знакомый с греческой культурой, описывает гимнастику, и она предстает совершенно абсурдной. Как разновидность эффекта очуждения можно рассматривать и сократовскую иронию, методику постановки сократовского вопроса, на что указывали Гегель и Кьеркегор[2]. Согласно Гегелю, сократовская ирония состояла в следующем: запутать конкретное, привычное, по-новому увидеть известное. Литературный экстракт диалектики — ирония, помогающая выработать негативную, критическую позицию. Сократовская ирония отличается от романтической, последняя — субъективный произвол. Продуцент иронии идет против господствующих обстоятельств.

По Кьеркегору, сократовский «иронический человек» — судья общества, он против своего времени. Через полтора столетия Р.Барт будет говорить: а) о суде писателя над литературой; б) о смерти Автора. Ирония выступает на арену истории в поворотные моменты, когда сталкивается старое и новое. Все бытие тогда чуждо ироническому субъекту, и он сам чужд бытию.

В принципе, в основе очуждения лежит старый философский посыл: видеть реальность верно, а не так, как диктует привычка. Иногда для этого все надо поставить с ног на голову. Пример «очужденной» гносеологии у немецкого средневекового мистика Х.Зойзе: если ты не можешь понять мысль, дай мысли понять тебя. А когда Майстер Экхарт жонглирует традиционным риторическим топосом «монашеской трапезы», он очуждает реальную трапезу до неузнаваемости, но это, разумеется, к истинному познанию никакого отношения не имеет и преследует чисто эстетические цели.

Очуждение как прием, предполагающий дистанцирование художественного языка от повседневной речи, типологически соотносится с таким комплексом понятий, как «азианский стиль», «маньеризм», «герметизм», «гротеск», «пародия» и др. Э.Ауэрбах выделяет два типа повествования, характерных для европейской культуры. Первый — это повествование ясное, неторопливое, с проработкой деталей и свободным течением речи. Второй — повествование прерывистое, затем-

ненное, с введением заднего плана, с непременной необходимостью истолкования и проч.[3] Г.Р.Хоке выстраивает следующую оппозицию: классическое, аттицистическое, гармоничное, консервативное — азианское, эллинистическое, дисгармоничное, модернистское. Отцом маньеризма он называет Дедала — интеллектуала, энциклопедиста и изобретателя. Дедал построил деревянную корову, с помощью которой жена критского царя Пасифая смогла совокупиться со священным быком, в результате чего на свет появился Минотавр[4]. Дедала, очевидно, также можно назвать первооткрывателем принципа очуждения: он очуждает функцию священного животного, а затем очуждает супербастарда, обеспечивая того жилплощадью-лабиринтом и давая тем самым повод для неисчислимых будущих обыгрываний данного топоса.

Приведем лишь один пример — новеллу Х.Л.Борхеса «Дом Астерия»: протагонист живет в своем доме, на дверях которого нет запоров. Разве он узник? Однажды он вышел на улицу, и это вызвало панику. Да, он не может смешаться с чернью. Персонаж не способен выучиться читать (по Борхесу — пик очуждения), так как не отличает одну букву от другой. Две вещи в мире неповторимы: наверху — непонятное солнце, внизу — он, Астерий. Возможно, солнце, звезды и этот дом созданы им, но он в этом не уверен. Каждые девять лет в доме появляются девять человек, чтобы он избавил их от зла (убил). Когда-нибудь придет и его избавитель. Поверишь ли, Ариадна, — сказал Тесей, — Минотавр почти не сопротивлялся.

Образчики использования эффекта очуждения можно обнаружить в любой литературной эпохе, поскольку в каждой эпохе есть свой «модерн» и свой «постмодерн», что предполагает борьбу второго с первым с обязательным «очуждением» и «остранением» предыдущих моделей. Немецкие романтики — в пику предшествовавшей нормативной эстетике — говорят о поэтичности переходов и разнородных смесей (Новалис). Тот же Новалис в качестве релевантного признака романтической поэтики называет изображение предмета «чужим» и все же знакомым[5]. Теория романтической иронии настаивала на связи реализованной в произведении «истории» и совершающегося в рефлексии критического акта: настоящий читатель растворяет произведение искусства и расширяет свое сознание, — таким образом ипостаси поэта и критика совпадают. Но и русские формалисты говорили о креативной автономии интерпретатора — тезис, который затем получает свое развитие и логическое завершение в работах постструктуралистов.

Формально некоторые положения романтиков совпадают с брехтовской теорией очуждения. Но Гегель не случайно противопоставлял сократовскую иронию иронии романтической и волюнтаристской.

Когда Г. фон Клейст в своем знаменитом эссе «О театре марионеток» говорит о «грации» как о свойстве, присущем исключительно существу с бесконечным сознанием (Бог) или же совершенно лишенному оного (марионетка), он, скорее, ближе к Ницше периода «Рождения трагедии из духа музыки», чем к Брехту, типичному сократовскому «теоретическому человеку». В принципе, родоначальник «диалектического театра» вторит отдельным тезисам первого ницшевского шедевра: Ницше, в частности, высмеивает катарсис в аристотелевском смысле — не надо вдаваться в область страха, сострадания, нравственно-возвышенного и проч. Современная «сократовская» культура — культура оперы. Опера возникла из потребности совершенно немузыкальных людей отчетливо слышать слово, отсутствие воображения обусловило декорации. Опера — продукт любительского представления о том, что любой чувствительный человек — художник[6]. Но Ницше писал о музыкальном, по преимуществу, жанре, и вряд ли эти сопоставления продуктивны.

Термин «очуждение» можно понимать двояко: в широком и узком смысле. В узком смысле — как прием, позволяющий расширить арсенал художественных средств, разрушить канон, а вместе с ним автоматизм восприятия реципиента, побудить зрителя или читателя к более активной позиции и т.д. Теоретическое обоснование данного аспекта мы находим в работах русских формалистов и Б.Брехта. Здесь остранение/очуждение, иллюстрируемое, в основном, примерами из недавнего и далекого прошлого, оценивается позитивно и предписывается современному художнику в качестве, опять же, положительной и продуктивной модели.

Интерпретация термина «очуждение» в широком смысле невозможна без учета исторической, философской, социологической, лингвистической и т.п. проблематики — именно в разрезе нашего столетия. Данная дефиниция корреспондирует с однокоренным ей словом «отчуждение» (понятие — будь то в марксистской или в экзистенциалистской практике, — оценивающееся абсолютно негативно), что создает ситуацию цепной реакции: чем более отчужденным ощущает художник мир, тем выше степень «очуждаемости» этого мира. В стопроцентно отчужденном мире возможно, вероятно, лишь абсурдистское искусство или же рутинная, «постапокалиптическая» игра с прежними моделями. Мысль, что все уже написано, превращает нас в призраков, говорил Х.Л.Борхес.

Если отчужденный мир неизбежно влечет за собой дезориентацию, то «очуждение» действительно становится одним из главных «художественных ориентиров» за исключением, разумеется, массовых типов продукции, хотя и они не чужды «духу времени». К приме-

ру, телевизионная реклама: «Даже «Свобода» выбирает «симод». Изображена статуя Свободы в кроссовках упомянутой фирмы, — тот же прием очуждения, что использует Кафка в романе «Америка», где американский символ держит в руке не факел, а меч. В принципе же, реклама — при определенных условиях, когда покупательная способность населения низка, — может выступать в качестве некоего «искусства в себе», отчужденного от своей прямой интенции — и как прием поэтики, и как мировоззренческая категория.

Отчуждение — это умаление или увеличение? Очевидно, и то, и другое. Художник утрачивает веру, перестает ощущать себя хозяином положения, он уже не человек, находящийся на вершине знаний своего века. Приобретения же (в онтологическом, гносеологическом — не обязательно эстетическом плане) носят, в основном, негативный характер. Реакция на существующее положение вещей принимает формы ностальгии, критики, антиутопии, декларирования абсурдности бытия и т.п. Самоубийство и бунт в учении Камю — вероятно, тоже «очуждающее» эхо иррационального мира. «Поэт ставит на поражение, — пишет Ж.П.Сартр, — он уверен в тотальном поражении человеческого предприятия и ведет себя так, чтобы потерпеть поражение в своей собственной жизни, и этим частным поражением он свидетельствует о человеческом поражении вообще»[7].

Признаки современной эпохи, — согласно Ю.Хабермасу, — в следующем: ускоряющаяся история, разорванная повседневность, раздробление субстанционального размера, выраженного в религиозных, метафизических картинах мира, в связи с чем происходит дифференциация ценностных сфер науки, истории и искусства[8].

Острее всего «разорванная повседневность» ощущается тогда, когда существование делает цезуру, — вот тут-то и бьет час «экзистенциального прозрения»: отчужденные очуждают! В связи с этим интересно проанализировать, как происходит остранение топоса «воскресенье» у Кафки и Сартра.

Кафка пишет в дневнике: «Бесконечный пасмурный воскресный день, заглатывающий годы, "после обеда", растянутое на месяцы. То в отчаяньи по пустым переулкам, то дремотно на канапе. Порой удивление бесцветными, бессмысленными облаками, беспрестанно плывущими мимо. "Тебя приберегают для великого понедельника". Хорошо сказано, только воскресенью не видно конца»[9].

Сартр в романе «Тошнота» описывает воскресный день: на мгновение рассказчику кажется, что он мог бы полюбить людей, но... это же их воскресенье, а не его. Воскресенье как зияние, разрыв, когда отчуждение особенно явственно. Скамейка в поезде превращается в брюхо мертвого осла, плывущего вниз по реке. Существование — не

форма, а «тесто» вещей, монструозная, мягкая масса, неприличная в своей наготе. Остается тошнота. А если превращение? У ребенка открывается третий глаз; кто-то у зеркала открыл рот и увидел вместо языка многоножку; кто-то лег спать в квартире, а проснулся в фаллическом лесу. Вдруг бы все прозрели? Тогда бы он спросил людей: что сделали вы со своей наукой? Со своим гуманизмом? Где ваше человеческое достоинство? Впрочем, и тогда это будет все та же экзистенция. Спасение в одном — в искусстве.

Сартр не только вторит Кафке (та же тональность и в «Постороннем» А.Камю) в описании последнего дня недели, следующего, согласно библейской легенде, за шестью днями творения и в то же время предшествующего мистико-апокрифическому «восьмому дню», но и обыгрывает в данном эпизоде мотив новеллы «Превращение», этого апофеоза очуждения и отчуждения, — вплоть до предсмертных грез Грегора Замзы: в сестринском музицировании бедолага чует некую «новую пищу», надежду на трансцендирование кошмарной реальности.

Итак, очуждение становится стратегически важным (бытийным, эстетическим, духовным) феноменом нашего века, хотя накопление необходимых элементов происходило и в предыдущие столетия. Курт Леонгард, говоря о духовно-историческиxx предпосылках современного состояния искусства, выделяет несколько «редукций»[10] (вот невольно возникший оксюморон: редукция как накопление):

1. Космическая. Коперник и физика нового времени: земля — пылинка в океане бесконечности, центральное положение человека безвозвратно утрачено. (Впрочем, Х.Ортега-и-Гассет парадоксально очуждает саму проблему детерминированности мироощущения какими-либо научными открытиями: если жизнь — это плач тоскующей души, то какая разница, где рыдать, — во вселенной по Птолемею, или в той, что соорудил Коперник).

2. Биологическая. Дарвин: человек — развившийся эмбрион обезьяны.

3. Социологическая. Маркс: история, как и природа, подчинена объективным законам.

4. Физическая. Эйнштейн: пространство и время, эти наши априорные представления, не абсолютны.

5. Психологическая. Фрейд: открытие «оно», безличного начала глубинных процессов подсознания.

Ортега-и-Гассет добавил бы к этому перечню «редукций» еще одну — редукцию человека как эстетического объекта, т.е. то, что он назвал «дегуманизацией искусства». В знаменитом одноименном эссе философ низводит с пьедестала «переживание» («слишком человече-

ское»!), «заражение» (как чисто механический отклик), выделяет «театр идей» Пиранделло и, по сути, предвосхищает многие положения брехтовской теории (разумеется, с диаметрально противоположным политическим кодом). То, что в «Дегуманизации искусства» говорится о смене «перспективы», практически является описанием «эффекта очуждения»: «С человеческой точки зрения, вещи обладают определенным порядком и иерархией. Одни представляются нам более важными, другие менее, третьи — совсем незначительными. Чтобы удовлетворить страстное желание дегуманизации, совсем не обязательно искажать первоначальные формы вещей. Достаточно перевернуть иерархический порядок и создать такое искусство, где на переднем плане окажутся выделенные монументальностью мельчайшие низменные детали... Поэтическое "вознесение" может быть заменено "погружением ниже уровня" естественной перспективы. Лучший способ преодолеть реализм — довести его до крайности, например, взять лупу и рассматривать через нее жизнь в микроскопическом плане, как это делали Пруст, Рамон Гомес де ла Серна, Джойс»[11]. Еще больше данное утверждение правомочно в случае с Кафкой, для которого типично смещение «мышиной перспективы» и «трансцендентного выхода» — именно как средство очуждения.

Каковы же элементы, признаки очуждения как литературного приема? Очевидно, их можно свести к следующему перечню: разрушение прагматического языка; культивирование гетерогенных образований; постоянная смена перспективы; показ происходящего исключительно глазами персонажа, без авторского вмешательства и комментирования; выпадение из нормы; цитирование — причем не всегда «подходящее»; намеки; зонги, обращения к публике; особая организация диалога; специфическая актерская игра и т.д. — в варианте «эпического театра»; «переворачивание» классического топоса и т.д. Продемонстрируем все эти моменты на конкретных примерах.

В стихотворении С.Есенина «Песня о хлебе» перевернут старый топос, когда битву сравнивают с косьбой или молотьбой; в есенинском тексте убиение живого тела метафизируется как процесс приготовления хлеба[12].

В романе Дж.Джойса «Портрет художника в юности» «гетерогенным образованием» является уже имя главного персонажа, чьи монологи представляют собой псевдоповествования от первого лица; в более ранних рассказах из сборника «Дублинцы» Джойс бласфемически очуждает понятие «эпифании»[13].

«Дестабилизация времени, причинности и точек зрения» как признак «остранения» жанра наблюдается в рассказе И.Бунина «Легкое дыхание», что, по мнению Выготского, «работает на подрыв фабуль-

ного интереса, легкость и эмоциональную отрешенность»[14]. «Дикое восприятие театральности» Л.Н.Толстым находит свое продолжение в «остраняющем неузнавании театра» со стороны персонажа М.Зощенко[15]. Прием очуждения использует также М.Булгаков в повести «Собачье сердце». «Если же говорить не об искусстве, а о действительности, то и «кавалерийскую атаку» Толстого на культуру и на законы языковой деятельности, и амбивалентные игры Зощенко в «красного Толстого» постигла жестокая ирония судьбы. Когда «милейший пес» превратился «в такую мразь, что волосы дыбом встают» («Собачье сердце»), а обещанная Лениным кухарка (она же «чудесный грузин»), научившись по-своему управлять государством, обернулась «поваром, готовящим только острые блюда», они стали заказывать подходящую им музыку. Тогда «ищущее» косноязычие Толстого-проповедника затвердело в катехизисные тавтологии Сталина, холстомеровское теоретизирование овеществилось в буденновской критике «Конармии» Бабеля «с высоты коня» (Горький), зощенковский управдом — автор речей о Пушкине — сделался главным арбитром советского искусства и взялся за перевоспитание Зощенко, Ахматовой, Шостаковича и Прокофьева, а пародийно сконструированный Зощенко «пролетарский писатель, которого нет», выйдя из пробирки, с удобством расположился в литературе и стал вытеснять своего создателя»[16].

«Очуждение» — продукт «скоропортящийся», оно всегда привязано к конкретному времени, зависит от реального контекста, взгляда воспринимающего (даже от его умственных способностей), эпохи, общественных настроений и проч. Очуждение может вызывать комическую или трагическую реакцию, но эти вещи не являются константными.

В своем время венгерский режиссер И.Сабо экранизировал роман К.Манна «Мефисто». В романе действие начинается с праздника на стадионе — пик падения главного героя, а потом уже излагается хронологическая последовательность событий, история этого падения. К.Манн сразу «очуждает» протагониста, дабы читатель не идентифицировал себя с ним. У Сабо все наоборот: сцена на стадионе, напоминающая «театр жестокости» А.Арто, — в конце, а начинается фильм оперным спектаклем; затем кадры с рыдающим персонажем, недовольным состоянием нынешнего, традиционного театра, в котором ему тесно (отсюда и опера как наиболее конвенциональное искусство). Если К.Манн применяет приемы авангарда, то Сабо как бы инкриминирует авангарду частичную вину за приход к власти тоталитаризма[17].

Кафка несколько раз в письмах и дневнике говорит о чтении у М.Брода «Процесса» и «Превращения», сопровождая рассказ примечательной репликой: много смеялись. После Второй мировой войны

данные тексты воспринимались, как известно, совсем иначе. Интересной также в аспекте «очуждения» представляется проблема изучения литературы современными подростками и молодыми людьми. В конце 70-х гг. по школам и университетам ФРГ и США прокатилась волна так называемой «фантазирующей интерпретации» — именно в связи с Кафкой. Например, в одной школе ученики после прочтения новеллы «Превращение» сделали гигантского картонного жука, один из них спрятался под эту оболочку и на перемене «ползал» по коридору, так что в ситуацию вмешался директор, пытаясь выяснить, чьи это проделки, — тем самым идеально вписавшись в модель хэппенинга. Более того, получилось, что он непреднамеренно сыграл роль «отцовской фигуры» и тем самым кристаллизовал какие-то моменты интерпретации. Там же был отснят кинофильм, и так как проект финансировал концерн «Фольксваген», в первых кадрах фигурировали два автомобильных остова данной марки, два «жука» — достаточно точная деталь, учитывая ситуацию новеллы. Студенты по мотивам «Превращения» сочинили историю «Грегорины» («очужден» пол персонажа): она мелкая служащая, разведена, имеет троих детей, мечтает занять более высокий пост и т.д.[18].

Теперь об очуждении у Кафки, все случаи которого в рамках данной статьи невозможно перечислить. Кафка, на первый взгляд — что, в общем-то, верно в плане стиля и художественных ориентаций, — кажется вполне традиционным писателем. Но смыслопровоцирующий характер его прозы направлен на показ границ категорий, понятий, суждений, целесообразности, что ведет к взрыву изнутри привычных моделей и форм. Один из таких детонаторов — очуждение.

Типичный кафковский прием — демонстрация происходящего исключительно через оптику главного персонажа при полном отсутствии корректировки фокуса со стороны автора. Протагонист-перископ скрупулезно озирает окрестности, а читатель, заключенный в некое подобие подводной лодки (она же платоновская пещера), должен верить ему на слово. В романе «Америка» шестнадцатилетний Карл Росман, изгнанный родителями из дома, вплывает на пароходе в нью-йоркский порт и видит статую Свободы... с мечом в руках (херувим у врат «парадиза»). Корабль, на котором он плывет, оказывается настоящим лабиринтом, а карта капитана — осиным гнездом бюрократии. Когда Росман впервые видит отель «Оксиденталь» (он пришел сюда, чтобы раздобыть еду), — это непрезентабельное пятиэтажное здание, не очень чистое, куда посетители заходят, как к себе домой. Служащая «Оксиденталя» предлагает Росману переночевать вместе с друзьями у них: мол, в отеле может остановиться и самый «отпетый». Затем юноша поступает на службу лифтером, становится, так сказать,

членом иерархии, и отель мгновенно преображается в фешенебельное заведение (теперь уже о семи этажах) с фантастическим количеством лифтов и целым полчищем обслуживающих их лифтеров, с непременными «отцовскими и материнскими фигурами», чудовищной бюрократией и т.д. Мытарства Карла продолжаются, по воле обстоятельств он оказывается слугой бывшей певицы Брюнельды. Последняя — во время наблюдения с балкона фантасмагорической сцены американской предвыборной кампании — пытается заставить Росмана посмотреть на происходящее внизу через театральный бинокль, то есть «очуждает», доводя до абсурда, саму кафковско-росмановскую манеру видения: приделывает к «перископу» театральный бинокль. В заключительной главе романа «Натуральный театр из Оклахомы», где речь, по сути, идет о смерти или ее преддверии, топос «загробного царства» очуждается реквизитом барочного мирового театра, последний же, в свою очередь, остранен старой бюрократической атрибутикой.

«Звериные истории» (он сам предпочитал такое название слову «притча») Кафки целиком попадают в рассматриваемую проблематику (очуждается уже сам жанр сказки). В новеллах и фрагментах «Превращение», «Отчет для академии», «Шакалы и арабы», «Гибрид», «Исследования одной собаки», «В синагоге», «Постройка», «Певица Жозефина, или Мышиный народ» — очуждается — через образ животного (как правило, крайне несимпатичного автору) — судьба художника, с параллельной демонстрацией «вечного несчастья». Кафка всегда возражал против изображения этих персонажей на «картинках», ибо они должны хранить тайну своей идентичности с их создателем. Еще одна метафора экзистенции художника кафковского толка — цирк. В новелле «Первые страдания» изображен «художник трапеции», который живет высоко под куполом цирка, почти не покидая своего снаряда. Странный акробат очуждает заведение своим присутствием, поскольку не только не участвует в спектакле, но еще и отвлекает во время представления внимание публики. А причина этого — доведенное до совершенства искусство, синонимичное сверхаскетизму, почти уже не-искусство, когда мысль о второй трапеции вызывает «страдания» и на «чистый детский лоб» артиста ложатся первые морщины.

Очуждение в брехтовской драматургической и сценической практике преследовало цель разрушить иллюзию театральности, вовлечь зрителя в диалог, заставить его реагировать не столько эмоционально, сколько рефлективно. В прозе Кафки, фигуры парадигматической для XX в. в плане интересующей нас проблематики, прием очуждения катализирует обычно ситуацию апории, не убивая, однако, окончательно надежду на разрешение-спасение. Очуждение здесь, с одной сторо-

ны, выступает в роли «служанки» индивидуального мифотворчества, с другой же, посредством своеобразного юмора и мимикрии под конвенциональный стиль обеспечивает прожиточный минимум «старушке эмоции».

Поэзия П.Целана, являя собой непосредственный отклик на кошмар «концлагерной эпохи», эмоциональна настолько, насколько вообще может быть эмоционален шок, и очуждение в ней генерирует своеобразную медицинскую «латынь» (или эсперанто), специфически окрашенный вокабуляр, с помощью которого констатируется летальный исход предшествующих лирических моделей.

Целановское остранение начинается уже с поэтического жанра. К примеру, знаменитая «Фуга смерти» — это и псалом, и колыбельная, и «танец смерти», и элегия, и словесная имитация названной музыкальной формы. Все жанры «панэлегизируются», что ведет к очуждению самой оппозиции «память — забвение» (как и понятия «лирической медитативности»), так как они — функции друг друга: одно растет за счет другого и наоборот.

Очуждена и цветовая символика, потому что цветом наделяются, в основном, не реальные объекты, но абстрактные понятия и процессы сознания. Это ведет к настоящей «алхимии» и крайнему субъективизму цветового спектра: синий — интенсивная работа памяти; зеленый маркирует забвение; красный — забвение/память; ржавый, бурый, коричневый — явь, бодрствование, функционирование в социуме; белый, серебряный — смерть.

Очуждается также слово как единица коммуникации: отсюда такие метафоры, как «слово по образу и подобию молчания» или «решетка речи». Молчание, с одной стороны, — перенасыщенный раствор, дающий после погружения в него «решетки речи» кристаллы поэзии; но с другой, на определенной стадии оно превращается в кислоту, способную растворить саму эту «решетку». Увеличение молчания, например, выражается в графической организации текста: строка нередко состоит из одного слова, слога или даже буквы.

Еще одним средством очуждения у Целана служит цитирование. В стихотворении «Франкфурт, сентябрь» из сборника «Нитяные солнца» цитируется афоризм автора «Процесса»: «Психология в последний раз!» Текст отличается псевдоглубиной — где-то на уровне мемуаров Густава Яноуха — и подается в форме незамысловатого ребуса: завтракающая галка (аллюзия на фамилию Кафки) и «поющая гортань» (имеется в виду туберкулез горла, от которого умер пражский писатель). В стихотворении «Тюбинген, январь» цитируется Гельдерлин («паллакш» — слово, которое употреблял потерявший рассудок поэт, когда не хотел прямо отвечать на вопрос), чья судьба — ком-

ментарий к ситуации распада языка в бесчеловечное время. Парадоксально интерпретирует Целан стихотворение Брехта «Разговор о деревьях»: что же это за время, когда разговор о деревьях — почти преступление, ибо замалчивает столько злодеяний. Целан очуждает этот текст в своем стихотворении «Лист»: что же это за время, когда разговор — почти преступление, потому что заключает в себя столько уже сказанного. Целан «ухудшает» оригинал: у него, в отличие от Брехта, даже беседы о деревьях не получится, потому что и деревьев уже нет, лист — «бездревесный», и преступлением оказывается сам «разговор». С брехтовским текстом перекликается также целановское стихотворение «Нитяные солнца».

Особую роль играют иноязычные цитаты, что подчеркивает их положение в стихотворении: цитата как ключ к пониманию. Более того, иноязычный текст (это может быть цитата из Верлена или Аполлинера) вводит в стих — по контрасту с «немецким окружением» — более светлую и звучную зону. Это вообще соответствует целановскому осознанию различий в положении немецкого и французского языков в послевоенное время: немецкий не доверяет «красивому», он пытается стать «правдой». Другую функцию выполняют англо-американские вкрапления. Как правило, они связаны с депоэтизацией, с иронической пародией и общей тенденцией поздней лирики Целана к окончательному избавлению от иллюзий. Цитаты на идиш призваны «динамизировать» память, а общеславянские и русские (реминисценции из Мандельштама, Цветаевой) свидетельствуют о поиске «меридиана», «избирательного сродства».

Очуждение как прием приобретает тотальное значение в постмодернистском искусстве, что ведет порой к элиминированию его сущностных признаков. Разрушение соссюровского единства означаемого и означающего, в результате которого знак указывает не на означаемое, а лишь на другие знаки, создает идеальную почву для очуждающей игры: означающее корреспондирует с означаемым, как брехтовская Кураж с сюжетом из 30-летней войны (или любой другой войны, — хоть Пелопоннесской). Все переходит, превращается во все, побеждает некая новая форма аллегории, а номинализм становится содержанием. Согласно М.Фуко, в постмодернистском сознании происходит снятие дихотомии субъекта и объекта, человека как эмпирического существа и как познающего, — таким образом, мы наблюдаем возвращение к доклассическому состоянию, когда писатель, к примеру, описывая змей и драконов, с одинаковым пафосом говорил о реальных и фантастических существах. Итак, на место субъекта должен вступить язык, универсальная среда, обволакивающая и проницающая все бытие.

Декларировавшееся в русском формализме равноправие писателя и читателя, ликвидация в брехтовском театре занавеса с вовлечением зрителя в прямой диалог получают свое логическое развитие в постструктуралистском тезисе о «смерти Автора»: «Удаление Автора (вслед за Брехтом здесь можно говорить о настоящем «очуждении» — Автор делается меньше ростом, как фигура в самой глубине литературной "сцены") — это не просто исторический факт или эффект письма: им до основания преображается весь текст, или, что то же самое, текст создается и читается таким образом, что автор на всех его уровнях устраняется»[19]. По законам, скорее, постмодернистской эстетики трактуется Барт и само брехтовское очуждение: «Актер должен показать, что он не подчинен зрителю (насквозь пропахшему «реальностью», «человечностью»), но всего лишь отсылает смысл к его идеальности»[20]. Именно так Х.Л.Борхес, когда пишет о китайской энциклопедии фантастических животных, «отсылает» читателя к идеальной энциклопедии игры.

Ярче всего этот принцип проявляется, возможно, не столько в самих литературных (или паралитературных) текстах, сколько в их интерпретациях. К примеру, Ж.Деррида предполагает неправильные прочтения, провокацию непонимания, затруднение локализации собственных понятий, зашифровывание собственного «образа действий», «рассеивание» связей. Цель — сделать «нечитаемыми» путеводные вехи, дабы одновременно «утопить и очаровать, совратить и огорошить»[21]. Метод исследователя — найти противоречие между явно выраженным и тем, что заключено в «психическом письме», углубить поляризацию «знака» и «предмета», то есть нанести удар по идеальной структуре логического дискурса.

В 1984 г. Деррида сделал доклад на коллоквиуме, посвященном П.Целану. Он берет три понятия — «дата», «шибболет», «обрезание», — в общем-то, иррелевантные для поэта, — и ложная «деконструкция» превращается в «очуждающее» прочтение. Так семантика «обрезания» (у Целана слово встречается всего один раз — в «полемической» ситуации, когда речь идет о раввине Леве, изобретателе биоробота и, таким образом, прямом наследнике — с поправкой на «иссушение» структуры — Дедала) охватывает не только всю мотивику травм и шрамов, но и синтаксический уровень: цезуры, сокращения слов, усеченные окончания стихотворной строки.

В этой связи интересна послевоенная судьба драматурга и теоретика, инициировавшего сам термин «очуждение» (возможно, эффективнее всего Брехт реализовал данное понятие в собственной биографии: ранг классика соцреализма в ГДР, западногерманский издатель, австрийское гражданство, счет в швейцарском банке). В конце 50-х и

в 60-е гг. на Западе наблюдается бум Брехта (не в последнюю очередь в связи с движением радикального студенчества), который в 70-е сменяется настоящей аллергией. В постструктурализме опыт Брехта оценивается позитивно: «Брехт блестяще продемонстрировал и подтвердил этот семантический статус театра. Прежде всего: он осознал, что феномен театральности может толковаться в терминах познания, а не эмоционального воздействия... оттого-то, очевидно, в брехтовском театре так много значения и так мало проповедей; система призвана здесь не передавать какое-либо позитивное сообщение (это не театр означаемых), а раскрывать зрителю глаза на то, что мир — это объект, требующий анализа (это театр означающих)... В неясном, невнятном вопросе (вроде тех, что могла задавать миру "философия абсурда") заключено гораздо меньше силы (меньше потрясения), чем в вопросе с совсем близким, но приторможенным ответом (как у Брехта) ; в литературе, с ее констативным строем, «чистых» вопросов не бывает — всякий вопрос уже есть ответ, только рассыпанный, рассеянный по кусочкам, из которых изливается смысл и тут же утекает прочь»[22].

В постановках самих брехтовских пьес «эффект очуждения» постепенно сходит на нет. Исследовательница постмодернистского прочтения Брехта заметила его только раз: когда в театральном зале перегорела электропроводка[23]. Но его опыт ощущается как в творчестве драматургов более позднего периода (Х.Мюллер), так и в театральной режиссуре (Е.Гротовский, Ю.Любимов, П.Бауш и др.). Еще дальше в разрушении границы между иллюзией и реальностью идут авангардистский перформанс и хэппенинг. Но, с другой стороны, для постмодернизма (как и для постфрейдизма, пример — лакановское прочтение Фрейда) характерна определенная реабилитация иллюзии: в пьесе Х.Мюллера «Гамлетовская машина» персонажи сходят с ума как раз по причине разрушения иллюзии.

Сознательно избегает очуждения — не всегда по политическим мотивам — «театр абсурда», или «антитеатр» (главным образом в практике Э.Ионеско; толчком для написания «Лысой певицы» послужил англо-французский разговорник, — думается, это не только анекдот из «творческой лаборатории»), который базируется на серийном повторении знака, стертости, клишированности, «повседневности», банальных повторах, когда нет отсылки ни к реальности, ни к «идеальному смыслу». Как заметил К.Леви-Стросс, «...структура вырождается в серийность. Такое вырождение начинается, когда структуры противоположности уступают место структурам удвоения: последовательные эпизоды, но все же опирающиеся на единую матрицу. И оно полностью завершается, когда само удвоение занимает место структуры. Будучи формой формы, это удвоение принимает последний шепот

гибнущей структуры. Когда ему нечего больше сказать или же когда он может не так уж много, миф длится только при условии повторения»[24].

Когда нечего больше сказать — многозначительный вывод...

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] *Hansen-Löwe A.A.* Die Theorie der Verfremdung im russischen Formalismus. Wien, s.a. S. 393.

[2] *Hegel G.W.F.* Sokrates. Fr./M., 1971, s. 455–460. Kierkegaard S. Über den Begriff der Ironie, mit städiger Rücksicht auf Sokrates. Gesammelte Werke. Düsseldorf, Köln, 1961. S. 263–269.

[3] *Ауэрбах* Э. Мимесис. М., 1976. С. 41.

[4] *Hocke G.R.* Manierismus in der Literatur. Hamburg, 1955. S. 259.

[5] *Gesammelte Werke.* Zürich, 1946. Bd. IV. S. 301.

[6] *Nietzsche F.* Sämtliche Werke. München, 1980, Bd. S. 123, 132, 152.

[7] Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв. М., 1987. С. 333.

[8] Постмодернизм и культура // Вопросы философии. 1992, № 4. С. 48.

[9] *Kafka F.* Tagebücher. Fr./M, 1970. S. 395.

[10] *Leonhard K.* Moderne Dichtung. Bremen, 1963. S. 207–208.

[11] *Ортега-и-Гассет Х.* Эстетика. Философия культуры. М., 1991. С. 245.

[12] Immanente Ästhetik — ästherische Reflexion. Hrsg von W. Iser. München, 1966. Ss. 263–296.

[13] Verfremdung in der Literatur. Hrsg von H. Helmers. Darmstadt, 1974. S. 428, 255.

[14] *Жолковский А.К.* Блуждающие сны. М., 1994. С. 108.

[15] Там же, с. 126.

[16] Там же, с. 137.

[17] Postmoderne: Alltag, Allegorie und Avantgarde. Fr./M, 1987. S. 49.

[18] *Seholz R., Herrmann H. P.* Literatur und Phantasie. Stuttgart, 1990.

[19] *Барт Р.* Избранные работы. Семиотика. Поэтика. М., 1989. С. 387.

[20] Как всегда — об авангарде. М., 1992. С. 177.

[21] *Felke R.* Psychische Schrift: Freud. Derrida. Celan. Wien-Berlin, 1991. S. 16.

[22] *Барт Р.* Избранные работы. Семиотика, Поэтика. М., 1989. С. 277–279.

[23] *Wright E.* Postmodern Brecht. London and New York, 1985. P. 21.

[24] Цит. по: Как всегда — об авангарде. С. 234.

М.Коренева

ЛИТЕРАТУРНОЕ ИЗМЕРЕНИЕ АБСУРДА

В основе того литературного явления, которое получило название абсурдизма, театра абсурда или не вполне точно просто «абсурда», лежит мысль о тотальной бессмысленности бытия. Такая бессмысленность лишает всякой значимости любое человеческое существование как в его целостности, так и в каждом отдельном проявлении — поступке, чувстве, устремлении. Как художественное течение абсурд — по преимуществу или вернее даже исключительно явление литературного порядка, чем он отличается от большинства сопредельных с ним явлений и течений художественной культуры XX в., нашедших выражение в различных видах искусства — живописи, музыке, кино, скульптуре, как, например, символизм, импрессионизм, экспрессионизм, сюрреализм и т.д., с одной стороны, и гротеск, монтаж, коллаж и т.д. — с другой.

В отличие от тех и других, идея «абсурда» облюбовала для своего художественного бытования искусство слова, а также театр — искусство, со словом неразрывно связанное, хотя им и не замкнутое. Сосредоточенность в сфере языка особенно любопытна в свете того бросающегося в глаза обстоятельства, что одним из главных импульсов, стимулировавших ее активность, было именно стремление освободиться от «тирании» слова и давления контекста стоящих за ним литературных традиций, ее подчеркнутая «антилитературность».

Сложившись в середине XX в., идея «абсурда» соединилась со специфической художественной формой, благодаря чему произошло знаменательное превращение идеи в феномен художественной культуры. В этом переходе и заключалась подлинная новизна. Как нередко бывает, определение появилось гораздо позже самого явления и связано с изданием книги английского исследователя М.Эсслина «Театр абсурда» (1961). Не то, чтобы до него никто не писал об абсурдизме. Напротив, рецензируя произведения Беккета, Камю, Сартра, Ионеско, Адамова, Аррабаля, других писателей, критики постоянно вращались в кругу абсурдистских идей, проблематики абсурдизма. Однако все это оставалось в пределах отдельных наблюдений и частных случаев. Исследование Эсслина предложило рассмотрение «аб-сур-

да» как особого художественного явления. В этом смысле книга несомненно обозначила исторический рубеж. В ней было «слово найдено» — явление поименовано, и потому книга прозвучала как открытие. Она и была открытием, представив анализ, характеристику и целостное видение «абсурда» как литературного направления. Неудивительно, что и поныне исследователи обращаются к ней, даже если только затем, чтобы оспорить некогда выдвинутые положения. Хотя речь идет собственно о «театре абсурда», в сущности нет ничего, что исключало бы рассмотрение в том же ключе произведений, относящихся к другим родам литературы. Правда, сфера влияния «абсурда» ограничена, охватывая драму и прозу — поэзия осталась им практически не затронута. Даже в случаях, когда, казалось бы, можно, не сомневаясь, говорить об абсурдистской поэзии (скажем, применительно к стихам Беккета), ярлык представляется лишенным смысла.

Основой «абсурда» как литературного направления Эсслин называет миропонимание, смысловой фокус которого — идея тотальной абсурдности бытия, охватившая мир Запада после второй мировой войны. «Театр абсурда», по его мнению, «можно рассматривать как отражение взгляда, поистине, кажется, наиболее репрезентативного» для нашего времени. Определяющим в нем исследователь считает «ощущение того, что несомненные истины и краеугольные понятия минувших веков были сметены, что подвергнутые проверке они были сочтены негодными и дискредитированы как дешевые и несколько ребяческие иллюзии. До конца второй мировой войны упадок религиозной веры был закамуфлирован религиями-субститутами — верой в прогресс, национализмом, различными тоталитаристскими заблуждениями. Все они были разнесены войной в щепки»[1].

Абсурд вызрел на расчищенном войной пустыре.

И хотя Тынянов не без сарказма говорил о попытках поставить во главу угла «не «формальные искания», а «новое чувство»[2], в данном случае решающая роль принадлежит именно «новому чувству».

Здесь требуется некоторое пояснение. Само представление о бессмысленности бытия отнюдь не было открытием XX в. Мысль эта стара, как мир, и от века притягивала к себе внимание — столько, сколько существует жизнь и размышление о жизни. Сопровождая человечество на протяжении истории, она содержится в древнейших пластах литературы, отлившись в чеканную формулу ветхозаветного «Суета сует и всяческая суета» или застыв неотвратимым законом в фаталистических по духу изречениях типа «Все под Богом ходим». Страдания, невзгоды и лишения, которые тысячелетиями были уделом рода человеческого, тяготы подневольного труда и бесправие, разрушительные войны и опустошительные эпидемии — все превра-

ности судьбы, неотступно убеждавшие в тщете упований на прочное счастье и благополучие, ставили человека лицом к лицу со смертью, напоминая о непреложном законе бытия. Запечатленные в идее античного рока или образе слепой Фортуны эти умонастроения исходят из представления о человеке как игрушке судьбы, безраздельно подвластной прихоти всемогущего случая, которому не могут противостоять ни воля, ни разум, бессильные перед непроницаемой тайной бытия. Обессиливающему чувству бессмысленности существования подвержены люди разных эпох и взглядов со времен античности. С пронзительной мощью мысль о конечной абсурдности жизни выражена в монологе Макбета, подводящем трагический итог его истории признанием бесплодности человеческих усилий:

Завтра, завтра, завтра, —
А дни ползут и вот уж в книге жизни
Читаем мы последний слог и видим,
Что все вчера лишь озаряли путь
К могиле пыльной. Дотлевай, огарок!
Жизнь — это только тень, комедиант,
Паясничавший полчаса на сцене
И тут же позабытый; это повесть,
Которую пересказал дурак:
В ней много слов и страсти, нет лишь смысла.
(«Макбет», Акт IV, сц. 5, перев. Мих. Донского)

Прямо перекликаются со стихами Шекспира слова американского теолога XVII в. Томаса Шепарда, — изнемогая в безуспешной борьбе с мыслью о смерти, он в одном из сочинений восклицает: «Что есть наша теперешняя жизнь как не беспрестанное умирание, несущее повседневно при нас нечто горшее тысячи смертей?»[3] У него заметен новый смысловой оттенок: жизнь как непрерывное умирание, как неостановимое движение к смерти. Размышление Паскаля о неизбежном приближении к смерти естественно продолжает его рассуждения: «Люди не властны уничтожить смерть, горести, полное свое неведение, вот они и стараются не думать об этом... Развлечение — единственная наша утеха в горе и вместе с тем величайшее горе...» Не будь его, «... мы ощутили бы такую томительную тоску, что постарались бы исцелить ее средством не столь эфемерным. Но развлечение забавляет нас, и мы, не замечая этого, спешим к смерти»[4].

Авторы выбраны, можно сказать, произвольно — нетрудно привести десятки других имен и несчетное число примеров. Задача данной работы, однако, — не рассмотрение темы смерти, поистине бездонной, а проблема литературы абсурда в XX в. В этом свете важно

лишь присущее приведенным текстам ясное сознание тщеты человеческих усилий и конечности земного существования, способное быть источником душевных страданий (порождать тоску). Даже и в том особом ракурсе, что составляет предмет работы, тема «абсурдности бытия» очевидно не нова. В ней притом высвечены моменты, составившие основные мотивы художественного явления, названного «абсурдизмом». Собственно говоря, убеждение, что «Бессменной чередой / Единою тропой / К могиле мы спешим»[5], — одно из самых общих понятий, входящих в первичный круг представлений о жизни.

При всей универсальности их звучания приведенные пассажи нельзя все же счесть выражением мироощущения названных авторов в его целостности. В них к тому же безошибочно распознается связь с конкретной ситуацией, определившей глубинный смысл высказываний: с загубленной жизнью героя, обернувшейся цепью кровавых преступлений; с тревогой пуританина, терзаемого сомнениями относительно спасения не только в силу неисповедимости путей господних, но и доктрины первородного греха, неискупимого благими делами добродетельнейшего из смертных. И у Паскаля мысль о смерти — отправная точка не для сошествия в бездны абсурда, а поисков иных смыслов. Во всех случаях ощутимы обстоятельства индивидуальной ситуации и своего времени, что кладет предел расширительному толкованию смысла, исключает его распространение на всю полноту жизни.

И хотя современное ухо безошибочно уловит и в стоической мудрости Паскаля, и в ламентациях пуританского священника, и в горьком признании Макбета отзвуки настроений современного человека, склонившегося к признанию абсурдности бытия, между мировосприятием, выраженным в литературе прошлого, с одной стороны, и пронизывающим творчество писателей XX в., — с другой (водораздел, как и во многих иных случаях, пролегает на рубеже XIX и XX вв.), существует огромная, принципиальная разница. Коренное их расхождение при несомненном и очевидном сходстве упирается в причины общего порядка и сопряжено прежде всего с христианством — на протяжении двух тысячелетий обещание спасения и райского блаженства в конце земного пути укрепляло впадавший в сомнение дух, оправдывая самые тяжкие удары судьбы, искупая трагедию, придавая несчастьям смысл посланного человеку Богом испытания. В ходе истории дарованные религией надежды получали подкрепление со стороны философии, социальной и политической мысли. Утверждавшие идею прогресса доктрины в свою очередь поддерживали веру в осмысленность существования и (функционально) смыкались в этом плане с религией, даже если и носили антирелигиозную окраску.

Катаклизмы, пережитые человечеством в XX в., подорвали доверие к подобным теориям, поставив под сомнение самое возможность прогресса. Эпоха жесточайших в истории войн, счет в которых шел на десятки миллионов, победивших и подавленных революций, тоталитарных режимов, массовых репрессий, атомной бомбы и угрозы уничтожения человечества породила духовный кризис, в котором рухнула вера в разрешение антагонизмов на основе справедливости и гуманности. Потерявший направление и цель движения мир, где, вопреки благим пожеланиям, успехам науки, просвещения и искусства, неизменно нарастали разрушительные инстинкты, жестокой реальностью обесценил прогнозы, предвещавшие его переустройство на разумных началах. Представ не только неуправляемым, но и необъяснимым, мир стал восприниматься как абсолютный хаос, где индивидуальное существование подчинено закону всеобщей абсурдности. Трагическая действительность убивала надежду на постижимость бытия, при этом именно разум, пребывающий в плену аберраций, провозглашался творцом и вместилищем гибельных иллюзий. Ощущение полного бессилия человека перед глобальными катастрофами, подорванная ими вера в прогресс и дискредитация разума вели к пересмотру онтологических основ бытия, на что литература ответила возникновением абсурдизма.

Но эти умонастроения, проникнутые сознанием бессмысленности существования, сложились в целостную концепцию только благодаря тому, что добавилось еще одно, не менее значимое обстоятельство — крах веры. Переворот в сознании Запада возвестил еще в девятнадцатом столетии Ницше, сказав: «Бог мертв». От современников ускользнуло глубинное содержание этих слов, как и других положений его философии, которая стала поначалу добычей массовой культуры, пустившей в оборот доведенный до гротеска и карикатурности миф о «белокурых бестиях», а затем пала жертвой фашистской пропаганды. Реальностью — философской, идеологической, психологической — обозначенное Ницше явление стало уже в XX в.

М.Хайдеггер увидел в этих словах выражение смысла «исторического движения», которое «властно проникает собою уже и предшествующие века и определяет нынешний век», так как они «нарекают судьбу Запада в течение двух тысячелетий его истории»[6]. Глядя в разверзшиеся над западным миром пустые небеса, он справедливо замечает, что «Бог» применительно к обществу, «если продумывать его в его сущности, замещает сверхчувственный мир идеалов, заключающих в себе цель жизни, что возвышается над самой же земной жизнью, и ... определяющих ее сверху и в известном смысле извне»[7]. Неизбежно поэтому все определявшее «человеческое бытийствование по

1/2 16 — 6059

способу цели и меры, утратило силу действенности — силу безусловную и непосредственную, а прежде всего безотказно действовавшую. А прежний сверхчувственный мир целей и мер уже не пробуждает и не несет на себе жизнь. Тот мир сам теперь безжизнен — он мертв». По логике Хайдеггера, суть перемен означает, что «Сверхчувственное основание сверхчувственного мира, если мыслить его как действенную действительность всего действительного, сделалось бездейственным»[8]. Это равносильно крушению привычного порядка — «...судьбою становится то, что сверхчувственный мир, Бог, нравственный закон, авторитет разума, прогресс, счастье большинства, культура, цивилизация утрачивают присущую им силу созидания и начинают ничтожествовать»[9]. В категориях человеческого бытия утрата верховным миром «обязательности» и «действенности» означает, что «не остается вовсе ничего, чего бы держался, на что мог бы опереться и чем мог бы направляться человек»[10].

Эти высказывания, в фокусе которых находится философия Ницше, призваны представлять все же не столько Ницше или даже Хайдеггера, чьи воззрения на существование человека в истории раскрыты в них с предельной ясностью и конкретностью, сколько миропонимание, ставшее философской основой абсурдизма. Тяготея к максимальному обобщению, Хайдеггер прибегает к категориям, скрывающим движение во времени под покровом универсалий «здесь-бытия», «бытия-к-смерти», «заброшенности-в-мир», «подлинного» и «неподлинного существования» и т.д. В кругу таких понятий вывод об абсурдности жизни облекается в предельно отвлеченную форму: «Смысл бытия никогда не может быть приведен в противоречие с сущим или с бытием как зиждительной "основой" сущего, поскольку "основа" становится достигнутой исключительно как смысл, пусть это будет даже сама безосновность — пропасть бессмысленности»[11].

В рассуждениях Хайдеггера о Ницше уже очерчено, следовательно, в его сущностных чертах мироощущение, вместившее в себя в качестве непреложного вывода концепцию абсурдности бытия. Осмысление и обоснование эти умонастроения получили в философии экзистенциализма в ее различных модификациях, связанных, наряду с М.Хайдеггером с именами С.Кьеркегора, Э.Гуссерля, Л.Шестова, К.Ясперса, Ж.П.Сартра и А.Камю. В их сочинениях определились основные положения и общие контуры экзистенциалистской философии, осмысляющей то движение истории, которое, согласно Хайдеггеру, «властно проникает собою уже и предшествующие века», выступая одним из вариантов мысли, направленной к бытию. Показательно, что мотив обезбоженности вследствие «смерти Бога» выдвигается в системе воззрений мыслителей-экзистенциалистов на одно из первых

мест. Он стоит, в частности, за спором Камю с Кьеркегором в «Мифе о Сизифе». Последний, считает Камю, «...делает из абсурда критерий мира иного, тогда как он — просто остаток опыта этого мира», из боязни истины[12].

Как же в таком случае определяет «абсурд» сам Альбер Камю?

В «Мифе о Сизифе» (1941), ставшем наиболее законченным выражением его экзистенциалистских взглядов, он пишет: «Мир, который поддается объяснению, пусть самому дурному, — этот мир нам знаком. Но если вселенная внезапно лишается как иллюзий, так и познаний, человек становится в ней посторонним. Человек изгнан навек, ибо лишен памяти и об утраченном отечестве, и надежды на землю обетованную. Собственно говоря, чувство абсурдности и есть тот разлад между человеком и его жизнью, актером и декорациями»*[13]. Поясняя далее свое понимание абсурда, Камю указывает на нерасторжимость его связи с человеком, присутствие которого он выдвигает в качестве важнейшего условия существования абсурда: «Человек сталкивается с абсурдностью мира. Абсурд рождается в этом столкновении между признанием человека и неразумным молчанием мира. (...) Иррациональность, человеческая ностальгия и порожденный их встречей абсурд — вот три персонажа драмы...» Главное качество этой «своеобразной триады», полагает он, — ее «неделимость»: уничтожить одну из частей — «...значит уничтожить всю ее целиком. Помимо человеческого ума нет абсурда. Следовательно, вместе со смертью исчезает и абсурд, как и все остальное. Но абсурда нет и вне мира»[14].

Иными словами, абсурд, хотя и порождается окружающим миром, на самом деле существует лишь в человеческом сознании и до тех пор, пока существует это сознание. У Камю это отчужденное сознание человека, который утратил созидательно-преобразующую связь с миром природным и человеческим, если угодно, вырван или выброшен из всяких осмысленно-действенных отношений с окружением. Хайдеггеровское «правящая в том мире любовь уже перестала быть действенно-действительным принципом всего совершающегося теперь»[15] оборачивается к человеку своей иррациональностью, которая превращает пытливость ума, обращенного к непознанному, в обреченную на провал попытку овладения непознаваемым.

Камю поставил целью воплотить выношенную им идею абсурда в художественной форме. Предприняв ряд попыток, он довольно близ-

---

* Заключительную часть определения следует скорее переводить «деятелем и его окружением». То, что в переводе представлено метафорой, у Камю выступает принадлежностью действительности.

ко подошел к ней, но все же она от него ускользнула. Неудача Камю весьма показательна в свете последующего развития абсурдизма.

Первым опытом в этом роде стала пьеса «Калигула» (1939, варианты — 1941, 1944, 1947), герой которой должен был своей судьбой утверждать вырастающую из признания бессмысленности бытия идею метафизического бунта. В предисловии к изданию своих пьес Камю в 1958 г. писал: «Калигула» — это история верховного самоубийства. История, которая в высшей степени трагична и человечна. Из верности самому себе, неверный по отношению к ближним, Калигула соглашается умереть, поняв, что никто не может спастись в одиночку и что нельзя быть свободным против других людей»[16].

Даже если, согласившись с автором, признать, что в течение десяти лет, на протяжении которых велась работа над пьесой, его первоначальный замысел не претерпел никаких изменений (наличие различных редакций говорит об обратном), эту интерпретацию опровергает сам текст пьесы, образ заглавного героя. Хотя Калигула и гибнет от рук заговорщиков, мотивы, побудившие его принять смерть, остаются тайной, а то прозрение, о котором говорит Камю, никак не выявлено. Для этого необходимо было дать мотивацию его поступка, представить смерть как результат сознательного выбора героя, для чего в свою очередь требовалось показать неведомые окружающим движения его души, погрузиться в психологию. Камю, видимо, интуитивно чувствовал, что психологическая разработка характера не отвечала художественной природе задуманного им произведения, и справедливо от нее отказался. Однако прочесть в пьесе идею, которую он стремился выразить, за исключением прямых деклараций стало невозможно.

Выбор Калигулы в качестве героя оказался в этом смысле фатальным. Его желания невозможного инфантильны («Я хотел луну»[17]), его жизненный путь — не вызревание метафизического бунта, а становление обыкновенного тирана-убийцы, достигнутое притом самым заурядным образом — через искус безграничной власти («Я только сейчас понял пользу власти. Ей удается невозможное. Отныне и впредь свобода беспредельна»[18]). Не содержит ни грана пьянящего ощущения невероятного объявленное Калигулой «великое испытание» Рима свободой — в действительности это не более чем извечное (и стандартное — с позиции власти) испытание страхом и смертью («Этот мир лишен смысла, и тот, кто осознал это, обретает свободу, — объявляет Калигула, тут же добавляя: — И я ненавижу вас именно потому, что вы несвободны»[19].). Неудивительно, что постановка пьесы в 1944 г. приобрела остро-политическое звучание, а ее герой был воспринят как гнусный деспот и злодей, вызывавший пря-

мые ассоциации с Гитлером, хотя работая над ней, по замечанию С.Великовского, «...Камю был далек от замысла создать пьесу с историческим ключом»[20].

Но произошло это не только потому, что история Калигулы была слишком хорошо известна и не выдержала идейно-философского груза, который возложил на нее драматург. Главным препятствием стало то, что у него вообще была история. Как показало впоследствии развитие абсурдизма, на роль протагониста в нем выдвинулся человек, не имеющий истории, как не имеющий и личности. Неприемлемой соответственно оказалась и традиционная форма драмы, выдержанная у Камю с классической французской ясностью очертаний и законченностью, словно непоколебленная никакими экспериментами, которыми столь богат XX в. В результате вышла не драма абсурда, а интеллектуальная драма, в которой, наряду с другими, отчетливо прозвучала и тема абсурдности бытия, в контексте произведения, вероятно, даже не главная.

Именно в литературе XX в. идея метафизического абсурда впервые за долгую историю ее бытования обрела особую художественную форму но возникший вскоре театр абсурда, пересматривая художественную структуру драмы, обратился совсем к другим истокам.

М.Эсслин трактует вопрос об истоках «абсурда» как художественного явления весьма расширительно, возводя его еще к античности. Традиции, из которых вырос «театр абсурда», идут, по его убеждению, от греческих мимов, включая также и народных персонажей и традиционные типажи (скажем, воин-хвастун или скряга) у Плавта и Теренция. К его истокам по существу причисляется чуть ли не вся вообще народная традиция, в особенности комическая, в различных ее проявлениях, от средневековых фарсов и комедии дель арте до детских бессмысленных стишков («чепухи»), считалок, загадок, а также цирковых представлений или волшебной и фантастической сказки. От последней мостик с легкостью перебрасывается к «Волшебной флейте» Моцарта-Шиканедера и комедиям Нестроя и т.д. Следующим движением сюда прихлестывается творчество всех писателей, широко опиравшихся в своем творчестве на народные традиции, обнаруживая живое взаимодействие с низовыми жанрами. Не удивительно, что при таком подходе в числе предшественников «абсурда» оказываются и Мольер, и Рабле, и Шекспир. Иначе говоря, едва ли не целиком вся традиция комического в литературе Европы.

Комическим, однако, дело не ограничивается. Это особенно заметно в интерпретации Эсслином шекспировского наследия — Шекспир объявляется предтечей абсурдизма не только на основании присущего его палитре комедиографа комического преувеличения и шутовства,

словесной игры или «темных» речей шутов, но также и в силу обращения, к примеру, к теме безумия (Лир, Гамлет, Ричард II, Офелия и т.д.). В более близкие к нам времена в эту категорию попадают произведения, отмеченные игрой фантазии или переносящие действие в мир снов, — в этот круг вовлекаются таким образом и К.Д.Граббе, и Бюхнер с его «Воццеком», и Стриндберг.

Излишне расширенная трактовка термина очевидна. Как язвительно заметил по другому, но весьма сходному поводу Ю.Тынянов, «с родителями и дедами дело обсто<ит> несколько неблагополучно: оказалось слишком много родственников», когда в «списке прародителей» значились мифы, саги, «Эдды», Гамсун, Новалис, Данте, Гоголь, Флобер, Ван Гог, Ницше, Толстой, Достоевский и многие другие. «Список хорош и родня почтенная, — продолжает Тынянов, — но не слишком ли много? (отчасти походит на библиотечный каталог), и родня слишком почтенная, тяжелая, имена давят, все "старшие ветви", очень толстые и суковатые»[21].

Если же искать более конкретных связей, поиски предшественников «абсурда» ведут к творчеству французского драматурга рубежа XIX–XX вв. Альфреда Жарри (1873–1907). В этом сходится большинство исследователей, отводя особую роль его пьесе «Король Убю» (1896). Начатая автором еще в школьные годы, когда и были показаны первые представления набросков будущей пьесы, она несколько лет спустя имела шумный и скандальный успех, оставивший заметный след в артистических кругах Парижа того времени. Достаточно сказать, что в подготовке и оформлении прошедшего всего два раза спектакля принимали участие Тулуз-Лотрек, Вюйяр, Пьер Боннар, среди зрителей находились Жюль Ренар, Жак Копо, У.Б. Йейтс, Стефан Малларме. Мнения даже этой избранной публики разделились, и если Малларме пришел в восторг от Убю, «чудовищного персонажа и его компании», которого Жарри «вылепил как серьезный и уверенный скульптор»[22], то у Йейтса пьеса вызвала смешанные чувства. Признаваясь, что ему стало грустно, оттого что комедия «...вновь явила свою крепнущую силу», он вместе с тем отчетливо передает ощущение слома художественной эпохи, за которой надвигается грозная перемена: «Я говорю: "После Стефана Малларме, после Поля Верлена, после Гюстава Моро, ... после собственных наших стихов, после всего нашего тонкого колорита и нервного ритма, после бледных смешанных оттенков Кондера, что еще возможно? После нас — Яростный Бог"»[23].

Действие пьесы происходит будто бы в Польше, однако, выбор данного места отнюдь не продиктован каким бы то ни было специфическим интересом к этой стране или особым поворотом сюжета. На-

против, стремясь подчеркнуть общезначимость происходящего в пьесе, Жарри говорит, что Польша призвана представлять у него «Нигде», опять-таки понимаемое не как нечто в реальности несуществующее, но как лишенное специфических качеств и отличий, выступающее не в конкретности своеобразия и отдельности, но как раз в самом общем что ни на есть своем выражении. «Нигде — это повсюду, а прежде всего та страна, где человек находится»[24].

В таком же обобщенном плане трактован и образ главного героя — Папаши Убю, соединившего в себе чуть ли не худшие человеческие пороки. Наделенный ненасытной жадностью, низменными инстинктами и непроходимой тупостью, дремуче невежественный и агрессивный Убю и внешним, и внутренним обликом являет собой «поношение человеков», против которого обращена сатира Жарри. Рекомендуя своего героя, он пишет: «Месье Убю — существо гнусное, вот почему он нам напоминает (снизу) всех. Он убивает короля Польши,... потом, став королем, убивает знать, потом — крестьян. И таким образом, перебив всех, он, конечно, истребил и нескольких виновных и тем показывает себя человеком нравственным и нормальным»[25].

Драматург, однако, не склонен видеть в этом скопище пороков исключительно природный лик рода человеческого. Саркастическая интонация заключающих фразу слов выдает не только его отношение к герою, но и к тому миру, по нормам которого Убю может быть признан «нравственным и нормальным». Жарри недвусмысленно связывает своего протагониста с обывательской толпой. Она и есть тот главный противник, на которого драматург изливает яд своей сатиры, первоначально задуманной пятнадцатилетним лицеистом как пародия на одного из лицейских преподавателей.

«Я хотел, — говорит он в одной из своих статей, — чтобы, когда поднимется занавес, сцена предстала перед публикой, как зеркало в сказках мадам Лепрэнс де Бомон, где злодей видит себя с бычьими рогами и телом дракона, в соответственном преувеличении своих пороков, и неудивительно, что публика была поражена, увидев своего гнусного двойника, который никогда еще не был представлен ей во всей своей полноте, составленный, как великолепно сказал г-н Катюлль Мендес, "из вечной человеческой глупости, вечного сластолюбия, вечного обжорства, из низменных инстинктов, выросших в тиранию; из стыдливости, добродетелей, патриотизма и идеалов хорошо пообедавших людей"»[26].

Общество сытых с их убогими запросами и косностью, их конформизмом и оглядкой на окружающих, с их равнением на общепринятое и утратой индивидуальности надолго останется мишенью для писателей-абсурдистов, хотя по большей части будет выступать у них под видом «всечеловека».

С этим же связано откровенно выраженное, двояко направленное (разоблачение — в пространстве пьесы и наказание — из пространства пьесы во вне) стремление к шоковому эффекту, который достигается снижением речи персонажей, изобилующей не только вульгарными и бранными словами, но и нецензурными ругательствами. В настоящее время в текстах можно встретить выражения куда похлеще, но в то время это было, пожалуй, неслыханным нарушением языковых табу. Оно указывало, с одной стороны, на низменность натуры героя, а через него на ложность нравственных устоев «хорошо пообедавших людей», озабоченных лишь соблюдением внешних приличий, а с другой — подвергало их публичному наказанию, авторитетом театра как общественного института понуждая сносить явное попрание основ своего бездумного, самодовольного существования.

Сатирическая направленность, задающая тон в «Короле Убю», отдает пьесу во власть гиперболы и гротеска, выявляющих абсурдность обстоятельств и характера героя, который, несмотря ни на что, поднимается на командные высоты и получает возможность навязывать всем свою волю.

С.Великовский очень точно проанализировал деятельность подобного сознания. В своем исследовании он писал: «...сознание обыденное, рядовое, не будучи в силах осмыслять историческую суть ошеломляющих его переходов заформализованной до предела организации в хаос и обратно ... становится в каждой своей клеточке сознанием фетишистским, разорванным...», охваченным «... столь же фетишистским испугом перед коварным неразумием, прячущимся где-то в складках этой мнимой рациональности. (...) Болезненное раздвоение разрешается то взрывами дикого сумасбродного своеволия, буйством запутавшегося интеллекта, одержимого жаждой во всеуслышанье возвестить, что благообразный облик порядка — обман, что нет ни «бога», ни «закона», кроме слепой бессмыслицы смертного удела всех и каждого; то тихими побегами в окраинные скиты сугубо частной и телесной, "непосредственной" жизни — туда, куда будто бы закрыт доступ "овеществляющей" живые души рациональности, где... проявление деятельных сил личности не чревато ее отчуждением от самой себя»[27].

В структуре пьесы примитивность мышления героя преображается в цепочку чудовищно нелепых поступков, которые в совокупности разрушают действие, сообщая ему характер случайно нанизываемых один за другим эпизодов и в конец обессмысливая его. Это приводит к редукции сюжета, хотя автор пока еще не отказывается от него окончательно.

Этот эффект усиливается благодаря тому, что, как и все части цикла, объединенного фигурой Убю, пьеса была предназначена для ку-

кольного театра, где структура действия определяется быстрым чередованием коротких эпизодов, мгновенными переносами действия, создающими впечатление калейдоскопического мелькания. Уже одно это выводит действие за пределы реальности, усиливая фантастическое и игровое начало. Атмосфера игры поддерживается и на языковом уровне с помощью идущих вразрез с правилами логики и грамматики словесных построений.

На основании этих и других подобных им приемов и средств художественного воплощения идеи бессмысленности существования характерными чертами абсурдизма принято считать отказ от традиционных драматургических форм, понимаемых как реалистические, сюжета, характера, психологизма, заменяемого объективацией психологических состояний. Кроме того, к неотъемлемым свойствам абсурдистских произведений принято относить нарушение внутренней логики ради ассоциативной связи, а также причинной, логической и временной последовательности, место которой занимает соположение по произвольному признаку. Направленные на достижение эффекта иррациональности происходящего они сочетаются с парадоксом, гротеском и юмором, обыгрыванием стереотипов и клише, которое обнажает бессмысленность общепринятых речевых форм. На основе поименованных выше, а также некоторых иных «обязательных» признаков критики долгое время заносили по разряду «абсурда» любые произведения, отмеченные разной степенью отклонения от реализма, объявляя в числе приверженцев этого направления, наряду с Беккетом и Камю, Гюнтера Грасса, Эдварда Олби, Макса Фриша и Фридриха Дюрренматта, если назвать лишь некоторых.

Очевидно, что в данном случае определение по «признакам» обречено на провал — ни один из них не обладает конституирующим свойством и даже их совокупность может необязательно служить свидетельством принадлежности к абсурдизму.

Тем не менее можно с определенностью говорить об особой поэтике абсурда.

Сложилась она на основе кардинального переосмысления действия, которое, в отличие от традиционного, строится не как развитие истории героя или группы действующих лиц, в ходе которого происходит разрешение конфликта, а как развертывание картины, заключающей в себе смысл произведения — идею абсурдности бытия как такового.

В определенном смысле драма абсурда опирается на художественные открытия новой драмы в начале XX в., в первую очередь Чехова, благодаря которым действие было преобразовано в преимущественно внутреннее. Переместившись из внешнего мира в пространст-

во души, оно привело к взаимному перераспределению значимости его отдельных элементов (снижение роли сюжета, динамики, развития действия и т.д.). Однако поиски писателей-абсурдистов хотя и отталкивались от этих завоеваний новой драмы и аналогичных явлений в прозе, шли во многом в прямо противоположном направлении (отказ от психологизма, от идеи характера как сложного единства социально-исторических и специфических индивидуально-личностных черт и свойств и т.д.).

По-новому осмысленное действие — главная несущая конструкция любого абсурдистского произведения, будь то в драме или в прозе. Это же, как очевидно, позволяет понять не имеющее как будто видимых объяснений отсутствие взаимного тяготения между абсурдом и поэзией, прежде всего лирической, где действие не может играть никакой роли. Представлением о действии как о развертывании картины определяются остальные черты поэтики абсурдизма. Оно естественно привело к полному устранению сюжета, фактически сведенного на нет, а также отказу от конфликта, развитие которого, собственно, и задает направленность сюжета.

В мире абсурда, этом царстве «Ничто», где согласно определению, «ничего не происходит» (ничего и не может произойти), т.е. ничего такого, что хотя бы в малейшей степени повлияло на сущность земного удела, неизбежно завершающегося смертью, которая обессмысливает в этой единственно истинной и значимой в системе абсурда перспективе всякое действие и деятельность, действие (в значении элемента художественного текста) оказывается невозможным. Здесь оно переходит в свою противоположность, становится бездействием. Оттого подобные произведения так изобилуют ситуациями, где действие исходно физически неосуществимо. Развитие действия как развертывание картины, призванной служить выражением конечной истины об абсурдности бытия, закономерно привело к частому использованию в них кольцевой структуры, где тождество начала и конца воплощает полную неподвижность. Оно являет собой зримый пример сущностной неизменности и неизменяемости мира, а в системе образов, передающих движение, важнейшим становится остановка, статика.

Освобождение от груза сюжета устраняет внутреннее сцепление между отдельными частями и элементами произведения, что наблюдается равно, как в драме, так и в прозе, которые предстают как произвольный набор произвольно же соединенных между собой положений, линий, ходов. В отсутствие причинно-следственных, временных, генетических связей изображение как на уровне отношений, поступков, речей персонажей, так и на уровне художественной структуры произведения в целом, системы образов, взаимоотношения автора и

текста превращается из объективно-мотивированного в субъективно-иррациональное.

Роль объединяющего начала берет на себя игровая стихия, восстанавливающая целостность произведения на новой основе. Выдвигаясь на первый план, принцип игры замыкает внимание воспринимающего сознания прежде всего на своей собственной активности и ее проявлениях. Такой текст намеренно демонстрирует себя как порождение вымысла. Он открещивается от действительности, всеми возможными способами подчеркивая свое от нее отличие, свою — в противоположность ей — «рукотворность», «искусственность», «сделанность». Этим обусловлено широкое обращение к средствам и приемам, выводящим действие за грань обычного, реального, повседневного — преувеличению, гротеску, фантазии, различного рода комедийным приемам — от нестыкующихся реплик персонажей до участия в действии неодушевленных предметов, несуразности обстоятельств, трактуемых, однако, как нечто естественное, невероятных поворотов действия и т.д. Все это вырывает изображение из реального пространственно-временного контекста, выводя на условный уровень всеобщности и вечности.

Вместе с тем подобный способ построения действия как в повествовательных, так и в драматургических структурах означает, что ему изначально придан метафорический характер, т.е. оно по неизбежности не равно самому себе. Оно действительно имеет, как правило, форму иносказания, тяготея к аллегории, притче, сказке, моралите. Созданная на этой основе картина часто насыщена символикой, притом как традиционной, так и индивидуально-субъективной. Все это вместе взятое создало вокруг абсурдистских текстов, особенно в начальный период, когда эстетика абсурдизма была новым и неосвоенным широкой публикой явлением, ореол едва проницаемой «темноты», закрепившей за ними репутацию труднодоступных.

Подобными не поддающимися разгадыванию шарадами часто казались такие пьесы Эжена Ионеско, как «Лысая певица»(1949), «Урок» (1950), «Стулья» (1951), «Жертвы долга» (1952) и многие другие. Посмотрев «Лысую певицу», большая часть публики уходила неудовлетворенной, вопрошая о смысле заглавия пьесы и недоумевая по поводу того, какое отношение мог иметь этот так и не появившийся персонаж к показанным на сцене событиям. Ионеско, надо заметить, направляя свои произведения против обывателя, которого он, подобно многим представителям авангарда, считал извечным врагом художника и обвинял в косности, конформизме и духовной лености, сознательно прибегал к эффектам, способным шокировать добропорядочных граждан. Намеренное сгущение красок, нагнетание условно-

стей, затруднявшие «чтение» его пьес, головоломные кульбиты его художественной мысли были как раз теми средствами, с помощью которых он издевался над самодовольным обывателем, неспособным и неготовым к восприятию искусства и, тем не менее подчиняющим эту сферу своему диктату. В этом отношении, Ионеско, по убеждению которого «Лысая певица» была прямым выпадом против «универсального мещанства (petty-bourgeoisie) ... этого олицетворения заимствованных идей и лозунгов, этого вездесущего конформиста»[28], оказался прямым наследником А.Жарри.

Подчас его раздражение и неприязнь были столь велики, что принимали откровенно агрессивный характер. Это наглядно проявилось в ранних вариантах «Лысой певицы». Первоначально писателю показалось недостаточно одного лишь метафорического бичевания сытых конформистов, и он предполагал закончить пьесу либо «вызовом полиции», которая, водворившись на сцене, должна была в довершение «обстреливать» зрительный зал из автоматов, либо вызовом автора, который, войдя на подмостки, должен был обрушиться, правда, только в словесной форме, на присутствующую в зале «свору негодяев»[29].

Примечательно, что Ионеско был одним из немногих представителей литературы абсурда, который, отрицая социальную функцию искусства, тем не менее открыто признавал наличие социальных аспектов в своих произведениях. По большей части отношения с окружающим миром были закамуфлированы, выступая под оболочкой вневременности и всечеловека. Как писал по этому поводу Ролан Барт, «...коль скоро постулируется единая и неизменная человеческая природа, это дает буржуазии возможность беспрепятственно избавиться от своего имени...». Факт ее существования поглощается, по его словам, «... неким аморфным миром, единственным обитателем которого является Вечный Человек ...»[30].

Забегая вперед, стоит заметить, что там, где в пьесах Ионеско социально-критический контекст обретает определенность звучания, его произведения сближаются с формами традиционной сатирической комедии, средствами которой он пользуется виртуозно. Это заметно в том числе уже и в начальном и заключительном эпизодах «Лысой певицы» в изображении четы Смитов и четы Мартинов, личности которых, лишенные индивидуальных черт, сводятся в конечном счете к портрету портрета, прокламируют внешнюю и внутреннюю тождественность общепринятому образцу. Наиболее же ярким примером подобного сатирического поворота служит пьеса «Носороги» (1958).

Но по большей части социальная подоплека действия остается скрытой или лишь смутно угадываемой. Акцентируются вневременные черты и отношения. Так это сделано в пьесе «Урок», где действие

по видимости представляет собой небольшую и несложную сценку между Профессором и Ученицей, которая в традиционном театре в лучшем случае могла бы служить проходным эпизодом. Само ее действие представляет собой реализованную метафору, в основе которой лежит расхожее мнение, что учение убивает. Имеется в виду, разумеется, что плохой учитель убивает живую мысль, пытливость, любознательность ученика, его тягу к знаниям, заменяя все это мертвым вдалбливанием пустых, утративших смысл «фактов»[31].

Ионеско же берет отвлеченную формулу — «учение убивает», — развертывая в этом ключе все действие пьесы. В ходе действия Ученица, которая в начале урока бойко отвечала на вопросы Профессора, теряет уверенность, сникает, отвечает вяло и сбивчиво, а потом и вовсе оказывается неспособной ответить на простейший поставленный вопрос, твердя о заболевшем зубе. В Профессоре происходит иная перемена. Из поначалу как будто несколько сдержанного и даже застенчивого человека он постепенно превращается в агрессивного маньяка, исступленно зычным голосом и не терпящим ни вопросов, ни возражений тоном обрушивающего на голову несчастной ученицы бесконечный поток бессмысленной информации и столь же бессмысленных вопросов.

Эта бессмыслица великолепно обыгрывается драматургом. Примером может служить обучение языкам. Когда Профессор просит перевести на французский фразу «Моя родина Италия», Ученица неожиданно оказывается в затруднении, хотя до этого отлично справлялась с перемножением семи- и даже десятизначных чисел, поскольку, по собственному признанию, выучила на память все возможные варианты, так что даже заметила ошибку учителя в последнем знаке. Ее затруднение становится вполне понятным, когда правильным ответом оказывается: «Моя родина Франция», или же на свой вопрос, квадратные ли корни слов, она слышит в ответ: «Квадратные или кубические. Смотря по обстоятельствам»[32].

Процесс обучения, призванный быть торжеством логики и разума, разрывает сдерживающие его оковы, становится неподконтрольным. Все более возбуждаясь, Профессор в конце концов ножом убивает свою обессилевшую жертву. Его власть над нею становится, таким образом, безграничной. И вся пьеса может быть интерпретирована как пьеса о безграничности власти, достижение и осуществление которой накладывается у Ионеско на явно эротический подтекст, что подчеркнуто состоянием и даже позами персонажей в момент убийства.

Но и эта неожиданная развязка не определяет смысла пьесы. Он остается неясен, пока драматург не возвращает действие в обыденную обстановку: Служанка не просто помогает убрать тело, но начинает

выговаривать Профессору, почти как мать непослушному мальчугану, хотя и ворчливо, но заботливо и с любовью говоря, что она всего час назад в который уже раз предупреждала его, что «арифметика ведет к филологии, а филология ведет к преступлению...»[33], и за этот день это уже сороковое убийство.

Контраст трагической развязки, неожиданно оказывающейся совершенно заурядным делом в мире пьесы, где согласно перевернутой логике (ложный силлогизм) «филология ведет к преступлению», и обыденного, благопристойного антуража, в который она вписана, подчеркнут еще одной репликой Служанки, советующей Профессору надеть свастику — тогда ему будет нечего бояться: «Это уже политика»[34].

Когда падает занавес, в прихожей раздается звонок, и зритель слышит голос новой ученицы, которой уготована та же участь. Пьеса вскрывает не только агрессивность, таящуюся в глубине «обычного» общества, но и показывает таким финалом запрограммированую повторяемость исходной ситуации, которая в сущности остается неизменной. «Ничего не происходит».

Творчество Сэмюэля Беккета — одно из самых знаменательных явлений культуры завершившегося 20-го столетия — представляет собой пример, быть может, самого чистого воплощения эстетики абсурда как в драматической, так и в прозаической форме. Автор произведений, отмеченных неповторимым своеобразием, дерзким экспериментом, неустанными поисками нового художественного языка, неистощимой изобретательностью в области форм и средств выразительности, он с необычайной силой и глубиной запечатлел мироощущение человека эпохи мировых катастроф.

Было бы, однако, напрасно искать в произведениях Беккета их непосредственного изображения. Писатель неуклонно избегает прямого соположения духовного опыта современного человека и тех глобальных потрясений, под воздействием которых складывалось его сознание и которые оставили неизгладимый след. Отсутствие каких бы то ни было указаний на соотнесенность и взаимодействие мира внутреннего и мира внешнего, рассматриваемого в его конкретно-социальном измерении, — отличительная черта художественного видения писателя. Она отвечает неизменной установке Беккета на предельную универсальность подхода к действительности и ее трактовки, не снимая тем не менее вопроса о наличии такой связи.

Об этом говорит хотя бы то, что сам писатель, по свидетельству его биографа, Дейрдре Бэр, считал роман «Моллой» первым удачным воплощением личного жизненного опыта. Не следует ожидать, однако, что в романе перед читателем предстанут какие-то события из его

жизни, что в повествовании просматривается — или угадывается — биографическая канва. Речь идет несомненно об опыте духовном, о миропонимании, для выражения которого после долгих и упорных поисков он нашел, наконец, соответствующий его художественной природе образ и строй.

В то же время мы не встретим у Беккета того насыщения действия фантастическим, которое сразу выводит его за пределы реального, как это сделано, к примеру, у Ионеско или Славомира Мрожека. Здесь нет ни превращения людей в носорогов, ни невест с тремя носами («Жак, или Подчинение», 1953), ни растущих в квартире трупов («Амедей», 1954, Ионеско), ни мрожековской гигантской руки, «раздевающей» двух панов, неведомо какой силой и зачем брошенных в не имеющую выхода комнату («Стриптиз»), ни дома, изнутри разделенного границей, обитатели которого вынуждены жить под бдительными дулами пограничной охраны (Мрожек, «Дом на границе»). Мир в произведениях Беккета не выдает сразу своей странности, выглядит как будто вполне обычным. Однако и им управляет логика абсурда, реализующаяся посредством литературной игры.

Игра — основной элемент художественной структуры первого законченно абсурдистского произведения Беккета, романа «Уотт» (окончание — 1945 г., опубликован по-английски в 1953 г., перевод на французский — в 1968 г.). Хотя писатель был, с самого начала, одержим мыслью о создании новых форм, он далеко не сразу пришел к эстетике абсурда. По правде говоря, это было и невозможно, пока окончательно не сложилось его мировосприятие, для формирования которого исключительное значение имело осмысление Беккетом трагедии второй мировой войны. Свое художественное выражение концепция абсурдного бытия нашла в романе «Уотт». Начав писать в оккупированном Париже в 1941 г., Беккет завершил его после долгого перерыва в Руссильоне, где был вынужден скрываться после провала парижской группы Сопротивления, в которую он входил.

Не удивительно, что в романе, создававшемся в тревожной обстановке, пронизанной страхом и мучительной неизвестностью, доминирует идея бессилия человека перед лицом непостижимого мира — она высвечивается, прежде всего через бессилие разума и рационального познания. Развивается же повествование как словесное построение, движимое законами строгой логики, которая обнаруживает полнейшую свою непригодность в простейших житейских ситуациях, отчего по мере развертывания картины бесконечно нарастает ощущение бессмысленности происходящего. Эффект абсурдности описания настолько велик, что создается впечатление безумия. Как пишет в биографии Беккета Дж.Ноулсон, кажется, будто книга «могла быть напи-

сана ... только человеком, находящимся в состоянии помрачения ума»[35].

Герой романа, старик Уотт, нищий, голодный, оборванный — подобная фигура займет постоянное место в последующих произведениях Беккета — вечный бродяга, странник, бредущий из ниоткуда в никуда по земле, или, вернее, по жизни, в которой у него нет ни цели, ни пристанища, ни привязанностей. И вот этот-то старик, пытаясь разрешить сложности, возникающие из столкновения с окружающим миром, бесконечно предается математическим расчетам, изобретает гипотезы, сопоставляет мыслимые и немыслимые варианты причин и следствий, намереваясь достичь исчерпывающего набора вероятностей и таким образом добраться до сути и смысла.

Попав в услужение к мистеру Нотту, Уотт обязан, к примеру, помогать ему одеваться, но это немудреное дело оказывается в их исполнении вещью загадочной и непредсказуемой. Силясь разрешить эту загадку, Уотт начинает составлять аналогичные математическим сочетания предметов, число которых возрастает до не поддающихся никакому уразумению величин, поскольку мистер Нотт даже при наличии, скажем, трех пар носков и трех пар обуви умудряется еще и смешивать пары, имея на одной ноге носок синего цвета и черный ботинок, а на другой — черный носок и сандалию, и число вариантов еще больше увеличивается, если учесть, что возможны также перемены в облачении соответственно между правой и левой ногой. Умозаключения Уотта, добытые великими трудами, отнюдь не облегчают ему жизнь и ничего не проясняют в окружающем мире, становясь лишь источником комической игры.

Поддерживая эту игру своим комментарием, автор только усиливает ощущение управляющей бытием абсурдности: «Но он едва ли чувствовал абсурдность одних вещей, с одной стороны, и необходимость других — с другой (ибо редко когда чувство абсурдности не сопровождается чувством необходимости), когда он чувствовал абсурдность тех вещей, необходимость которых он чувствовал только что (ибо редко когда чувство необходимости не сопровождается чувством абсурдности)»[36].

Помимо математических вычислений, благодаря которым иррациональность повествования растет в геометрической прогрессии, аналогией которой предстают многие страницы повествования, Беккет пользуется и другими способами литературной игры. В нее входят частые повторы различных единиц текста: от отдельных выражений и фраз до более крупных фрагментов, либо с небольшими вариациями, либо вообще без изменений. Изображая, как Уотт слушает кваканье лягушек, Беккет дает далее партитуру, расписанную на три голоса:

«Квак! — — — — — — —
Квек! — — — — Квек! — —
Квик! — — Квик! — — Квик! — ... »[37]

И так на полторы страницы.

Еще одной разновидностью игры становится в «Уотте» введение эпизодов, поначалу обставляемых таким образом, чтобы возбудить ожидания читателя, предвкушающего встречу с чем-то значительным и значимым в системе романа, которые затем оказываются обманутыми. За ними не только не открывается никакого смысла, но даже отсутствует стержень, позволяющий увидеть в происходящем некое событие. К числу подобных намеренно ложных ходов, сознательно создаваемых автором тупиков можно отнести посещение мистера Нотта настройщиками пианино, отцом и сыном, которое в итоге предстает как эпизод с нулевым содержанием. Усилия Уотта, пытающегося проникнуть в смысл этого эпизода, заранее обречены на провал и тем самым ложатся в русло основной идеи романа. Как замечает автор, — «Но что значили эти поиски смысла в безразличии к смыслу? И к чему они клонили? Это тонкие вопросы»[38].

Разработанные в «Уотте» принципы легли в основу следующего романа Беккета «Моллой» (1947). В нем, кстати, есть блестящий эпизод, основанный на принципе математических сочетаний. Это эпизод с «сосательными» камнями, с помощью которых герой, очевидно, притупляет чувство голода. Он занят разработкой метода, который позволил бы ему поочередно сосать свои шестнадцать камней, не нарушая их последовательности. Разложив их по четырем карманам, он, наконец, находит способ перемещения, удовлетворяющий этому условию. Квазинаучная методика и ход рассуждений героя вновь становятся средством создания комического эффекта. Нелепые в приложении к заурядным жизненным ситуациям, они не только пародируют научный дискурс, подчеркивая тщетность надежд на постижение бытия посредством разума — одновременно подобные повествовательные приемы подрывают логику традиционного повествования, отвергая возможность уложить неисчерпаемое многообразие бытия в некую упорядоченную систему ввиду отсутствия какого бы то ни было принципа, отвечающего целостности смысла.

«Моллой» (1947), открывший так называемую «трилогию», в которую вошли также «Мэлоун умирает» (1951) и «Безымянный» (1955), был написан и впервые увидел свет, как и вся трилогия, на французском языке — английские варианты романов появились лишь через несколько лет, во второй половине 50-х годов. Объединяется трилогия не единством сюжета или персонажей, а принципами повествования, единой идейно-художественной структурой.

С первых же строк Беккет вводит свой роман в контекст богатой литературной традиции: смысловой стержень «Моллоя» — мотив дороги, присущий не только двум другим книгам трилогии, но и широко представленный во всем его творчестве, от ранних до самых последних сочинений.

Роман «большой дороги», как его принято называть, не случайно привлек писателя. Обладая необычайной гибкостью и пластичностью формы и довольно рыхлой композицией, он дает огромную свободу в обращении с материалом, позволяя вести повествование по принципу нанизывания эпизодов. В его классической модели в ходе приключений, выпадающих на долю героя, скажем, в произведениях Филдинга или Гете, происходит формирование характера и личности героя, отчего роман «большой дороги» нередко соединяется с формой «романа воспитания».

Беккет весьма далек от намерения копировать классические образцы. Используя возможности, заложенные в самой форме такого романа, он предлагает в сущности его травестию. И потому его герой — не молодой, полный жизненных сил человек, едва вступивший на жизненную стезю, чьи представления расплывчаты, чувства бурлят, мысль охвачена брожением, а глубокий старик, скованный немощью, беспомощный, как ребенок, — человек, у которого все позади. И дорога — не реальный путь, открывающий неисчерпаемое богатство окружающего мира, полного тайн и опасностей, в преодолении которых происходит нравственное и духовное созревание героя. Это даже не порождение фантазии, которая способна заменить человеку с сильным воображением реальный мир. Это воспоминания героя о его странствиях, обрывочные и бессвязные, ибо безжалостное время не только стерло из памяти многие страницы былого, оставив зияющие провалы, но беспощадно вторглось в самый механизм мышления, нарушив этот тончайший и деликатнейший инструмент. Заветная «связь времен» необратимо распалась. И попытка реконструкции прошлого, над которой одержимо бьется сознание героя, заведомо обречена на провал. Мысль теряется в произвольной игре ассоциаций, цепляясь за как будто случайные детали, уходит в сторону, совершает головокружительные скачки, сопрягая в пространстве повествования столь разнородные компоненты, что оно может показаться шарадой, требующей для разгадки особого ключа.

Намеренный алогизм повествования создает в то же время мощный комический заряд. В комическом свете развертываются многие эпизоды романа, от описания костюма Моллоя с его привязанной веревочкой шляпой, вызывающего в памяти героев Чарли Чаплина, до его выдержанных в строго научном стиле рассуждений о движении

луны. Во многом комична и сама его фигура. В травестийную парадигму повествования отлично вписывается облик Моллоя, который выглядит карикатурой традиционного образа путешественника. Это не бравый парень, а жалкий калека, которому не то что немыслимо в одиночку пускаться в дальний путь на поиски матери, а трудно передвигаться даже по комнате. Нелепость исходной ситуации довершает его выбор «транспортного средства» — он отправляется на велосипеде, кое-как примостив негнущуюся ногу на привязанных к раме костылях.

Многоцветье комической палитры автора, в которой соединяются словесная игра, бурлеск, комическое преувеличение, горький юмор, то скорбная, то едкая ирония, гротеск, пародия, фарс, справедливо позволяет видеть в «Моллое» комический шедевр.

И все же травестийный план — лишь поверхностный слой романа, имеющего обобщенно-философский характер. Постепенно сквозь пародийную структуру, представленную рассказом о происшествиях, выпавших в пути на долю Моллоя, прорисовывается второй план — рассказ о повествовании, которое ему надо во что бы то ни стало довести до конца. Текст преображается в метатекст, где блуждания героя в пространстве «отражаются» в его блужданиях в слове. В центре оказываются в результате законы самого повествования. Взрывая его традиционные формы — и не отдельных его разновидностей (романа «большой дороги» и «романа воспитания» в первой части, детективного жанра — во второй), а повествования как такового, — Беккет воссоздает его целостность на иной основе, путем создания метатекста.

Блестящая игра литературными формами — в известном смысле «Моллой» можно рассматривать как своеобразный компендиум романных форм, выполненный на основе не литературоведческой систематизации, а посредством травестии в пределах метатекста, — для Беккета лишь средство воплощения его понимания бытия, в трактовке которого писатель неизменно стремится к универсальности. Его миропонимание обнаруживает несомненную близость к идеям, получившим наиболее законченное воплощение в философии Мартина Хайдеггера. Человек, «заброшенный» во враждебный мир, бессилен перед машиной тотального насилия, направленного на полное уничтожение личности и обесценивающего — обессмысливающего — любой человеческий поступок, действие, деяние, самое жизнь. Бессмысленность человеческого существования символически воплощена в смерти, фатально совмещающей в себе отпадение от абсолюта вследствие неискоренимой ущербности несовершенной человеческой природы и неизбывное одиночество. Земное существование, по мысли Беккета, —

лишь краткий миг, слабая искра, вспыхнувшая в бесконечности небытия и стремительно канувшая во мрак, или, если воспользоваться его собственными словами, «время, пока откроется и закроется дверь».

Этот идейный конгломерат лег в основу беккетовского «Моллоя» и, как во всяком истинно глубоком и истинно художественном творении, пронизывает все уровни романа — от языка и описания какой-нибудь детали костюма или пейзажной зарисовки до кольцевой структуры, смыкающей финал романа с его первой строкой.

Ведущим символом, объединяющим повествование во всех книгах трилогии, становится символ дороги, возникающий в обрывочных воспоминаниях героя, который не имеет представления ни о цели, заставившей его пуститься в путь, ни о месте назначения. Он постоянно сбивается с дороги, избирает не то направление, возвращается назад, останавливается, кружит на месте, петляет, и вместе с ним кружит и петляет повествование. Дорога жизни, которая для Беккета есть не что иное, как дорога к смерти, выступает в его творчестве как такой же всеобъемлющий символ мира, каким был для Шекспира театр.

В то же время дорога предстает и символом самопознания, однако она способна открыть познающему лишь всю тщету его усилий, ибо каждый шаг открывает человеку множащееся число вероятностей, в которое может быть облечен смысл его опыта, не приближая при этом к истине. Воплощенная в слове, эта множественность превращается в неудержимый поток слов, вулканическое словоизвержение, призванное каждое мгновение служить говорящему знаком того, что его земной путь еще не завершен. Конкретный смысл отдельного слова в такой структуре повествования теряет значение, связь между ними становится эфемерной, взрывая внутреннюю логику, открывая широкий простор для комической стихии, в том числе и гротеска. Повествование в целом движется не развитием действия, а сменой сцепляемых по принципу случайности словесных конгломератов, умопостижение которых возвращает в сферу логики целостного произведения как воплощения миропонимания художника.

Дорога — это место действия и пьесы Беккета «В ожидании Годо» (1953), пожалуй, одного из ключевых произведений не только в творчестве писателя, но и во всей литературе XX в. Именно эта пьеса, написанная по-французски и, подобно вышеназванным романам, лишь через несколько лет выпущенная в английском варианте, принесла Беккету громкую славу. Писатель, чьи произведения упорно отвергались издательствами и театрами, стал мировой знаменитостью.

В пьесе два главных персонажа — Владимир и Эстрагон, бродяги, с неизменными дырами в башмаках, пустыми карманами и пустыми

желудками. Начало действия застает их на дороге, в пустынном месте, неприютность которого подчеркнута одиноко стоящим голым деревом. Дорога — символ движения — воплощена здесь остановкой, а действие, соответственно, — также своей противоположностью, статикой. Очевидно, что в этом мире царит перевернутая логика, но смысл ее не в том, чтобы поставить перед зрителем неразрешимую загадку, а в том, чтобы раскрыть истинную суть бытия.

Владимир и Эстрагон — вечные путники, но до самого финала так и остается не проясненным, откуда они пришли, куда направляются, потому что дорога, которой бредут два этих незадачливых человека — это дорога жизни, по отношению к которой конкретные пункты — всего лишь случайность. И смысл движения, в которое они втянуты, заключен не в перемещении в пространстве, в обрисовке которого закономерно отсутствуют специфические черты. Это движение во времени, изъятое из системы географических координат. За время, протекающее между встречами героев в I и II акте, на дереве распускаются листочки, но автор вновь дает предельно универсальную трактовку времени. Для него важен не срок (месяцы, годы), а лишь само движение времени. Листья на дереве — знак того, что прошло время. Конечные точки этого движения заданы человеку его бренной природой: от бесконечного небытия во временное бытие, т.е. жизнь, которая завершается необратимым возвратом в небытие.

Но универсальный смысл происходящего недоступен героям. Точно так же лишены они и представления о реальном течении времени, замыкаясь лишь в ближайших границах самой зыбкой из его категорий, настоящего. Для Владимира и Эстрагона реально существуют лишь «вчера» и «завтра».

Бессилие человека, который не властен изменить заданный ход времени, символизируется в пьесе «В ожидании Годо», как и в других произведениях Беккета, человеческой немощью, всякого рода недугами, старостью, телесным одряхлением, затрудняющим движение, вырастающим в непреодолимое препятствие, которое впоследствии приводит в таких пьесах, как «Эндшпиль» (1957), «Счастливые дни» (1961) или «Комедия» (1964, название ее английского варианта может переводиться как «Игра» или «Пьеса»), к полной остановке физического действия или неподвижности. В изображении Беккета физические страдания человеческого естества носят явный физиологический оттенок, восходящий к традиционной христианской трактовке плоти как неизбывно порочной и греховной. В характеристике телесного начала у Беккета отсутствует идея «греховности» в сугубо религиозном смысле, тем не менее главная роль отводится тем проявлениям человеческой природы, которые неизменно воспринимаются как низмен-

ные, в том числе и подлежащие речевым табу. В пьесе «В ожидании Годо» к числу таких низовых образов, многократно и с большим остроумием обыгрываемых, принадлежат драные и все же жмущие ноги башмаки, причиняющие герою страдания и обрекающие его на неподвижность. В разработке этого мотива проявляется, в частности, виртуозное использование Беккетом традиций и приемов низовой культуры, в том числе мюзик-холла и цирковой клоунады. При этом писателю удается перевести «игру» в метафизический план, представив злосчастные башмаки воплощением кошмара бытия. Подобная двойственность определяет и жанровую природу пьесы как трагикомедии, в которой комическое и трагическое начало слиты в неразрывном единстве.

В трагикомическом ключе представлена и вторая пара персонажей: Лакки и Поццо. В I акте изможденный и жалкий Лакки, нагруженный сверх сил, «тянет» в постромках и под ударами хлыста цветущего Поццо. В их появлении, откровенно поданном Беккетом как вставной эпизод, можно видеть не лишенное сатирических обертонов изображение социальных отношений. Однако появление этой пары во II акте, с той разницей, что Поццо ослеп и совсем одряхлел, показывает, что автор мыслил их скорее как воплощение непредсказуемых превратностей судьбы.

Но и опять-таки не только их.

Именно Лакки дан Беккетом удивительный монолог, в котором как бы сконденсировано отношение писателя к слову и языку, понимание их роли в создании художественного целого средствами поэтики абсурда. Исполненный невероятной динамической силы, развернутый по всем правилам риторики, монолог Лакки представляет собой нагромождение бессмыслицы. Это своего рода монумент абсурду. Он строен, как средневековая колокольня, и гармоничен, как мелодия. Он не поддается смысловому анализу, но обладает при этом несокрушимой убедительностью, завораживающим, гипнотическим воздействием. Именно этот монолог имел в виду Р.Барт, когда писал, что ему «известна только одна такая пародия (на язык — М.К.), которая бьет точно в цель, оставляя головокружительное ощущение разладившейся системы ...»[39].

Упоминание о пародии возникло в связи с проблемой языка в абсурдистской драме — работающие в этой эстетике авторы неоднократно прямо заявляли о своем намерении разрушить существующие языковые нормы. Но и без особых оговорок нетрудно увидеть, что язык в их произведениях берет на себя специфические функции. Однако, это явление нельзя толковать однозначно. По убеждению того же Барта, «...в литературе всякое ниспровержение языка противоре-

чиво уживается с его возвеличиванием — ведь восстание против языка с помощью самого языка неизбежно выливается в стремление высвободить «вторичный» язык, то есть глубинную, «анормальную» (не подчиняющуюся нормам) энергию слова; оттого в попытках разрушения языка зачастую есть что-то торжественное»[40].

Ценные соображения высказал по этому вопросу В.А.Звегинцев. «Пользуясь семиотической терминологией, мы можем также сказать, — пишет исследователь, — что язык есть знаковая система, знающая лишь две координаты — синтагматику и семантику. А речь — это знаковая система, в которой к указанным двум координатам приплюсовывается еще прагматика. Различие языка и речи с этой точки зрения блестяще демонстрирует драматургия абсурда ... где прагматика сдвинута и функции речи фактически возложены на язык. Диалог в произведениях данного направления оказывается абсурдным потому, что он строится над прагматической пустотой, а так как речь невозможна без прагматики, она искусственно создается средствами языка»[41].

Пустота — одно из ключевых понятий абсурдизма, имеющее как идеологическое наполнение, так и формальную функцию. Пустота, создаваемая словом, — тот элемент структуры абсурдистского произведения, в котором наглядно воплощена неразрывность формы и содержания.

«Театр абсурда, — продолжает Звегинцев, — совершенно сознательно ориентируется на положение, что "язык может быть основой ничего" и потому совершенно не обязательно, чтобы действующие лица использовали осмысленную речь — достаточно того, чтобы они просто говорили, не ставя перед собой никаких коммуникативных целей и не сообразуясь с ситуативными потребностями. Предполагается, что правильно построенные языковые последовательности, связанные друг с другом не внутренним единством, а цепляющиеся друг за друга случайным "внешним" образом, ... сами по себе настолько "содержательны", что могут представлять интерес и для зрителей»[42].

Монолог Лакки и есть такая идеально «построенная языковая последовательность». Открывающаяся в нем пустота принципиально отлична от пустоты диалогов Мартинов и Смитов у Ионеско, о которых говорилось выше. В последнем случае пустота есть порождение стертого от длительного бездумного употребления слова, утратившего смысл, застывшего в клише, омертвевшего. Такое слово всегда «чужое», между ним и тем, кто его произносит, отсутствует живая связь. Необходимо разорвать сковывающую его оболочку, чтобы оно снова обрело смысл, стало живым. Ионеско именно так и поступает, взрывая окаменевшие клише.

Лакки, напротив, по видимости пользуется собственным словом, но для своего словесного построения берет напрокат чужие конструктивные принципы. Их формальное, то есть бессмысленное соединение также ведет к пустоте, за которой скрывается вопрос о смысле бытия.

Широкое обращение к низовой культуре, со всей наглядностью проявившееся в пьесе «В ожидании Годо» (приемы клоунады, мюзик-холла, шутовство, народный юмор и т.д.) и присущее творчеству Беккета в целом, подчеркивает его универсальность как литературно-художественного явления еще в одном, необычайно важном плане. Подобно таким величайшим гениям, как Шекспир или Рабле, писатель соединяет в своих произведениях тенденции и черты высокой и низовой культуры, рождая новое качество, претворенное в совершенную форму.

Не удивительно, что оценки его творений бывают столь разноречивы. По свидетельству видного французского критика Мориса Надо, «один видит ... юмористический шедевр, другой — эпос катастрофы»[43]. Сказано это было по поводу романа «Моллой», но в сущности эти слова можно отнести к любому из произведений Беккета. Недаром, пытаясь определить своеобразие художественного мира этого писателя, Жан Ануй облек свою мысль в блестящий афоризм: «Мюзик-холльный скетч по «Мыслям» Паскаля в исполнении клоунов Фрателлини»[44].

За бессмысленной, как порой кажется, игрой и клоунадой невольных беккетовских шутов прорисовываются очертания мучительной тайны бытия. Символически она воплощена в пьесе в загадочной фигуре Годо, который, так ни разу и не появившись в пьесе, становится ее смысловым центром. Изо дня в день — или из года в год — не имеет значения, важно лишь, что так будет до самого конца их жизни, он назначает Владимиру и Эстрагону явиться на это место «завтра». И они приходят, и ждут, неизвестно зачем и чего. И даже — неизвестно кого, потому что герои никогда не видели Годо и готовы принять за него любого прохожего. Дело осложняется появлением ложных вестников, которые, перенося встречу на «завтра», не приближают несчастных к постижению тайны.

Нередко фигура Годо, благодаря созвучию его имени с английским словом «бог», толкуется как воплощение Бога, а сама пьеса отождествляется с мистериальным действом, в котором Владимир и Эстрагон предстают как ипостаси разбойников, казненных одновременно с распятием Христа, что подкрепляется имеющимися в тексте аллюзиями. Многозначность, заложенная в структуру пьесы, не исключает подобной трактовки, хотя она и не представляется единственно воз-

можной. Следует лишь напомнить, что мир произведений Беккета — это мир, где, по словам Ницше, «Бог умер». Сам писатель, как уже говорилось, предпочитал обобщение любой конкретной идее. Его универсум отвечает на вопросы его бессильных перед жизнью героев, одновременно смешных и трагических в своей слабости и слепоте, космическим безмолвием.

Что касается абсурдизма как литературного направления, время для окончательных выводов еще не пришло. Можно с определенностью сказать, что период его наибольшей активности охватывает примерно три десятилетия — от конца 40-х до конца 70-х годов XX в. Несомненно также, что его эстетика оказала огромное влияние на развитие не только литературы, впитавшей его художественные идеи и открытия, но и всего искусства второй половины века, изменив облик современного театра, живописи, кино.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] *Esslin M.* The Theatre of the Absurd. Garden City, N.Y., Doubleday, 1961. P. XVIII–XIX.

[2] *Тынянов Ю.Н.* Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 128.

[3] *Shepard, Th.* The Sound Believer // The Puritans in America. A Narrative Anthology. Ed. by Alan Heimert and Andrew Delbanco. Cambridge, Mass., L., 1985. P. 34.

[4] *Ларошфуко Ф. де.* Максимы; Паскаль Б. Мысли; Лабрюйер Ж. де. Характеры. М., 1974. С. 147–148.

[5] Текст песенки из 1 акта оперы П.И.Чайковского «Орлеанская дева», написанной на мотив «Французской песенки» из его «Детского альбома».

[6] *Хайдеггер М.* Работы и размышления разных лет. М., Гнозис, 1993. С. 171.

[7] Там же, с. 177.

[8] Там же, с. 205–206. Развертывая эту мысль в другой работе, напрямую с Ницше не связанной, «Время картины мира» (1940, публ. — 1950), Хайдеггер поясняет: «обезбоживание», которое он считает «явлением Нового времени», в системе его рассуждений «есть состояние принципиальной нерешенности относительно Бога и богов. В ее укоренении христианам принадлежит главная роль. Но обезбоженность настолько не исключает религиозного чувства, что, наоборот, благодаря ей отношение к богам впервые только и превращается в религиозное переживание. Если до такого дошло дело, то боги улетучились. Возникшая пустота заменяется историческим и психологическим исследованием мифа». М.Хайдеггер. Время и бытие. М., Республика, 1993. С. 42.

[9] *Хайдеггер М.* Работы и размышления разных лет. С. 178.

[10] Там же, с. 174.

[11] Там же, с. 14.

[12] *Камю А.* Бунтующий человек. М., 1990. С. 43, 44, 43. Рассматривая высказывания философа, например: «В своем падении... верующий обрящет триумф», или «...для христианина смерть ничуть не есть конец всего, в ней бесконечно больше надежды, чем в какой бы то ни было жизни...», — Камю с позиций экзи-

стенциализма видит в его умозаключениях не оправданный логикой рассуждений «скачок». Ср. с замечанием Хайдеггера: «...Киркегор не философ, а религиозный писатель...» М.Хайдеггер. Работы и размышления разных лет. С. 202.

[13] Там же, с. 26.

[14] Там же, с. 38, 39.

[15] *Хайдеггер М.* Работы и размышления... С. 206.

[16] Цит. по: Кушкин *Е.П. Альбер Камю*. Ранние годы. Л., 1982. С. 140.

[17] *Камю А.* Сочинения. М., Прометей, 1989. С. 340.

[18] Там же, с. 344.

[19] Там же, с. 345.

[20] *Великовский С.* Грани «несчастного» сознания. М., Искусство, 1973. С. 44.

[21] *Тынянов Ю.Н.* Поэтика. История литературы. Кино. С. 128.

[22] Цит. по: *Esslin M.* Op. cit., p. 257.

[23] *Yeates W.B.* Autobiographies. London, Macmillan, 1955. P. 349.

[24] Jarry, Alfred. Tout Ubu. Paris, Le Livre de Poche, 1962. P. 22.

[25] Ibid., p.23.

[26] Ibid., p.153.

[27] *Великовский С.* Грани «несчастного» сознания. С.70–71.

[28] *Ionesco Eugene.* The Tragedy of Language // *The Tulane Drama Review*, 1960, Spring.

[29] *Esslin M.* The Theatre of the Absurd. P. 90.

[30] *Барт, Ролан.* Избранные работы. Семиотика. Поэтика. М., 1994. С. 107, 109.

[31] На близкую тему Д.И.Хармсом написано стихотворение «Окно». В нем также «ученическая» ситуация, завершающаяся смертью «ученицы», носит метафорический характер. Едва ли это сходство позволяет, однако, говорить о художественном родстве этих произведений или тем более о «выходе» Хармса к абсурду, хотя определенная близость, в частности, в иносказательном использовании ситуации, нарушении логики реального имеется. Скорее всего здесь имеет место случайное совпадение использованной авторами исходной ситуации.

[32] *Ionesco E.* Theatre I. Paris, Gallimard, 1954. P. 84.

[33] Ibid., p. 91.

[34] Ibid., p.92.

[35] *Knowlson J.* Damned to Fame: The Life of Samuel Beckett. N.Y., Simon & Schuster, 1996. P. 304.

[36] *Beckett S.* Watt. N.Y., Grove Press, L., Evergreen Books, 1959. P. 133.

[37] Ibid., p. 137–138.

[38] Ibid., p. 75.

[39] *Барт Р.* Избранные работы. С. 293.

[40] Там же, с. 292–293.

[41] *Звегинцев В.А.* Язык и лингвистическая теория. М., 1973. С. 238–239.

[42] Там же, стр. 244.

[43] Samuel Beckett. The Critical Heritage. Ed. by L.Craver and R.Federman. L., a.o., 1979. P. 7.

[44] Ibid., p. 92.

А.М.Зверев

МОНТАЖ

Очевидно, что монтаж как прием не является открытием культуры XX в. В самом деле, любое художественное высказывание представляет собой некое сочетание различных компонентов (ракурсов, планов изображения, языков и т.д.). И стало быть, монтаж, или что-то родственное монтажу, предстает просто как неотъемлемое свойство искусства.

Однако неотменимая в искусстве необходимость соединения частей согласно определенному замыслу сама по себе еще не создает явления, которое справедливо было бы назвать эстетикой монтажа. Тем или иным способом соединение осуществляется всегда, но отнюдь не всегда это соединение является монтажем. По сути дела, монтажным оно становится как раз в XX столетии.

Впрочем, попытки подобного рода предпринимались гораздо раньше. Теоретики киноискусства нередко ссылаются на беседы Дидро по поводу его драмы «Побочный сын» (1757): здесь содержится как бы эскиз художественной идеи, в полной мере осуществленной десятой музой полтора столетия спустя. Дидро мечтает о возможности синхронно показывать на сцене разные эпизоды, когда они разворачиваются параллельно один другому и друг друга дополняют — по фабульной или по смысловой логике, а также по тональности. Такое тетральное решение позволяло бы постоянно оттенять трагическое комедийным, и наоборот, а также добиваться «потрясающего ощущения» взаимосвязанности самых разнородных событий, которые в реальной жизни почти всегда оказываются соположенными и сопричастными[1].

Замыслы, казавшиеся Дидро неисполнимыми, стали органической частью художественных преобразований, происходивших на протяжении XX столетия, во многом определяя и направленность театральных экспериментов: в частности, характер театра Брехта, а в дальнейшем — абсурдистской драмы. Хрестоматийный пример — сцена из первого действия «Носорога»: Жан корит гуляку Беранже за беспутную жизнь, похваляясь собственной верностью «долгу служащего», этические понятия которого выверены и безупречны; перебивая

этот диалог, Логик разъясняет Старому господину природу силлогизма и доказывает, что, по неукоснительно выдерживаемым выкладкам, которые знаменуют собой цветение разума, все четвероногие должны являться кошками, поскольку у кошек четыре лапы; рев и топот несущихся по улицам парнокопытных сильнее с каждой минутой; раздавленная кошка мадам Бэф становится их первой жертвой. Для Ионеско типично построение действия, которое, внешне выглядя хаотичным, обладает монтажными стыками — они и дают почувствовать взаимосвязи за кажущимся хаосом фрагментов. Торжествующая жестокая бессмыслица в итоге обнаруживает свою предопределенность, а в таких драмах, как «Носорог», — даже целенаправленность.

Особенно впечатляющие достижения на пути использования монтажа принадлежат, конечно, кинематографу. Обосновывая специфику его художественного языка, всегда вспоминают о монтаже, и примечательно стремление крупнейших мастеров кино установить предысторию этой эстетической категории, поскольку кинематограф воспринимает себя как искусство, которое синтезировало многовековые искания, придав им завершенность. Так, С.М.Эйзенштейн обнаруживал его истоки не только в литературе классического реализма, например, у Мопассана, но и намного ранее — у Пушкина, даже у писателей Возрождения. Важнейшая из работ Эйзенштейна, посвященная монтажу, исследование «Диккенс, Гриффит и мы» (1941–1942), обосновывает понятие «монтажной фразы, воплощающей концепцию образа явлений»[2] — иными словами, характеризует монтаж не как технический прием, а как эстетическую идею, и эта идея осмыслена как потенциально присутствующая в художественной культуре задолго до рождения кино.

С таким представлением о происхождении монтажа, вернее всего, следует согласиться. Могут не вполне убедить примеры, приводимые Эйзенштейном (в частности, разбор кульминационной сцены из поэмы Шевченко «Катерина»), но есть общепризнанные образцы применения монтажа или композиции, явно родственной монтажу, в произведениях докинематографической эпохи, — прежде всего знаменитый эпизод сельскохозяйственной ярмарки из «Госпожи Бовари».

В этой сцене, словно бы снятой камерой, установленной на третьем этаже пустого здания мэрии, где Родольф тривиальными фразами с байронической подкраской старается внушить Эмме, что его чувство к ней неподдельно и немимолетно, одновременно вручают медали за особенно крупных телят, произносятся речи о социальном прогрессе, режущие слух обилием бессодержательных слов-штампов, и поминутно чувствуется атмосфера самодовольства, сытости, стадности. Особенную важность приобретала синхронность всего происходя-

щего — как бы в отсутствие автора, который направлял бы читательское внимание попеременно то на Родольфа, то на ораторов, то на толпу. Художественное решение обладает по сей день нестершейся новизной, поскольку оно достигнуто посредством самопроизвольно возникающих ассоциаций, которые позволяют ощутить за разрозненностью ракурсов единство смысла, триумф пошлости. Пленявшая Дидро мечта о сближении и соприсутствии разнородного как способе добиться настоящей художественной правды оказывается исполненной ровно столетие спустя. А еще через полвека, по мере становления изобразительного языка кинематографа, тот же способ построения сюжета, сочетающего в себе многочисленные внешне самостоятельные фабульные линии, приобретает множество сторонников.

Он оказался сродни самой природе кинематографического образа[3] и поэтому получил в новом искусстве исключительное распространение. При всем том монтаж изначально не являлся и не стал исключительным достоянием кино. Его достаточно широкое применение в литературе, пластических искусствах, музыке, на театре нельзя объяснить только воздействием Гриффита, Эйзенштейна или других корифеев десятой музы и тем закономерным интересом, который возбуждали ее все более неоспоримые творческие свершения. В самом деле, примеры экспериментов, осуществлявшихся за пределами кинематографа с нескрываемой оглядкой на разработанные им принципы изображения, в XX в. часты и поучительны не одними лишь удачами или неудачами на таком пути, а еще больше — как наглядный пример взаимодействия искусств, которое становится в эту эпоху особенно интенсивным. Но столь же часты примеры обращения к монтажу вне сколько-нибудь ясно очерченной ситуации диалога с кинематографом. В драматургии, поэзии, а особенно в романе XX в. монтаж оказывается необходимым по причинам, связанным с их собственным развитием, либо в силу общих закономерностей художественного развития на его современной стадии.

Во французских словарях эстетических терминов понятие «монтаж» отсутствует вплоть до 900-х гг., однако как раз французской культурой впервые осмыслена проблематика, предопределившая такое значение монтажа в искусстве нового и новейшего периода. Уже упоминавшийся Флобер соотносит ее с постигнутой им раньше, чем другими, сложностью или даже травмирующей болезненностью отношений, которые связывают современного художника и реальность. Утверждается новое, «флоберовское» толкование реальности как царства «скуки», от которой, однако, никто не свободен, и новое понимание прозы — как обязательной полноты, точности и неукоснительной беспристрастности свидетельства. Творчество ни в коем случае не

должно становиться формой эмоционального переживания реальности, пробуждает ли она у художника наивное желание бегства или еще более беспочвенную веру в возможность компромисса с нею. Искусство мыслится как воссоздание всей гаммы контекстов существования, однако лишь с целью его преодолеть, добиться «ирреализации» реального, — не волевым усилием, как намеревались романтики, а абсолютным отсутствием авторского комментария (неважно, восторженного или возмущенного), вообще отсутствием автора. Покончив со всеми «внешними привязями», автор одержим единственным стремлением создать «книгу ни о чем», при этом содержащую безупречно объективный и точный образ реальности, ненавистной ему, но державшей его в своем плену[4]. Монтаж, примененный в «Госпоже Бовари», а затем и в «Воспитании чувств», где он, правда, не принес столь впечатляющего результата, идеально отвечает флоберовскому восприятию творчества как «маски, наброшенной на пустоту».

Значение этого опыта, впрочем, не свелось только к попытке разрешить конфликт с отталкивающей, но и сковывающей реальностью — коллизию, которая оказывалась мучительной в сознании Флобера, как и всего его писательского окружения. Взлелеянная его воображением «книга ни о чем» в действительности стала, помимо многого другого, романом, где по-новому интерпретировалась проблема визуальности в литературе. Монтаж и был новаторским подходом к этой проблеме, которая уже для поколения Флобера (а в еще большей степени — для последующих) приобретала особенную актуальность.

Несколько упрощая, можно сказать, что в литературе, усвоившей уроки Флобера (или объективно повторившей его искания), визуальное начало все более решительно начинало теснить описание, даваемое непосредственно от автора, пусть его функция передавалась персонажу, ведущему рассказ. Преобладало наглядное свидетельство. Исчезающее описание уступало место зримой картине, за которой надлежало распознать глаз объективного, невидимого, подчеркнуто бесстрастного наблюдателя, не желающего вступать в какой бы то ни было духовный или эмоциональный контакт с тщательно им воссозданной действительностью.

Новизна в особенности заметна при сопоставлении с классическими образцами описания, стремящегося к исчерпывающей законченности характеристики и к ее репрезентативности, — в первую очередь, с бальзаковскими. Много раз отмечалось, как загромождён мир «Человеческой комедии» тщательно обрисованными вещами: фасады, интерьеры, предметы обихода, бочонки в подвалах папаши Гранде, колокольчики на украшенных резьбой дверях в пансионе Воке и т.п. Ка-

ждая из этих подробностей у Бальзака что-то добавляет к создаваемому им портрету эпохи и среды, и убедительность картины, на взгляд автора, находится в прямой связи с обилием такого рода деталей. Они не только способствуют достижению эффекта типичности, как ее понимал Бальзак, но, не менее существенно, свидетельствуют и о непоколебимой уверенности писателя в том, что авторское слово способно охватить и выразить весь изображаемый им мир социальных и личностных отношений, показав эту реальность как очень сложную, однако логичную и завершенную систему.

С Флобером меняется понимание отношений, соединяющих художника и воссоздаваемую им жизнь, — они становятся конфликтными. Исчезают не только установки на максимально широкий охват действительности и стремление воссоздавать ее системно. Подорвана сама вера в то, что такие задачи исполнимы, а задачи уже не воспринимаются как первостепенно важные: намного острее болезненная проблема самосохранения литературы в эпоху тотальной вульгарности. Визуальное изображение взамен пространных детализированных описаний появляется одновременно с предложенным у Флобера пересмотром представлений о художнике, который теперь уже отнюдь не демиург, не творец мира, адекватного живой жизни и выявляющего ее неочевидные, но важнейшие смыслы.

По убеждению Флобера, художник занят не воссозданием, а, повторим, «ирреализацией» реальности, в итоге сохраняющей на страницах книги отчетливость, узнаваемость, яркость своего зримого облика, однако осознаваемой только под знаком противодействия ее давящей инерции, сопротивления ее законам и нормам — пусть всего лишь, как он формулирует, «силою стиля». Вот подоплека распространившихся после Флобера эстетических верований, которые отдают в искусстве безусловный приоритет зрению.

Декларативно они были выражены Джозефом Конрадом в предисловии к его роману «Негр с «Нарцисса» (1897), где подлинность художественной истины прямо соотнесена с достигнутым и выказанным в произведении «умением видеть. Только с ним, поскольку ничего иного и не требуется». Писатель тот, кто в состоянии запечатлеть некую «фазу жизни» так, что время утратит над нею свою разрушительную власть, и эта «фаза», этот обособленный момент необходимо должны быть представлены именно визуально, в полноте их физической реальности. Она одна — а вовсе не описание волнений, мыслей, драм, сопряженных с данным моментом опыта, — в состоянии пробудить ощущение причастности к рассказываемому даже у тех, кто не переживал ничего схожего[5].

Новизна такого представления о сущности художественного эффекта далеко не сразу была понята и оценена. Даже и теперь Конрад

иной раз изображается как писатель, чья деятельность имела для литературы едва ли не роковые последствия, поскольку послужила обоснованием для подмены психологизма внешним наблюдением, духовного богатства — самодостаточным, любующимся собой «точным словом», и т.п.[6]. Защищая прозаика от подобных нападок, Вирджиния Вулф в свое время сослужила ему плохую службу своим стремлением обнаружить за необычностью его письма традиционные цели: жизненность картин, емкость характеров, даже моралистический пафос[7]. Но на поверку Конрад как раз старается достичь той абсолютной объективности взгляда, которая делает невозможными авторскую апологию (или дискредитацию) каких-то ценностей, как и жизненную достоверность, если под нею подразумевать узнаваемые эпизоды, которые воссоздавались бы с богатством оттенков и штрихов.

Для Конрада типичен пафос отстраненного изображения, когда задача решается прежде всего скрупулезным отбором зримых деталей, и морские пейзажи («Лорд Джим») или, например, описание деревни на берегу Конго, рассматриваемой в бинокль с борта катера («Сердце тьмы»), создают сюжетное напряжение без сколько-нибудь различимых следов авторского присутствия. Драматизм коллизий, значительность характеров, другие нормативные, на взгляд той эпохи, приметы высокой литературы, как правило, остаются и свойством повествования Конрада, но Вирджиния Вулф напрасно пыталась их обнаружить, применяя критерии, справедливые для романа эпохи классического реализма. Поэтика Конрада, в которой визуальное начало господствует почти безраздельно, гораздо более примечательна для XX столетия, когда реальность оказывается для литературы не эмпирическим фактом, а скорее проблемой, имеющей прямое отношение к сфере эстетики, и необходимыми становятся новые способы ее художественного постижения. Тот, который был так широко использован Конрадом, — богатство визуального ряда, чаще всего напоминающего замедленную киносъемку и подвергнутого монтажу, — оказался одним из самых распространенных.

Причину этого во многом объяснил Ю.Н.Тынянов, размышляя о «симультанности» (соприсутствии разных точек зрения и восприятий) как об одном из конструктивных принципов искусства XX в. и о доминанте «видимого мира», который, однако, дается в качестве «смыслового знака», а не как добросовестная фотография. По суждению Тынянова, подобная установка на «видимое» носит универсальный характер и связана с отказом от поисков «натурного сходства», поскольку больше нет уверенности в том, что «подлинные представления» о мире на самом деле подлинны. Лишь соотнесенность «нескольких рядов зрительных представлений» дает возможность при-

близиться к подлинности, а стремительно завоевавший признание монтаж важен именно как способ соотнесения, и «не только фабульного характера, но еще и в гораздо большей степени — стилевого». Если говорить о словесных искусствах, монтаж, с такой точки зрения, наиболее органичен для поэзии, особенно для верлибра, где на место «застывших метрических систем» приходят семантические единства, охватывающие самый разнородный материал, и непрерывно совершается «смысловая перепланировка мира». Феномен кинематографа, который связан «видимым», однако, преображая «видимое» в смысловые знаки, наиболее активно производит эту «перепланировку», на взгляд Тынянова, лишь с особой четкостью выражает тенденцию, присущую всей современной культуре[8].

Едва ли Тынянову был известен цикл Уоллеса Стивенса «Тринадцать способов видеть черного дрозда», появившийся за четыре года до его статьи, в «Начертаниях гармонии», самой известной книге американского поэта. Но может показаться, что идея «законной аналогии» монтажа прежде всего с поэзией навеяна этим циклом, подтверждающим обоснованность наблюдений Тынянова, пожалуй, весомее, чем ранние стихотворения Маяковского, которыми он пользуется для иллюстрации своих мыслей. Спровоцировавший нарекания и упреки в формалистичности цикл Стивенса, разумеется, представлял собой не упражнение, демонстрирующее, что монтаж возможен и в философской лирике, а характерную для этого поэта попытку ассоциативного сближения неоднородных и разновременных пластов опыта, медитацию, которая увенчивается признанием вечной «непрозрачности» бытия, несводимого к конечным смыслам, сколь бы изощренно они ни формулировались. Но эта попытка и вправду осуществляется посредством монтажа, который становится не только средством развертывания лирического сюжета, а во многом и строит сам сюжет: приближение к вечно ускользающей истине. Накладывающиеся друг на друга «ряды зрительских представлений», «смысловая перепланировка», происходящая на глазах читателя этих микрофрагментов, в которых непременно присутствует черная птица — на кедре, над экипажем, в зеленом небе, за окном, — говоря по-тыняновски, «видимая вещь», ставшая «вещью искусства», художественно воплощает важнейшую для поэта идею повторяющейся драмы человеческой неприкаянности, неукорененности человека в величественном, но чужеродном ему миропорядке. И появляется глубокое, загадочное стихотворение, которое вошло в историю поэзии XX в.

Ровно через тридцать лет после тыняновской статьи Фолкнер на занятии со студентами Виргинского университета вспомнил Стивенса, говоря о построении собственного романа «Авессалом, Авесса-

лом!» По признанию Фолкнера, в нем применена та же композиция, и тут не результат влияний, а скорее следствие тех перемен в ощущении реальности, которые произошли в XX в. «Мне кажется, — сказал Фолкнер — невозможно смотреть на правду, она ослепляет. Смотрит один и видит одну ее фазу. Смотрит другой — и видит другую. Но если соединить все вместе, получится целая правда, хотя каждый человек в отдельности не мог увидеть ее всю»[9]. Становится ясно, что только на поверхностный взгляд популярность монтажа можно объяснить интересом к изобразительным возможностям кино и не ощутить за нею ничего, кроме увлечения приемом. На поверку монтаж оказывается проявлением той художественной эволюции, которая особенно интенсивно происходила в первые десятилетия века и определялась свершавшимися тогда глубокими историческими переменами.

Возникшая в те годы художественная культура модернизма осмысляет монтаж как оно из наиболее органичных для нее эстетических средств, и в разных своих воплощениях принцип, названный Тыняновым «симультанностью», становится для этого искусства едва ли не главенствующим. Он проникает в живопись, где среди его приверженцев оказываются Пикассо, Брак и многие другие. Им не в последнюю очередь определены художественные решения, предложенные драматургией экспрессионизма — немецкими писателями Э.Толлером, Г.Кайзером, американцем Э.Райсом, — а также режиссурой, которая сложилась в работе над этими пьесами (здесь особый интерес представляет деятельность берлинского Театра Э.Пискатора). В музыке с интенсивным использованием монтажа связаны многие эксперименты раннего Д.Шостаковича и такие необычные опыты, как, например, «Праздничная симфония» американского композитора Чарлза Айвса, написанная как произведение для четырех оркестров, каждому из которых предлагается собственная тема. Автор хотел, чтобы симфония исполнялась при огромном стечении народа в Большом каньоне, где оркестры будут располагаться по уступам.

Но все-таки вслед кинематографу самым активным из приверженцев монтажа оказался роман. Имя Джойса, говорившего об «Улиссе», что его книга «содержит восемнадцать различных точек наблюдения и соответствующее число стилистических концепций»[10], в этой связи вспоминается одним из первых. Необходимо назвать и другие имена первого ряда: Герман Брох как автор «Лунатиков», Олдос Хаксли как творец «Контрапункта», Альфред Дёблин, опубликовавший «Берлин, Александерплац», Дос Пассос, создатель «Манхэттена», Фолкнер, у которого монтаж составляет основной композиционный принцип уже в ранних книгах — «Шум и ярость», «Когда я умирала». Все это произведения, появившиеся в десятилетия между 1922 и 1932 гг. Серьез-

ное преобразование романа как художественной формы, относящееся к этому времени, происходит и в связи со все более интенсивным, все более изощренным использованием монтажа.

Это было тогда же замечено критикой, по-разному оценившей значение таких жанровых новаций. Первостепенный интерес представляет, в частности, то их истолкование, которое содержалось в широко известной статье Мандельштама «Конец романа» (1922), где они осознаны как явление, обладающее большим культурологическим смыслом. На взгляд русского поэта, роман «немыслим без интереса к отдельной человеческой судьбе», «к психологической мотивировке», и оттого он «в корне подорван и дискредитирован наступившим бессилием психологических мотивов перед реальными силами, чья расправа с психологической мотивировкой час от часу становится все более жестокой». Когда фиктивным оказывается понятие биографии, а значит, индивидуальности, «рамки романа как системы явлений, непосредственно относящихся к личности», уже не могут, по убеждению Мандельштама, оставаться прежними. «Композиционная цельность замысла» отныне будет выстраиваться иначе, так как «человек без биографии не может быть тематическим стержнем романа». И сам роман станет другим: чем-то родственным летописи или хронике, картиной «могучих социальных движений, масссовых организованных действий»[11].

Статья заканчивается упоминаниями о Пильняке и «Серапионах», которые, «не боясь упреков в газетности и злободневности, бессознательно пишут хронику», т.е. о первых российских энтузиастах монтажа как конструктивного принципа в литературе. В.В.Вейдле, крупнейший из критиков русского зарубежья, в «Умирании искусства» (1937) где развиты некоторые мысли из статьи Мандельштама, уже впрямую связывает «конец романа» с преобладанием монтажа над всеми остальными компонентами повествования и аргументирует свою мысль преимущественно отсылками к европейской литературе новейшего периода. Суждения Вейдле порой откровенно пристрастны, а его выводы, касающиеся катастрофы романа в условиях, когда возобладало «давление материала, механизация формы» и т.п., столь же часто бездоказательны (да и подкреплены упоминаниями книг, вовсе не обязательно иллюстрирующих эту тенденцию). Однако высказаны и мысли, существенные для понимания причин, которые предопределили описываемую трансформацию.

По Вейдле, она вызвана тем, что положение личности в мире уже далеко не то же самое, что прежде, а оттого — постепенно, но неуклонно — искусство все менее осознает себя как инструмент познания человека, и напротив, все более подчинено стремлению передать

обезличенную «сырую действительность... автоматически воспринятую, мертвую, не оживающую в нас, не рождающую никакого образа». Монтаж укореняется не из-за пристрастия к «разрубленному повествованию» как интригующему новому приему, а в силу объективных причин: неверия в «вымысел», то есть в возможность сотворения «второй действительности», которая была бы столь же органичной, как «живая жизнь». Все переменилось: «Человеческие судьбы раздроблены войной, человеческие души потеряны в опустошенном мире, и такой же надтреснутой, разъятой, как они, стала художественная форма».

Она нередко представляет собой лишь относительно организованный поток наблюдений, нечто напоминающее репортажную запись. «Монтаж вклинивается в роман, роман становится монтажем». Для Вейдле это знак очень серьезного кризиса, переживаемого даже не романом, а культурой в ее целостности. Однако он признает неизбежность свершившегося. Попытки вернуть «иссякшую традицию» (ту, для которой литература состоятельна в той мере, насколько ей по силам «иллюзия жизненности» и «самодовлеющий, живой, переросший книгу человек») означали бы только отказ считаться с реальностями, потребовавшими от писателя совершенно новой оптики, пусть она и не создает привычного эффекта[12].

По-своему Вейдле говорит о том же самом движении к самодовлеющей визуальности, которое как суть художественной эволюции осознавалось уже Флобером и его наиболее убежденными последователями. Но им внесен корректив, которого потребовал исторический опыт, так или иначе сказавшийся на всех экспериментах 20-х гг. Какова бы ни была стоящая за ними идейная мотивация.

Нередко она связывалась с очень распространенными в ту пору левоактивистскими увлечениями и ощущением необходимости радикальных общественных преобразований. После первой мировой войны оно стало почти всеобщим, часто сопрягаясь с энтузиазмом, который поначалу вызывал «русский эксперимент». И это была благодатная почва для расцвета монтажа, тем более что одновременно происходил стремительный подъем кинематографа, где все более отчетливо выступало богатство возможностей монтажной композиции.

Эйзенштейном было отмечено, что «выпуклость монтажного метода и письма неизменно блекнет», когда «искусство переходит к задачам отражения действительности прежде всего», и напротив, «в периоды активного вмешательства в ломку, стройку и перестройку действительности... монтажность в методе искусства растет со все возрастающей интенсивностью»[13]. Опыт Дос Пассоса подтвердил обоснованность этой мысли. Его реальные творческие свершения связаны

как раз с периодом, когда левая ориентация побуждала американского прозаика искать путей непосредственного воздействия на движущуюся историю, которую он понимал как время коренных перемен жизнеустройства. Монтаж, определивший построение ранних книг Дос Пассоса от антивоенного романа «Три солдата» (1921) до заключительного тома трилогии «США» («Большие деньги», 1936), идеально соответствовал установкам, требующим «активного вмешательства» в действительность, находящуюся, по его тогдашним верованиям, на переломе. И эта поэтика, пусть вызывавшая острые споры (достаточно напомнить о полемике Лукача и Брехта: первый считал романы Дос Пассоса знаком упадка «большого реализма», второй — свидетельством становления подлинно современной прозы), оказывалась творчески притягательной. Она находила приверженцев и через много лет после того, как пропало обаяние новизны, увлекавшей первых читателей «Манхэттена» и «42-й параллели».

Однако у самого Дос Пассоса поэтика монтажа приносила неподдельный творческий результат лишь до тех пор, пока за нею распознавалось стремление выразить происходившую ломку и рождение новой эпохи. В романе «Середина века» (1961), как и в завершенной десятилетием ранее трилогии «Округ Колумбия», техника повествования принципиально не меняется, однако это не более чем совокупность приемов, хорошо освоенных прозаиком. За нею нет того проникновения в «глубинные комплексы социальных причинных зависимостей»[14], которое в свое время так подкупало Брехта и других приверженцев литературы этой художественной направленности.

Принято связывать ощутимое обеднение палитры Дос Пассоса в позднем творчестве с идейным кризисом, который привел его к консервативной, иногда откровенно конформистской ориентации. Это справедливо лишь отчасти, и скорее следовало бы говорить о том, что сам тип монтажа, привлекавший Дос Пассоса, — с долей условности его можно назвать аккумулятивным — действительно оказывается плодотворным лишь для литературы, рисующей действительность в периоды высокого исторического напряжения и резких перемен, которыми оказывается затронуто все общество. Когда в литературу входит такой материал, монтаж становится одним из наиболее действенных способов для того, чтобы передать динамику реальности, захватывающую и социальную жизнь, и мир частного бытия, который в эпохи катастроф и разломов обычно наполняется прямыми отголосками планетарных событий. Для поколения Дос Пассоса таким событием была, разумеется, катастрофа 1914 г., и ее явными или опосредованными отголосками заполнены книги, принесшие писателю в 20-е гг. мировую славу. Во второй своей трилогии он попытался при помощи той же

поэтики монтажа изобразить реальность, для которой характерным является не драматизм стремительных изменений, а наоборот, дух стабильности и прочность жизненных оснований, — и монтажное письмо, внешне не претерпев особенно заметных изменений, предстало, однако, лишь как композиционное решение, к тому же не слишком убедительное. Подтвердилась аксиома: форма всегда содержательна.

Неудачи позднего Дос Пассоса, впрочем, не скомпрометировали сам аккумулятивный монтаж, который всегда подчинен задаче охвата грандиозного события или гигантского пласта реальности в самых разных ракурсах и аспектах, но так, чтобы за сохраненной пестротой не исчезло ощущение целостности. Вейдле, далеко не расположенный к монтажу как способу повествования, а тем более — как определенной интерпретации возможностей и назначения литературы, писал по поводу Дос Пассоса, что его не связанные одна с другой истории героев, которые перебиваются как бы беспорядочно подобранными газетными вырезками и биографиями реальных исторических лиц, создают «нечто весьма пестрое, но вместе с тем и серое, как сама действительность, — но вовсе не как живая жизнь». Этой поэтике, по мнению Вейдле, были не суждены серьезные обретения. Правда, тут же делалась оговорка: последний том «Лунатиков» Броха («1918. Хугенау, или Деловитость») заставляет признать, что «автор оправдал свою книгу»[15].

В действительности, критик был не до конца справедлив и к Дос Пассосу, умолчав, например, о том, что в трилогии «США» важная роль принадлежит разделам, озаглавленным «Киноглаз» и представляющим собой разновидность внутреннего монолога, которым дополняются фабульные линии и документальные фрагменты, — они как бы повторены в подчеркнуто субъективном преломлении. И сама оценка экспериментов, которые Вейдле полагал бесперспективными, была, по меньшей мере, слишком категоричной. Тем, кому мог показаться механической конструкцией, а не «живой жизнью», напоминающий симфонию «Манхэттен», можно было возразить, как и сделал Брехт, что время заставляет следить за «процессами человеческого существования» более пристально, чем за «индивидуальностями», которые предстают все более и более стертыми, затерянными, неразличимыми в сонмище мегаполисов, становящихся, как у Дос Пассоса, истинными современными героями[16]. Все это рассуждение, разумеется, носит резко полемический и поэтому довольно экстремистский характер, но, тем не менее, опирается на реальные — и значительные — литературные факты.

Помимо Дос Пассоса, тут обязательно должен быть назван очень ему близкий по духу Дёблин, для которого столь же характерен инте-

рес к социальным феноменам и процессам, растворяющим в себе индивидуальность, и попытки воссоздать прежде всего механические сцепления, а не живые связи, и увлеченность мегаполисом как самым захватывающим современным сюжетом, и повествование-монтаж. «Берлин, Александерплац» (1928) представляет собой соединение практически несоприкасающихся линий повествования, своего рода празднество симультанности. Неукоснительно выдерживается принцип фактографичности рассказа, почти лишенного сколько-нибудь выделенных лиц, но содержащего очень выразительные картины толпы на площади, на вокзале, на трамвайной остановке. Богатый пласт низовой культуры и газетной хроники систематически сополагается с историей транспортного рабочего, который, выйдя из тюрьмы, тщетно пытался наладить для себя солидную респектабельную жизнь. «В романе, — убежден Дёблин, — надо наслаивать, скапливать, перекатывать, толкать»[17]; формула, которую справедливо можно отнести ко всей монтажной поэтике с ее недоверием к традиционным ценностям — таким как психологизм, многомерные и уникальные характеры, изощренная рефлексия, подчеркнуто философская проблематика.

Монтаж при таком понимании сути романа превращается в основное художественное средство, а виртуозное владение им, которое продемонстрировали Дос Пассос и Дёблин, позволяет решать задачи большой сложности. Убеждают в этом и произведения Карлоса Фуэнтеса. Подобно Дёблину, он в годы своей писательской молодости, испытал влияние Дос Пассоса, очень заметное в романе «Край безоблачной ясности» (1958), где созданный при помощи монтажных ходов коллективный портрет Мехико заставляет вспомнить и «Манхэттен», и «42-ю параллель». Из этой мозаики, позволяющей всмотреться, собственно, не в лица, а в типажи (банкир, когда-то в кровавом сумбуре революции усвоивший, что главное — «отпихнуть остальных», философ, испепеляемый жаждой отыскать аргументы в подтверждение доктрины мексиканской исключительности, и т.п.), рождается образ необъятного города «с его голосами, воспоминаниями, шумами, предчувствиями» — истинно эпическая картина, созданная посредством монтажа.

Эту монтажную поэтику точнее называть не аккумулятивной, а контрастной. При очевидном сходстве изобразительного языка, отличающего обе разновидности монтажа, существует различие по характеру и целям его использования. Аккумулятивный монтаж Дос Пассоса и Дёблина, доносящий полярности изображаемой социальной реальности, вместе с тем призван противостоять центробежным тенденциям, все более наглядно в ней проявляющимся, и донести ощущение целостности, создаваемой местом и временем: Манхэттен, Алексан-

дерплац — наполненные антагонизмами, но тем не менее завершенные и единые миры. Мехико Фуэнтеса — это контраст «безмерной скоротечности» и «остановившегося солнца», сращение полярностей, создающие почву для мифа о том, что «Мексика — нечто другое» по отношению ко всему остальном миру. И развенчание этого мифа, глубоко внедрившегося в национальное сознание, составляет задачу романа. В крупнейшем создании Фуэнтеса «Смерть Артемио Круса» (1962), где монтаж также очень важен как принцип композиции, эта задача, долгие годы остававшаяся для писателя основной, выступает с еще большей очевидностью.

Контрастный монтаж, не разрушая целостности эпического изображения, для которого с ходом времени такая поэтика приобретала все большую важность, вместе с тем усиливает впечатление глубокой разнородности элементов, образующих симбиоз, — в противоположность идее прочности внутренних сцеплений, главенствующей у Дос Пассоса и близких ему писателей. Своей укорененностью в произведениях XX в. контрастный монтаж обязан, главным образом, Джойсу, особенно «Поминкам по Финнегану». Американский прозаик Уильям Берроуз, один из наиболее последовательных приверженцев контрастного монтажа в современной литературе, нередко вводит в повествование прямые цитаты из этой книги, вслед Джойсу не останавливаясь перед изобретением слов-центонов, доносящих идею сращенности несовместимых явлений и понятий. И в «Поминках по Финнегану», и в книгах Берроуза, начиная с «Голого завтрака» (1959), косвенным эффектом такого монтажа становится герметичность повествования, оказывающегося своего рода криптограммой, которая требует читателя-дешифровщика. По сравнению с «Улиссом», «Поминки по Финнегану» кажутся намеренно «непрозрачной» прозой, которая провоцирует множество интерпретаций, ни для одной из них не предоставляя достаточных аргументов.

Это ощущение, оставляемое и произведениями Берроуза, усиливается из-за того, что последовательно стираются разграничительные линии между грезящимся и реальным, мифом и будничностью, если говорить о Джойсе, наркотическим бредом и травмирующим повседневным существованием, подразумевая Берроуза. Соединенные посредством контрастного монтажа, разнородные сферы опыта постигаются в своей внутренней соотнесенности, которая свидетельствует прежде всего о том, что мир невозможно воспринимать как хотя бы относительно логичную и завершенную последовательность. Возникает роман-метафора, в котором реальность показана как недифференцированное и неразложимое целое, которое, однако, не вызывает мысли об упорядоченности, а напротив, видится алогичным сочлене-

нием: интригующим и мистичным у Джойса, жестоким и абсурдным — у Берроуза.

Самым значительным явлением в истории монтажа явился все-таки не этот опыт, а скорее эксперимент Броха в заключительном томе трилогии «Лунатики». Показательно, что необходимость монтажа австрийский писатель ощутил, лишь когда действие, начинающееся на исходе XIX столетия, подошло к эпохе беспрецедентных общественных потрясений, — события происходят в городке, до которого докатились последние волны проигранной войны и первые потрясения начинающейся гражданской смуты. Атмосфера 1918 г., знаменующего собой перелом, или момент крушения, переживаемый европейской историей, становится для Броха основной темой, оттесняющей на второй план изображение частных судеб и конфликтов, сопряженных с соотношениями между героями, хотя в «Хугенау» и доведены до завершения основные сюжетные линии трилогии, протянувшиеся на хронологическом пространстве в четыре десятилетия.

Замысел последнего тома, по свидетельству самого писателя, носил чисто эпический характер, а «требование симультанности — такова истинная цель всего эпического, более того, всего поэтического»[18]. Художественное решение, найденное в «Хугенау», как раз и основывается на развитии синхронно движущихся историй нескольких персонажей, которые, почти не соприкасаясь друг с другом, обладают духовной и психологической родственностью, так как все они принадлежат своему катастрофическому времени: его сущностью является распад ценностей. Так назван своего рода импровизированный философский трактат, отрывками, не соотнесенными с действием, разбросанный по различным главам романа и дополнивший монтаж, которым определяется характер изображения у Броха, обобщающими интеллектуальными построениями.

«Лунатики» остались в новейшей литературе одним из наиболее органичных воплощений принципа глубокой соотнесенности индивидуального и всеобщего. Трилогию Броха справедливо назвать произведением, в котором тяготение к эпичности, осуществленное новаторскими средствами, принесло неоспоримо значительный творческий результат. Уже сам факт написания столь яркой книги, как «Хугенау», где монтажная композиция приобрела ключевую важность, ясно говорит о том, как много дал монтаж литературе XX столетия.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] *Дидро Д.* Собр. соч. В 10 тт. Т. 5. М., 1936. С. 122. Ср.: *Фрейдлих С.И.* Теория кино. От Эйзенштейна до Тарковского. М., 1992. С. 299.

[2] *Эйзенштейн С.М.* Избранные статьи. М., 1956. С. 190.

[3] Правда, это положение оспаривается некоторыми крупными теоретиками, настаивающими на том, что эффект должен достигаться самим построением кадра, а не «монтажным экспериментом» (см., напр.: *Базен А.* Что такое кино? М., 1972).

[4] *Флобер Г.* О литературе, искусстве, писательском труде. В 2-х тт. Т. 1. М., 1984. С. 161.

[5] The Portable Conrad. Ed. V.D.Zabel. Lnd. 1976. P. 708.

[6] См., напр.: *Урнов Д.М.* Джозеф Конрад. М., 1977. С. 87–95.

[7] *Woolf V.* The Common Reader. Lnd. 1926. P. 284.

[8] *Тынянов Ю.Н.* Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977, с. 328, 330. Примечательно, что среди немногочисленных примеров из литературы, использованных в статье «Об основах кино» (1927), фигурирует Конрад («Теневая черта»).

[9] *Фолкнер У.* Статьи, речи, интервью, письма. М., 1985. С. 354–355.

[10] Письмо Гарриет Шоу Уивер (1921). Приведено в кн.: *R.Ellmann.* James Joyce. N.Y., 1965. P. 526. Подробно поэтика монтажа у Джойса рассмотрена в работе: Spiegel A. Fiction and The Camera Eye. Visual Consciousness and The Modern Novel. University Press of Virginia, 1976, особенно стр. 166–175.

[11] *Мандельштам О.* Сочинения в 2-х тт. Т. 2. М., 1990. С. 203–205.

[12] *Вейдле В.В.* Умирание искусства. СПб., 1996. С. 12, 16–17, 44–45.

[13] *Эйзенштейн С.М.* Избранные произведения в 6-ти тт. Т. 3. М., 1966. С. 332.

[14] *Брехт Б.* О литературе. М., 1977. С. 164.

[15] *Вейдле В.В.* Указ соч., с. 16, 17.

[16] *Брехт Б.* Указ. соч., с. 170.

[17] Цит. по кн.: *Павлова Н.С.* Типология немецкого романа. 1900–1945. М., 1984. С. 102.

[18] Мысль высказана Г.Брохом в связи с наблюдениями над прозой Джойса. Цит. по кн.: *Затонский Д.В.* Австрийская литература в XX столетии. М., 1985. С. 243.

А.Ф.Строев

ГЕРОЙ — ПЕРСОНАЖ – СИСТЕМА ДЕЙСТВУЮЩИХ ЛИЦ

В системе категорий традиционной поэтики герой — главное действующее лицо. Как правило, он носитель авторской точки зрения, с ним привычно отождествляет себя читатель. В конкретном произведении герой окружен персонажами второстепенными или эпизодическими, их расстановка, соотношение определяется композицией. Обычно герой мобилен, персонаж статичен. Первый пересекает географические и социальные границы, меняются его внешность, возраст, характер. Второй привязан к своему пространству, у него неизменная роль в обществе и семье. Если в произведении нет одного главного героя и несколько персонажей равноценны, то нередко они действуют или повествуют по очереди, как бы передавая друг другу «эстафетную палочку» авторских или читательских симпатий.

Когда речь идет о группе текстов, относящихся к одному жанру или использующих один сюжет, то здесь лучше говорить о действующих лицах, об их функциях (в пропповском понимании этого термина)[1], о ролях и амплуа (если это драма). Персонаж произведения воспринимается как живое существо, наделенное индивидуальностью, действующее лицо — его пустой контур, он полностью определяется выполняемыми функциями. В отдельных жанрах или жанровых подвидах исторически складываются свои системы действующих лиц (герой, помощник, противник, царевна и т.д. в сказке). Разумеется, предложенное разграничение вполне условно, ибо в литературной практике функции действующих лиц закрепляются за повторяющимися персонажами, у которых есть определенное место в обществе, характерная внешность, манера поведения. Даже в современном театре в скрытой форме сохранились амплуа: первый любовник, благородный отец, инженю, субретка и т.п.

В сравнении с предыдущими эпохами литературный герой XX в. унижен и ограблен. Он лишен устойчивости и стабильности, его маленькая частная жизнь распалась под ударами социальных катаклизмов. «Ныне европейцы выброшены из своих биографий, как шары из биллиардных луз», — писал О.Мандельштам в статье «Конец романа»

(1922) — «Современный роман сразу лишился и фабулы, то есть действующей в принадлежащем ей времени личности, и психологии, так как она не обосновывает уже никаких действий»[2]. Исчезла привязанность к определенному пространству и времени, не говоря уже о среде и быте. По формуле Н.Саррот, в современной литературе персонаж классических романов «понемногу все потерял: предков, любовно построенный дом, набитый от пола до потолка всякой всячиной, вплоть до самых мелких безделушек, имение, ренту, тело, лицо, а самое главное и ценное — свой индивидуальный характер и зачастую даже имя» (эссе «Эра подозренья», 1950)[3]. Более того, герой может лишиться даже человеческих черт.

Трансформация персонажей отражает то новое видение мира и человека, которое принес XX в. Аналогичные изменения произошли в физике, философии, психологии, политике. Теория относительности приучила к мысли, что мир бесконечен, непостижим и неоднозначен; человек может судить не об объективной действительности, а только о собственном восприятии ее. Отказ и от позитивизма, и от Бога равно разрушил гармоничную картину вселенной, лишил бытие цели. Революционная практика марксизма заменила роль личности в истории классовой борьбой. Фрейдизм показал сложную двойственную природу человеческого сознания, скрытую иррациональную мотивировку поступков.

Изменение героя связано также, разумеется, с историческим изменением других категорий поэтики, в первую очередь таких как жанр, автор, читатель, композиция, сюжет, стиль. Для того, чтобы лучше понять специфику персонажа XX в., рассмотрим кратко его функции в предшествующие эпохи.

Традиционные литературные герои, как бы они ни были не похожи друг на друга, обладают двумя главными чертами. Центральное действующее лицо, с которым почти автоматически идентифицирует себя читатель, во-первых, отлично от других и равно самому себе. Во-вторых, это человек. Антропоцентрическая картина мира напоминает космогоническую систему Птолемея: человек, индивидуум находится в центре мироздания, все планеты и светила вращаются вокруг него.

Но оба эти качества не вечны. Так обстоит дело в основном в культуре классицизма; в архаическом фольклоре и в современную эпоху ситуация иная. Ю.М.Лотман предложил исторически различать два типа сюжета: циклический, где герой («я») равен миру, и линейный, где речь идет не о вечном, а о единичном происшествии, случившемся с другим[4]. Здесь надо сделать небольшое уточнение. «Другой» во втором типе повествования (условно обозначенном как «анекдот») похож на рассказчика/слушателя, точнее, его можно определить сло-

вом «сосед» (почти такой же, как я). Напротив, герой «мифа» может быть не человеком, а богом, исполином, животным (тотемом), и все равно слушатель ощущает свое тождество с мифологическим предком.

Совершенно иной персонаж — «чужой», «посторонний». Он — пришелец из иного мира. Приняв эту оппозицию за основу, мы получаем четыре теоретически возможных варианта сюжета: свой (я) среди своих, свой (я) среди чужих, чужой среди нас, чужой среди них. В волшебной сказке и многих других повествовательных фольклорных жанрах доминирует тип «свой среди чужих». Обитатель «иного» мира, с которым сталкивается герой, может быть его противником или помощником, но он не равен герою, во всем ему противоположен. В так называемых сатирических сказках, а позднее в художественной прозе, ведущим становится тип «свой среди своих (я среди других)». Четвертый вариант сюжета ∞ «чужой в ином мире» ∞ зачастую следует предыдущей модели: в животных сказках, мифах о богах чужой мир описывается по аналогии со своим.

Третий вариант — «чужой в доме» — долгое время, столетия остается маргинальным. Разумеется, историй о приходе злого духа, изгнании его или договоре с ним огромное множество, но мифы говорили о главном герое, а не о персонаже. Сюжет этот не рассказывается от имени пришельца, ибо в людях заложена первобытная, естественная реакция: чужого надо убить, ему нельзя поддаваться, вставать на его точку зрения. Иначе ты умрешь, или, еще хуже, станешь таким, как он. Для того, чтобы сделать повествователем, носителем авторской точки зрения, постороннего, должны возникнуть сомнения в правильности устройства своего мира.

Это и происходит в XVIII в. В предыдущее столетие, в культуре классицизма герой целен и неизменен, характер строится на одной главной черте («Скупой Мольера скуп и только»). Персонаж настолько равен себе, своему «я», внутреннее непротиворечив, что две противоположные установки делают его существование невозможным. Конфликт между любовью и сыновним долгом для корнелевского Сида столь же неразрешим, как для робота у А.Айзимова конфликт между приказом хозяина и третьим законом робототехники, предписывающим заботиться о своей сохранности. Герой создан по образу и подобию творца, его недостатки — лишь указание на то, от чего он должен избавиться, дабы следовать недостижимому, но достаточно ясному идеалу. Во Франции XVIII в. существует и чисто сословное ограничение: герой — человек цивилизованный, разумный, т.е. знатный. Даже в плутовском романе, пишущемся от первого лица, повествователем может быть только бедный дворянин, но не простолюдин.

Крестьяне, ненароком появившиеся в «Характерах» Лабрюйера, рисуются как дикие звери, а не люди (век спустя так будут изображаться в литературе путешествий чужеземные селяне).

В эпоху Просвещения появляются противоречивые характеры («Племянник Рамо» Дидро, «Исповедь» Руссо). Рушатся сословные запреты и национальные ограничения. Дворянское европейское поведение уже не кажется единственное разумным. Возникает новый герой, «посторонний»: пришелец с Востока («Персидские письма» Монтескье), дикарь («Простодушный» Вольтера). Право слова обретают не только хозяева, но и слуги, незаконнорожденные, подкидыши. Более того, возникновение литературной сказки на рубеже XVII и XVIII вв. позволило начать использовать неантропоморфных героев. И все же мир и герой только «остраняются», дабы вернее придти к норме: крестьянин подражает дворянству, пытается уравняться с ним; дикарь учится у французов; перс, облачившись в европейское платье, становится неотличим от окружающих.

В XIX столетии, веке истории, герой начинает развиваться, эволюционировать, он принципиально не равен себе в начале и конце произведения (жизненного пути). Противопоставление "свое — чужое» проникает в глубь человека. Эта раздвоенность души, когда внутри одного сидит несколько разных людей, может реализовываться не во времени, а в пространстве. Тогда возникают двойники-антагонисты: братья и отец Карамазовы (Достоевский), доктор Джекил и мистер Хайд (Стивенсон). В XX в. привычным станет тип героя непонятного, чужого самому себе, а не только окружающим.

Это не значит, конечно, что в XX в. не появлялось цельных непротиворечивых героев. Культура многоукладна, для читателей каждого уровня существует своя литература и свой фольклор. Художественные открытия делаются на фоне произведений, превосходно вписывающихся в вековые традиции.

В XX в. канонический персонаж остался, в первую очередь, в устойчивых, формализованных жанрах, таких, как волшебная сказка, бульварная комедия, мелодрама, вестерн, или классический детектив. В них сохранились амплуа, роли, свои системы действующих лиц. Подобное распределение персонажей годится только для линейного, логически непротиворечивого повествования (не важно — фантастического или правдоподобного). Для романа типа «Шума и ярости» Фолкнера (1929) расстановку персонажей невозможно определить, исходя из их функций в сюжете; систему действующих лиц в этом случае можно строить только исходя из их роли в композиции, организации повествования.

Напротив, вполне возможно описать систему действующих лиц детектива Агаты Кристи, Сименона или Флеминга, пользуясь методи-

кой В.Я.Проппа и А.Греймаса. Более того, детектив, жанр, рожденный позитивистским XIX в., сохранил бытовую обустроенность героя и персонажа, рациональные мотивировки их поведения. Холмс и его наследники Мегре, Пуаро, Джеймс Бонд и прочие не существуют без привычных трубок, усов, любимых напитков, коронных фраз («пора пустить в ход серое вещество») и приемов расследования. Свои приметы и у другого постоянного действующего лица, недалекого наперсника великого сыщика (Уотсон, доктор Гастингс). Но, разумеется, это не «реалистические» детали, а знаки, такие же атрибуты персонажа, как три головы Змея Горыныча или костяная нога бабы-яги. Показательно, что в современных кино- и телесериалах, где теоретически должны сохраняться только главные герои, зачастую одни и те же актеры играют роли второстепенных злодеев, которых аккуратно убивают в конце каждой части; внешность актера становится знаком его амплуа.

Когда создается устойчивая повествовательная структура со стабильной системой персонажей, новый тип детектива может быть построен на разрушении амплуа. Нередко это принимает формы прямой полемики (так, М.Леблан пародирует А.Конан Дойла). Вор выполняет функции полицейского (Арсен Люпен), преступником оказывается повествователь («Арест Арсена Люпена» М.Леблана; «Убийство Роджера Экройда» А.Кристи). Если роль сыщика берет на себя потенциальная жертва (как в романах Буало-Нарсежака), то меняется вся структура действия. Преступление переносится из начала в конец произведения, статичная схема «образцового преступления» превращается в динамическую конструкцию, где активные поступки жертвы могут спасти ее, уничтожить злодея (тогда именно жертва становится убийцей), а могут, напротив, вернее загнать в ловушку. Переобмен ролей не просто лишает действующие лица их привычных атрибутов — под угрозой оказывается привычный и уютный художественный мир. Классический детектив — жанр успокаивающий: сколько бы ни было положено трупов, финальное раскрытие истины восстанавливает справедливость и порядок. В варианте Буало-Нарсежака торжествует эстетика XX, а не XIX века, рационально упорядоченная позитивистская вселенная рушится. Миф показан даже не через сознание, а через подсознание героев, главная действующая сила — иррациональный, первобытный страх. В классическом детективе алеаторным был сюжет (одна фабула предполагала возможность множества сюжетных трактовок), в «черном романе», «саспенсе» Буало-Нарсежака[5] вариативной стала композиция. Сыщик (повествователь) потерял свою неуязвимость, преступник получил возможность победить. Более того, личность героя, внешность, судьба перестали быть

раз и навсегда данной реальностью, исчезло божественное предопределение. При первой удобной возможности персонаж Буало-Нарсежака стремительно меняет обличье, залезает в чужую шкуру, начинает жить жизнью другого человека.

Другой тип бытования традиционного персонажа в литературе XX в. носит не жанровый, а идеологический характер. Социалистический реализм 1930–70-х гг. базировался на кристальной ясности догм исторического материализма: мир понятен, предсказуем, подчиняется воле людей (но не отдельного человека). Настоящее ясно, будущее предопределено. Общество гармонично иерархизировано, интересы личности поставлены на службу благу государства. Действительность изображается не правдиво, а правдоподобно, такой, какой она должна быть. Эта утопия весьма напоминает то видение мира, что главенствовало в эпоху «просвещенного абсолютизма». Потому герой соцреализма столь похож на своего классицистического собрата: тот же конфликт чувства и долга, семейных привязанностей и интересов государства (Павлик Морозов в этом смысле — прямой потомок Горация Корнеля). Созданы ясные, понятные амплуа, профессия и должность персонажа вполне определяют его характер и поведение. По романам, пьесам и фильмам кочуют новатор-инженер, токарь-передовик, ударница-доярка, прогульщик-пьяница, он же вредитель, плохой второй секретарь райкома, хороший первый секретарь обкома; иногда, для непонятливых, они снабжены говорящими фамилиями.

Аналогичным образом окостеневает любой герой, существующий в жестко запрограммированном автором художественном мире. Если известна цель, оправдывающая средства, то для поэтики произведения безразлично, стремятся действующие лица к коммунизму или к Богу. Во французском католическом романе (Ф.Мориак, Ж.Бернанос, Ж.Грин) смысл и значение событий также оценивается не с житейской, а с высшей точки зрения. Путь к святости ведет через грех, к искуплению — через жертвоприношение. Внутренняя противоречивость героя определена манихейским раздвоением мира. Преображение не только допустимо, но и почти вынужденно, ибо в католическом романе жизненный путь равнозначен духовным поискам. Священник обязан поддаться дьявольской прелести, грешник — уверовать.

Всевидящий автор, без труда проникающий в душу героя, доминирует в католической прозе, лишая самостоятельности и персонажей, и читателя. Постоянно объясняя и оценивая поведение персонажей, творец овеществляет их. С этой художественной позицией вступил в полемику Ж.П.Сартр, утверждавший, что теория относительности действует и в области творчества (статья «Господин Франсуа Мориак и свобода», 1939). «Роман — событие, изложенное с разных точек зре-

ния», а присутствие Бога абсолютизирует одну позицию, заставляет читателя принимать ее. Но — «Бог не художник, господин Мориак — тоже»[6].

Один из наиболее интересных способов создания нового персонажа, характерного для XX века, предложили французские новороманисты и, в первую очередь, Натали Саррот. Они пошли по пути, указанному Сартром, и положили в основу художественной конституции противоречие между тем, как видит себя человек изнутри, и тем, как воспринимают его другие. В первом случае четкий контур полностью исчезает, личность становится ареной борьбы подсознательных влечений и комплексов, магмой мельчайших движений души («тропизмов»), не оформленных в слово. Напротив, под воздействием чужого взгляда человек застывает; переменчивый, мятущийся Дон Жуан превращается в статую Командора. Художественное столкновение двух взглядов, внутреннего и внешнего, во многом зиждется на фрейдовской оппозиции подсознания и сознания, на юнговском различении «анимы» и «персоны». Психологические качества персонажа прямо противоположны социальной роли, которую навязывает ему общество. Внутри героев Н.Саррот, в их мыслях (на уровне стиля, а не сюжета) разыгрываются кровавые драмы с непредсказуемым исходом, а окружающие сводят их поведение к какой-нибудь одной причине: скупости, ревности и т.д. С внешней точки зрения действие почти полностью отсутствует, события настолько незначительны (новая медная ручка плохо подходит к дубовой двери), что в традиционном романе они вовсе не заслуживали бы упоминания. Но бездействие — это форма борьбы за свободу, отстаивание своего права выносить суждение, выбирать, сохранять все потенциальные возможности в качестве равноправных.

Источником действия в прозе Н.Саррот служит конфликт между поэтиками XX века и века предыдущего: каждый персонаж многомерен и неопределим, а окружающие оценивают его по эстетическмм законам века XIX, если не XVII. Оппозиция «свой-чужой» уже не определяет расстановку действующих лиц, любое «я» становится «другим», едва на него посмотрит посторонний. Что там Медуза Горгона или Вий — любой персонаж у новороманистов убивает взглядом, обращает человека в камень. И, что важно, не только окружающих, но и себя. Человек сам себе чужой, сам себе непонятен и удивителен. Знаменитый роман М.Бютора «Изменение» (1957), написанный от второго лица («Ты входишь в вагон...»), наиболее точно выражает общую тенденцию нового романа: персонаж находится в постоянном диалоге с собой. В каждом заложено столько потенциальных возможностей, что для развития действия «другой» не нужен. Противоборство «я»,

«оно» и «сверх-я» заменяет прежний любовный треугольник, как в романе Ф.Соллерса «Драма» (1965).

Разумеется, процессы «развоплощения» и «овеществления» персонажей в современной культуре могут получать не психологическую, а социальную трактовку. Анализируя произведения новороманистов, французский социолог Л.Гольдман писал о том, что современное общество лишает человека индивидуальных черт, делает несущественными физические и психические особенности, высокий средний уровень жизни подравнивает и социальные различия[7]. Имя заменяется номером (удостоверения, счета в банке), внешность — фотографией в паспорте[8]. Герой нового романа, как он предстает в «Изменении» Бютора, одновременно и «человек вообще», несущий в себе весь мир, и среднестатистический француз.

«Новый роман» интересен и показателен соположением двух полярных тенденций, существующих в культуре, а именно: к предельной субъективности или объективности изображения. Если доминирует вторая из них, рассматривающая человека как нечто усредненное, внеиндивидуальное, то возникают столь характерные для культуры XX в. явления как персонаж-маска и герой-толпа. Отдельная личность сжимается до размеров закрепленных за ней социальных функций (маска, «персона» К.Г.Юнга) или полностью растворяется в животных инстинктах, владеющих толпой[9]. Превращение человека в винтик государственной машины совсем не обязательно рассматривается культурой как отрицательное явление. Напротив, художественные течения XX в., исповедовавшие коллективизм (унанимизм, ЛЕФ, соцреализм), считали этот процесс безусловно полезным и эстетически ценным. Возвращение к квазипервобытному родоплеменному единству описывалось как счастье («я счастлив, что я этой силы частица»). Формирование военного отряда («Огонь» А.Барбюса, 1916, «Железный поток» Серафимовича, 1924, «Как сколачивается взвод» Ж.Р.Блока) или трудового коллектива («Педагогическая поэма» Макаренко) изображалось как превращение маргиналов в новую общность с гораздо более высокими возможностями. Литература реально отражала новое понимание роли личности и массы в истории и экономике.

Разумеется, были и другие подходы. У новороманистов толпа рисуется не столько в социальном, сколько в психологическом ключе. Н.Саррот и А.Роб-Грийе сосредоточивают свое внимание на коллективном подсознании. Писательница показывает процесс формирования общественного мнения, его функционирование, принятие или отторжение нового человека или идеи. Роб-Грийе, стремясь «демистифицировать» буржуазную культуру, лишить притягательности ее

идеологические и литературные стереотипы, превращает их в объект литературной игры. Кровавые преступления, садистские эротические сцены — всего лишь коллективные фантазмы, принадлежащие всем и никому («Проект революции в Нью-Йорке», 1970).

Совершенно иную функцию, чем толпа, выполнял персонаж-маска в театре Третьякова, Мейерхольда, Б.Брехта. Замена личности социальной личиной позволяла автору (режиссеру, актеру) «остранить» роль, выйти из нее (с помощью, например, зонгов), показать социальное явление изнутри и извне. Маска могла оказаться более выразительной, чем лицо, она позволяла вести игру на сложных психологических нюансах и в то же время быть понятной почти неподготовленному зрителю. Но победа соцреалистической концепции «правдоподобия» привела к тому, что маска перестала сниматься, приросла к лицу (аналогичным образом застыли, сделались неподвижными динамические архитектурные конструкции Мельникова). Персонаж-маска сменился литературным типажом, традиционным классицистическим персонажем.

Атеистический век, век-богоборец уничтожил автора-Творца, всевидящего, всезнающего, всесильного. Это привело к нескольким последствиям. Во-первых, перестала доминировать одна повествовательная точка зрения, любое высказывание стало вызывать подозрение: а правдиво ли оно? чем оно лучше любого другого? («Эрой подозренья» назвала свое программное эссе Н.Саррот). Принцип показа одной истории с разных точек зрения использовался еще в XVIII в. («Знаменитые француженки» Р.Шаля, многие эпистолярные романы, в том числе «Опасные связи» Ш. де Лакло), но именно в XX в. он стал основой художественной конструкции (от рассказа Акутагавы «В чаще» до «Шума и ярости» Фолкнера). Вместо одной фабулы появилось несколько сюжетов, и главный герой исчез, все персонажи стали равноценными. У каждого своя правда, свой внутренний (художественный) мир.

Во-вторых, герой не творится более по образу и подобию Создателя. Пуповина между человеком и творцом, героем и автором перерезана. Как писал Саша Черный: «Я шла по улице, / в бока впился корсет» / — Читатель мой, не понимай так прямо, / Что, мол, под дамою скрывается поэт». Решив, что он равен богам, человек уничтожает себе подобных, а затем и самого себя. В XX в. героями произведений становятся вещи, животные, не-люди.

Ранее это было только в языческую эпоху: в мифах, легендах, волшебных и животных сказках главными действующими лицами могли быть боги, нечистая сила, звери и предметы («Пузырь, соломинка и лапоть»). Но, как правило, все они вели себя, как люди. В литератур-

ных, а не фольклорных произведениях животные сохранились в первую очередь в сатирической традиции. Персонажи «Птиц» Аристофана или средневекового «Романа о Лисе» как бы надевают на себя звериные маски для осмеяния общества, сословий, пороков. Другой вариант представлен сюжетом о метаморфозах, где авантюрное повествование о человеке, превращенном в животное или предмет, соединяется с нравоописательным; подобный персонаж позволяет показать жизнь изнутри, с изнанки. Традиция, восходящая к «Золотому ослу» Апулея, возродилась в XVIII в. во Франции в галантных волшебных повестях. Рассказчиками становятся вещи, части тела («Разговор мадридских печных труб»; «Софа» Кребийона, «Канапе огненного цвета» Фужере де Монброна, «Нескромные сокровища» Дидро, «Биде» Бре), животные («Султан Мизапуф» Вуазенона[10], дьявол («Хромой бес» Лесажа), инопланетяне («Микромегас» Вольтера). Но все же какая-нибудь софа была в первую очередь повествователем, подсматривающим, а не действующим в полном смысле слова персонажем. Это, по сути, персонаж-связка, соединяющий различные истории, у него композиционная, а не сюжетная роль. Лишь в заключительном эпизоде романа Кребийона софа помогает соблазнить девушку, аналогично тому как это делают загородные виллы в повестях Ф.Бастида «Загородный домик» и Вивана Денона «Завтра не будет». В них пространство чарует женщин, заменяя пассивного героя.

В XIX в. вещи притихают, прячутся. Диваны притягивают Подколесина и Обломова, не дают им совершать поступки, но действуют исподтишка. Лишь изредка предметы оживают подобно мертвым душам у Гоголя или духам вещей и животных в «Синей птице» Метерлинка. «Я тоже Собакевич», — кричит мебель, меняет жизнь своего обладателя Шинель, разгуливает Нос (некоторые эпизоды «Шумовки» Кребийона прямо предвосхищают эту повесть)[11]. «Я вещь», — протестует против своей участи Лариса Огудалова; а что еще остается бесприданнице, раз нет приданого, вещей, дающих ей положение в обществе. Как на чудака смотрят на Гаева, разговаривающего с дорогим, многоуважаемым шкафом, как на взбалмошную романтическую девицу — на Нину Заречную, сравнивающую себя с чайкой, представляющую на театре единую мировую душу.

В XX столетии все меняется. Те, кто мог ранее претендовать только на роль помощника, противника или второстепенного персонажа (Бог, дьявол, природа, толпа), выходят на первый план . «Хищные вещи века» не просто обретают равноправие, они вытесняют людей. Платяной шкаф в пьесе болгарского драматурга С.Стратиева «Максималист» (1983) хозяйничает в доме, соблазняет жену, и мужу ничего не остается, как взорвать его. В повести французского писателя Ж.Перека «Вещи» (1965) подробные описания предметов (квартиры, мебе-

ли, одежды), которыми хотят обладать герои и которыми им приходится довольствоваться, полностью определяют их внутренний мир, все перипетии их судьбы. Людям остается заполнять собой пробелы, пустое место, которое вещи соблаговолили им оставить. В пьесе Э.Ионеско «Стулья» (1952) гостей заменяют стулья, которые постепенно загромождают всю сцену.

Бунт человека против поработивших его вещей, разрушение машин, автоматов — устойчивый сюжет литературы XX в. В научной фантастике он превращается в традиционную историю поединка творца и его детища: робот-убийца, Терминатор — конечно, все тот же Франкенштейн, Голем.

Вещи могут не только определять место человека в мире (в пространстве, в обществе), выполнять его функции или воевать с ним, они могут существовать самостоятельно, отдельно от него. Во всяком случае, это декларировал в своих статьях 1950-х гг. А.Роб-Грийе, утверждавшей в полемике с Сартром, что пустой стул — совсем не обязательно знак отсутствия человека. Принцип «вещизма», остраненного объективного изображения, который отстаивал автор, подразумевал равноправие людей и предметов, таких же вещей-в-себе. У пресловутого кофейника, стоящего на столе, своя внешность, своя жизнь, свое место в тексте (новелла «Кофейник», ок. 1955 из сб. «Моментальные снимки», 1962). Но в романах Роб-Грийе этого периода, в отличие от рассказов, принцип нефункциональных описаний не срабатывал: все вещи мотивированы сюжетно, они рассказывают о невидимом наблюдателе, их преображение передает смену настроений героя (роман «Ревность», 1957). При этом, как говорилось выше, персонажи рисуются столь же бесстрастно и статично, как предметы.

Животным легче быть автономными. Пример Маугли показал, что современные люди оскотинились, а звери очеловечились. Как следовало ожидать, в XX веке сохранились обе литературные традиции изображения животных: сатира и «метаморфоза». Первая ярче всего представлена «Зверофермой» Оруэлла (1945), вторая — «Превращением» Кафки (1916), где отчуждение человека от самых близких ему людей достигает крайней степени: даже для родных он мерзкая тварь, гигантское насекомое. Вообще, XX век готов очеловечить любое существо, самое противное: таракана (Н.Олейников), микроба (Г.Остер). Последний, правда, пишет в ином жанре — детской сказки, где нет ограничений на использование любых персонажей, где нередко, как в книгах Р.Толкина, люди кажутся бледными копиями взятых из фольклора гномов и эльфов, или придуманных автором хоббитов.

Сохранилась также традиция использования рассказчиков-животных, остраняющих привычный мир («Прощай, Гюльсары» Ч.Айтма-

това, 1966). «Свое» показывается с точки зрения «чужого», как это было в эпоху Просвещения. Но появляется и новый тип изображения животных, когда «чужой» существует в его собственном, «чужом» для нас мире, и именно этим интересен. Если в «Верном Руслане» Г.Владимова по-прежнему доминирует принцип остранения, то у Джека Лондона («Зов предков», 1903, «Белый клык», 1906, «Джерри-островитянин», «Майкл — брат Джерри») собака не копирует человека, но показывает людей в ином свете. Художественная проза сближается с научными сочинениями. Когда в XVIII столетии Бюффон в «Естественной истории» описывал повадки лисиц и волков, он уподоблял их характеры людским. Напротив, современный биолог, проживший несколько лет рядом с волками, учился у них, как есть полевых мышей, как разметить границы своей территории. В XX в. становятся особо популярны рассказы натуралистов, охотников за редкими животными (Д.Даррелл).

Сама граница между человеком и животным, машиной, иной формой существования становится зыбкой, делается объектом художественного исследования. Роман Р.Мерля «Разумное животное» (1967) посвящен именно попытке установить, чем отличается человек от высших приматов. И выясняется, что если откинуть аргументы о душе и Боге, то нельзя не признать людьми новооткрытое племя разумных обезьян.

Одновременно усиливается интерес к первобытному человеку, управляемому в большей степени инстинктами, нежели разумом, подчиняющемуся принципам стадного поведения (Джек Лондон, Рони младший). Если повесть У.Голдинга, посвященная далеким временам, описывает поведение того, кто выглядит косматой тварью, как человеческое, то в «Повелителе мух» (1954) английский писатель показывает, сколь условны навыки цивилизованной жизни, сколь стремительно возвращение к первобытному состоянию. Конечно, подобный сюжет часто получает политическую трактовку, тоталитарное общество уподобляется первобытной или звериной стае, индивидуализированные персонажи превращаются в толпу (тот же «Повелитель мух»; «Носороги» Э.Ионеско, 1959).

В романтической или научной фантастике героями становятся силы зла (дьявол, вампиры), роботы, инопланетяне. В кино биоробот С.Сталлоне настолько интереснее людей, что он естественно захватывает центральную роль («Терминатор», «Терминатор-2»).

Несколько иначе выглядит и действует сходный персонаж, постоянно появляющийся в символической драме, в первую очередь у Метерлинка («Слепые», «Непрошенная», «Там, внутри») — смерть. Даже если она доминирует в произведении, читатель не желает идентифицировать

фицировать себя с ней. Это не просто таящиеся в человеке разрушительные инстинкты, направленные на других, это отрицание себя самого. Смерть, как правило, невидима и нематериальна, но не почувствовать ее приближение невозможно. Она неотвратима, как античный Рок, но тише и страшнее. Смерть — главное действующее лицо жанра «саспенса», «черного романа», даже если она не материализуется в конкретном персонаже[12].

Многие персонажи Х.Л.Борхеса предстают как иллюзия, рожденная иллюзией (рассказ «Круги руин»). XX век открыл, что героями могут быть духовные явления, а не только материальные. Произведения искусства находятся в центре действия большинства «новых романов». Персонажи пишут то самое произведение, которое в данный момент находится перед читателем («Распределение времени», 1956 и «Ступени», 1960 М.Бютора). Книга проделывает в обществе тот самый путь, которым следует любой авантюрист («Золотые плоды» Н.Саррот, 1953): сначала возникают непонятные слухи, будоражащие людей, за ними следует пассивное неприятие, затем, после того как кто-то один восторгается книгой, ее начинают расхваливать все, она входит в моду для того, чтобы вскоре уступить место новому шедевру. Аналогичным образом Н.Саррот прослеживает трансформацию в общественном сознании идей, высказываний, отдельных фраз («Говорят глупцы», 1976, «Дар слова», 1980, «Ты себя не любишь», 1989).

Уничтожение автора-Творца, низведение его до уровня персонажей сопровождалось одновременным усилением роли читателя, непосредственным введением его в текст. Создание множественных повествовательных перспектив, когда не только персонажи, но и события противоречат сами себе, сделало главным действующим лицом читателя, который должен сложить хоть какую-то картинку из предложенных автором разнородных кусков. В XX веке писатель уступил свои права публике, в XIX он вступал в разговор с ней. Принципиальная противоречивость персонажей «Евгения Онегина©[13] дополняется такой же непредсказуемостью образов автора и читателя. Текст незавершен, открыт. Сюжет романа держится на непроизошедшем, на переборе возможных, но не случившихся событий. Эти возможности («иль был повешен, как Рылеев») проживает в воображении читатель — Ленскому даже этого не дано. Отчасти это делает читательница Татьяна, когда подыскивает для Онегина подходящую книжную роль.

Все эти приемы прошлого века более чем характерны для прозы XX столетия, но некоторые современные романисты пошли еще дальше, отдав на произвол читателя сферу композиции. Если все варианты действия равноценны, как в книгах А.Роб-Грийе, то каждый волен из-

мыслить то прочтение, которое ему по душе — ответ все равно будет неверным, ибо правильного нет. В «Игре в классики» Кортасара (1963) или описании Ниагары у М.Бютора («6 810 000 литров воды в секунду», 1965) читатель должен сам выбирать маршрут чтения, компонуя из предложеных ему глав любовный или философский роман (в первом случае), двигаясь по разным типам шрифтов, следя за разными персонажами (во втором).

Этот прием превращаетт книгу в игру. Публикуются детективы, где нет текста в привычном смысле: читателю в руки дается досье с письмами и показаниями свидетелей, фотографиями места действия, газетными вырезками, уликами, вещественными доказательствами (например, прикладывается таблетка с ядом). Он сам должен разгадать тайну преступления, найти убийцу. Для детей издаются серии «Книга (или Комикс), где герой ты сам». Юный читатель сражается с вампиром или похитителем сокровищ, двигаясь в тексте, как в лабиринте. Если сделал неверный ход, чудище тебя съедает и чтение приходится начинать заново. Путешествие по страницам становится занятием самодостаточным, в полиграфию вносятся принципы компьютерной игры.

Сам принцип чтения изменился в XX в., став таким же случайным и фрагментарным, как мир, как произведение. Карманное издание, которое урывками листается в движущемся транспорте, забывается в вагоне, предполагает совершенно иное отношение, чем фолиант, ежевечерне читаемый вслух для чад и домочадцев. Автор перестал быть пророком, книга — учебником или энциклопедией жизни. Она утратила однозначность, стала меняться с каждым прочтением.

Создавая произведение, автор не просто рассчитывает на читательскую активность, он провоцирует, программирует ее. В современной культуре любой из элементов триады: автор-персонаж-читатель может превратиться в другого. Наиболее отчетливо эти процессы идут в жанрах, промежуточных между театром и живописью: хэппенинге, перформансе, инсталляции. Некоторые произведения рассчитаны на индивидуальное воспроизведение (восприятие), другие — на коллективное. XX век возрождает традицию театрализованных шествий, маскарадов, где каждый импровизирует в рамках полученной роли и наблюдает за другим. Эта раздвоенность персонажей-зрителей становится объектом художественного исследования в современном театре.

Характерный пример — игравшийся в Москве в 1990 г. спектакль французской труппы «Шоколадный Моцарт». Зрители, купившие дорогие билеты («богатые»), усаживаются внутри театрального шатра (в XVIII веке аристократическая часть публики помещалась на сцене).

Остальные («бедняки») остаются снаружи и подсматривают через двери, окошки, прорези. «Богатые» обряжаются в напудренные парики и получают по роли (родные Моцарта, Казанова, Месмер и т.д.), они обязаны импровизировать по ходу действия. Актеры играют по-французски, зрители — по-русски. Действие развивается по имеющемуся сценарию, но каждый спектакль непредсказуем, случай может выдвинуть на первый план любого из второстепенных персонажей. Все наблюдают друг за другом, а их реакции незаметно фиксирует приехавший вместе с труппой театровед.

Мы уже говорили о том, что изчезновение богоподобного центрального героя, замена его множеством равноправных персонажей связаны с изменением принципов повествования, введением нескольких точек зрения. С изменением перспективы меняется не только смысл событий, но и сами они. Подобный эффект в XX веке часто достигается не только за счет контрапунктого соединения нескольких сюжетов, изложения одной истории от имени разных персонажей (фильм Р.Кайята «Супружеская жизнь»), но и чисто стилистическими приемами. Сто раз рассказывается один и тот же незамысловатый эпизод в «Стилистических упражнениях» Р.Кено (1947), но при этом трансформируются не только и не столько персонажи и события: сам язык становится действующим лицом книги, его жизнь, его изменения описывает автор.

В заключение представим основные категории, связанные с персонажем, в виде небольшой таблицы.

Автор	Герой	Читатель
Текст	Жанр	Восприятие
Композиция	Сюжет	Стиль

В предыдущие эпохи эта система существует как иерархическая и неизменная, все ее элементы необходимы. В XX веке центральное, опорное звено меняется, ослабевает, или может вовсе выпасть. В этом случае полярные категории соединяются напрямую, причем правая колонка оказывается важнее, чем левая.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Имеются в виду не только основные положения «Морфологии сказки», но и их развитие в трудах французских и русских филологов и этнологов (Греймас, Бремон, Леви-Стросс, Мелетинский, Новик и др.).

[2] *Мандельштам О.Э.* Слово и культура. М., 1987. С. 74–75.

[3] *Sarrote N.* L'Ere du soupçon. Essays sur le roman. P. 1956.

[4] *Лотман Ю.М.* Происхождение сюжета в типологическом освещении // Лотман Ю.М. Статьи по типологии культуры. Тарту, 1973. С. 9–41.

[5] Разумеется, принцип «саспенса», тревожного ожидания неотвратимо приближающегося Зла, Смерти, восходит не к французскому, а к американскому детективному роману и кино (классический образец — фильмы Хичкока). Произведения Буало-Нарсежака берутся в качестве типичного примера (сходные приемы использует и С.Жапризо), а отнюдь не исключения.

[6] *Sartre J.-P.* M. Francois Mauriac et la liberté // Sartre J.-P. Situations. 1. P., 1947. P. 46, 56.

[7] *Coldman L.* Pour une sociologie du roman. P., 1963.

[8] Безымянность и безликость персонажей нового романа, в первую очередь, характерная для произведений А.Роб-Грийе, с психологической точки зрения объясняется тем, что человеку не нужно имя, чтобы разговаривать с самим собой, он, как правило, не видит себя. «Чужой» взгляд заменяется зеркалом, стеклами, картинами, манекенами, книгами.

[9] Эти психологические механизмы обстоятельно разобраны в работах З.Фрейда «Психология масс и анализ человеческого «я» (1921) и Э.Фромма «Бегство от свободы» (1941).

[10] Идея метемпсихоза стала модной во Франции эпохи Просвещения и породила множество сказочных повестей, где душа переселяется из одного тела в другое (Монтескье, Вольтер, Т.-С.Геллет и др.).

[11] Разумеется, шинель символизирует женское начало, а нос — мужское.

[12] В католическом романе, в первую очередь, в произведениях Жюльена Грина, нередко отдельные персонажи символизируют Смерть (госпожа Жорж, «Ясновидящий», 1934, госпожа Пок, «Злоумышленник», 1956), Дьявола (слуга Геза в «Каждый в своей ночи», 1960; богач Гор, «Другой», 1971).

[13] *Чудаков А.* Структура персонажа у Пушкина // Сборник статей к 70-летию проф. Ю.М.Лотмана. Тарту, 1992. С. 190–207.

Л.П.Ржанская

ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТЬ

Возникновение понятия. Об истории и теории вопроса

Интертекстуальность — один из наиболее употребимых, но одновременно и один из наиболее неопределенных терминов в литературной теории второй половины XX в. В самом широком смысле это понятие может быть определено как «взаимодействие текстов», но в зависимости от критических и философских установок ученого его конкретное содержание видоизменяется.

На одном полюсе находятся авторы, понимающие интертекстуальность как определенный литературный прием (цитата, аллюзия, парафраз, пародия, подражание, заимствование и т.д.); такое понимание предполагает наличие предшествующего оригинального текста и авторскую интенцию его использования. В этом подходе нет ничего нового, помимо термина, который используется для обозначения литературных явлений, столь же древних, как сама литература.

На другом полюсе интертекстуальность воспринимается как онтологическое свойство любого текста («любой текст — интертекст», Р.Барт), то есть характеризуется стиранием границ между отдельными авторскими текстами, между индивидуальным литературным текстом и макротекстом традиции, между текстами разных жанров и видов (не обязательно художественными), между текстом и читателем и, наконец, между текстами и реальностью. Таким образом, интертекстуальность описывает уже не литературное явление, а некий объективный закон человеческого существования вообще.

Именно такая интерпретация является оригинальной, «родной» для термина, который впервые появляется в работе Юлии Кристевой «Бахтин, слово, диалог, роман» (1967). Затем понятие интертекстуальности разрабатывалось в связи с близкими идеями в теориях французских постструктуралистов (Р.Барт, Ж.Деррида, Ж.Лакан, М.Фуко, Ж.-Ф.Лиотар, Ж.Делез, Ф.Гваттари) и в значении, близком исходному, было заимствовано американскими деконструктивистами (П. де Ман, Х.Блум, Дж.Хартман, Дж.Х.Миллер). По их представлениям, мир явлен субъекту в языке; это означает, что и мир, и психика субъ-

екта сконструированы по языковым законам (психоанализ Ж. Лакана); язык лишен репрезентативной функции и трансцедентантального означающего (Ж.Деррида) и, таким образом, смысл порождается не в мимезисе, а в семиозисе, то есть в свободной игре значений текстов культуры.

Как пишет Р.Барт, «всякий текст есть интертекст по отношению к другому тексту, но эту интертекстуальность не следует понимать так, что у текста есть какое-то происхождение; всякие поиски «источников» и «влияний» соответствуют мифу о филиации произведения, текст же образуется из анонимных, неуловимых и вместе с тем уже читанных цитат — цитат без кавычек»[1]. То есть любой текст вслед за Р.Бартом понимается как многомерное пространство, где сталкивается и смешивается множество текстов, ни один из которых не оригинален. Во второй половине восьмидесятых годов под влиянием идей М.Фуко и американских левых деконструктивистов понятие интертекстуальности политизируется и охватывает «дискурсивные практики» всех областей знания: религии, истории, социологии и т.д.

Если интертекстуальность как литературный прием, как взаимодействие авторских текстов существовала всегда, и только тип и законы взаимодействия менялись в зависимости от литературных кодов эпох, то интертекстуальность в первичном значении термина — как механизм функционирования текстуализированной реальности, независимой от воли авторов текстов, — рождена ментальностью XX в. Именно в этом столетии интертекстуальность становится центральной концепцией определенной картины мира, а именно — мира как текста, что находит воплощение во многих современных литературных произведениях. В рассказе «Вавилонская библиотека» (1944) Х.Л.Борхеса Вселенная, иначе называемая Библиотекой, состоит не из объектов и событий, а из книг, расположенных в строгом порядке на бесконечных полках и недоступных верному прочтению. Деятельность жителей Библиотеки-Вселенной исчерпывается толкованием книг, которое равным образом может привести к убеждению в их бессмысленности и к вере в их способность истолковать тайну бытия. Да и весь художественный мир Борхеса строится, в основном, не из традиционных рассказов о людях и судьбах, а из толкований существующих и фиктивных текстов — книг, рукописей, устных преданий. «Заниматься на протяжении пятисот страниц развитием идеи, которую можно устно изложить за несколько минут! Гораздо лучше сделать вид, что эта книга уже существует, и предложить резюме, комментарий» — по этой модели строятся рассказы «Тлен, Укбар, Orbis Tertius», «Смерть и компас», «Рассказ о воине и пленнице» и другие. Таким образом, на смену автору-творцу приходит автор-комментатор

или автор-компилятор, как в рассказе «Сфера Паскаля», который не содержит сюжета, но является историей концепции, точнее, историей формулировки концепции, и представляет собой собрание цитат и комментарий к ним.

Концепция интертекстуальности связана с редукцией не только роли автора, но и роли читателя, и человека вообще. Мир текста существует по автономным законам, и человек — лишь часть его, то есть все то же поле интертекстуальной игры. Понятие автора заменяется понятием скриптора (Р.Барт), библиотекаря (Дж.Фаулз, Х.Л.Борхес), во власти которого лишь смешивать различные виды письма. Вектор авторского сознания изменяется: автор осознает свою функциональность по отношению к тексту. Исчезает различие между «своим» и «чужим»: свое понимается как многократно отраженное чужое. Происходит отказ от ориентации на оригинальность и новизну творения, принципиальных для эстетики нового времени, так как каждый вновь созданный текст может быть лишь «палимпсестом», то есть написанным поверх старого. В подобной ситуации произведение искусства представляет себя как самодовлеющую манифестацию эстетического языка; предметом изображения и эстетического исследования становится процесс смыслотворчества. Интертекстуальность направлена на релятивизацию культурных кодов, их единства и целостности и на лишение их абсолютного значения; она имеет антииерархическую и антиструктурную направленность, нацелена на преодоление власти, воплощенной в механизмах языка, и не предполагает установления единственно верного прочтения текста. Смысл подвижен, живое взаимодействие текстов порождает их новые значения.

Между тем, понимание текста как принципиально незавершенного и его смысла как результата отношений с другими текстами свойственно и более ранним по сравнению с постструктурализмом критическим школам. Русский формализм рассматривал литературное произведение как переделку уже существующего литературного материала. «Новая критика» утверждала, что верное прочтение текста возможно лишь в результате его анализа как части всей литературной традиции. Вслед за стоящим у истоков «новой критики» Т.С.Элиотом представители этой школы считали, что каждое вновь созданное произведение трансформирует всю традицию. Но для Элиота в любой культурной эпохе была важна сложность, «деликатность отношений» Вечного и Преходящего, в то время как интертекстуальность отрицает иерархию смыслов, относя идею вечного к ложному устремлению западной логоцентрической традиции найти во всем смысл и истину.

Термин «интертекстуальность» возникает в связи с идеей о диалогичности текста М.Бахтина, и при всей сложности взаимоотношений концепций (усугубляемой варьированием определений монологизма и

диалогизма в работах Бахтина разных лет) различие между ними вполне закономерно: диалог у Бахтина всегда идеологичен; это диалог ценностей, который, с одной стороны, предполагает социальный контекст, с другой — индивидуальное сознание.

Между двумя обозначенными полюсами понимания интертекстуальности — как литературного приема и как образа мира — существует множество градаций и авторских концепций. Наиболее влиятельны нарратологическая теория классификации типов взаимодействия текстов Ж.Женнета, теория влияния Х.Блума, концепция «правильного чтения» М.Риффаттера.[2] Риффатер уделяет особое внимание важнейшему аспекту интертекстуальности — читательскому восприятию как источнику интертекстов; он убежден в существовании конкретного интертекста и в возможности его верного обнаружения.

Таким образом, интертекстуальность можно трактовать как: 1) конкретный литературный прием; 2) универсальный принцип существования литературного текста; 3) образ «мира как текста». Каждый тип интертекстуальности может существовать в тексте сам по себе или в любой комбинации с двумя другими, являться характеристикой текста в соответствии с намерением автора или для него неосознанно, может привноситься читателем или критиком.

Важной чертой литературы XX в., независимо от эстетических убеждений авторов, становится обращенность к текстовым, языковым проблемам. Даже писатели с вполне традиционными представлениями о репрезентативной функции языка и о нравственной роли искусства не обходят стороной тему власти текста над человеческим сознанием и миром. От произведений собственно интертекстуальных их творчество отличает прежде всего: 1) разведение мира и языка, их нетождественность (миметическое письмо); 2) сохранение индивидуальных характеристик субъекта (антропоморфизм и психологизм); 3) отсутствие релятивизации идей и ценностей, вера в познавательную и воспитательную функцию литературы (идеологичность). Но и в их произведениях мир предстает как набор дискурсов различных областей знания, а власть готовых идей над сознанием субъекта оказывается непреодолимой. Соотношение текста и субъекта в произведениях этого типа переводится в психологическую плоскость. Автор, признавая некую безысходную «затекстуализированность» реальности и сознания, обращается к поискам живого слова и вечных истин в их неприкосновенной чистоте. Постановка этих проблем неизбежно привносит в произведения большое количество текстов различных культурных кодов и литературных жанров, чужих текстов, а также стилизаций и подражаний. Все вышесказанное позволяет считать эти произведения интертекстуальными по теме и композиционным принци-

пам. Подобные тенденции могут быть выражены в большей или меньшей степени, проблема взаимоотношений текста и субъекта бывает поставлена по-разному, а тип композиционной интертекстуальности варьируется.

Мы не случайно обращаемся преимущественно к текстам литературы Великобритании трех последних десятилетий XX в. Именно в этот период в английскую литературу приходят яркие писатели, быстро завоевавшие международное признание, сочетающие в своем творчестве традиционное почтение к культурным ценностям прошлого и открытость по отношению к новейшим изменениям в художественной ментальности. Это создает в их творчестве условия для большой вариативности в понимании взаимоотношений своего и чужого текста. Обратимся к нескольким примерам.

Маргарет Дрэббл считает главной художественной задачей социальное комментирование и в своих романах стремится к более глубокому пониманию британского общества. Она причисляет себя к последователям викторианской литературной традиции; среди учителей и предшественников называет Ч.Диккенса, Дж.Элиот, сестер Бронте, А.Беннета. Социальный комментарий в романах Дрэббл имеет ярко выраженный морально-религиозный оттенок; в ее книгах сильны идеи кальвинизма о дарованности благодати одним и отверженности других, о свободе воли и о предопределении. При этом социально-религиозная направленность ее книг сочетается с ярко выраженной тенденцией к литературности. Уже ранние романы построены по классическим сюжетам. Например, роман «Водопад» (1969) во многом перекликается с «Мельницей на Флоссе» Дж.Элиот: тот же конфликт, те же психологические проблемы и расстановка персонажей. Часто сюжетная логика романов, послуживших литературной моделью произведениям Дрэббл, предопределяет судьбу ее персонажей. Герои, профессиональные литераторы, узнают параллели между своей жизнью и литературными образцами и предсказывают по ним свое будущее. Так идея предопределения переносится из сферы пуританского учения в чисто литературную плоскость.

Иначе представлены отношения текста и субъекта в романах другой английской писательницы — Аниты Брукнер. Ее романы — это истории героинь, которые черпают знание о реальной жизни из литературы, стремятся превратить жизнь в литературу и неизменно терпят неудачу. Фраза, открывающая первый роман, может служить эпиграфом ко всему творчеству: «В сорок лет д-р Вайсс знала, что литература погубила ее жизнь». Героини Брукнер — писательницы, филологи, женщины, проводящие весь досуг за книгой. Брукнер называет их романтическими, так как они тоскуют по несбыточной литературной

любви. Роман «Отель дю Лак» (1984) рассказывает о героине, которая не только живет по «правилам» романов в жанре «ромэнс», но и сама их пишет. Она верит, что женщины нуждаются в «старом мифе» о дурнушке, которую герой предпочел энергичной соблазнительнице. Награда за верность идеалу и за терпение — замужество и мужское покровительство. Героиня делает свой выбор: в Швейцарию, в «Отель дю Лак» она бежит от одного замужества, обещающего ей покой и заботу супруга, из отеля спасается бегством от другого, гарантирующего положение в обществе. Причина бегства в том, что обе женитьбы не имеют отношения ни к любви, ни к Герою. Брукнер определяет роман как «любовную историю, в которой соблазн побежден любовью. Идеалом любви». «Я верю каждому слову своих романов, — пишет героиня. — Хотя я знаю, что ни одно из них уже не сбудется для меня».

Закономерным явлением XX в. становится размывание границ между собственно литературой и литературоведческой и, шире, культурологической рефлексией. Это отражается и в тематике, и в художественной структуре произведений. Филологи и их профессиональные занятия становятся тематическим центром повествования, теоретические размышления — его органической частью. Литературоведческие составляющие художественного текста, являясь вторичными по природе, часто функционируют в произведении на правах самозначимых элементов и переносят смысловой акцент на интертекстуальные отношения. Например, писательница и филолог А.С.Байетт определяет тему романа «Обладание» (1990) как чтение текста; роман во многом имитирует научное исследование, вбирающее тексты мифов, сказок, научных работ, личных дневников, стилизаций викторианской поэзии, посвященных одной теме, — истории творчества и отношений двух викторианцев: известного поэта Рональда Эша и забытой поэтессы Кристабель Лямотт. Их жизнь со всеми драматическими перипетиями и переживаниями представлена корпусом текстов различных жанров и авторства, то есть является дважды закодированной, вторичной по отношению к повествованию Байетт. Характеры и действия персонажей создаются интертекстуальной игрой фиктивных и подлинных текстов их эпохи и филологических гипотез XX в. В свою очередь, герои внешнего сюжета — исследователи, которым отведена активная роль интерпретаторов, — воспринимают ситуации, в которые они попадают, и собственные чувства как невольные аллюзии, новые версии изучаемой ими истории. Пользуясь определением Ж.Женнета, можно сказать, что они относятся к своей жизни как к современному гипертексту («hypertext»), а история любви двух викторианцев предстает его гипотекстом («hypotext»). Байетт рассматривает

внешний и внутренний сюжеты как варианты вечного мотива о женщине, оберегающей свою автономность и цельность. Свидетельством тому являются многочисленные культурные аллюзии разных эпох: образы Прозерпины, Мелюзины (женщины-змеи), спящих царевен и царевен, запертых в замках и подземельях. Интертекстуальность проявляется в соотнесении текстов, которые вскрывают структуры подсознания. Писательница обращается к идеям З.Фрейда, К.Юнга, Ж.Лакана и свободно вводит в роман их тексты.

Для Байетт важно не использовать готовые схемы, но выявить конкретные исторические интерпретации вечных проблем: женщина и мужчина, женщина и социум, женщина и мораль. Стилистически реконструируя тексты XIX в. (вымышленные трудно отличить от подлинных), Байетт, в отличие от писателей постструктуралистской направленности — приверженцев литературной реконструкции как игры с вечно ускользающим смыслом, — ищет пути проникновения в ментальность, в том числе художественную, другой эпохи и стремится понять взаимосвязи ментальностей разных эпох. Так, интертекстуальность в романе проявляется и в осмыслении символических отношений «текстов» настоящего и прошлого, в исследовании «двусмысленной власти и ограничивающей роли традиции». Следуя взглядам своего учителя Ф.Р.Ливиса, Байетт считает задачей писателя сохранение литературной памяти нации и поддержание непрерывности традиции. Мир в романе предстает как бесконечность текстов, но Байетт верит в верное прочтение каждого. Это для нее ритуал, в котором слова предстают как «живые существа и горящие камни», как возвращение от стертого слова-палимпсеста к живому слову, слову-вещи.

В вышеупомянутых романах прием интертекстуальности часто работает и на психологическом уровне. Персонажи, которых автор наделяет острым языковым (текстовым) сознанием, не могут избавиться от ощущения собственной вторичности и заданности по отношению к известным им текстам традиции. Познание мира опосредуется готовым знанием, решениям предшествует не собственный опыт, а опыт персонажа, знакомого по текстам, система ценностей формируется не личностно, а задана кодами, уже существующими в языке, — таковы черты современного мышления, описанного в романах. Интертекстуальность является в данном понимании психической и эпистемологической категорией. В отличие от постмодернистских героев, сознание которых также обнаруживает интертекстуальную природу, персонажи миметических произведений сохраняют индивидуальность и целостность. Первые исчерпываются интертекстуальностью, так как, по выражению Р.Фидермана, они «сделаны из слов», они «живые словоформы»[3], вторые осознают границы «я-текста — внетекстовой реальности» и эмоционально переживают их.

Между тем, объективный мир также интерпретируется как набор дискурсов о нем, человеческая деятельность сводится к воспроизведению старых и созданию новых повествований. Под влиянием концепций «эпистемы» М.Фуко, «легитимации» Ю. Хабермаса, «метарассказа» Ж.-Ф.Лиотара во многих произведениях знание о мире и сам мир представлены объяснительными схемами различных научных дисциплин, внешняя убедительность которых разрушается художественной логикой. Герои часто представлены как жертвы интерпретаций мира, предложенных господствующими идеологиями. Персонажи лишены языка, необходимого для индивидуальной интерпретации мира и собственной жизни. Писатели видят своей задачей разрушение языковых игр и деконструкцию наиболее влиятельных идей человеческой истории (прогресса, свободы личности и т.д.). В этом случае интертекстуальность выступает в наиболее широком значении — как характеристика всего знания о мире, представленного языком и текстами. В романе Эммы Теннант «Повелительница камней» (1982) интертекстуальность внешне представлена как литературный прием, поскольку писательница намеренно «переписывает» роман У.Голдинга «Повелитель мух», вводя женскую перспективу разворачивающихся событий. Но не менее важным аспектом интертекстуальности оказывается воссоздание представлений маленьких героинь и их поведения как результата власти текстов: чтения книг, просмотра телепередач, учебы в школе. Они убивают свою подругу, воспроизводя «историю взрослых», национальную легенду о Марии Стюарт. Ложные дискурсы не только предшествуют трагедии, но и следуют за ней. В романе пародируются интерпретации происшествия, предложенные священником, психоаналитиком, журналистом, социальным работником. Таким образом, наиболее драматичные события, обрастая «метарассказами», легитимизируются, оправдываются, принимаются обществом как часть большого «социального текста».

В романе Грэхэма Свифта «Топь» (1983) также разоблачается одна из «великих историй» (термин Лиотара) — идея исторического прогресса. Свифт показывает, как в современный век всеобщего эклектизма большие метаповествования расщепляются и дробятся на мелкие рассказы-истории, частным фактам отдается предпочтение перед универсальными истинами. Повествование построено как серия лекций школьного учителя, в которых общественная история заменяется рассказами о семье и детстве героя, сплетенными с историей местности, в которой он родился. История интересует Свифта в трех значениях, а именно: как цепь общественно значимых событий, как область знания и как повествовательный жанр. Эти значения для Свифта во многом синонимичны. История, знакомая по книгам, построена по законам че-

ловеческого воображения, которые придают ей форму повествования, превращают ее в набор мифов и сказок. История как наука является средством объяснения реальности, но одновременно и ее фальсификацией. Недаром все лекции начинаются с «жили-были». Подобные воззрения близки концепции американского деконструктивиста Ф.Джеймсона[4], который полагает повествование «бессодержательной формой», подобной категориям времени и пространства у Канта, налагаемым человеческим сознанием на неоформленный поток реальности. Повествование не только воспроизводит, но и пересоздает мир.

Это не приводит героя Свифта к отказу от интерпретации мира вообще, к пристрастию ко всему фрагментарному, случайному и иррациональному, как это происходит в постструктуралистских произведениях. Герой призывает учеников стоически продолжать поиски истины, стремиться обнаружить универсальное в частном, в локальном, улавливать вечные ценности в потоке времени. Болотистая, плоская местность Фенз становится материальным символом человеческого опыта как пустого пространства, в котором по большей части ничего не происходит, а освоение этой земли, отвоевание ее у воды, — моделью человеческой истории, движимой потребностью в организации стихийного и неупорядоченного. Модели викторианского линейного прогресса Свифт противопоставляет идею цикличности частного и исторического опыта, как необходимого возвращения утраты. Цикл Свифта состоит из двух фаз — хаоса и порядка, и последнему отдается явное предпочтение. В этом проявляется негативное отношение писателя к теориям хаоса, апологии иррационального и безумного. Брат героя, психически больной человек, зачатый дедом и матерью героя, по их замыслу, как новый спаситель, в конце романа тонет, сливаясь со стихией воды, — символом хаоса и разрушения.

Таким образом, принимая современные концепции интертекстуальности сознания и мира, многие писатели непостмодернистской ориентации сохраняют веру в традиционные пути его спасения. Представляя мир как комбинацию текстов и возводя «чтение текста» в главную тему своих произведений, они утверждают возможность его единственно верного прочтения. В рассмотренных произведениях интертекстуальность в ее привычном значении, то есть как характеристика макротекста, включающего сознание, мир и их описательные структуры, представлена как предмет изображения и проблемное поле, как универсальное и единственно возможное состояние и восприятие мира. Именно различие идеологических доминант позволяет разделить произведения первого типа (условно названные здесь непостмодернистскими) и второго (постмодернистские) как диалогические и интертекстуальные.

Различие дефиниций интертекстуальности и диалогизма обусловлено расхождениями в общемировоззренческих установках М.Бахтина и Ю.Кристевой. Диалогизм Бахтина предполагает «диалог субъектов», «диалог говорящих сознаний», и у каждого высказывания есть свой автор. В понимании Ю.Кристевой, интертекст — «место пересечения различных текстовых плоскостей», «диалог различных видов письма», а автора любого высказывания заменил скриптор, способный только смешивать готовые тексты. Диалог Бахтина[5] — это диалог ценностей, кругозоров, он идеологичен; в понимании же постструктуралистов, авторы высказываний несут с собой не идеи, впечатления, чувства, но необъятный словарь. Бахтинский диалог имеет социальный характер благодаря связи с адресатом и с предшествующим контекстом обсуждения предмета. Таким образом, смысловые отношения, складывающиеся в диалоге Бахтина — семантические; интертекстуальности свойственно формирование смысла за счет преображения культурных языков при переходе из одной знаковой системы в другую, то есть формирование смысла происходит за счет семиозиса. Выражение идей и смысла у Бахтина сменяется «означиванием», «продуктивностью письма» (Кристева) при абсолютном разведении означаемого и означающего (Деррида). Иерархия смыслов Бахтина уступает место амбивалентной игре знаков, релятивизации значений, состоянию энтропии и неупорядоченности. Идее неисчерпаемости смысла высказывания в диалоге Бахтина приходит на смену идея обязательной противоречивости текста и неизбежной ошибочности прочтения. Так диалог переходит в разноголосицу, в хаотическую спутанность «Я» и «другого», текста и контекста, своего и чужого, различных типов письма, героя, автора и читателя. Энтропия воплощается не только содержательно, но и формально в самой логике конструкции произведения — паралогике, по определению Лиотара. Утверждение Бахтина о том, что только слово Адама было недиалогично, позволяет многим считать: якобы вездесущность бахтинского диологизма сближает его с интертекстуальностью. Но стремление Бахтина ограничить сферу действия диалогических отношений (монологичность романов Л.Толстого, поэтических произведений, научных дискурсов) и определение критериев диалогичности свидетельствует об обратном.

Произведения, о которых шла речь в предыдущем разделе, диалогичны по отношению к предтекстам и интертекстуальны по проблематике, а не по своей идейно-художественной природе. Они также диалогичны (полемичны) по отношению к интертекстуальности как образу мира. Различие диалогической и интертекстуальной трактовок

предтекстов можно проиллюстрировать на примере романов «Отныне и навсегда» (1992) Г.Свифта и «Английская музыка» (1992) П.Акройда.

Рассказчик Свифта начинает повествование после неудавшегося самоубийства, пытаясь объяснить свое прошлое и обосновать смысл продолжения жизни после нежеланного спасения. Он — филолог, занимается исторической реконструкцией биографии автора мемуарных записок, жившего в викторианской Англии. Возникает множество равно убедительных и опровергающих одна другую версий и интерпретаций. Свифт увлекает интеллектуальной игрой вероятного и невероятного, но главная тема романа лежит за пределами текстуального: ценность вечного и настоящего, настоящая вещь («a real thing») и ее заместители («substitutes»). Герои внутреннего и внешнего сюжетов находятся в ситуации испытания: автор викторианских записок теряет веру в Бога, рассказчик — любимую женщину. Оба они принадлежат, по определению Свифта, к гамлетовскому типу героя; то есть в мире, утерявшем универсальные ориентиры и абсолютные ценности, в мире «как вам это понравится» они сохраняют верность Большим Вопросам (Big Questions), будь то честь, достоинство, вера или любовь. Утрата ценности равнозначна утрате жизни. Фигура Гамлета возникает уже на первых страницах романа: оказывается, рассказчик всегда отождествлял себя с Гамлетом, тем более что этому способствовало совпадение их жизненных ситуаций (таинственная гибель отца, отчим — соперник отца). Герой Свифта воспринимает Гамлета глубоко личностно («каким-то образом он стал частью каждого из нас») — это не литературный персонаж, но сложная личность с трагическим опытом. Отношение героя к Литературе как «речи, голосу сердца», которое он сам называет устаревшим, также помогает ему вступить в личностный диалог с героем Шекспира. Гамлет, прежде всего, важен герою Свифта в качестве носителя определенных ценностей, более того — как образец для подражания. Он отказывается примириться с жизнью (в его ситуации это значило бы примириться с «заместителями» — с отчимом, нелюбимой женщиной), потому что этого не сделал его герой.

В романе П.Акройда «Английская музыка» трактовка предтекстов совершенно иная. В него введено огромное количество текстов английской литературы, которые, по мнению автора, являются наиболее представительными для национального духа, или, по определению Акройда, «английской музыки». Для их включения используется довольно простой сюжетный ход — сны и определенный тип функционального героя, который обладает паранормальными способностями медиума и способен, впадая в состояние полусна-полутранса, становиться персонажем известных романов, учиться музыке у великих

английских композиторов и путешествовать по ландшафтам английских картин. По сравнению с увлекательными сюжетами снов его жизнь наяву бледна и бессодержательна. Таким образом, субъективность героя поглощается интертекстуальностью, он и не задан автором как личность, но используется как пустое пространство для смешения текстов. Границы между собственно текстом Акройда, т.е. внешним сюжетом, и текстами традиции (снами) четко обозначены, а смысловая связь между ними не носит обязательного характера. Напротив, сами тексты традиции намеренно смешаны и «перекроены», их границы становятся открытыми, и они формируют единый макротекст. Уже в первом сне герой Акройда становится персонажем некоей комбинации двух произведений — «Алисы в стране чудес» Кэрролла и «Пути паломника» Беньяна: Христианин тонет в озере своих слез (поменявшись ситуацией с Алисой) и, спасаясь, радуется, что тем самым удачно иллюстрирует библейские строки «Блаженны плачущие...». Время здесь измеряется страницами, экзотический пейзаж состоит из местностей, описанных в разных романах, а поиски героем смысла происходящего так и не увенчиваются успехом. Создается парадоксальный эффект авторского монологизма и одновременно информационного шума. Все чужие тексты переработаны по постмодернистским стереотипам «свобода персонажа от автора», «остров-книга», «персонаж, состоящий из слов», «творчество как смешение готовых текстов», и при всей тонкости стилизаций голоса культуры поглощаются голосом автора романа. Интертекстуальность уничтожает условия для диалогизма.

Роман Акройда полемичен по отношению к произведению с тем же замыслом — роману Вирджинии Вулф «Орландо» (1928). Созданный Акройдом палимпсест, то есть текст второго порядка, написанный поверх старых текстов, противостоит историческому пониманию традиции в романе В.Вулф. Жизнь героя «Орландо» рассматривается как существование, преображение и воплощение литературной традиции с ее нормами, непременным требованием соответствия определенной эпохе и не зависящему от времен и вкусов идеалу. Создаваемая Орландо поэма пишется века — со времени королевы Елизаветы до начала XX в. Каждый раз по разным обстоятельствам работа над поэмой прерывается и возобновляется уже в иную литературную эпоху, что требует от Орландо знания нового культурного контекста. Таким образом, «вечная рукопись» Орландо, сохраняющая индивидуальные черты каждой культурной эпохи, только с большой натяжкой может быть названа палимпсестом.

Другое отличие романа В.Вулф от текста Акройда состоит в том, что интертекстуальные приемы переносятся с внешнего на внутреннее, служат выражению внутреннего мира Орландо, связаны с поня-

тием духовного. Вообще, модернистская интертекстуальность всегда служит самовыражению. В эссе «Современная литература» Вулф нападает на Голсуорси, Уэллса и Беннета, называя их материалистами за их интерес к телесному человеку, в то время как, по ее мнению, наступило время для описания человеческой души. Ее роман становится идеальной, хоть и фантастической биографией Орландо и представляет собой хронологическое развертывание сознания героя, в котором синхронизированы разные эпохи. Историчность придается не только рукописи, но и внутреннему миру Орландо, что проявляется в событиях и бытовых деталях. «Метод» В.Вулф в игровой манере перекликается с классической герменевтикой Дильтея; для оживления ушедшей жизни необходимо «пережить ее заново», «вчувствоваться в чужие душевные состояния». Это происходит только благодаря чувственно данному знаку, следу, то есть предмету культурной жизни. Данный подход противоположен симультанным принципам интертекстуальности.

Выйдя за пределы английской литературы, остановимся на двух авторах, имена которых столь значимы для литературы XX в. Исторично восприятие взаимодействия текстов в рассказе Х.Л.Борхеса «Пьер Менар, автор «Дон-Кихота» (1944). Текст, дословно совпадающий с текстом Сервантеса, но написанный автором другого времени, то есть вписанный в иной культурный контекст, обретает новые смыслы. Интертекстуальность у Борхеса связана с субъектом творения; текст Сервантеса читается по-другому не только благодаря новому культурному контексту, но и благодаря контексту индивидуального творчества, кругозора и личностных черт Менара. Повторяя, цитируя чужие тексты, невозможно добиться повторения смысла. Борхес также указывает в рассказе на важнейший аспект интертекстуальности, а именно — на активную роль процесса чтения, читателя, во власти которого расположить текст в новом контексте, а значит, и задать ему иные литературные связи и, в конечном счете, иной смысл. Ситуация чтения является ситуацией порождения смысла, но для Борхеса важно и удержание смысла, возможное сопряжение своего и чужого, что позволяет ему верить, что читающий Шекспира становится им.

В романе Умберто Эко «Маятник Фуко» (1988) автор предоставляет героям неограниченную свободу в толковании текстов — эзотерической и оккультной традиций. В руки трех редакторов случайно попадает текст, составленный тамплиерами перед официальным уничтожением ордена и представляющий собой зашифрованную схему передачи тайного знания в будущее. Герои Эко задаются целью реконструкции Плана, но их реконструкция изначально носит игровой характер, основана на принципах свободных смысловых ассоциаций и не

претендует на историческую репрезентативность. Во избежание личностного толкования они доверяют установить связи между текстами компьютеру, вводя также случайные тексты, подобные «Мини Маус — невеста Микки», что приводит к теологическому «открытию» факта женитьбы Христа на Марии Магдалине. Таким образом, по парадоксальной деиерархиезирующей логике интертекстуальности, тексты, посвященные традиции поиска единого и абсолютного знания, поддаются любой интерпретации и наполняются любым смыслом в зависимости от их соположения. Роман Эко становится еще одной «вавилонской библиотекой», состоящей из дайджестов герметических текстов, истории монашеских орденов, манифестов розенкрейцеров, рассчитанных как на наивного, по определению автора, читателя, так и читателя искушенного, способного устанавливать новые связи.

«Установление связи» — ключевое понятие в романе Эко; но связь предполагается не логическая, а полифоническая. «При условии отсутствия веры столкновение двух идей, одинаково ложных, может создать приятно звучащий интервал», — размышляет рассказчик. Метафизику закона соответствий традиционного знания, предполагающего подобие между разными уровнями микрокосма и макрокосма, герои романа превращают в простую механику соответствия всего всему. В последних главах романа излагаются три основных правила реконструкции Плана: концепции связаны по аналогии (картофель и яблоко по форме и растительному происхождению, яблоко и змея по библейской ассоциации, змея и пончик по форме, пончик и спасательный круг, спасательный круг и купальный костюм, купальный костюм и море и так далее вплоть до возвращения к картофелю); любая связь работает, значит, все связано со всем. Принципы «механики соответствий», интертекстуальные в своей основе, определяют различные структурные уровни романа — механизм смыслообразования, композиционное построение.

Образцом художественной структуры для Эко является та, которая содержит возможность смысловой игры на многих уровнях. Удовольствие от творчества состоит в создании этих уровней и сохранении читательской свободы при поиске новых связей. Интертексты, явные и скрытые (к примеру, мало кто может узнать роман Бенито Муссолини, включенный в произведение Эко), он называет «файлами», чем задает технологическую схему функционирования интертекстов и побуждает читателя следовать примеру его героев в свободном обращении с текстами.

Одну из тем романа автор определяет, как «паранойю интерпретаций», подразумевая свойственную человеческой природе потребность поиска единственно верного толкования. Герои, занимающиеся ре-

конструкцией Плана, попадают во власть своего создания, перестают отличать фикцию от реальности. Не отражая истории, План продуцирует историю: как личную историю героев (два из них к концу романа умирают, а третий ожидает гибели), так и историю оккультных организаций, завладевших реконструированным Планом и воображающих себя его участниками. Их вера придает реальность Плану и воспроизводит, по представлению Эко, механизм любой веры, основанной на глубинной потребности человека в поиске Смысла, единого и всеоправдывающего, и на неспособности человека принять личную вину за собственное и мировое несовершенство. Идеальной тайной является тайна без содержания, которую нельзя открыть. В тайне, смоделированной в Плане героев, не достает последнего звена, что обрекает поиски на бесконечность. По своему обыкновению, Эко предлагает интертекстуальные метафоры бытия, не претендующие на оригинальность: например, множество плоскостей, наложенных друг на друга, или луковица. «Вселенная чистится, как гигантская бесконечная луковица, но луковица вся состоит из кожуры. Вселенная — луковица, центр которой везде, а сфера нигде», — этой метафорой Эко отсылает читателя к «Сфере Паскаля» Борхеса и вносит, с помощью Борхеса, новую интонацию в мировую историю.

Между тем, для героев реконструкция Плана незаметно перестает быть игрой и поиск правды — или, по терминологии, принятой в романе, «философского камня» — захватывает и их. Интертекстуальная логика Эко вполне выражена устами Бельбо: «Живи, как будто План существует. Создай великую надежду, которую нельзя выкорчевать, потому что у нее нет корней... Религия, которой можно верить, бесконечно ей изменяя... Пять тропок к одной цели. Бедность воображения. Лучше лабиринт, ведущий куда угодно и никуда». Но ему открывается и другая правда — Правда, с прописной буквы, мистического познания мира в слиянии с ним. Познание Правды предполагает абсолютное с ней совпадение, а не «прочтение» ее по символам и знакам. Мгновение Правды в романе также названо «Возможностью, которая оправдывает жизнь и смерть».

По мнению рассказчика романа Казабона, микрокосм и макрокосм подобны, поскольку последний моделируется человеческим воображением по образу первого, а значит, мистическое знание ложно и всегда возвращает к человеческому телу (к примеру, мистика чисел основывается на соотношении числа частей и органов тела). Его «философским камнем» становится сын. Но именно Казабон узнает момент Правды, пережитый Бельбо и описанный в его дневнике; рассказчику принадлежит традиционное толкование истины как мистического единства с миром.

Третий герой умирает от рака, видя в своей болезни возмездие за пренебрежительное отношение к языку и текстам. Реконструкция Плана представляется ему перед смертью оскорблением Закона, пронизывающего все бытие: нарушение закона на одном уровне влечет искажения на другом. Так клетки тела Диотавелли утрачивают способность нормального развития.

Таким образом, концовка романа может восприниматься как восстановление традиционых ценностей и назидательное повествование о возмездии за постструктуралистское отношение к слову, но также и как ироническое уподобление героев другим персонажам — жертвам паранойи интерпретаций. Смысловое поле повествования вбирает традиционные и интертекстуальные представления о правде и вере, мире и истории, не отдавая предпочтения ни одному из них. Система идей и оценок в романе определяется игровым манифестом веры рассказчика: «я верю в это, но это неправда» , и — «это правда, но я не верю».

Интертекстуальность роднит литературу XX в. с культурами нормативного типа, ориентированными не на индивидуальное авторство, а на образец, на уже существующий текст, поглощающий субъективную авторскую волю. Литература вплоть до романтизма и реализма была риторической словесностью; риторичность слова уже содержала в себе образ мира и делала труднодоступным непосредственный взгляд на действительность, затрудняла его понимание и художественное воспроизведение. «Смерть автора», его превращение в функцию текста, строящегося на пересечении и преображении культурных языков, текстуализация мира, то есть возможность его восприятия только через текст, дает основания для сближения современной литературы с литературами традиционализма. Но принципиальное различие и принципиальная современность концепции и стоящего за ней явления состоят в деиерархизации текстовых отношений, в отрицании образцов и норм, в разрушении границ между текстами (хронологических и формальных) и в восприятии любого текста как части огромного макротекста, независимо от сознательной установки автора на образец или отсутствия таковой. Включение в макротекст дискурсов нелитературных, а с ними и областей жизни, ими описанных, то есть буквальное совпадение мира и текста свойственно мироощущению XX в. Поэтому и имеет смысл использовать термин «интертекстуальность» в соответствии с его первичным значением, — как обозначение феномена культуры XX столетия и применительно к современным произведениям, которые могут включать различные аспекты интертекстуальности в ее оригинальном значении на разных структурных уровнях. Узкое толкование термина как структурной взаимосвязи

двух и более авторских текстов или перенос идеи интертекстуальности как образа мира на другие эпохи затрудняет использование и восприятие этого понятия.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] *Барт Р.* Избранные работы. Семиотика. Поэтика. М., 1989. С. 418.

[2] *Барт Р.* Палимпсесты: литература во второй степени, 1982; Bloom H. The anxiety of influence, 1973; A map of misreading. 1975; Riffaterre M. La production du text, 1979; La syllepse intertextuelle, 1979.

[3] См.: Surfiction: fiction now... and tomorrow. Chicago, 1975.

[4] См.: *Jameson F.* The political unconscious: narrative as a socially symbolic act. Ithaca, 1981.

[5] См.: *Бахтин М.М.* Проблемы поэтики Достоевского. М., 1972; *Бахтин М.М.* Вопросы литературы и эстетики. М., 1975; *Holoquist M.* Dialogism: Bakhtin and his world. L., 1990.

А
Абеляр П. — 67
Августин св. — 264
Аверинцев С.С. — 50, 279*, 281*, 282*, 283*
Адаменко В. — 110*, 133–134, 156*
Адамов А. — 477
Адамович А.М. — 341, 367, 377*
Адамс Г. — 71, 82*
Адорно Т. — 41, 362–363
Азимов А. — 525
Айвс Ч. — 514
Айтматов Ч.Т. — 533
Айхенвальд Ю.И. — 110*
Акройд П. — 549–550
Акутагава Р. — 531
Алегрия С. — 128–129, 156*
Ален-Юбер Э. — 217*
Аллен У. — 51
Алонсо Д. — 258, 281*
Альберти Р. — 101, 259
Альенде И. — 417
Алькье Ф. — 216
Ан Т. д' — 74
Андерсон Ш. — 417
Андреев Л.Г. — 157*, 218*
Андреев Л.Н. — 336–337, 375*
Андреев М.Л. — 279*
Андрес С. — 349–350
Анненков Ю.П. — 103
Аннунцио Г. д' — 71, 257, 281*, 335
Антониони М. — 19, 30, 358, 363–364
Ануй Ж. — 35, 259, 335, 352, 504
Апдайк Дж. — 35, 45, 65, 361
Аполлинер Г. — 18, 20, 22, 32–33, 39, 46*, 154, 209, 211, 473
Аппель А. — 416
Апулей — 288, 440, 532
Арагон Л. — 38, 151, 163, 182, 191, 193*, 194, 197, 200, 204, 206, 211, 217*
Аргедас Х.М. — 128
Арендт Х. — 347
Ариосто Л. — 67
Аристотель — 284, 332, 334, 366, 373*, 378–379, 407*, 462–463
Аристофан — 387, 440, 531
Аррабаль Ф. — 477
Арто А. — 7, 19, 44, 85, 95, 105, 110*, 122, 128, 146–148, 307–309, 323, 327, 352, 469
Архипенко А.П. — 116
Асеев Н.Н. — 99, 101, 340
Астуриас М.А. — 35, 43, 128–129, 143–144, 156*, 194, 325, 417
Ауэрбах Э. — 463, 476*
Ахматова А.А. — 93, 104, 341–342, 462, 469

Б
Бабель И.Э. — 342, 469
Бабински Ж. — 212
Багно Вс. — 64, 82*
Багрицкий Э.Г. — 100, 339
Баджен — 300
Базен А. — 522*
Базен Э. — 52
Базилевский А.Б. — 440
Байетт А.С. — 544–545
Бакланов Г.Я. — 341
Балашова Т.В. — 158
Бальзак О. — 36, 40, 54, 164, 510–511
Барбюс А. — 530
Барлах Э. — 116
Барт Дж. — 28, 30, 45, 70, 73–75, 397, 428–429, 438
Барт Р. — 31, 60, 76, 215, 219*, 284, 303*, 318, 463, 474, 476*, 492, 502, 506*, 539–541, 555*
Барток Б. — 116
Бастид Ф. — 532
Батай Ж. — 195, 365
Бауш П. — 475
Бахтин М.М. — 63, 81*, 192*, 378, 393–399, 403, 406, 407*, 409–412, 417, 420–421, 428–430, 433, 438*, 439*, 440–441,

---

* Звездочкой в именном указателе помечены страницы на которых данные фамилии встречаются только в примечаниях.

443–446, 460*, 461*, 539, 541–542, 548, 555*
Башляр Г. — 183
Беар А. — 152
Бейджхот У. — 441
Беккет С. — 27, 298, 320, 352, 371, 385, 424–425, 427, 438, 440, 458, 477–478, 489, 494–502, 504–505
Беккет Т. — 309
Бекман М. — 154
Беллаваль Ж.-М. — 206
Белль Г. — 26, 39, 394
Белый А. — 85, 110*
Беннет А. — 543, 551
Беньямин В. — 316, 333
Беньян Дж. — 71, 550
Бергман И. — 29
Бергсон А. — 50, 72, 149, 160–161, 163, 192*, 220, 353, 379–383, 407*
Берджес Э. — 320, 330*
Бердяев Н.А. — 60, 337, 345, 353, 375*, 396
Берк К. — 441
Бернанос Ж. — 231, 233–235, 528
Бернини Л. — 256
Бернхард Т. — 335
Берроуз У. — 70, 520–521
Бернар Э. — 31
Бехер И.Р. — 94, 421, 446
Бетховен Л. — 347
Билль-Белоцерковский В.Н. — 375*
Бин К. — 134
Бине А. — 212
Бланшо М. — 185, 195, 216–217
Блейк У. — 67, 288, 297
Блок А.А. — 18, 371, 373, 377*, 460
Блок Ж.Р. — 530
Блуа Л.М. — 65–66
Блум Х. — 539, 542
Боас Дж. — 114
Бовуар С. — 352
Бодлер Ш. — 21, 65, 71, 221, 227, 257, 259, 280*, 283*, 441
Боккаччо Дж. — 75
Бомарше П.О. — 381
Бондарев Ю.В. — 341
Боннар П. — 486
Бонне М. — 217*
Бонтемпелли М. — 154
Борген Ю. — 24
Бордюас П.-Э. — 208
Борев Ю.Б. — 375*, 377*, 385
Борхес Х.Л. — 19, 28, 44–45, 64–67, 69, 71, 82*, 128, 154, 242, 248, 265, 322–323, 326, 464–465, 474, 535, 540–541, 551, 553
Босх И. — 426
Брак Ж. — 118, 514
Бранкузи К. — 21
Браунинг Р. — 65
Брейгель Старший П. — 426, 462
Бретон А. — 87, 128, 151–152, 194–216, 217*, 218*, 219*, 282*
Брехт Б. — 46, 40–41, 46*, 46, 83, 95, 105, 259, 335, 346, 368, 370, 387, 435–436, 440, 458, 462–463, 465, 471, 473–475, 507, 517–518, 522*, 531
Брод М. — 469
Бродский И.А. — 351, 461*
Бронте сестры — 543
Брох Г. — 39, 163, 284, 303*, 514, 518, 521, 522*
Брукнер А. — 543–544
Бруно Дж. — 301
Буало Н. — 276
Буало-Нарсежак — 527–528, 538*
Булгаков М.А. — 87, 342, 440, 469
Булгаков С.Н. — 97, 110*, 335
Бунин И.А. — 24, 38, 53, 81*, 468
Бунюэль Л. — 87
Бурже П. — 280*
Буркхардт Я. — 254–255, 258–259, 279*
Быков В.В. — 341
Бьой Касарес А. — 154
Бэр Д. — 494
Бютор М. — 193*, 352, 529–530, 535–536
Бюффон Ж.Л.Л. — 534
Бюхнер Г. — 486

В

Вагинов К.К. — 96, 458
Вагнер Р. — 6, 256, 280*, 285, 302
Вайнштейн О.Б. — 64, 81*
Вайс П. — 335, 346, 367, 369
Вайскопф М. — 86
Валери П. — 19, 31, 38, 46*, 65, 197, 252, 271–273, 276–278, 282*, 283*
Вальден Х. — 20
Вальехо С. — 101–102, 107
Ван-Геннеп А. — 119
Ван Гог В. — 486
Варгас Льоса М. — 43, 128, 241–242, 245
Варнке Ф. — 63
Васильев П.Н. — 110*
Введенский А.И. — 100
Вейдле В.В. — 515–516, 518, 522*
Вела Ф. — 219*
Веласкес Д. — 281*
Великовский С.И. — 485, 488, 506*
Вельфлин Г. — 254, 258–259
Вергилий — 290

Верлен П. — 257, 280*, 473, 486
Верн Ж. — 345
Верли М. — 60
Верхарн Э. — 18
Видалес Л. — 108
Виейра А. — 272
Вико Дж. — 227, 298–302, 330*
Вила-Лобос М. — 116
Вилье де Лиль-Адан Ф. — 293
Винкельман И.И. — 262
Виноградов В.В. — 159, 442
Винокур Г.И. — 104, 111*
Виткевич С.И. — 448–451, 455–456, 458
Витрак — 214
Вишневский В.В. — 338, 375*
Владимов Г.Н. — 534
Во И. — 420, 439*
Войнович В.Н. — 370
Воннегут К. — 26, 419, 433, 439*, 440
Волькенштейн В. — 375*
Вольтер — 42, 440, 446, 526, 532, 538*
Вольф К. — 35, 259
Воробьев К.Д. — 341
Ворringер В. — 118
Врубель М.А. — 116
Вулф В. — 23, 37–38, 159, 163–164, 167–172, 175, 179, 186, 189, 191, 192*, 512, 550–551
Вулф Т. — 43, 52, 62, 416
Выготский Л.С. — 468
Вюйяр Э. — 486

Г

Гадамер Х.Г. — 49, 80*
Гальегос Р. — 128
Гальцова Е.Д. — 194
Гальцева Е.М. — 217*
Гамсун К. — 15, 43, 52, 335, 462, 486
Ган А.М. — 110*
Гарди Т. — 375*
Гарсиа Лорка Ф. — 43, 87, 101, 122, 259, 335, 350
Гарсиа Маркес Г. — 35, 43, 185, 328–329, 342–343, 375*, 397, 417, 431
Гаспаров Б.М. — 111*
Гаспаров М.Л. — 279*
Гауптман Г. — 335, 404
Гаффе Р. — 203–204
Гашек Я. — 371, 381–384, 398, 407*
Гваттари Ф. — 195, 211, 539
Гегель Г.В.Ф. — 50, 334, 338, 386, 441, 463–464
Гейне Г. — 62, 71, 345
Геллет Т.-С. — 538*
Гельдерлин Ф. — 472
Георге С. — 259, 294
Гессе Г. — 7, 31, 36, 43, 103, 163, 242–243, 245, 272
Гете И.В. — 41, 53–54, 71, 73, 262, 334, 349, 406, 441, 462, 498
Гинзбург Л.Я. — 158–159, 173, 192*, 446
Гильен Н. — 101, 140, 144
Гирин Ю.Н. — 83
Гитлер А. — 105–106, 485
Гоген П. — 23, 115
Гоголь Н.В. — 25, 426, 440, 443, 459, 462, 486, 532
Годар А. — 193*
Голдинг У. — 27, 146, 246–248, 321–322, 355–356, 534, 546
Голдуотер Р. — 113
Голль И. — 211
Голомшток И. — 111*
Голсуорси Дж. — 52, 551
Голубков М.М. — 110*
Гольдман Л. — 530
Гомбрович В. — 458
Гомер — 41–42, 51, 67, 71, 131, 295–297, 303, 440
Гомес де ла Серна Р. — 94, 103, 468
Гонгора-и-Арготе Л. — 252, 257–258, 278, 279*, 281*
Гонн М. — 287
Гончарова Н.С. — 99, 113, 116
Гораций — 274
Городецкий С.М. — 462
Горький М. — 338, 469
Готье Т. — 158, 379, 446
Гофман Э.Т.А. — 409–410, 416, 427–428, 440–441
Гофмансталь Г. — 335
Гоффман Ф. — 181
Грабал Б. — 427, 430, 433–434, 458
Грабарь-Пассек М.Е. — 303*
Граббе К.Д. — 486
Грабинский С. — 458
Грасс Г. — 366, 399–403, 405–406, 407*, 427, 432–433, 489
Греймас А. — 526, 537*
Гри Х. — 118
Григорьева Т.П. — 81*
Гриммельсгаузен В.Я. — 400–401
Грин А.С. — 458
Грин Г. — 39, 52, 231, 350
Грин Ж. — 528, 538*
Гринцер П.А. — 50, 279*
Гриоль М. — 119
Грифиус А. — 334
Гриффит Дж.У. — 21, 508–509
Гропиус В. — 85

Гроссман В.С. — 24, 341
Гротовский Е. — 475
Грэй Р.Т. — 239–240
Грюневальд — 462
Гумилев Н.С. — 93, 455, 462
Гурмон Р. — 281*
Гуссерль Э. — 97, 482
Гюго В. — 121, 200, 212, 441, 462
Гюнтер Г. — 441

Д
Дали С. — 203, 208, 214, 418, 426, 438
Данливи Дж.П. — 430, 438
Даноу Д. — 413, 431
Данте А. — 57, 67, 71, 73, 237, 288, 295, 440, 486
Дантон Ж.Ж. — 368–369
Дарвин Ч.Р. — 467
Дарио Р. — 257
Даррелл Дж. — 534
Даррелл Л. — 163
Деблин А. — 163, 514, 518–519
Дейнека А.А. — 106
Декарт Р. — 29
Де Кирико Дж. — 154, 418, 438
Декоден М. — 197
Делафосс М. — 119
Делез Ж. — 195, 211, 539
Делибес М. — 182–183, 191
Демэзон А. — 119
Денон В. — 532
Деррида Ж. — 367, 474, 539–540, 548
Деснос Р. — 194, 204, 214
Дидро Д. — 441, 507, 521*, 526, 532
Диего Х. — 259
Джакометти А. — 116, 207
Джеймс Генри — 18, 374*, 375*
Джеймс У. — 158, 192*, 212
Джеймсон Ф. — 62, 547
Джемс У. — см. Джеймс У.
Дженнингс Л.Б. — 441
Джойс Дж. — 20, 23, 33–35, 39, 55, 57–59, 63, 69, 71, 73, 83, 86, 160, 163–164, 172–179, 191, 192*, 285, 293–303, 317–318, 440, 468, 514, 520–521, 522*
Джонс Дж. — 362
Диего Падро Х. — 138
Диккенс Ч. — 68, 440, 441, 508, 543
Дильтей В. — 353, 551
Дмитриева М. — 155*
Дмитриева Н.А. — 46*
Довлатов С.Д. — 394
Дойл А.К. — 68, 527
Домбровский Ю.О. — 24
Домингез О. — 208
Донской М. — 479
Дос Пассос Дж. — 22, 514, 516–520
Достоевский Ф.М. — 11, 15, 25, 30, 41–42, 54, 68, 158, 175, 192*, 335–336, 347, 350, 375*, 431, 439*, 440, 445, 458, 486, 526
Драгин В. — 375*
Драйзер Т. — 52, 54, 359
Дрэббл М. — 543
Дубин С. — 218*
Дюамель Ж. — 191
Дюкасс И. — 198, 204
Дюлак Э. — 290–291
Дюрренматт Ф. — 39, 335, 371–372, 385, 408–410, 420, 437–438, 439*, 489
Дюшан М. — 208, 211
Дягилев С.П. — 21, 116

Е
Евреинов Н.Н. — 90, 105, 110*
Еврипид — 334, 359
Ерофеев В.В. — 180, 193*, 370, 394
Есенин С.А. — 99–100, 342, 468

Ж

Жакоб М. — 20
Жане П. — 211–212
Жаризо С. — 538*
Жарри А. — 207, 486–487, 492
Жене Ж. — 424
Женнет Ж. — 542, 544
Жид А. — 287
Жирар Р. — 318
Жирмунский В.М. — 45
Жолковский А.К. — 476*
Жуковский В.А. — 297

З

Заболоцкий Н.А. — 99–100, 455, 458
Зайденшнур Э.З. — 374*
Залыгин С.П. — 453
Замятин Е.И. — 106, 111*, 122, 342, 345, 392, 458
Затонский Д.В. — 438*, 522*
Звево И. (Шмиц Э.) — 163, 177–178, 191, 193*
Звегинцев В.А. — 503, 506*
Зверев А.М. — 6, 378, 507
Зегерс А. — 368
Земсков В.Б. — 5, 139, 157*, 193*, 217*
Зиммель Г. — 353
Зойзе Х. — 463
Золя Э. — 24, 32
Зощенко М.М. — 342, 469

И
Ибсен Г. — 335–336
Иванов Вяч. И. — 335, 350, 375*
Иванов Вяч.Вс. — 84, 110*
Ионеско Э. — 163, 183, 352, 371, 385, 424, 425, 438, 440, 475, 477, 491–493, 495, 503, 508, 533–534
Иоффе И.И. — 87, 110*
Исаев С. — 217*, 218*
Исаковский М.В. — 341
Искандер Ф.А. — 394

Й
Йейтс У.Б. — 34, 285–294, 302–303, 304*, 486

К
Кайзер В. — 411–413, 441, 447
Кайзер Г. — 335, 514
Кайзерлинг Г. — 126–127, 146, 149
Кайуа Р. — 195, 217
Кайят Р. — 537
Каллен К. — 135–136
Кальдерон де ла Барка П. — 334, 440
Каменский В.В. — 100–101, 111*, 132–133, 153, 156*, 157*
Каммингс Э.Э. — 21
Камоэнс Л. — 272, 334
Камю А. — 27, 29–30, 36, 46*, 225, 232, 318, 335, 352, 354–356, 358, 362, 376*, 458, 466–467, 477, 482–485, 489, 505*, 506*
Кандинский В.В. — 86, 96, 98, 104, 110*
Канетти Э. — 31, 107, 413, 439*
Кант И. — 379, 441, 547
Канюк Й. — 439*
Каплун А.И. — 110*
Капоте Т. — 416
Карасев Л.В. — 111*, 386–387, 407*
Кардуччи Дж. — 279*
Каринти Ф. — 458
Карлейль Т. — 66
Карпентьер А. — 35, 43, 46*, 124–125, 128–129, 131, 143, 152, 156*, 184, 191, 193*, 194, 217*, 260, 265–267, 324–328
Карруж М. — 211
Кассирер А. — 119
Кафка Ф. — 20, 36, 39, 65, 70, 77, 97, 183, 239–240, 259, 343, 354, 369, 375*, 384, 398, 409, 424–426, 428–429, 431–434, 438, 439*, 440, 458, 466–472, 533
Кауарт Д. — 72
Кауфманн У. — 335
Кейрош Э. — 273
Кено Р. — 179, 537
Кентал А. — 273
Керуак Дж. — 70
Кестлер А. — 369
Киллиган М. — 247–248
Киплинг Р. — 43, 71
Кирико Дж. — см. Де Кирико Дж.
Китон Б. — 418
Китс Дж. — 71
Клагес Л. — 149
Клее П. — 10, 116
Клейст Г. — 30, 440, 465
Кланицаи Т. — 254, 279*
Клодель П. — 43, 259, 335
Клэйборо А. — 441
Коан М. — 182
Кодреску А. — 414
Козинцев Г.М. — 422, 426, 428, 439*
Кокто Ж. — 335
Кольвиц К. — 376*
Конан Дойл Артур — см. Дойл А.К.
Кондер Ч. — 486
Конрад Дж. — 43, 125–126, 156*, 511–512, 522*
Копелев Л.З. — 407*
Коперник Н. — 467
Копо Ж. — 486
Коренева М.М. — 477
Корнель П. — 334–335
Кортасар Х. — 27, 30, 128, 535
Косиков Г. — 218*, 219*
Косинский Е. — 439*
Костюкович Е. — 67
Кофман А.Ф. — 110*, 112, 156*, 157*, 330*
Краузе К. — 441
Кристева Ю. — 60, 539, 548
Кристи А. — 526–527
Кроче Б. — 20, 50, 258, 298
Крученых А.Е. — 99, 103
Крэг Г. — 290
Кук Э. — 75
Кундера М. — 26, 381, 384, 397–400, 403, 458
Курилюк Э. — 412
Курциус Э.Р. — 254, 279*
Кушкин Е.П. — 506*
Кшижановский Ю. — 254, 279*
Кьеркегор С. — 65, 273, 463, 482–484, 506*
Кэрролл Л. — 441, 550

Л
Лабрюйер Ж. — 525
Лавджой А. — 114
Лакан Ж. — 195, 475, 539–540, 545

Лакло де — см. Шодерло де Лакло
Лакснесс Х. — 27, 144–145, 157*
Лам В. — 116
Ларбо В. — 177, 297
Ларионов М.Ф. — 83, 99, 113, 116
Ларошфуко Ф. — 505*
Леблан М. — 527
Леви-Стросс К. — 119, 195, 320, 475, 537*
Лейрис М. — 204, 215
Леклезио Ж.М.Г. — 189
Ле Корбюзье Ш.Э. — 84
Ленин В.И. — 103, 108
Леонардо да Винчи — 252, 272
Леонгард К. — 467
Леонов Л.М. — 375*
Лермонтов М.Ю. — 62
Лесаж А.Р. — 532
Лесама Лима Х. — 252, 279*
Лесков Н.С. — 131
Ливис Ф.Р. — 545
Линков В.Я. — 53, 81*
Лиотар Ж.-Ф. — 61, 539, 546, 548
Лисицкий Э. — 94
Листа Дж. — 209
Лихачев Д.С. — 254, 279*
Лондон Дж. — 52, 534
Лопе де Вега — 334
Лорка — см. Гарсиа Лорка
Лосев А.Ф. — 334, 373*, 374*, 442
Лотман Ю.М. — 63–64, 330*, 524, 537*, 538*
Лотреамон — 183, 213
Лоуренс Д.Г. — 29, 77, 122, 124, 126–127, 145, 148, 156*, 163, 226, 323, 327
Лугонес Л. — 71
Лукач Д. — 36, 517
Лукиан — 440, 463
Лэм Ч. — 295
Любимов Ю.П. — 475
Люшан Ф. — 119
Лямотт К. — 544

М
Магритт Р. — 154
Мажо Ж. — 176
Майер М. — 256
Майринк Г. — см. Мейринк Г.
Майстер Экхарт — 463
Макаренко А.С. — 530
Макиавелли Н. — 71
Маккаллерс К. — 416
Маккей К. — 135–136
Малевич К. — 20, 88, 96, 100, 109, 113, 116
Малларме С. — 13, 32, 197, 207, 214, 221, 257–258, 281*, 486
Мальро А. — 196
Ман П. — 539
Мандельштам О.Э. — 91, 93, 95, 102, 104, 106, 108, 110*, 271–272, 282*, 342, 462, 473, 515, 522*, 523, 537*
Манн Г. — 16, 27, 34
Манн К. — 469
Манн Т. — 7, 14–15, 17–19, 22, 46*, 53, 81*, 224, 280*, 294, 304*, 310–316, 329*, 330*, 346–348, 376*
Мани Ю.В. — 410, 421–422, 426, 431, 438*, 442, 447, 460*, 461*
Маринетти Ф.Т. — 40, 83, 100, 148, 150–152, 190, 209
Марино Дж. — 257
Марк Ф. — 99
Маркес — см. Гарсиа Маркес Г.
Маркс братья — 423
Маркс К. — 338–339, 467
Маркузе Г. — 362
Марло К. — 388
Массон А. — 207
Матвей В. — 118
Матисс А. — 38, 42, 113, 115, 195
Мачадо-и-Руис А. — 273
Маяковский В.В. — 56, 83, 86, 92–93, 97, 99–100, 102, 132, 336–337, 342, 513
Мезер Ю. — 441
Мейер Ф. — 212
Мейерхольд В.Э. — 41, 83, 105, 443, 460*, 531
Мейлер Н. — 362
Мейндел Д. — 412
Мейринк Г. — 416
Мелвилл Г. — 54, 62, 73
Мелетинский Е.М. — 81*, 537*
Мельников К.С. — 531
Мендельсон Э. — 73
Менендес Пелайо М. — 258
Мерль Р. — 352, 534
Метерлинк М. — 21, 462, 532, 534
Мештерхази Л. — 35
Микеланджело Б. — 76
Миллер А. — 361, 372
Миллер Г. — 29, 71, 194
Миллер Дж.Х. — 539
Милнер З. — 281*
Милош Ч. — 451
Мильтон Дж. — 71, 388, 441
Миомандр Ф. — 281*
Миро Ж. — 116, 215
Михайлов А.В. — 279*, 281*, 282*
Михайлов А.Д. — 165, 192*
Михайлов Дж. — 157*
Мишо А. — 128
Модильяни А. — 21, 115–116

Можаева А.Б. — 220, 305
Мольер — 379, 381, 485
Монброн Ф. — 532
Мондриан П. — 20
Монтале Э. — 177
Монтень М. — 121, 134, 154
Монтескье Ш.Л. — 526, 538*
Мопассан Г. — 508
Мор Т. — 242
Мореас Ж. — 269
Мориак Ф. — 231–232, 528–529
Моро Г. — 486
Моро П. — 189–190
Морозов А.А. — 279*
Моррас Ш. — 270, 274
Морштын Я.А. — 43
Моцарт В.А. — 485
Мрожек С. — 385, 424, 458, 495
Музиль Р. — 26, 46*, 163
Мур Г. — 76, 116
Муссолини Б. — 19, 105, 552
Мэрдок А. — 246, 329
Мюллер Х. — 335, 346, 367–368, 370, 475
Мюссе А. — 158

Н

Набоков В.В. — 25, 28, 62, 71, 174, 391–393, 420, 430, 433, 439*
Навиль П. — 207
Надо М. — 504
Надъярных М.Ф. — 252
Наполеон Бонапарт — 300, 343, 368–369
Незвал В. — 22, 32, 194
Некрасов В.П. — 340
Ненчони Э. — 257
Неруда П. — 91, 99, 101–102, 126, 128, 156*
Нестрой И.Н. — 485
Никифоров В.Н. — 462
Никольский С.В. — 407*, 461*
Ницше Ф. — 6, 17, 31, 48, 118, 146, 149, 183, 220, 255–257, 268–269, 280*, 282*, 285, 289–292, 296, 303*, 332, 336, 348, 353, 375*, 402, 465, 481–482, 486, 505
Новак Л. — 208
Новалис — 464, 486
Нольде Э. — 113, 115
Нолэнд Р. — 428
Нордау М. — 281*
Носсак Г.Э. — 394
Ноулсон Дж. — 495

О

О'Генри — 377*
Оден У.Х. — 335
О'Коннор Ф. — 416, 423–424, 426
Олби Э. — 489
Олдингтон Р. — 34, 163
Олейников Н.М. — 533
Олеша Ю.К. — 378, 407*
Оллье Д. — 215
Оллье К. — 189
О'Нил Ю. — 35, 335, 359–361, 376*
Орс Э. д' — 254, 261–266
Ортега-и-Гассет Х. — 11–14, 19, 36, 46*, 49–50, 56–57, 80*, 97–98, 107, 110*, 117, 260–261, 355, 414, 439*, 467, 476*
Оруэлл Дж. — 229–230, 244, 345, 391–392, 395–396, 440, 533
Осатра А. — 157*
Остер Г.Б. — 533
Островский А.Н. — 41
Отеро Сильва М. — 328
Ошеров С.А. — 193*, 282*
Оэ К. — 27

П

Паален В. — 208
Пави П. — 110*
Павлова Н.С. — 522*
Пазолини П.П. — 35, 39
Палес Матос Л. — 99, 138–140
Парнелл Ч.С. — 300
Пас О. — 154, 214, 398
Паскаль Б. — 479–480, 504, 505*
Пастернак Б.Л. — 91, 102, 331, 342, 357–358, 376*, 389
Паунд Э. — 19, 20, 42, 57, 63, 71, 101, 297
Пеги Ш. — 6
Пере Б. — 127, 206
Перек Ж. — 26, 532
Пессоа Ф. — 43, 271–277, 283*
Петров-Водкин К.С. — 99
Пикассо П. — 20–22, 24, 36, 39, 42, 44, 46*, 88, 99, 113, 115–116, 118, 514
Пильняк Б.А. — 342, 515
Пименов Ю.И. — 106
Пинтер Х. — 352, 424
Пинчон Т. — 28, 70–74, 248
Пиранделло Л. — 28, 436–437, 468
Пискатор Э. — 514
Пиэйр де Мандиарг А. — 206
Плавт Т.М. — 485
Платон — 216, 219*, 242
Платонов А.П. — 7, 96, 106–107, 140, 342, 440, 448, 451–456, 458, 461*
По Э. — 65, 71, 416, 419, 421, 428, 431–432, 439*, 440–441
Полан Ж. — 214
Поляков М.Я. — 111*

Понсе М. — 116
Портер К.Э. — 416
Потоцкий Я. — 440
Превер Ж. — 194
Пришвин М.М. — 94, 101, 110*, 111*
Прокофьев В. — 155*
Прокофьев С.С. — 469
Пропп В.Я. — 382, 385–386, 407*, 526
Пруст М. — 8, 13, 20, 21, 23, 27, 36, 38, 57, 160, 163–167, 170–172, 175, 177–179, 186, 191, 192*, 225, 468
Птолемей К. — 467, 524
Пушкин А.С. — 25, 42, 334–335, 373*, 374*, 469, 508, 538*

Р

Рабле Ф. — 67, 69, 73, 75, 393, 398, 407*, 415, 438*, 439*, 440–441, 460*, 485, 504
Равель М. — 21, 116
Радичков И. — 458
Раймонд М. — 282*
Райс Э. — 514
Радклифф А. — 416
Раппопорт А.Г. — 79
Расин Ж. — 276, 334–335, 374*
Распутин Г.Е. — 406
Реверди П. — 215
Ревуэльтас С. — 116
Рейнхардт М. — 21
Рейс А. — 281*
Ремарк Э.М. — 52, 94, 346
Рембо А. — 71, 197–198, 204, 213
Ремизов А.М. — 131, 156*
Ренар Ж. — 486
Реньяр Ж.Ф. — 381
Рерих Н.К. — 116
Ржанская Л.П. — 330*, 539
Ржевская Н.Ф. — 330*
Ригль А. — 118, 258
Рид С. — 118
Рикарду Ж. — 191
Рильке Р.М. — 9–13, 20, 46*, 71–72, 92, 94–95, 110*, 259
Рис Дж. — 286
Ристич М. — 458
Риффаттер М. — 63, 195, 205, 225, 542
Ричардсон Д. — 163
Ричардсон С. — 45, 74
Ро Ф. — 154
Роа Бастос А. — 35
Роб-Грийе А. — 76, 165, 185, 193*, 352, 530, 533, 535, 538*
Робеспьер М. — 368–369
Роден О. — 9, 110*
Розанов В.В. — 31
Роллан Р. — 16, 52, 335
Роом А.М. — 92
Рот Ф. — 71
Рохас К. — 376*
Ружевич Т. — 458
Рульфо Х. — 35, 128, 143
Рунге Е. — 114
Руссо Ж.Ж. — 42, 70, 201, 526
Рушди С. — 399

С

Сабо И. — 469
Сад Д.А.Ф. — 71
Са-Карнейро М. — 274–275
Салтыков-Щедрин М.Е. — 440
Сальнав Д. — 189
Сальпетриер — 212
Сандрар Б. — 22
Саррот Н. — 41, 168–169, 185–188, 191, 193*, 352, 365, 523, 529–531, 535
Сартр Ж.П. — 29, 31, 74, 119, 163, 191, 219*, 225, 318, 335, 352–354, 356, 358, 362, 458, 466–467, 477, 482, 529, 533
Саруханян А.П. — 284
Саша Чёрный — 531
Свасьян К.А. — 281*
Светлов М.А. — 340
Свифт Г. — 546–547, 549
Свифт Дж. — 300, 440–441
Сезанн П. — 10–12, 19–21, 23, 25, 28, 31–32, 46*, 88, 462
Сезарини — 208
Села К.Х. — 30
Селин Л.Ф. — 163, 178–181, 191, 193*, 440
Сельвинский И.Л. — 101, 375*
Семпер Г. — 118
Сенанкур Э.П. — 158
Сенгор Л.С. — 119
Сеннет М. — 422
Сент-Экзюпери А. — 43, 52
Серафимович А.С. — 530
Сервантес С.М. — 65, 67, 72, 73–74, 281*, 440, 551
Серов В.А. — 116
Серро Ж. — 189
Сименон Ж. — 526
Симон К. — 193*, 260
Симонов К.М. — 340
Синклер М. — 163
Скорса М. — 143–144
Скотт В. — 62, 419
Скриб О. — 373*
Слейд Дж. — 71–72
Соколов В.Н. — 331, 370
Солженицын А.И. — 24, 52, 342

Соллерс Ф. — 529
Соловьев Вл.С. — 32
Соловьева Н.А. — 167
Соссюр Ф. — 216, 473
Софокл — 334, 359
Спенсер Г. — 379
Спилберг С. — 362
Стайн Г. — 20, 21, 67, 163
Стайрон У. — 30, 362
Сталин И.В. — 368–369, 469
Сталлоне С. — 534
Старобински Ж. — 212
Стейнбек Дж.Э. — 27
Стейнер Дж. — 349, 372
Стендаль — 38, 158
Стерн Л. — 53, 69, 74, 440
Стернин Г.Ю. — 109*
Стеценко Е.А. — 47
Стивенс У. — 513
Стивенсон Р.Л. — 526
Стравинский И.Ф. — 21, 88, 98, 110*, 116, 131, 133–134, 156*
Стратиев С. — 532
Стриндберг Ю.А. — 21, 335, 372, 462, 486
Строев А.Ф. — 523
Судр Р. — 209
Супо Ф. — 196, 199, 203–204, 210, 212–214
Сурков А.А. — 340
Сучков Б. — 164, 166, 192*

Т
Таиров А.Я. — 105
Тайлор Э.Б. — 118
Танги И. — 208
Тарковский Андр.А. — 521*
Тассо Т. — 440
Тацит — 121
Твардовский А.Т. — 340–341
Твен М. — 387, 392, 417
Тейяр де Шарден П. — 126
Теккерей У.М. — 40
Теннант Э. — 546
Теренций П. — 485
Тертерян И.А. — 193*, 351, 376*
Тимон — 288
Тлостанова М.В. — 408
Тойнби А. — 298
Толкин Дж.Р.Р. — 318–320, 328
Толлер Э. — 91, 335, 514
Толстой А.Н. — 95
Толстой Л.Н. — 8, 15, 36, 38, 40–42, 81*, 158–160, 164, 333, 337, 374*, 375*, 462, 469, 486, 548
Тома Л. — 281*
Томсон Ф. — 412, 421, 424
Топер П.М. — 331
Трауберг Л.З. — 422, 426, 428, 439*
Третьяков С.М. — 463
Тувим Ю. — 444
Тулуз-Лотрек А. — 486
Тумер Ж. — 135, 138
Тургенев И.С. — 53
Турнье М. — 321, 330*
Турчин В.С. — 110*
Тцара Т. — 96, 151–152, 196–197, 199, 222
Тынянов Ю.Н. — 51, 69, 81*, 82*, 91, 95–96, 110*, 115, 156*, 478, 486, 505*, 506*, 512–514, 522*
Тэйлор Э.Б. — см. Тайлор Э.Б.
Тэннер Т. — 430

У
Уивер Г.Ш. — 522*
Уильямс Р. — 353
Уильямс Т. — 26, 29, 37, 335
Уильямс У.К. — 22
Уитмен У. — 21, 32
Уитни Л. — 114
Уйдобро В. — 92, 100–102, 104
Унамуно М. — 18, 31, 222–223, 235, 247, 336, 353, 376*
Уоллес Р. — 62, 69
Урнов Д.М. — 46*, 522*
Урнов М.В. — 46*
Услар Пьетри А. — 282*
Устюгова Е.Н. — 110*
Уэбер П. — 418
Уэллс Г. — 345, 367, 551
Уэлти Ю. — 416, 426, 431

Ф
Фабрикант М.И. — 109*
Фадеев В.В. — 110*
Фалья М. — 116
Фаулз Дж. — 41, 75–79, 82*, 541
Федотов Г.П. — 6–10, 13–14, 45, 46*
Фейхтвангер Л. — 94
Феллини Ф. — 22, 39, 46*, 404–406, 438
Фидерман Р. — 545
Филдинг Г. — 74, 498
Филонов П.Н. — 99, 104
Фишер К. — 338
Флегель К. — 441
Фламинг Я. — 526
Флобер Г. — 15, 21, 33, 375*, 389–390, 486, 509–511, 516, 522*
Флоренский П.А. — 105, 111*
Флурнуа Т. — 209, 212
Фолкнер У. — 25, 27, 39, 54–55, 62, 163, 181, 191, 235–238, 316, 360–361, 367,

376*, 377*, 416–417, 513–514, 522*, 526, 531
Фолькельт И. — 332–333, 441
Фонтане Т. — 375*
Фосийон А. — 254
Фрай Н. — 51–52, 323–324, 330*
Франко Ф. — 344
Фрейд З. — 28–29, 71, 74, 118, 145–146, 160–163, 169, 178, 198, 200–202, 211–212, 216, 218*, 307, 330*, 412–413, 467, 475, 538*, 545
Фрейденберг О.М. — 442
Фридрих Х. — 283*
Фриш М. — 28, 35, 39, 335, 358, 489
Фробениус Л. — 118
Фромм Э. — 362, 538*
Фрост Р. — 24
Фрэзер Дж. — 117, 146, 286
Фуко М. — 473, 539–540, 546
Фуэнтес К. — 128–129, 154, 156*, 184, 191, 248, 399, 519–520

Х
Хабермас Ю. — 62, 362, 466, 546
Хадсон А. — 118
Хайдеггер М. — 95, 97, 103, 107–108, 366, 412, 481–482, 499, 505*, 506*
Хаксли О. — 123, 345, 387–391, 440, 514
Халипов В. — 48, 80*
Хансен-Леве А.А. — 462
Харди Т. — см. Гарди Т.
Хармс Д.И. — 100, 440, 458, 506*
Харстон З.Н. — 135
Хартман Дж. — 539
Харфам Дж. — 413
Хассан И. — 61
Хатцфельдт Х. — 279*, 281*
Хатчеон Л. — 62–63
Хаузер А. — 258
Хейн А. — 118
Хеллер Дж. — 370, 394–397, 434
Хемингуэй Э. — 39, 298, 344, 346, 357, 375*, 377*
Хермлин С. — 368
Херси Дж. — 362
Хичкок А. — 537*
Хлебников В. — 86, 88, 98–100, 103–105, 108–109, 110*, 111*, 129, 133–134, 153, 156*, 157*
Ходасевич В.Ф. — 287, 303*
Хоке Г.Р. — 464
Хоркхаймер М. — 362
Хоружий С. — 176, 192*, 193*
Хоукс Дж. — 30, 70–71, 430
Хоххут Р. — 346
Хьюз Л. — 135–138, 140
Хьюм Т.Э. — 270–272

Ц
Цвейг А. — 338
Цвейг С. — 172
Цветаева М.И. — 92, 100–101, 104, 342, 473
Целан П. — 352, 472–474
Цивьян Т.В. — 95, 110*
Циолковский К.Э. — 90, 110*

Ч
Чайковский П.И. — 505*
Чалмаев В. — 461*
Чапек К. — 335, 387, 440, 448, 456–458, 461*
Чаплин Ч. — 108, 397, 422, 498
Чашина Л. — 110*
Чернов И.А. — 279*
Чернышевский Н.Г. — 332, 443
Честертон Г.К. — 59, 68, 154, 228–229
Чехов А.П. — 8, 21, 53
Чижевский Д.К. — 279*
Чудаков А.П. — 538*
Чуковский К.И. — 106, 444

Ш
Шагал М. — 100, 116
Шаламов В.Т. — 342, 377*
Шаль Р. — 531
Шамиссо А. — 440
Шатобриан Ф.Р. — 125
Шевченко А.В. — 110*
Шевченко Т.Г. — 385, 508
Шекспир У. — 41–42, 67, 70–71, 300, 330*, 334–335, 341, 347, 368, 370–371, 374*, 389, 398, 440, 462, 479, 485, 500, 504, 549, 551
Шелер М. — 333
Шелли М. — 416
Шеллинг Ф.В. — 48, 50, 218*, 332
Шенберг А. — 347
Шенье А. — 269
Шепард Т. — 479
Шестов Л. — 482
Шиканедер Э. — 485
Шиллер Ф. — 42, 334, 400, 404
Шкловский В.Б. — 92, 95, 103, 367, 374*, 442, 462
Шлегель А.В. — 48
Шмиц Э. — см. Звево И.
Шнеганс Г. — 441
Шодерло де Лакло — 531
Шолохов М.А. — 340

Шопен Ф. — 131
Шопенгауэр А. — 50
Шостакович Д.Д. — 22, 469, 514
Шоу Б. — 16, 41, 371
Шоу И. — 362
Шпенглер О. — 60, 118, 156*, 261–263, 268, 281*, 298
Шпитцер Л. — 93
Штрамм А. — 91
Шульц Б. — 458
Шют Н. — 366

Э
Эдшмид К. — 102
Эзин Ж.-Л. — 185
Эйзенштейн С.М. — 22, 40, 339, 375*, 443, 460*, 508–509, 516, 521*, 522*
Эйнштейн А. — 198, 467
Эйнштейн К. — 118
Эйхенбаум Б.М. — 331, 442
Эко У. — 45, 59, 64, 67–69, 82*, 249, 329, 378–379, 397, 551–553
Экхарт И. — см. Майстер Экхарт
Элиаде М. — 116–117, 119, 126, 156*, 307
Элиот Дж. — 543
Элиот Т.С. — 7, 19, 20, 23, 33–35, 37–38, 41–42, 50, 57, 63, 65, 71–72, 83, 271, 283*, 285, 297, 303*, 309–310, 318, 541
Эллманн Р. — 293
Эль Греко Д. — 281*
Эльстер Э. — 43
Элюар П. — 7, 22, 36, 56, 99, 151, 208, 214–215
Энсор Дж. — 418
Эренбург И.Г. — 94
Эрнандес М. — 99, 101
Эрнст М. — 154, 198, 200, 208, 215, 418, 438
Эсслин М. — 444, 477, 485
Эсхил — 284, 334, 359
Эш Р. — 544

Ю
Юнг К.Г. — 29, 71, 74, 117, 144, 146, 163, 291, 294, 307, 530, 545

Я
Якимович А. — 61
Якобсон Р.О. — 102, 111*
Ямпольский М. — 219*
Янгфельд Б. — 111*
Яни Г.Х. — 35, 335
Ясперс К. — 107, 351, 366, 482

СОДЕРЖАНИЕ

От редколлегии *(В.Б.Земсков)* 3
А.М.Зверев. XX век как литературная эпоха 6
Е.А.Стеценко. Концепция традиции в литературе XX века 47
Ю.Н.Гирин. Авангард как стиль культуры 83
А.Ф.Кофман. Примитивизм 112
Т.В.Балашова. Поток сознания 158
Е.Д.Гальцова. Автоматическое письмо 194
А.Б.Можаева. Иносказательные формы в романе XX века 220
М.Ф.Надъярных. Метаморфозы барокко и классицизма 252
А.П.Саруханян. Новое мифотворчество: У.Б.Йейтс и Дж.Джойс 284
А.Б.Можаева. Миф в литературе XX века: структура и смыслы 305
П.М.Топер. Трагическое в искусстве XX века 331
А.М.Зверев. Смеховой мир 378
М.В.Тлостанова. Гротеск в литературах Запада 408
А.Б.Базилевский. Гротеск в литературах Восточной Европы 440
В.Н.Никифоров. Очуждение 462
М.М.Коренева. Литературное измерение абсурда 477
А.М.Зверев. Монтаж 507
А.Ф.Строев. Автор, герой, персонаж 523
Л.П.Ржанская. Интертекстуальность 539

Именной указатель (*А.Блейс*) 556

Научное издание

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ОРИЕНТИРЫ ЗАРУБЕЖНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ XX ВЕКА

Обложка: *А.А.Базилевский*

Оригинал-макет изготовлен
Т.И.Мишутиной

ИД № 01286 от 22.03.2000 г.

Подписано в печать 16.03.2002.
Формат 60x90$^{1}/_{16}$. Бумага офсетная. Гарнитура Таймс.
Печать офсетная. Печ. л. 35.5. Тираж 800 экз.

ИМЛИ РАН
121069, Москва, ул. Поварская, д. 25-а.

Тел.: (095) 202-21-23, 291-23-01

Отпечатано в полном соответствии
с качеством предоставленных диапозитивов
в ППП «Типография «Наука»
121099, Москва, Шубинский пер., 6

Под художественными ориентирами понимался объективно складывающиеся, порождаемые самим искусством принципы, концепты, приёмы, которые оказались свойственны XX веку – в них и воплотились сущностные, глубинные самим видовизменившие к жизни, новые художественные критерии, породившие другие, казалось бы, незыблемые классической эстетики, утратившие условность своего рода дать литературной эпохи столетием – Конечно же, измеренные условность на совсем недавнее прошлое всё более отчётливо При взгляде проясняется возможность, а скорее всего, и необходимость просматривается в будущем его нового внутреннего членения в соотношении с в будущем кризиса мировой цивилизации на переходах от нового точками времени к новейшему и от новейшего – к следующему периоду –

ИМЛИ РАН 2002