

ТЕОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ

Литературный процесс

Российская академия наук

Институт мировой литературы
им. А.М.Горького

ТЕОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ

Том IV

Литературный процесс

Москва
ИМЛИ РАН, "Наследие"
2001

ББК 83.3

Редколлегия
труда "Теория литературы в 4-х томах":

Ю.Б.Борев (главный редактор), Н.К.Гей, А.В.Михайлов,
С.А.Небольсин, И.Ю.Подгаецкая, Л.И.Сазонова

ТЕОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ. Том IV. Литературный процесс.— М., ИМЛИ РАН, "Наследие", 2001. — 624 с.

Редколлегия IV тома
Теории литературы (Литературный процесс):
Ю.Б.Борев (главный редактор), И.П.Ильин, Е.Г.Местергази,
И.Д.Никифорова, И.Ю.Подгаецкая

Издание осуществлено при финансовой поддержке Российского гуманитарного научного фонда (РГНФ) проект № 99-04-16209

ISBN 5-9208-0058-5

© Коллектив авторов, 2001
© ИМЛИ РАН, "Наследие", 2001

Вместо введения

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ПРОЦЕСС – КАТЕГОРИЯ ЭСТЕТИКИ И ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЯ

Важная задача комплекса наук об искусстве и литературе — разработка категорий.

Художественный процесс — эта категория находится на стыке эстетики, теории литературы, теории и истории искусства, а также поэтики. Важная часть художественного процесса — литература как развивающаяся система. Необходимо понять литературный процесс как составную художественного развития человечества.

Развитие художественного процесса социально обусловлено, однако имеет и имманентные закономерности. Взаимодействие этих двух факторов и формирует художественный процесс.

Все течет и меняется в мире. Течет и меняется и сам мир, изменчивы и его явления. Мир есть процесс, и частью его является историческое движение и развитие культуры, частью развития которой, в свою очередь, является литературный процесс.

Существенное значение имеют принципы и обусловленные ими элементы исторического членения (периодизации) этого процесса. Двумя важнейшими категориями эстетики и литературоведения, помогающими понять художественный процесс и обобщенно описывающими его составные элементы, являются: *художественные взаимодействия* и *художественные направления*. Эти категории имеют инструментально-методологическое значение и "работают" при анализе литературного развития и выявлении его исторических, национальных и региональных особенностей.

Изучая эти проблемы в их конкретно-всеобщей форме (т.е. теоретически, но без отрыва от конкретного материала литературы), важно опираться на мировую литературу и на наиболее существенные факты ее развития. Необходимо наметить четкое членение литературного процесса, выделяя его эпохи, а внутри эпох следует рассмотреть литературные направления. При этом серьезной задачей останется преодоление европоцентристского понимания литературного процесса. С этой целью авторский коллектив обращается к про-

цессам, происходящим в африканских литературах, и этот материал позволяет в чем-то подтвердить, а отчасти уточнить и скорректировать наши представления о мировом литературном процессе.

Понимание литературы как движущейся системы поможет составить верные представления об особенностях духовно-культурного развития человечества и будет способствовать более глубокому пониманию природы литературы и более точной интерпретации художественных произведений.

Часть I

ОСОБЕННОСТИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОЦЕССА И МЕТОДОЛОГИЯ ЕГО АНАЛИЗА

Глава I *ЛИТЕРАТУРА КАК РАЗВИВАЮЩАЯСЯ СИСТЕМА*

1. Художественное развитие. Литература и искусство — развивающаяся система. Развитие художественного процесса социально обусловлено и имеет внутренние закономерности. Взаимодействие внешних (социальных) и внутренних (художественные традиции, художественный мыслительный материал) факторов и формирует художественный процесс.

Мир — процесс, искусство — художественный процесс, в котором преломляются изменения реальности.

В процессе развития искусства сменяется приоритет изобразительности и выразительности. Отметивший эту закономерность Н.И.Балашов подчеркивает, что XX в. — эпоха приоритета выразительности. Еще одно глубинное изменение художественного видения мира произошло также в XX в.: начиная с античности, действительность представлялась гармоничной (лишь на периферии реальности ютилась дисгармония), со второй половины XX в. мир воспринимается художником как хаос, на периферии которого могут быть оазисы гармонии. Эту идею в теоретической форме прокламирует современная наука хаология.

Важнейшая категория эстетики, помогающая понять художественный процесс, его исторические этапы и звенья, обобщенно описывающая его,— *художественное направление.*

Что является движущей силой художественного развития? Что определяет художественный процесс и направление движения искусства?

Внутренняя движущая сила — внутренние противоречия искусства — определяют его самодвижение. Противоречия — пружина движения, в конечном счете определяющая развитие всех явлений, в том числе и духовной культуры. Внешние движущие силы действуют на внутреннюю ситуацию в искусстве, тормозя одни тенденции и подталкивая развитие других. Движение есть самодвижение, определяемое внутренними противоречиями самого предмета при взаимодействии внутренних и внешних движущих сил. Диалектика внутренних и внешних движущих сил художественного процесса определяет его сложную механику.

Внутреннюю движущую силу образуют накопления изменений во внутренней организации художественного текста и в структуре образа, приходящие в противоречие с традицией. Два таких внутренних изменения раскрывает Н.И.Балашов. Это гармоничное соотношение идеального и жизненно-реального, а также преобладание очищающего воздействия на реципиента красоты и наслаждения (в античном

искусстве очищение шло посредством страха и сострадания). Эти два измерения Н.И.Балашов рассматривает и как критерии разграничения искусства Ренессанса и XVII в.

Внешняя движущая сила — социальная действительность: исторический процесс воздействует на художественный. Изменяясь, социальное бытие выдвигает перед искусством нерешенные вопросы. Развитие художественного процесса социально обусловлено, однако определяется внутренними движущими силами — противоречиями художественного сознания. По отношению к художественному развитию реальность является внешним фактором. Противоречия же самого искусства, его традиции, собственно художественные взаимодействия составляют внутренние факторы художественного развития.

Искусство новой эпохи располагает в качестве исходной предпосылки традициями и художественно-мыслительным материалом. Социальное бытие само по себе ничего не порождает в искусстве. Оно лишь определяет характер и направление развития традиции. Возникновение новых направлений искусства происходит в первую очередь на основе художественно-мыслительных предпосылок (= художественных традиций), изменяющихся под воздействием новых исторических реалий и под влиянием науки, философии, религии и других материальных и духовных факторов. Жизнь предъявляет искусству определенные требования. Однако сами по себе ни новая историческая реальность, ни ее требования ничего не могут создать в художественной культуре, ибо здесь новые явления творятся только на собственно художественной основе (традиции, предшествующий художественный материал).

На формирование художественного процесса, помимо собственно художественных, оказывают воздействие и общекультурные традиции и формы общественного сознаиия (философия, политика, наука, мораль, право, религия). Взаимодействие художественного процесса с философией — это и влияние идей Декарта на классицизм, и слияние философской и литературной деятельности в творчестве просветителей, когда в одном лице (Вольтер, Дидро) объединялись поэт и мыслитель. Сближение науки и искусства на основе общей цели — познания мира — началось во второй половине XVI в. под воздействием требований научно-технического прогресса, пошатнувшего веру в теологическую модель мироздания. Позиание стало пониматься как освобождение от предрассудков.

О воздействии науки на литературное развитие написано много работ. Так, А.Ричардс отмечал, что по мере того как привычка к мистическому и таинственному объяснению событий уступала место научному и рациональному познанию, именно слияние с наукой давало поэзии силу сопротивляться хаосу и освобождало ее от обязанностей хранительницы мифов.

Повышение роли естественных наук в XIX в. и их бурное развитие, внедрение лабораторных форм исследования повысили роль экспериментального начала в литературе, что сказалось, например, на поэтике романов Э.Золя и что способствовало рождению натурализма как нового художественного направления.

Поэт и критик викторианской эпохи профессор Оксфордского университета Мэтью Арнольд утверждал, что современные научные идеи проникают в литературу, придавая ей философское звучание.

В XX в. равновесие между воображаемым и реальным миром в литературе под воздействием науки окончательно сместилось в сторону реальности, воплощенной в смысл семиотического знака. Английский критик Дуглас Буш проследил реакцию английских поэтов на научные открытия, начиная с "елизаветинцев" и кончая поэзией XX в. Дональд Дейви провел сравнительное исследование литературного и научного языков и раскрыл обновление старых лексем под влиянием новых научных идей. В XX в. под воздействием науки в искусстве возобладал реальный мир.

Столь же интенсивно, как с философией и наукой, в современном литературном процессе идет взаимодействие художественной мысли с политикой, моралью, правом, религией.

На развитие литературы оказывают воздействие другие его виды, а также различные формы эстетической и культурной деятельности, начиная с собственно трудовой. Влияет на искусство и несобственно художественная деятельность — по законам красоты (дизайн), по законам комического (карнавал), трагического (литургия, похоронный обряд), возвышенного (процедура коронации).

О том, какое глубинное, а порой и определяющее воздействие могут оказывать различные формы эстетической и культурной деятельности на литературу, убедительно говорит работа М.Бахтина о Ф.Рабле. Все своеобразие этого великого французского писателя и литературы целой эпохи М.Бахтин объясняет воздействием средневекового карнавального мышления, глубинных карнавальных традиций. К сожалению, методология бахтинского анализа литературных явлений с точки зрения их взаимодействия с различными формами эстетической деятельности недостаточно усвоена нашим литературоведением. Карнавал укоренен в фольклорных традициях, и развитие творчества Рабле в эстетическом поле карнавализации свидетельствует, что одним из факторов, определяющим литературное развитие, является фольклор, этнографические особенности народного быта, народные обычаи и обряды, мифы, ритуалы.

Эти факторы необходимо полно учитывать, но не следует их абсолютизировать, как это делает ритуально-мифологическая школа К.Юнга и Д.Фрэзера и видный канадский теоретик Нортроп Фрай. Вслед за Шеллингом в духе романтического гуманизма он создает модель "вращения" западноевропейской литературы вокруг мифа,

трактуемого как архетипическая структура. По мнению Н.Фрая, литература в своем развитии проходит пять этапов-"модусов".

Для Фрая развитие литературы — культурно-исторический процесс, состоящий из параллельных рядов. Социальность понимается как общественный фон, на котором существует литературное явление. Основа его архетипична и устойчиво постоянна. В процессе литературного развития, согласно Фраю, происходит адаптация мифа н метафоры к канонам морали или правдоподобия.

Воздействие различных типов деятельности на художественную в сочетании с давлением традиций искусства на основе его внутренних противоречий создает диалектику взаимодействия внешних и внутренних факторов художественного развития при решающей роли самодвижения художественной культуры. Самодвижение искусства обусловлено его внутренними связями, художественными взаимодействиями и прежде всего отношением "традиция — новаторство".

Как настойчиво ищут люди выхода из все новых и новых и вместе с тем неизменно трагических противоречий жизни! Упорно ищет человечество способа овладения не только миром природы, но и миром своих собственных отношений. Неподвластность, неподконтрольность этих отношений людям ширится и принимает все новые и новые формы, и гении художественной мысли в своих произведениях неутомимо и самоотверженно исследуют способы овладения взаимоотношениями и судьбами людей. Каждая эпоха развитня искусства давала свое соотношение характера и обстоятельств. Это обусловливало своеобразие искусства разных эпох.

2. *Роль традиций в литературном процессе.* Литературный процесс — это сложное и многогранное явление. Мы предпримем попытку рассмотреть взаимодействия хронологически удаленных друг от друга произведений. Выявленные в работе виды соотнесенности литературных текстов с традицией значимы для анализа не только произведения, но и литературного процесса в целом.

Проблеме традиции в литературном процессе посвящено много исследований. Мы остановимся на нескольких видах функционирования традиции, устойчиво проявляющихся на самых различных стадиях любой национальной литературы и при взаимодействиях национальных литератур. Подлежащие рассмотрению виды "подключения" традиции выбраны нами не случайно: они образуют определенную систему; характеризуются определенной связью (один вид предполагает, исключает или осложняет другой). Рассмотрение выделяемых нами видов функционирования традиции значимо также и потому, что анализ этих видов подключения традиции имеет несомненное методологическое значение: нередко встречающаяся недостаточная

четкость разграничения их при анализе конкретных произведений обусловлена некорректностью в последовательности применения методов исследования.

Первый вид функционирования традиции носит всеобщий характер. Основные признаки этого вида подробно описаны исследователями. Его можно определить как функционирование традиции в качестве "фона": всякое литературное явление (направление, течение, школа, произведение) соотнесено с традицией как отклонение, нарушение; новаторство воспринимается лишь на фоне предшествующей традиции[1]. В качестве фона может функционировать любая (по характеру поэтики, культурной дистанции) традиция, но, как правило, "фоновая" функция свойственна ближайшей традиции, традиции, еще не потерявшей актуальности в момент создания произведения. Соотнесенность с хронологически (и, соответственно, культурно) близкой традицией неизбежна при восприятии любого произведения, для возникновения этой соотнесенности не требуется введение в произведение "нарушающих" эту традицию, знаков, указывающих на "нарушаемую" традицию. Если в произведении происходит отказ от канонов далекой литературной традиции — этот отказ, может быть воспринят как отказ, лишь когда в произведении есть знаки, выполняющие функцию указания на эту далекую традицию. Соотнесенность с ближайшей и далекой традициями — два принципиально различных факта литературного процесса.

Особенность традиции, выполняющей исключительно фоновую функцию,— ее невыраженность в тексте; эксплицитно в произведении традиция не присутствует. Соотнесенность произведения с чисто фоновой традицией не носит "конкретного" характера: фоновая включенность традиции в художественное произведение не вносит в произведение определенной (способной быть описаиной с значительной степенью конкретности) семантики. Соотнесение с фоном может быть определено лишь как "нарушение", "отклонение", "отказ". Произведение на фоне традиции может восприниматься как "низкое", "нехудожественное", "странное", "новое" и т. д.

Всякое произведение "нарушает" предшествующую традицию и формирует новую. Чисто фоновая функция традиции чрезвычайно существенна: вне соотнесенности с ближайшей традицией произведение иногда не воспринимается как художественное (в случае, если произведение — лишь системно организованный набор отказов)[2].

"Неконкретность" фоновой соотнесенности заключается в том, что характер этой соотнесенности исторически сравнительно неизменен: любое произведение, нарушающее традицию, воспринимается как "неожиданное", "новое", "нехудожественное", "странное", меняются прежде всего элементы, создающие нарушения. Принцип отклонения связан со специфическим принципом художественного текста — принципом многозначности. При "отклонении" многознач-

ность проявляется в одновременной возможности двух восприятий произведения, "нарушающего" установленные традицией каноны: как художественно совершенного и в то же время странного, необычного, "нехудожественного", что и создает эффект новизны.

Фоновая соотнесенность опосредована жанром — соотносимы прежде всего произведения одного жанра.

Соотнесенность произведения с удаленной традицией, как мы уже упоминали, возможна лишь в том случае, если в произведении есть элементы этой традиции, выполняющие функцию указания. Соотнесение произведения с удаленной традицией — не чисто фоновое: в этом случае традиция представлена в тексте эксплицитно, традиция вносит в нарушающий ее текст "конкретное" значение: элементы этой традиции, даже если они не являются цитатами из конкретных произведений[3], должны быть достаточно "конкретными", ощущаться как *"чужое слово"* (в терминологии М.М.Бахтина) — иначе они не могут выполнять функцию указания на определенную традицию.

Элементы какой-либо традиции, выполняющие в произведении функцию указания на эту традицию, могут быть названы цитатами (такие цитаты могут указывать на традицию через свой источник и непосредственно, если эти цитаты — стереотипы определенной традиции или стереотипы, характерные для канона, сформированного традицией).

Функционирование традиции в качестве *цитаты* (в широком смысле слова) — второй вид включения традиции в текст. Фоновое подключение традиции к тексту может не сочетаться с цитированием, если в качестве фона выступает ближайшая, не потерявшая актуальности традиция — соотнесение с ближайшей традицией не требует выраженности ее элементов в тексте; удаленная традиция может функционировать как фон для нарушений лишь в том случае, если в произведении есть значимые включения — элементы этой традиции[4].

В произведениях могут встречаться и цитаты из ближайшей традиции — но они не выполняют, как правило, функцию указания на фон и тем самым на нарушения, такие цитаты устанавливают более "конкретное" соотношение (подключение семантики конкретных произведений ближайшей традиции, пародия на конкретные произведения или поэтику традиции).

Цитата может выполнять функцию указания на те элементы близкой традиции, соотнесение с которыми вне дополнительного указания затруднено из-за различной жанровой принадлежности текстов, включающих "нарушаемые" элементы и произведения, включающего цитату. Тривиальный случай — цитатное имя Софья в "Горе от ума" А.С.Грибоедова: полемическая соотнесенность грибоедовской Софьи с носящими это имя персонажами классической комедии недостаточно явна, так как пьеса Грибоедова соотнесена по жанру не

столько непосредственно с классицистической комедией, сколько с драматургией классицизма вообще.

Отличие нарушения от цитации несомненно, но разграничение этих двух видов соотношения с традицией не может быть абсолютным. Прежде всего надо заметить, что всякая цитация подразумевает "нарушение". Нарушение это происходит двояко: во-первых, цитация — нарушение ближайшей традиции (отсутствие интереса к цитации в предшествующем литературном течении сменяется установкой на цитацию в формирующемся течении; характерному для предшествующего литературного течения принципу точиости цитации противопоставляется принцип свободы варьирования цитируемого фрагмента, традиция, недавно бывшая запрещенной литературными канонами для цитирования, становится основным объектом цитации), во-вторых, цитация — нарушение той традиции, к которой принадлежат тексты — источники цитат (функция цитаты в новом контексте всегда отличается от ее функции в исходном контексте).

Конечно, включение традиции в текст далеко не всегда принимает вид цитаты (даже в широком смысле). Цитата сравнительно легко вычленима из контекста. Как правило, традиция подключается к тексту как один из его художественных языков, не ограниченный структурно: нельзя интерпретировать тот или иной фрагмент произведения лишь с помощью языка какой-либо традиции, противопоставленной языку современной традиции; на разных уровнях этот фрагмент интерпретируется с помощью различных художественных языков, "чужое" и "свое" не обособлены. Соотнесенность произведения с традицией через один из его художественных языков подробно описана в работах Ю.М.Лотмана. Отличием цитаты от нецитатного выражения традиции в тексте можно считать *отграниченность цитаты от контекста*. Особенно устойчива эта отграниченность при введении в произведение цитат, функция которых непонятна без обращения к тексту — источнику цитации. Цитаты, функция которых в "новом" тексте понятна без обращения к тексту-источнику, приближаются к нецитатному типу "чужого слова"[5]: цитатные слова и выражения воспринимаются как специфически "литературные". "Литературность" таких цитат во многом напоминает стилистическую маркированность нецитатного "чужого слова". Такие цитаты могут сравнительно легко терять цитатную функцию, становясь (в случае частого повторения в различных произведениях) признаком художественного канона.

Эксплицитная выраженность традиции в тексте может считаться нецитатной, когда невозможно или проблематично вычленить из текста определенные элементы, которые функционируют лишь как знаки этой традиции.

Функция указания на текст-источник может быть закреплена за одним элементом текста, а функцию внесения в произведение семан-

тики текста-источника может выполнять другой элемент текста (часто для установления источника цитаты требуется дополнительное указание — в качестве такого указания может функционировать введение имени персонажа из текста-источника, цитатное заглавие, указание на источник в предисловии или примечании).

Как частные случаи цитации можно рассматривать *стилизацию*[6] и *пародию*. Как неоднократно указывалось разными исследователями, цитацию и пародию сближает двуплановость — наличие стилизуемого (пародируемого) и стилизующего (пародирующего) планов[7]. И стилизация, и пародия основаны на функциональной соотнесенности с традицией (текстом) — объектом стилизования (пародирования). Указание на этот объект достаточно однозначно закреплено в том или ином тексте за определенным текстом, закреплено несоизмеримо ощутимее, чем в случаях нецитатного эксплицитного включения традиции.

Как в "цитатных", так и в пародийных произведениях функция указания на объект цитации (пародирования) может быть закреплена за одними произведениями, а функция внесения семантики источника в текст — за другими. В пародиях указующую функцию часто выполняют включения из пародируемого произведения, которые сами пародированию не подлежат (в стихотворных пародиях это часто размер); при этом, впрочем, в отличие от непародийного цитирования, внесение семантики текста-источника другими (не указующими элементами) носит характер чисто отрицательный (внесение семантики, соотносимой с семантикой текста-источника,— "сниженной", "перевернутой"). Пародийность требует включения подлежащих пародированию элементов в "снижающий" контекст и, тем самым, совмещения функций указания и внесения "снижаемой" семантики. В "пародичных" произведениях, как показал Ю.Н.Тынянов, важна подключенность (обычно комическая) к какому-либо тексту, "сннжение" как таковое. Поэтому и пародируемой поэтики в тексте может не быть — конкретного объекта пародии здесь нет[8].

Пародийное произведение может приближаться к чисто фоновой соотнесенности с объектом пародии — в том случае, если пародия направлена на жанр с жесткой структурой. Соотнесенность с пародируемым объектом может устанавливаться на уровне сюжетной и композиционной схемы (с ценностно противоположным ее заполнением). В этом случае функцию цитаты выполняют элементы достаточно "абстрактного" уровня (один сюжет воплотим в нескольких текстах).

Говорить об "абстрактном" пародировании можно лишь с долей условностн: в этом случае пародируемый объект все же находит выражение в тексте на "конкретном" уровне, на уровне словесного воплощения (те или иные сюжетные и композиционные структуры нельзя отождествлять со словесным воплощеннем, но эти уровни легко соотноснмы: сюжетные и компознционные схемы соотносятся

с определенным набором инвариантных словесных описаний). Кроме того, пародийные цели требуют введения и "конкретных" цитат (которые могут быть отождествлены с теми или иными фрагментами текста) — иначе пародия может быть воспринята как вариация на старых художественных схемах.

В целом пародия имеет ряд общих черт с пародийным цитированием, черт, которых лишена стилизация. Можно говорить о пародийных цитатах (в непародийном произведении), но вряд ли правомерно — о стилизационных цитатах, за исключением тех случаев, когда стилизационный фрагмент является своего рода обособленным произведением, "текстом в тексте". Стилизация требует, в отличие от пародии, эксплицитного присутствия стилизуемой поэтики, а не какого-либо ее элемента; пародия через "снижение" значимого элемента художественной системы может снижать и всю систему[9].

Понятие стилизации не охватывает все тексты, построенные на принципе пародийного воспроизведения "чужой" поэтики. Существуют произведения, характеризующиеся воспроизведением нескольких "чужих" стилей одновременно, при том что эти стили не закреплены за различными фрагментами, а тесно сплетены. В этом случае можно говорить о некоем синтезированном стиле, сохранившем признаки "первичных" стилей, но и обладающем специфическими чертами.

В литературе довольно часты случаи переадресации воспроизводимой традиции: элементы какой-либо традиции, включенные в текст, указывают не на свой источник (традицию, к которой они принадлежат), а на типологически близкую воспроизводимой традицию. В пародийных произведениях переадресация может осуществляться без специального указания на истинный объект пародии, так как пародия всегда направлена на ближайшую, актуальную традицию[10], при непародийной переадресации требуется введение знаков традиции, с которой соотнесено произведение.

Цитация интересна и с еще одной точки зрения — характер цитирования (цитаты из каких произведений могут соседствовать в одном и том же тексте, какие традиции могут быть синтезированы в едином "условном", противопоставленном "нейтральному" стилю современной литературы, какие элементы традиции могут выступать как знаки этой традиции в цитатах в разные литературные периоды), показывает нам, как воспринимает литература той или иной эпохи предшествующие традиции, дает возможность определить модель предшествующих традиций, создаваемых тем или иным литературным течением, модель, которая существенно отличается от автомодели (самовосприятия) этих традиций.

Соотнесенность произведения с той или иной литературной традицией может стать объектом игры, выражающейся в литературной мистификации — указании на текст, реально не существующий. Чи-

татель, принимающий правила игры, затрудняется в установлении того, с какими традициями соотнесено воспринимаемое им произведение, так как не имеет информации об указанном автором литературном источнике (в силу фиктивной "реальности" источника). Произведение "изымается" из традиции, и разграничение "своего" и "чужого" оказывается невозможным.

Прежде чем проиллюстрировать указанные нами виды подключения традиции, необходимо высказать ряд замечаний методологического характера. Первая необходимая процедура при анализе соотношения любого произведения с традицией заключается в разграничении генетических и функциональных (значимых для восприятия произведения) связей. Функциональные связи отражены в произведении в виде элементов, указывающих на значимую для произведения традицию (совокупность текстов или конкретный текст). При сопоставлении с генетическим источником можно найти явления, аналогичные нарушениям (несоблюдение принципов, свойственных традиции, которую представляет генетический источник), но это "псевдонарушения", они не функциональны, то есть произведение не содержит установки на восприятие этих "псевдонарушений" как функционально значимых "отказов". Функциональные связи, как мы уже отмечали, отражены в произведении в виде знаков традиции. Характер функциональной связи (соотнесенность с конкретным произведением какой-либо традиции или непосредственно с традицией как таковой) неопределим без структурного анализа произведения, содержащего эти знаки. Так, структурно однотипные цитаты могут выполнять различные функции; цитаты, восходящие к различным генетическим источникам, могут терять в новом контексте соотнесенность с генетическим источником. Но и структурный анализ плодотворен, лишь если учитывается современное автору "мировосприятие", так как произведение всегда создается автором в расчете на современную ему систему представлений, современный ему менталитет. Учитывать "мировосприятие" современников автора особенно необходимо при сравнении произведений, хронологически (и культурно) удаленных друг от друга. Внешне тождественное в таких произведениях может быть различным с точки зрения восприятия современников создателей памятников: то, что в одном произведении воспринимается как художественный символ, в другом — миф, сходные поступки персонажей в одних культурных контекстах воспринимаются позитивно, в других — негативно. Различие выявляется и на уровне слов: тождественные на уровне обозначаемого предмета слова различаются на уровне соответствующего этому предмету понятия.

Столь же необходимо учитывать и современный произведению литературный фон — актуальную традицию. Отказ от привлечения литературного фона — игнорирование нарушений ближайшей традиции в произведении; не привлекая литературный фон, исследова-

тель может также исказить при анализе характерную для текста иерархию традиции (что мы покажем ниже на конкретном материале).

Таким образом, применение сравнительного метода может дать правильные результаты лишь при условии, что предварительно установлено: чтó и с чём можно и следует сравнивать. Сравнительный анализ должен предваряться структурным; структурный подход — сочетаться с историко-культурным.

Значимость указанной последовательности методов при выявлении соотнесенности произведения с традицией мы попытаемся продемонстрировать на конкретном литературном материале.

Соотношение различных видов подключения традиции и демонстрацию продуктивности вышеуказанной последовательности подходов мы проведем на материале так называемых "византийских легенд" Н.С.Лескова[11]. Выбор в качестве примера именно этих произведений неслучаен: "византийские легенды" характеризуются чрезвычайной гетерогенностью художественных традиций, подвергшихся нарушению и цитированию: сказания и традиция средневековой церковной литературы[12], современная Лескову психологическая проза, исторический роман, сентименталистская и романтическая литература, народные легенды, "простонародные рассказы" Л.Н.Толстого[13].

В "византийских легендах" Н.С.Лескова можно найти едва ли не все перечисленные нами виды подключения традиции.

Генетически все легенды Лескова восходят к прологным сказаниям. "Соотнесенность с Прологом отражена в жанроуказующих подзаголовках легенд ("легенда", "сказание"[14]), указаниях на источник в подзаголовках отдельных изданий (напр., "Совестный Данила" и "Прекрасная Аза". Две легенды по старинному прологу. Составлены Н.С.Лесковым. М., 1889) и тексте (ссылка на Пролог в "Повести о богоугодном дровоколе").

В "Опыте систематического обозрения Пролога" опубликованы пересказы источников легенд Лескова: "Аскалонского злодея" и "Невинного Пруденция"[15]. В письмах в редакцию газет "Новое время" и "Русские ведомости" Лесков указывал на Пролог как на источник своих легенд[16].

Таким образом, функциональная соотнесенность с Прологом в легендах задана. Она может иметь несколько вариантов: 1) соотнесенность с традициями прологных легенд и церковной литературы вообще, соотнесенность с прологным сказанием как жанром; 2) соотнесенность с конкретным произведением Пролога.

Исследователи А.Л.Волынский[17], Б.М.Другов[18], В.Ю.Троицкий[19] указывали на сюжетные отличия легенд от их источников, на психологизацию персонажей, отсутствующую в Прологе, "снятие"

чудес реальной мотивировкой, идейные отступления от проложных сказаний. Остается невыясненным, значимы ли генетически или функционально отмеченные сюжетные отступления от источников, соотносимы ли легенды Лескова с Прологом как с жанром или с конкретными текстами. Не раскрыт и характер легенд и их связь с литературной традицией: в каких случаях идеология Лескова полемична лишь по отношению к православию, к официальному христианству и в каких случаях идеология легенд, находя свое выражение в художественной форме, свойственной группе текстов церковной литературы, становится прямо полемичной по отношению к этой литературе. Не исследовано соотношение принципа цитирования (в широком смысле) Библии в "византийских легендах" и церковной традиции.

Выяснение характера соотношения легенд с церковной литературой (прежде всего с Прологом) требует предварительного последовательного применения структурного анализа легенд.

Поскольку фоновая соотнесенность с церковной традицией осуществляется лишь благодаря цитатам, мы начнем не с выделения нарушений, а с выделения цитат.

В трех легендах есть цитаты "в собственном смысле" — "точно воспроизводимые отрывки "чужого текста"[20]. Эти цитаты Лесков выделяет графически (берет в кавычки). Такие цитаты есть в "Скоморохе Памфалоне", "Прекрасной Азе" и "Повести о богоугодном дровоколе". Все цитаты "Скомороха...", кроме одной, достаточно точны (варьируется лишь грамматика источника)"[21]. Но один фрагмент, взятый в кавычки,— "дыхание тонко" — псевдоцитата по отношению к генетическому источнику ("Слову о Феодуле"): "дыхание тонко"; далее варьируется в тексте и графически как цитата уже не оформляется[22]. Являясь псевдоцитатой по отношению к "Слову о Феодуле", этот фрагмент вполне может быть воспринят как цитата из какого-то текста церковной традиции (т.е. существуют эквивалентные ему выражения в других произведениях этой традиции).

В "Прекрасной Азе" цитаты в узком смысле слова воспроизводят цитаты генетического источника — "Слова о девице..." достаточно адекватно (но здесь они уже даны в переводе, в отличие от цитат в "Скоморохе..."); на уровне обозначаемых предметов цитатные фрагменты тождественны соответствующим выражениям генетического источника[23] (т. 29, с. 106, 107). Встречается здесь и цитата, которая не имеет эквивалента в "Слове о девице" ("малая хлевина" — т. 29, с. 107), но потенциально может читаться в этом тексте; псевдоцитатный характер ее по отношению к генетическому источнику нельзя установить на основании текста легенды Лескова. "Истинные" цитаты не указывают на генетический источник, так как семантика их ясна без обращения к их первоначальному контексту. Цитаты отсылают лишь к каким-то (неопределенным) текстам. Место и время происходящего соотносят легенды с византийскими сказаниями. Церковно-славян-

ский язык цитат "Скомороха Памфалона" указывает на язык этой традиции, фабульная схема его (уход из "мира", столпничество, чудесная весть) конкретизирует источник как текст, близкий к агиографическим[24].

Основная функция цитат в "Скоморохе Памфалоне" и в "Прекрасной Азе" — автоуказание, указание на самоё произведение, точнее — на некий мыслимый текст — источник этого произведения. Цитаты не указывают на какой-либо совершенно иной текст, поскольку денотаты слов, составляющих цитаты, и нецитатных слов произведения относятся к одному и тому же континууму. Цитатные и нецитатные фрагменты описывают одних и тех же персонажей — Ермия, Азу; они указывают не столько на факт существования (факт фиктивный) какого-то конкретного текста о Ермии, об Азе. В конце "Скомороха Памфалона" повествователь прямо указывает на "автора" своего "источника" — списателя сказаний. Цитаты выступают также как знаки "чужой" точки зрения при описании чудес (в "Скоморохе Памфалоне" — весть Ермию о Памфалоне, в "Прекрасной Азе" — чудесное крещение Азы, в "Повести об богоугодном дровоколе" — "глас" с неба" епископу). Церковно-славянская лексика в описании чудес указывает на то, что эти описания даются с точки зрения агиографа, что они — также цитаты (в широком смысле слова). В других легендах Лесков "снимает" чудеса (само "снятие" чуда функционально значимо, так как возможность реализации чуда задана в сюжете). Описание чудес всегда связано с цитацией.

Описанные нами функции цитат демонстрируют необходимость предварения сравнительного анализа структурным: в новом контексте генетически различные цитаты получают одну и ту же функцию, их соотнесенность с источником не реализуется — цитаты не указывают на свой источник, указывают на иной, реально не существующий текст.

Но у Лескова есть и другая разновидность цитаты — цитата, указывающая на свой источник. Это графически оформленное как цитата слово "принуждение" в "Повести о богоугодном дровоколе". Здесь цитата указывает на свой источник, так как без обращения к источнику смысл цитаты неясен (точнее, неясно, почему слово "принуждение" выделено как цитата — текст абсолютно ясен, это слово ничем не выделяется из контекста, не является "чужим словом", знаком цитации выступают лишь кавычки). При сравнении фрагмента с цитатой (т. 29, с. 93) и источника легенды — "Слова от Лимониса о Мурине древосечце"[25] обнаруживается, что в Прологе, в отличие от легенды, речь идет о моральном принуждении старца епископом, у Лескова — о физическом принуждении, видимо, слугами (см. сказуемые во множественном числе). Текст легенды получает явно иронико-сатирический эффект по отношению к источнику, трактовка епископа в легенде полемически соотносится с его же трактовкой в

"Слове...". Поиск источника читателем был облегчен прямым указанием на газетное издание легенды[26].

Встречаются у Лескова и цитаты (графически не выделенные), приближающиеся к нецитатному "чужому слову": это слово "виноградник" в "Прекрасной Азе", "шатры виноградные" в "Асколонском злодее" (здесь цитата как постпозиция прилагательного — церковно-славянская конструкция, так и семантика прилагательного: ср. церковно-славянское значение слова "виноград" — "сад"[27]), "ливанские кедры", "амаликитянин", "плескали руками" в "Горе". Эти слова важны Лескову своим колоритом, "библейской" окрашенностью, важны как "стилевые", "литературные" слова. В разных произведениях эти "библеизмы" выполняют разную функцию: так, в "Горе" они воспринимаются как экзотизмы, реализующие установку на самоценный эстетизм и "чужой" быт; ср. "чужие" реалии в этой легенде, установка на экзотизм реализуется в употреблении слов, значение которых может быть не до конца известно читателю, из-за обилия слов в "Горе", редко встречаемых в известных читателю текстах, выдвигается на первый план акустическая и интонационная сторона слов. Библеизмы употребляются в "Горе" в самых различных контекстах, никак не соотносимых с контекстами источника.

Среди цитат (в широком смысле) у Лескова есть цитаты, в которых функция указания на источник и внесения семантики источника закреплена за разными элементами. Это, например, цитатное описание вознесения Ермия и Памфалона в "Скоморохе Памфалоне" (гл. 29) — "еврейские литеры" на небосклоне — несомненная реминисценция из Библии (пир Валтасара). Но буквы, которыми написаны на стене слова пророчества в Библии, не еврейские. Надпись — реминисценция из Библии, но определение букв как еврейских — указание не на описание надписи в книге Даниила, а указание на библейский текст.

Многие легенды Лескова — произведения подчеркнуто "условного", противопоставленного современной автору традиции стиля ("Скоморох Памфалон", "Прекрасная Аза", "Гора", "Аскалонский злодей"). В легендах значима церковная традиция: "Прекрасная Аза" и "Гора" строятся как развертывание библейских формул, эксплицитно выраженных в тексте (эпиграф "Прекрасной Азы"), изречения о правом глазе (Мф., 5, 29) и горе — в "Горе" (последнее — контаминация двух евангельских изречений — Мф. 17, 20 — гора, Лк. 17, 6 — смоковница и море, в которое она "пересадится"), контаминированное изречение и в генетическом источнике "Горы"[28]. Эта традиция переплетается с сентименталистско-романтической: описание сада Азы — сентименталистский стереотип, о чем писал в указанной нами книге о Лескове А.Л.Волынский. Сентименталистский стереотип — использование атрибута — устойчивого признака персонажа как части имени собственного: эпитет Азы "прекрасная", Тении —

"изящная" и т.д., с сентименталистской традицией сближается и функция эпитета (как и в сентименталистской повести, эпитет устойчив, имя героини постоянно или очень часто употребляется в сочетании с ним и в авторской речи, и в речи других персонажей, обращенных к героине, и при самоназывании). Совпадают и сами эпитеты; как и в сентименталистской литературе, устойчивый эпитет предполагает наличие у персонажа целого ряда признаков, кроме основного ("прекрасная" — добрая, нежная, чувствительная и т.д.— см. атрибуты Тении). В легендах Лескова часто встречаются словесные стереотипы сентиментализма ("поэзия слов" и т.д. в "Аскалонском злодее"), "слова-сигналы"[29] сентименталистской культуры ("арфа" в "Аскалонском злодее"). Традиционно сентименталистские функции у многих персонажей легенд: Магны (страдающая невинность), Магистриана (безответно влюбленный юноша, помогающий любимой им женщине) и др. Романтические стереотипы вычленимы на разных уровнях: метафора "огонь-страсть" (т. 29, с. 18) на уровне слова; на уровне персонажей — романтическая трактовка художника — Зенон, искусительница и обольстительница — Нефора и др. Пунктуационные знаки соотносятся с сентименталистскими традициями (например, троеточие как знак эмоциональной паузы).

Неразграничение сентименталистской и романтической традиций в легендах Лескова, несомненно, обусловлено объединением этих традиций в литературном сознании того времени (ср. романы Г.Эберса) — характер подключения традиции в произведении позволяет реконструировать литературное сознание эпохи, созданную ей модель предшествующих традиций.

Сентименталистско-романтическая поэтика переплетена с поэтикой церковной литературы. Последовательное разграничение фрагментов текста на сентименталистско-романтические и созданные в ключе церковной традиции практически невозможно; сентименталистские стереотипы включаются в схемы и оппозиции церковной литературы (см., например, сохранение схемы столпнического жития в "Скоморохе Памфалоне" — в обратном виде[30] или ценностной оппозиции "верх" — "низ" там же). Не подлежат строгой дифференциации приемы, свойственные средневековой литературе и новой: такой традиционный прием новой литературы, как внутренний монолог, фиксирует в легендах рассуждения не одного, а нескольких лиц (явное нарушение функции приема с точки зрения новой литературы — см., например, внутренний монолог епископа и его приближенных в "Повести о богоугодном дровоколе" — т. 29, с. 92)[31]. Лесков создает в упомянутых легендах синтезированный "условный" стиль, в котором интегрированы различные первичные стили, не теряя своей специфичности.

Легенды Лескова — интереснейший материал для выявления разновидностей отклонений; все легенды противопоставлены литературе на современном материале.

При восприятии легенды подключается совсем иная система представлений, современная автору, в которой восприятие церковного пространства как сакрального существенно ослаблено. Установка на современное автору мировосприятие заложена в тексте (реалии русской жизни 1880-х гг. — церкви севера России "на столбиках" и т.д.). Соответственно, рассказ дровокола у Лескова соотнесен с рассказом "дровосечца" в Прологе; полемичность ощутима лишь при учитывании различий средневекового и современного Лескову мировосприятия.

Второе значимое нарушение источника — замена слова "бремя"[32] словом "оберемок" (т. 29, с. 92). Слово "бремя" имеет устойчивую традицию употребления в церковной литературе в переносном значении (что восходит к Библии). В "Слове от Лимониса..." бремя, несомненно, цитатное слово. Воспринимаясь как цитата, оно вносит в проложный текст элемент абстрагированности и символизации. Спроецированный на библейские тексты, проложный рассказ "дематериализуется": древосечец Пролога — не только и не столько конкретный человек, сколько архетип любого праведного человека, безропотно "несущего свое и чужое бремя" (ср. Послание Ап. Павла Галатам, 6, 1–5). Символическое значение в "Слове от Лимониса..." получает и дорога (жизненный путь).

Лесков снимает символические коннотации и соотнесенность с Библией. Нарушение традиции особенно выделено благодаря тому, что принимает форму следования ей: слово "оберемок" — родственное слову "бремя", но с библейскими текстами оно не соотносится, так как стилистически снижено, не способно употребляться в переносном значении. Разобранные нами нарушения — пример того, что соотнесенность с традицией как таковой в ряде случаев возможна лишь через соотнесенность с конкретным произведением этой традиции; разграничение трансформации конкретного текста и общих принципов традиции бывает иногда проблематичным и вряд ли возможным. Степень сращенности такой трансформации зависит от характера традиции, с которой соотносится трансформируемое произведение: трансформация произведения, относящегося к "эстетике тождества", неотделима от трансформации традиции; менее сращены трансформация произведения и трансформация традиции, к которой относится это произведение, если это произведение построено по принципам "эстетики различия"[33].

Одна из легенд Н.С.Лескова — пример переадресации традиции. Это "Невинный Пруденций" — пародия на современные писателю произведения на библейском и средневековом материале, ориентированные на сентименталистско-романтическую традицию (Г.Эберс,

Г.Флобер) и на собственные легенды, написанные в этом ключе. Пародийность "Невинного Пруденция", не замеченная исследователями, несомненна. Интересно, что пародируется, строго говоря, сентименталистско-романтическая поэтика: мотив любовного безумия, сведенный до уровня патологии ("томительный бред" Пруденция), сентименталистские топосы (приют любви с козами и курами на острове), сюжет сентименталистской повести (удвоение этого сюжета — любовь Пруденция сначала к Мелите, потом к Мареме — уже пародийно). Цитаты из сентименталистско-романтической литературы очень многочисленны: цитатны эпитеты Мелиты — "прекрасная" и Пруденция — "невинный", функционирующие как составная часть их имен, цитатны приемы описания — контраст внешности Мелиты и Маремы, метафоры ("огонь-любовь"), отдельные выражения (графически выделенное как цитата выражение "союз сердец" (т. 30, с. 140), ср. "Алину и Альсима". Это произведение В.А.Жуковского цитируется в произведениях многих романтиков ("Роман и Ольга" А.А.Бестужева-Марлинского, "Именины" Н.Ф.Павлова).

Но легенды Лескова — не пародия на сентименталистскую и романтическую повесть. Об этом свидетельствует не только неактуальность пародирования сентиментализма и романтизма в 1890-е гг. Жанроуказующий подзаголовок, приуроченность действия "Невинного Пруденция" к первым векам христианства; Мелита — христианка; заключительные размышления Пруденция о "духе" и "плоти" контрастируют с сюжетом легенды и представляются немотивированными. Отмеченные особенности легенды — знаки, указывающие на реальный объект пародии,— творчество Г.Эберса и самого Лескова. Их произведения на хронологически и пространственно "чужом" материале, с значительным элементом сентименталистско-романтической традиции (в том числе и спародированными в "Невинном Пруденции" сентименталнстскими сюжетными схемами и персонажами — см. выше об устойчивых эпитетах в легендах Лескова)[34] и сильным дидактическим элементом.

Пародированию подвергается лишь один план современных Лескову произведений, восходящий к сентименталистской и романтической поэтике, но дополнительные указания на истинный объект пародии переадресуют пародию — через "снижение" сентименталистско-романтической поэтики пародируется актуальная традиция.

Легенды Н.С.Лескова также иллюстрируют функционирование принципа снятия соотнесенностей с традицией через указание на фиктивный источник — "отреченный допетровский Пролог"[35]. Противопоставление допетровского Пролога послепетровскому как отреченного — мистификация, мистификация — и утверждение о том, что Пролог охарактеризован как отреченный источник Ф.Прокоповичем в "Духовном регламенте"[36]. С.Лотридж связывал изменения в характеристике Пролога Лесковым со стремлением избежать цензур-

ных осложнений. На наш взгляд, мистификация Лескова вызвана чисто литературными причинами. Публикуя пересказы проложных сказаний, Лесков ввел в их текст два произведения, далеких от реальных проложных сказаний и очень близких к "Горе" и "Прекрасной Азе", и одновременно два пересказа источников "Аскалонского злодея" и "Невинного Пруденция"[37]. Эти пересказы адекватны соответствующим сказаниям Пролога и отличных от генетически связанных с этими сказаниями легенд. Таким образом, в рамках одного текста задавался и "обман" — ввод собственных произведений под видом пересказов Пролога, и указание на "истину" — публикация пересказов Пролога, показывающая, как значительно Лесков отступал от источника при написании легенд. Лесков доказывает в "Легендарных характерах" одновременно и существование особого "отреченного Пролога" (два текста, выдаваемых за проложные, сильно отличаются от потенциально известных читателю и доказывают существование Пролога, отличного от современного), и фиктивность этого существования (все прочие тексты "Легендарных характеров" приближаются к текстам издания Пролога, которые мог знать читатель)[38].

Литературная игра Лескова — демонстрация общих принципов литературной мистификации: введение указания на фиктивный источник и одновременность указания на фиктивность существования этого источника (лишь при этом условии игра может быть воспринята как игра).

Выделенные в работе виды подключения традиции к тексту, конечно, не исчерпывают всей совокупности видов соотнесенности традиции и текста. Мы попытались охарактеризовать подробно два противоположных вида подключения: функционирование традиции как фона (отсутствие элементов традиции в тексте) и функционирование традиции как цитаты.

[1] Понятие значимых нарушений было разработано В.Б.Шкловским в рамках так называемой теории "автоматизации — деавтоматизации" (см., например: ШкловскийВ. Развертывание сюжета. Пг., 1921. С. 9). Ср.: выдвинутое Ю.М.Лотманом понятие "минус-прием" — Лотман Ю.М. Структура художественного текста. М., 1970. С. 121–122.

[2] См.: Лотман Ю.М. Внутри мыслящих миров. Человек — текст — семиосфера — история. М., 1996; Культура и взрыв. М., 1992.

[3] Определение цитаты, на которое мы ориентируемся, см.: Минц З.Г. Функция реминисценции в поэтике А.Блока.— В кн.: Труды по знаковым системам, вып. VI, Тарту, 1973. С. 387–389 (см. определение цитаты в узком и широком смысле слова); ср.: Левинтон Г. К проблеме литературной цитации.— В сб.: Материалы XXVI научной студенческой конференции. Литературоведение. Лингвистика. Тарту, 1971. С. 52.

[4] Конечно, удаленная традиция воспринимается как фон несколько иначе, чем ближайшая, актуальная. В подключении удаленной традиции "фоновая" функция не может быть доминирующей.

[5] О нецитатном типе "чужого слова" см. в указанной работе З.Г.Минц. Исследователь указывает, что "цитатное слово" (в отличие от иных видов "чужого слова") привносит в художественный текст не свой общеязыковый смысл и даже не столько полученное ранее окказионально-художественное значение входящих в него компонентов, сколько указание *на место в системе*. Именно место в системе здесь — объект цитации (с. 395–396).

[6] Мы ориентируемся на определение стилизации, данное М.М.Бахтиным: Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1979. С. 220 и сл.; Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 174. Ср. определение стилизации, данное В.Ю.Троицким: Троицкий В.Ю. Стилизация.— В кн.: Слово и образ. М., 1964. С. 167–169.

[7] Литература вопроса указана в комментарии А.П.Чудакова к работе Ю.Н.Тынянова "О пародии": Тынянов. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 539–540.

[8] О разграничении пародийности и пародичности см.: Тынянов Ю.Н. Поэтнка. История литературы. Кино. С. 290–291.

[9] Конечно, пародия отличается от непародийной цитации и от стилизации ценностным отношением к источнику (критицизм — по крайней мере в пародиях новой литературы).

[10] См. о переадресации пародии статью Ю.Н.Тынянова "О пародии".

[11] Термин принадлежит А.А.Горелову — см.: Горелов А.А. О "византийских легендах" Лескова.— Русская литература. 1983. № 1.

[12] Термин "церковная литература" ("церковная традиция") употребляется нами для обозначения средневековых текстов, функционально ориентированных на Библию, текстов, создаваемых как "сателлиты" библейских произведений. К "церковной литературе" мы отиосим и саму Библию — текст — архетип "церковной традиции". Специфика персонажей и сюжета соотносит легенды Лескова прежде всего с сюжетными неагиографическими произведениями (проложные и патериковые сказания).

[13] "Византийские легенды" Лескова соотносятся с Прологом, Библией и современной Лескову национальной (Л.Н.Толстой) и иностранной литературой (Г.Эберс, Г.Флобер).

[14] То, что слово "сказание" указывало на соотнесенность с церковной традицией, показывает рецензия Г.П.Георгиевского на "Невинного Пруденция" — Русское обозрение, 1892, т. 5, октябрь. С. 957.

[15] Лесков Н.С. Полное собрание сочинений в 36 томах, т. 33, СПб, 1903. С. 126–195 (тексты от 7 октября, 8 апреля, 14 июня, 14 августа).

[16] Лесков Н.С. Собрание сочинений в 11 томах, т. 11. М., 1958. С. 240–241, 242–243.

[17] Волынский А.Л. Н.С.Лесков. Петербург, 1923. С. 155–170.

[18] Другов Б.М. Н.С.Лесков. М., 1961. С. 114–121.

[19] Уч. зап. МГПИ им. В.И.Ленина, вып. 213. М., 1964. С. 302–324, ср. Троицкий В.Ю. Лесков-художник. М., 1974. С. 89–111.

[20] Минц З.Г. "Функция реминисценции...". С. 393.

[21] Каким изданием Пролога пользовался Лесков, исследователями не установлено. Лесков знал единоверческую перепечатку (1886) Пролога издания

1642–1643 гг. (см. собр. соч. в 11 томах, т. 11. С. 102). Как установил С.Лотридж, текст генетических источников легенд тождествен в различных изданиях Пролога, есть лишь незначительные варьирования в грамматике. Лесков указывал на допетровский Пролог как на источник своих легенд. Мы пользовались первым полным печатным изданием 1642–1643 гг. Генетические источники легенд перечислены Л.П.Гроссманом: Гроссман Л. Н.С.Лесков. М., 1945. С. 225–226.

[22] Полн. собр. соч. в 36 т., т. 29. С. 114, 117. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием тома и страницы.

[23] См. текст фрагмента "Слово о девице..." с соответствующими цитатами выражениями: Пролог. М., 1642, ч. I, л. 211.

[24] В известной нам литературе о Лескове не указывалось на наличие в этих легендах генетических псевдоцитат.

[25] Пролог. М., 1642, ч. I, л. 34.

[26] Собр. соч. в 11 томах, т. 11. С. 108.

[27] См.: Срезневский И.И. Материалы для словаря древнерусского языка, т. I, СПб, 1893, стлб 260–261.

[28] См.: Пролог. М., 1642, ч. I, л. 164а,б–165 (афоризм цитирует не христианин, правитель-язычник).

[29] О понятии "слово-сигнал" см. Гинзбург Л. О лирике. Л., 1974. С. 26–27.

[30] Ср.: "Скомороха Памфалона" с Житием Симеона Столпника: Пролог, 1642, ч. I, л. 2об–3; Великие Минеи Четии, сентябрь, дни 1–13, СПб, 1868, стлб. 7–19.

[31] Термин "внутренний монолог" употребляется в значении, принятом в книге Б.А.Успенского "Поэтика композиции". М., 1970. С. 58–61.

[32] Пролог. М., 1642, ч. I, л. 34.

[33] Термины принадлежат Ю.М.Лотману.

[34] Подробное обоснование пародийности "Невинного Пруденция" будет проведено нами в работе, посвященной легендам Лескова.

[35] См. примечание к "Легендарным характерам" (т. 33. С. 126). Несколько иной текст — примечания к журнальной публикации — "Русское обозрение", 1892, т. I, февраль. С. 485, 551.

[36] Т. 33. С. 126 (без указания на "Духовный регламент"), собр. соч. в 11 томах, т. 11. С. 714 — с указанием на "Духовный регламент". Ср. текст "Духовного регламента", где Пролог не назван: "Духовный регламент... Петра Великого". Киев, 1823. С. 28–29.

[37] См. т. 33. Тексты, близкие к "Горе" и "Прекрасной Азе", помещены под 7 октября и 8 апреля, пересказы источников "Аскалонского злодея" и "Невинного Пруденция" — под 14 июня и 14 августа.

[38] Мистифицированный характер носят и разобранные нами выше цитаты (в узком смысле слова) в "Скоморохе Памфалоне" и "Прекрасной Азе" они создают иллюзию, что обе легенды — пересказы каких-то средневековых текстов (на самом деле к реально существующим текстам генетически восходят лишь некоторые фрагменты легенд и частично фабула).

3. Традиции в лирической поэзии. Лирическое стихотворение — если только оно не ставит сознательной целью разрушение традиционного строя стиха — в силу самой своей специфики более консерва-

тивно, чем прозаическое произведение; оно несет целый комплекс сращений, которые меняются медленно, от образной системы, включая так называемые "вечные образы", затвердевающие в "поэтические банальности", до рифмы, вообще до звукового оформления ("Мы рифмы старые раз сорок повторим!").

С другой стороны, как лирическое произведение, т.е. выражение каких-то существенных сторон бытия, в том числе бытия национально-исторического, в преломлении сознания данной личности в определенный момент ее существования,— оно должно более чутко отражать изменение этих сторон бытия, более гибко реагировать на новизну, чем произведение эпическое, реагировать и самим стилем, представляющим выражение неповторимой личности поэта.

Иногда в поэзии происходит так, что само подчеркнутое обнаружение традиций находится в неразрывной связи с требованиями времени.

Примерно так и происходило в начале XX в. в русской поэзии и русском искусстве вообще. (Происходило, конечно, не только в русском искусстве, но для нас именно оно представляет сейчас проблему.) Как раз новизна потребовала широчайшего осознания традиций.

Очевидно прежде всего, что вообще переломные эпохи вызывают переоценку ценностей.

Известно, какой напряженной была атмосфера ожидания — чрезвычайных и катастрофических событий, вплоть до окончания времен вообще, что основывалось на вполне реальных исторических процессах, совершающихся в русской жизни, чреватой действительными и очень резкими переменами. Это ожидание перемен и та активная роль, которая отводилась искусству в изменении лица мира, приводила к "жизнестроительским" иллюзиям: задаче преображения жизни, внешнего и внутреннего мира личности. С этим тесно связана и другая ориентация искусства XX в.: его "синтетизм",— влиятельная идея "соединения", по-разному интерпретируемая, с попытками осуществления на разных планах — жизни и искусства, Добра и Красоты, "Я" и "не-Я", плоти и духа, наконец, и разных видов искусства. Этими основными идеями времени ("жизнестроительства" и "синтеза") обусловлено и широчайшее освоение традиций, точнее — припоминание всего созданного человечеством до предела "вглубь" и "вширь", во времени и пространстве: в поисках обобщающих жизнестроительных мифов современности поэты и мыслители погружаются в античность, в мифологию северных и восточных народов, обращаются и к собственным, славянским корням, и к современному народному творчеству. Острый и по-разному направленный интерес вызывает искусство средневековья, Ренессанса, "петербургский период", переосмыслению подвергаются "вечные образы" европейского искусства.

Обостренный интерес к русской культуре XIX в. вызывает и дифференциацию традиций; заново "открывают" Фета, Тютчева, Полонского, по-новому (в символизме) прочтен Некрасов. Это дифференцированное прочтение русской лирики XIX в. было существенным, потому что к концу века произошло как бы слияние традиций. У лучших поэтов восьмидесятых годов мы еще слышим определенные отзвуки конкретных влияний — особенно острое в это дисгармоническое время воспоминание о "пушкинской весне" как об утраченном рае или, скажем, отзвуки, хотя и нивелированные, стертые, фетовского влияния у Фофанова.

В соответствии с устремленностью наиболее влиятельного направления эпохи — символизма — и воскрешение имен осмысляется символически. Выражается это прежде всего в том, что самый образ поэта-предшественника осмыслен как целостный символ — не отдельными сторонами миросозерцания или стиля, но как совершенно определенное нравственно-эстетическое единство. Обращение к нему заранее предопределяет выбор тех или иных явлений жизни и определенное к ним отношение.

Осознанное введение чужого голоса выявляет тон, строй, в котором должны быть восприняты стихи нового автора. Л.Гинзбург пишет: "Вольные мысли" в целом вовсе не похожи на Пушкина. Они не о том и не так рассказывают. Но они существуют на фоне Пушкина"[1]. Это совершенно верно. Примерно то же — об этом речь пойдет ниже — можно сказать о "некрасовском" фоне "Пепла" Андрея Белого.

Однако далее Л.Гинзбург пишет: "Наряду с интонацией, с фактурой стиха... Блок в "Вольных мыслях" от позднего Пушкина берет самое общее: утверждение мудрости поэта и конкретности мира"[2]. Это "самое общее", но и самое ответственное. Поэтому хочется снова внимательно всмотреться в известные блоковские стихи. И здесь сразу очевидно "самое общее" отличие Блока 1907 г. от зрелого Пушкина: "мудрость поэта" у Пушкина не постулируется и содержанием стихотворения не является (речь идет о стихотворении "Вновь я посетил", на которое явно ориентирован блоковский цикл, особенно стихотворение "О смерти"): интонация и пятистопный белый ямб с необходимостью оформляют внимательный путь-воспоминание поэта. "Мудрость поэта" постулируется Блоком в первых же строках цикла:

Все чаще я по городу брожу.
Все чаще вижу смерть — и улыбаюсь
Улыбкой рассудительной. Ну, что же?
Так я хочу. Так свойственно мне знать,
Что и ко мне придет она в свой час.

"Так я хочу" — явно перекликается с положением блоковской статьи 1907 г. "О лирике", в которой с полемическим перехлестом — полемическим по отношению ко всем попыткам зачисления поэта в клетку какой-то школы — он провозглашает лозунг поэтической свободы и даже поэтического произвола: "Так я хочу. Если лирик потеряет этот голос и заменит его любым другим,— он перестанет быть лириком. Этот лозунг — его проклятие — непорочное и светлое" (5, 133). "Сила его сиротливого одиночества может сравниться только с его свободным и горделивым шествием в мире" (5, 134). Что же, "свободное и горделивое шествие" тоже, конечно, отразилось в этих стихах.

"Пушкин" и то "пушкинское", что в самом общем виде формулируется как "мудрость поэта", здесь не открывается, но задано как содержание, как задана с самого начала именно пушкинская интонация. (Гипнотическое влияние "пушкинского" заставляет нас вкладывать в стихи то, чего, может быть, и нет в них?) Одно из стихотворений названо прямо "О смерти", смерть в пушкинском стихотворении тоже присутствует — дважды. О няне: только ласковые смягчения (домик, "с бедной нянею", "старушки нет") и ее образу присущие приметы — настолько индивидуальные и конкретные, что преодолевают как будто и небытие:

уж за стеною
Не слышу я шагов ее тяжелых
Ни кропотливого ее дозора.

"Смерть" не названа, отношение к ней истинно-"мудрое", трезвое, примиренное, память о ней растворена в самой жизни. И еще раз — когда проходит мысль о своей смерти:

Здравствуй, племя
Младое, незнакомое! Не я
Увижу твой могучий поздний возраст...

Она вновь не названа, не выделена из жизни, не оформлена словесно, но только как бы затрепетала на самом кончике стиха — в почти единственной в этом сдержанно элегическом повествовании эмфатической строчке, с единственным восклицанием. Именно в этой строчке наглядно и неразрывно слилось будущее с прошлым, жизнь со смертью:

Младое, незнакомое! Не я...

Можно было бы сказать (хоть, наверно, с таким вычурным сравнением нельзя подходить к пушкинским стихам), что здесь в самой паузе вместилась нигде не названная смерть и, чуть помедлив "на грани", растворилась в ней "светлой печалью". "Светлой" — потому что тут же "не я" становится "другими" — "Но пусть мой внук", и потому, что в той неведомой жизни разлито тепло дружеского круга, и дале-

кий потомок "веселых и приятных мыслей полн", и потому что он все-таки, в какой-то момент, "И обо мне вспомянет". Так замыкается стихотворение, создавая живую связь поколений: начавшись воспоминанием поэта, оно кончается воспоминанием о нем.

Как "наблюдает" смерть лирический герой стихотворения Блока? (А он именно "наблюдает" и очень внимательно и пристально.) В этих стихах в самом деле поразительна, особенно на фоне других, ближайших по времени написания циклов Блока,— "Снежная маска", "Фаина",— гибельных, надрывных, метафорически-взвихренных,— поразительная точность, чеканность в ярком и беспощадном дневном свете запечатлевшихся в сознании деталей:

И вот повисла
Беспомощная желтая нога
В обтянутой рейтузе. Завалилась
Им на-плечи куда-то голова...
Ландо подъехало. К его подушкам
Так бережно и нежно положили
Цыплячью желтизну жокея.

И несколько раз повторено: "Так хорошо лежал". "Так хорошо и вольно умереть". "Так хорошо и вольно".

И другая смерть — хоть, конечно, и не так "хорошо" — смерть сорвавшегося пьяного рабочего,— но также наблюденная с нарочитым бесстрастием, с обилием ярких, залитых полуденным светом, выпуклых деталей, очень разностильных, то почти иконописных —

И светлые глаза привольной Руси
Блестели строго с почерневших лиц,

то сниженно-бытовых:

И матери — с отвислыми грудями
Под грязным платьем — ждали их, ругались,
И, надавав затрещин, отбирали
Дрова, кирпичики, бревешки,

и наблюденная в самом деле "с улыбкой", хоть и неявной; это городовой, который

Зачем-то щеку приложил к груди
Намокшей, и прилежно слушал,
Должно быть, сердце;

и "истовый, но выпивший рабочий", который

Авторитетно говорил другим,
Что губит каждый день людей вино.

Сцена обрамлена все тем же "шествием":

Однажды брел по набережной я.
. . . . . .
Пойду еще бродить.

Конечно, это нарочитое бесстрастие и несколько вызывающе "эстетское" восприятие смерти,— об этом говорит, в частности, неожиданно "взрывная" концовка стихотворения,— открытое лирическое выявление:

Хочу,
Всегда хочу смотреть в глаза людские,
И пить вино, и женщин целовать,
И яростью желаний полнить вечер,
Когда жара мешает днем мечтать.
И песни петь! И слушать в мире ветер!

Она как бы развертывается, реализуется в последнем стихотворении цикла — "В дюнах", где лирический герой прямо предстает в образе северного дикаря (близкого гамсуновским героям),— прекрасного "нищей красотою зыбучих дюн и северных морей"; такова и "она" — та, что "скрестила свой звериный взгляд с моим звериным взглядом".

Но эта концовка лишь на первый взгляд "неожиданна" — и не только потому, что она настойчиво повторяет роковой лозунг лирика, заданный в начале (Хочу...), но потому, прежде всего, что ее сжатая энергия существует в целом стихотворении — как отрицательный заряд, в самóм нарочито сдержанном, "безразлично" подробном описании смертей. "Взрыв" так или иначе должен был состояться, и тот "отблеск", который концовка обратно бросает на стихотворение в целом, естественно "вписывает" весь цикл в предшествующие и последующие по времени — "Фаина" и "Снежная маска", его наиболее "декадентские циклы", в которых так ярко выразилось стихийное лирическое начало.

Поэтому трудно согласиться с таким, например, безоговорочным утвержденнем критика: "Удивительная метаморфоза пронзошла с нним за этн полгода. Там — ночной мрак, снежные вихрн, закрутившие душу, темная музыка вьюжных трелей, экстатическое бормотанье. Здесь — ясность золотого дня, живнтельная морская соль, "рассуднтельная улыбка", неторопливая, строго выверенная речь"[3]. Не было еще метаморфозы, она придет позднее. "Ясность золотого дня" — в сущности, "покров, накинутый над бездной", а "бездна" все та же — стихийная, вольная, гибельная страсть, любовь к гибели, как и в других стихах периода "антитезы".

В какой-то момент пушкинская интонация может даже вступать в противоречие с авторским голосом в цнкле Блока. Она в самом деле облекает как фон все "объективные" картины, она призвана дать пушкинский ключ, камертон, сразу пояснить, как должно нам, читателям, эти стнхн воспрнннмать,— но порой вступает в противоречне

с содержанием, когда переходит прямо к апофеозу "стихийности". Так, взрывная концовка ("Хочу, всегда хочу") стихотворения "О смерти" подготавливается еще повествовательными интонациями (предваренными пояснением: Покуда голова тупа, и мысли вялы):

Сердце!
Ты будь вожатаем моим. И смерть
С улыбкой наблюдай. Само устанешь,
Не вынесешь такой веселой жизни,
Какую я веду. Такой любви
И ненависти люди не выносят,
Какую я в себе ношу.

Это совпадает по настроению с близким и по времени циклом "Заклятие огнем и мраком", но как неопределенно-вялы эти строки о "веселой жизни", подчинившиеся "мудрой" повествовательной интонации (так естественно облекающей у Пушкина совершенно иное содержание),— по сравнению с сильным напором истинного блоковского, задыхающегося, стремительного и мощного потока лирической страсти в "Заклятии":

О, весна без конца и без краю —
Без конца и без краю мечта!
Узнаю тебя, жизнь! Принимаю!
И приветствую звоном щита!
. . . . . .
И смотрю, и вражду измеряю,
Ненавидя, кляня и любя:
За мученья, за гибель — я знаю —
Все равно: принимаю тебя!

В стихотворении с таким подчеркнутым названием "О смерти" иет на самом деле мысли о смерти — чужой ли, своей — эстетически воспринятая, в почти кощунственной ослепительности точных деталей,— она только еще одно яркое пятно в лирическом апофеозе жизни. "Конкретность мира" — это не пушкинская конкретность прежде всего потому, что в ней нет самодовления, она существует лишь "на потребу" лирику, с его стихийной жизненностью, с его "горделивым шествием в мире".

Здесь нет еще выхода в мир, как в более поздиих стихах Блока (И в новый мир вступая, знаю, что люди есть и есть дела), еще и в том смысле, что как раз нет "людей". Т.е. есть или декоративно-объективно воспринятые "детали" или "страшиый мир" мещанства, резко противопоставленный одинокому поэту ("Над озером", "В северном море"). Конечно, это тоже не имеет ничего общего с пушкинской позицией. Сам "образ поэта" здесь декадентски-романтический:

И кто посмотрит снизу на меня,
Тот испугается: такой я неподвижный,

В широкой шляпе, средь ночных могил,
Скрестивший руки, стройный и влюбленный в мир.

Вл.Орлов пишет: "Ничего не осталось от благочестивого отрока, но это и не "завсегдатай ночных ресторанов", а простой душевно здоровый, мужественный человек, обретающий свою силу в единении с природой"[4].

"В единении с природой" — да, но ведь это очень привычное со-и противопоставление,— одинокого, неизмеримо возвышающегося над пошлой толпой поэта, лишь в природе находящего сочувственный отклик:

А озеру — красавице — ей нужно,
Чтоб я, никем не видимый, запел
Высокий гимн о том, как ясны зори,
Как стройны сосны, как вольна душа.

Здесь образ поэта вовсе не выходит за рамки утверждавшегося в поэзии Блока 1906–1908 гг. "стихийного" лирика; вспомним, что и "посетитель ночных ресторанов", о котором упоминает Орлов,— также и "нищий бродяга" (Был я нищий бродяга, посетитель ночных ресторанов), т. е. резкого противопоставления здесь нет.

Характерно выявляется художнический произвол лирика в отношении к "другим" (если это не "двойники" поэта — такие же суровые и "простые", как он:

Сидят, скрестивши руки, люди в светлых
Панамах, сдвинутых на строгие черты.
А посреди, у самой башни, молча,
Стоит матрос весь темный и глядит.)

В стихотворении "Над озером" происходит некое qui pro quo. "Тоскующая девушка", которую поэт принимает было за образ из своего мира, наравне с "красавицей"-озером, за "нежную" Теклу, оказывается чужой, принадлежащей к иному, враждебному миру, где "самовары, и синий дым сигар, и плоский смех", Текла оборачивается Фёклой, как Дульцинея — Альдонсой, и разом сколько лирического презрения обрушивается (причем буквально обрушивается) на бедную — за его же, поэта, ошибку:

Я хохочу! Взбегаю вверх. Бросаю
В них шишками, песком, визжу, пляшу,
Среди могил — незримый и высокий...
Кричу: "Эй, Фёкла, Фёкла!" И они
Испуганы, сконфужены, не знают,
Откуда шишки, хохот и песок...
Он ускоряет шаг, не забывая
Вихлять проворно задом, и она,
Прижавшись крепко к кнтелю, почти
Бегом бежит за ним...

С поэтом остаются только его истинные "союзники": "Ночь белая, и Бог, и твердь, и сосны..."

Конечно, это еще не выход к людям, не признание реального бытия за "другими", несмотря на все богатство жизненных "реалий" в этих стихах.

Нельзя не учитывать также, что стихи эти появляются в самый разгар полемики внутри символизма и, как и статьи этого времени, несут на себе печать полемичности и некоторого вызова — против догматизма Белого, Эллиса и Соловьева, столько упрекавших Блока за отступничество, измену соловьевству, "зорям". Разве не тот же протест выразился в его предисловии к сборнику "Земля в снегу" (1908): "Кто посмеет сказать: "Не должно. Остановись?" Так я живу, *Так я хочу* (курсив мой.— Е.Е.). Не променяю моих восторженных и черных дней, моей мещанской лени, моего вечного праздника на вашу трезвость и глубину, на ваши жемчужные зори. Не по чуждой воле погнбну, не по чуждой восстану" (3, 372).

Существенно и то, что цикл в целом посвящен Г.Чулкову. Это существенно в двух отношениях: именно с Чулковым связана более всего декадентски-хмельная атмосфера, в которую какое-то время Блок сознательно погружался, которую сам же и прозвал "дочулковыванием жизни". С другой стороны, именно Чулков, с придуманным им "мистическим анархизмом", был объектом наиболее резких нападок и целого потока насмешек и издевательств со стороны "москвичей". Так что посвящение Чулкову усиливает эту ноту протеста и полемики.

По всем этим причинам, думается, нет основания столь резко противопоставлять этот блоковский цикл соседствующим с ним по времени. И мироощущение, и "лирический герой" остаются пока в тех же рамках — стихийного, "дионисийского" лирического упоения жизнью как таковой, со всем, что она несет ("за мученья; за гибель... принимаю тебя"). И, наверно, речи бы не возникло о "пушкинском", если бы — не настойчивая "просьба" самого поэта, заявленная интонацией стихотворений цикла "Вольные мысли", а также, видимо, и самим заголовком цикла, намекающим на пушкинскую "волю". Необходимо еще раз подчеркнуть, что сопоставление с Пушкиным, да еще с поздним Пушкиным, делается вовсе не для того, чтобы сказать, что стихи Блока "хуже". Нелепо было бы измерять такой мерой стихи молодого поэта XX в., хотя бы и гениального. И сопоставление это не возникло бы, если бы, повторяю, не настойчивое указание самого Блока. Слишком определенна и узнаваема пушкинская интонация, чтобы с ее введением не возникал в самих стихах какой-то дополнительный обертон. И хотя романтическая ("бальмонтовская") фигура лирика в широкой шляпе со скрещенными руками, с его надменным презрением к дольнему миру, с демонстративно сдержанным, отчасти импрессионистическим описанием смерти (цветовое

пятно) и выступает контрастом на пушкинском фоне, но раз уж этот фон существует, он не может не вносить каких-то коррективов. Здесь именно он, и даже, может быть, только он — "верстовой столб", указание пути, возможность и обещание выхода. В этом, думается, заключается смысл пушкинской интонации в блоковском цикле.

Посмотрим теперь, что некрасовского в са́мой "некрасовской" книге Андрея Белого — его цикле "Пепел". Здесь тема задана гораздо более определенно и прямо: это прежде всего сам эпиграф из Некрасова; некоторое сходство "рыдающей" интонации; много трехсложных размеров (впрочем, преобладает амфибрахий, менее характерный для Некрасова, чем другие трехсложники); наконец, внешние "реалии" — деревня, избы, поле; и, вместе с тем, "Пепел" гораздо более резко со своим "камертоном" контрастирует. Некрасов оспорен с первых же строк; в эпиграфе:

Но желал бы я знать, умирая,
Что стоишь ты на верном пути,
Что твой пахарь, поля засевая,
Видит ведренный день впереди...

Белый отвечает:

Довольно: не жди, не надейся —
Рассейся, мой бедный народ!
В пространство пади и разбейся,
За годом мучительный год!

Можно было бы найти у Некрасова и более "подходящий" эпиграф: у него есть один отрывок, набросок, действительно чрезвычайно мрачный и из него-то, вернее, из двух чрезвычайно выразительных последних строк как раз и могло бы развернуться обобщение Белого:

Наконец, не горит уже лес,
Снег покрыл почернелые пенья.
Но помещик душой не воскрес,
Потеряв половину именья.

Приуныл и мужик.— Чем я буду топить?
Говорит он, лицо свое хмуря.
"Ты не будешь топить — будешь пить",—
Завывает в ответ ему буря...

Правда, здесь, во-первых, все же "частный случай" — огромный пожар, уничтоживший лес, во-вторых, безнадежные эти строки не вполне характерны в целом для некрасовского отношения к народу и к народной беде; любовь и вера в народ всегда питали в нем и надежду. В третьих, это, кажется, самое мрачное, что сказано у Некрасова о народной беде. Но из этих двух строк развихривается весь отчаянный "Пепел".

Думается, что близость Белого к Некрасову в этом цикле сильно преувеличивается исследователями. Мне кажется, что и самый проницательный современник, Вяч. Иванов, поспешил принять желаемое за сущее, когда писал по выходе "Пепла" в свет: "Что-то счастливо изменилось в душе поэта, благодатно открылось ей: что-то простил он темной матери, первой ближайшей реальности, и узнал в человеке живое "ты". Как Гоголь помог развитию художника, так Некрасов разбудил в Белом человека — брата; и новая книга его уже плоть от плоти и кость от кости истинной "народнической" поэзии"[5]. Трудно согласиться с этим, т.е. с узнанием в человеке "ты", прежде всего потому, что как раз человека в этой поэме нет, нет "первой ближайшей реальности", которая могла бы осмыслиться символически, а есть сразу заданный смысл — "оторопи" и отчаянья, и потому образы — не столько символы, сколько иносказания. "Темы "Пепла" мое бегство из города в виде всклокоченного бродяги, грозящего кулаком городам, или воспевание каторжника: этот каторжник — я... Бегу от всех: Блоков, Мережковских, Брюсовых, "аргонавтов", религиозных философиков, салона Морозовой..."[6]. Т. е. от себя же, потому что все это разные воплощения им же созданных отношений и противоречий (конечно, ссылаться на тома его поздних воспоминаний для подтверждения того или иного положения нужно с очень большой осторожностью, однако здесь трудно с Белым не согласиться).

Н.Скатов отмечает, что "некрасовский мужик-бурлак станет для Белого предметом полемики и опровержения"[7]. Это так, это с очевидностью подтверждается цитатами из стихотворения. Но дело даже не в том, что у Белого смысл действительно прямо, открыто противоположен некрасовскому, а в том, что и стихотворение не о человеке; он и не назван,— кто он, неясно (тоже бурлак или просто возвращающийся с каких-то отхожих промыслов мужик), просто "он":

Вчера завернул он в харчевню,
Свой месячный пропил расчет.
А нынче в родную деревню,
Пространствами стертый, бредет.

Кто он, в конце концов, не важно, важно, что с ним все кончено, не оставлено и тени надежды. А главное — и не герой стихотворения, герой как раз назван. Стихотворение называется "Бурьян", и именно бурьян — его герой; его преследования, его угрозы, его торжество над несчастным путником составляют и сюжет стихотворения:

Но путник, лихую сторонку
Кляня, убирается прочь,
Бурьян многолетний вдогонку
Кидает свинцовую ночь.
Задушит — затопит туманом...

"Бурьян" более реален (он ведь здесь и давний хозяин — "бурьян многолетний"), чем человек, который "растерт", "стерт" пространством, бурьян — всесилен, человек бессилен перед ним. Кончается победой и торжеством бурьяна, он добивается своего: "Ликует — танцует репьё". И "разъясняющий" конец производит впечатление уже чрезмерного нагнетения ужаса, когда и так все ясно:

Ждут голод да холод — ужотко,
Тюрьма да сума — впереди.
Свирепая, крепкая водка,
Огнем разливайся в груди.

"Бурьян" — обобщающий символ, потому что все, что ни встает перед нашим взором в этих пространствах,— все колется, торчит, шуршит, все — "взлохмаченное", сухое, "косматое", "злое", как и бурьян,— решительно все (даже вода в осенней реке "Прижалась колючим стеклом").

Нет здесь именно того, о чем всю жизнь писал Некрасов,— т.е. реального бытия самого народа. Нет некрасовского мужика, нет некрасовской "крестьянки" и "деревенской старухи", нет "крестьянских детей", нет деревенского "попа", нет "убогого храма", о плиты которого бьется, рыдая, поэт, действительно пожелавший "сораспяться" со своим народом.

Справедливо могут возразить, что была другая эпоха, что процессы, которые только начинались при Некрасове в пореформенной деревне (распыление деревни, пьянство, нравственное разложение, да и просто запустение, гибель земли — овраги, бурьян, крапива и т.д.), теперь достигли апогея,— возможно. Но ведь не до степени же полной подмены, так, чтобы можно было оспорить, прямо перевернуть любого "героя": вместо некрасовских странников (с "Власа" начиная) — бродяга-каторжник; вместо "старого Наума", кулака, в котором просыпается томящее сознание ложно прожитой жизни — "вор-мерзавец", нераскаянный убийца, сладострастник, и самим-то убийством эстетски упивающийся:

Красною струею прыснул
Красной крови ток.
Ножик хряснул, ножик свистнул —
В грудь, в живот и в бок.
Покрывая хрип проклятий,
В бархатную новь
Из-под красной рукояти
Пеной свищет кровь.

Вместо "строгого" и справедливого деревенского "попа" и беспечного нищего дьячка ("Кому на Руси жить хорошо") у Белого — чудовищная компания циничной пьяной сволочи:

Дьякон, писарь, поп, дьячок
Повалили на лужок.
. . . . . .
Что там думать, что там ждать:
Дунуть, плюнуть — наплевать:
Наплевать да растоптать:
Веселиться, пить да жрать.

Деревенские старухи?

Протопорщился избенок
Кривобокий строй,
Будто серых старушонок
Полоумный рой.

Народ в целом?

Там — убогие стан избенок,
Там — убогие стан людей.

Избы — "злые", как и все здесь, с "огоньками злых поверий", народ — "немой".

Не вполне убедительными кажутся в этой связи сопоставления с Некрасовым, сделанные Т.Хмельницкой, автором предисловия к сборнику Белого 1966 г.: "Огромный скорбный мир "глухой России", открывшийся Белому в "Пепле", требовал объективизации. Эпическое воплощение этого страшного мира нуждалось в сюжетном развитии типических судеб. Каждый цикл превращался в своеобразную поэму, или, вернее, сюиту, воплощавшую замысел в движении. Это особенно явно сказалось в разделе "Деревня". Здесь некрасовская традиция проявилась всего отчетливее.

Жестокая история убийства соперника, бегства в город, отчаянного пьянства и разгула, а затем смерти на виселице — передана с балалаечной лихостью песенных и плясовых ритмов..."[8].

Так что же в этом "некрасовского", где тут проявилась "некрасовская традиция"? — жестокость, разгул, балалаечная лихость... Ничего, кроме самого общего,— наличия "сюжетности", но и сюжет-то совсем не некрасовский.

Деревня Белого беспросветна. Есть в "Пепле", правда, особый поэтический цикл, так и названный "Просветы", но от "деревни" там немного, одна, пожалуй, "Поповна",— да и просвет сам все же сомнителен: не больше ли здесь декадентской, иронической, "сологубовской" темы попранной, поруганной Красоты, в этой встрече в огородах розовой поповны, прекрасной "как сон", с длинным семинаристом:

Предавшись сладким мукам
Прохладным вечерком,
В лицо ей дышит луком
И крепким табаком.

На баске безотчетно
Раскалывает брошь
Своей рукою потной,—
Влечет в густую рожь.

Не "жалость" и "любовь" вызывают у Белого нищие деревни, но прежде всего ужас и тоску:

Снова в поле, обвеваем
Легким ветерком.
Злое поле жутким лаем
Всхлипнет за селом.

Плещут облаком косматым
По полям седым
Избы, роем суковатым
Изрыгая дым.

Ощетинились их спины,
Как сухая шерсть.
День и ночь струят равнины
В них седую персть.

Огоньками злых поверий
Там глядят в простор
Как растрепанные звери
Пав на лыс-бугор...
и т. д.

(Стихотворение носит обобщающее название "Деревня".)

Очевидно, нет необходимости непременно "подтягивать" стихи Белого впрямую к некрасовскому началу, иначе приходится неизбежно выявлять и пояснять весь этот перечень примет антинекрасовской деревни. Исследование неизбежно превращается в демонстрацию того, чем не похожа Россия Белого на некрасовскую. Здесь "объективируется" не открывшаяся Белому суть современной ему русской деревенской жизни, но перипетии души поэта, ее взвихренный, отчаянный мир, и удачными формами для него становятся поля и просторы русской деревни.

И, конечно, не "врачующий простор" его влечет, как Некрасова, но нечто прямо противоположное: самоубийственная жажда распыления. И в конкретных судьбах, и в общей судьбе страны настойчиво повторяется тема — и как констатация, и как призыв:

Над страной моей родною
Встала Смерть.

...

Туда,— где смертей и болезней
Лихая прошла колея,—
Исчезни в пространство, исчезни,
Россия, Россия моя!

Но именно это-то (по крайней мере, в данный момент) поэта и влечет в "злые поля", а не жалость к брату (как показалось Вяч.Иванову), за этим он и приходит к России:

Пролетаю в поля: умереть.

Проблема развеществления явления, напряженное стремление вырваться прямо к "духу", "минуя" плоть,— это его собственная, Андрея Белого, глубоко личная проблема. На разных этапах жизни и творчества она выражалась по-разному. На определенном этапе, в то время, когда создавался "Пепел", он ближе к реальности, как сам он потом, сильно, правда, выпрямляя свой путь, напишет в мемуарах: "теперь убедился: мысль о предмете предметна, предмет во всех случаях мыслим, а всякие "вещи в себе", не открытые словом, зачеркивал"[9]. Развоплощению способствовали антропософские уроки — поэтому движение Белого диаметрально противоположно блоковскому: там жизненное созревание и внутренняя дисциплина пути вели к реальности, к России, у Белого, вместо "пути", вместо вячеславо-ивановского все более настойчивого требования "верности вещам, каковы они суть в явлении и в существе своем" (т. е. символического реализма),— у Белого — отчаянная схватка с плотью слова, с всяческой оформленностью. Это могло давать в поэзии и значительные результаты — когда в стихах запечатлевается это трагическое единоборство:

На нас тела, как клочья песни спетой...
В небытие
Свисает где-то мертвенной планетой
Все существо мое.

В слепых очах, в глухорожденном слухе —
Кричат тела,
Беспламенные, каменные духи!
Беспламенная мгла!

Зачем простер на тверди оледелой
Свои огни
Разбитый дух — в разорванное тело,
В бессмысленные дни!

Зачем, за что в гнетущей, грозной гари
В растущий гром
Мы — мертвенные, мертвенные твари —
Безжертвенно бредем?

Чаще — схватка оканчивается поражением поэзии. Это особенно ясно просматривается на тех стихах, которые Белый переделывает,— тоже его своеобразная проблема: он мог неоднократно переделывать, переписывать стихотворение (уподоблявшееся в конце концов "неведомому шедевру", исчезающему под слоем все новых штрихов), растворяя плоть образа в потоке абстракций: эти экзекуции производил он, в частности, над доантропософскими стихами, стремясь выявить в них (как ему казалось) их же истинный смысл в свете новой доктрины.

Символизм, понятый в духе оккультизма (которым увлекались Белый и Эллис), был, по существу, враждебен поэтическому символу, как его понимали Блок и Вяч.Иванов (тут я имею в виду Иванова-теоретика, так как его собственное творчество лишь в наиболее поздний период действительно начинает соответствовать положению о "верности вещам", провозглашенному им в начале века). Тут дело не просто в "абстракциях", но в строгой закрепленности смысла за знаком. По Эллису, "сущность символизма — установление точных соответствий между видимым и невидимыми мирами"[10]. Установление "точных соответствий" и превращает символ в эмблему, иероглиф, знак для передачи внеположного ему содержания, иерархически строго закрепленного за этим знаком. И в жизни, и в быту они ловят "буквы", "за буквой, может быть, в ряде годин вырастает другая", затем они должны сложиться в "слово". И в жизненных событиях надо узнавать, угадывать эти знаки, чтобы когда-то прочесть слова, в которых откроется тайный эзотерический смысл.

Естественно, что эта закрепленность за словом иных, тайных смыслов, требовавших разгадки, способствовала развеществлению слова, уничтожала прямой, первый план образа.

Судорожные усилия, которые употребляет писатель для того, чтобы вырваться из эстетического ряда, закрепляют его еще сильней внутри этого ряда, закономерно превращаясь в формальные изыски и эффекты.

Чем напряженней и изощренней усилия формы, которые она делает, чтобы вырваться за свои пределы, тем более закрытой, непрозрачной и неадекватной становится сама эта форма.

Конечно, "Пепел" — наиболее конкретное из поэтических произведений Белого; но это и закономерно: абстракция не подвергается развеществлению, чтобы распылить и уничтожить предметность — надо ее создать, и чем наглядней развеществляемая реальность, "тем апокалиптичней".

"Некрасовское" почти бессмысленно прослеживать в тексте: и потому, что оно слишком очевидно — как определенная окраска, готовое поэтическое цельное мироощущение, существующая за текстом символическая реальность, и потому, что это именно оно столь же очевидно подвергается распылению.

[1] Гинзбург Л. О лирике. М.—Л., 1964. С. 305.
[2] Там же. С. 306.
[3] Орлов В. Гамаюн. Л., 1980. С. 345.
[4] Там же.
[5] Иванов Вяч. Андрей Белый. Пепел.— "Критическое обозрение", 1909, № 2. С. 47.
[6] Белый А. Начало века. М.—Л., 1933. С. 466-467.
[7] Скатов Н. Далекое и близкое. М., 1981. С. 261.
[8] Белый Андрей. Стихотворения и поэмы. М.—Л., 1966. С. 30.
[9] Белый Андрей. Начало века. Л., 1933. С. 331.
[10] Эллис. Русские символисты. М., 1910. С. 232.

4. Художественные взаимодействия как внутренние связи литературного процесса. Художественные взаимодействия — это разнообразные влияния одного или группы художественных явлений на другое явление или целую их группу, это взаимосвязи между элементами искусства как развивающейся системы, это разные формы культурного диалога внутри искусства данной эпохи или современного искусства с прошлым.

В таком диалоге не существует ни пространственных, ни временных преград, ни слишком близкого, ни слишком отдаленного — все рядом, здесь, как в памяти, запечатлевается по соседству давно прошедшее и вчерашнее и нынешнее. Давнее может оказаться более явственным и внятным, чем ближнее. Ведь память избирательна, разборчива и практична. Она отбирает в прошлом все то, что важно для современности, понятой данным автором или целым направлением искусства. Механизм художественных взаимодействий схож с диалогом прошлого и настоящего в нашей памяти, и особенности диалога, и особенности памяти накладывают свою печать на художественные взаимодействия.

Особенность памяти состоит в том, что все, что сохраняется в ней из прошлого, становится фактом настоящего. Другими словами, память всегда актуальна и в известном смысле снимает временные барьеры, стирает временное и пространственное расстояние и все прошлое и далекое помещает во временной и пространственной точке сиюминутного бытия помнящего или вспоминающего. Когда же речь идет о памяти культуры, то тысячелетия ничего тут не значат (Платон не дальше от нас, чем Кант, а Чехов не ближе, чем Шекспир, поскольку все они суть живые голоса нашей культуры и, таким образом, современники друг другу в мире смыслов).

Таковы особенности памяти, сказывающиеся на работе памяти культуры, участвующей в художественных взаимодействиях.

Каковы же особенности диалога и как они влияют на механизм художественных взаимодействий?

Механизм художественных взаимодействий схож с диалогом прошлого и настоящего в нашей памяти, и особенности диалога и особенности памяти накладывают свою печать на художественные взаимодействия.

Чтобы понять художественные взаимодействия как форму культурного диалога, следует уподобить последний обычному диалогу двух партнеров. Парадоксальный и проницательный философский анализ такого диалога двух собеседников дал Мигель де Унамуно, отталкиваясь от суждений О.Холмса.

В диалоге между двумя лицами, по мнению О.Холмса, на самом деле принимают участие с каждой стороны три сознания. Когда беседуют двое, Хуан и Томас, то в разговоре участвуют шесть человек:

три Хуана:

1) реальный Хуан, известный только его творцу;

2) идеальный Хуан этого реального Хуана, совсем нереальный и часто очень отличный от него;

3) идеальный Хуан Томаса: он никогда не похож на реального Хуана, ни на Хуана Хуана, но часто отличен от них обоих;

три Томаса:

1) реальный Томас;

2) идеальный Томас Томаса;

3) идеальный Томас Хуана[1].

Подводя итоги этим рассуждениям, Мигель де Унамуно пишет:

"Иными словами, личность как она есть, личность как она представляется себе самой и личность как она представляется другой личности"[2].

Мигель де Унамуно с каждой стороны диалога видит четыре сознания: "Кроме той личности, которая предстает, скажем, перед очи господа... кроме той личности, которая предстает перед другими людьми, и той, которая предстает перед собой самой, есть еще и иная — та, которая хотела бы существовать. Именно та личность, которая хотела бы существовать, и есть (в ней самой, в ее душе) настоящее творческое начало и настоящая реальная личность"[3].

В свете этой концепции можно рассматривать, например, характер взаимодействия современной литературы с русской классической литературой. Она предстает в этом взаимодействии: 1) в своем реальном виде; 2) в том виде, в каком ее видит данное направление литературы XX в. (экзистенциализм, или критический реализм, или социалистический реализм и т. д.); 3) в том виде, в каком литература XIX в. сама себя осмысляла (в частности, в критических статьях и обзорах того времени); 4) в том виде, в котором литература XIX в. представляла себе идеал литературы.

В диалоге культуры, в художественных взаимодействиях участвуют все четыре названных момента, и в зависимости от исторически обусловленной позиции искусства, воспринимающего влияния ак-

цент делается на одном из этих моментов. Николай Гумилев говорил: "Всякое направление испытывает влюбленность к тем или иным творцам или эпохам"[4].

В художественном процессе все переплетено; нельзя встретить в чистом виде один тип влияния. Научный же подход требует выявления типологии художественных взаимодействий. Эти взаимодействия имеют два "залога": "страдательный" (художник испытывает влияние) и "действительный" (художник оказывает влияние), два класса: внутривидовой (например, внутрилитературные) и межвидовой (театр воздействует на живопись, музыка — на кино, кино — на литературу и телевидение). Межвидовые художественные взаимодействия похожи на перекрестное опыление цветов: происходит редчайшее совпадение особенностей художественного мышления поэта и живописца, романиста и музыканта, сближаются их мировоззрение, их основные принципы эстетического отношения к миру. На этой основе возникает стилистическая близость (А.А.Блок и М.А.Врубель, Н.Н.Ге и Л.Н.Толстой, И.И.Левитан и А.П.Чехов).

Художественные взаимодействия наблюдаются на разных уровнях: отдельных произведений, отдельных художников, художественных течений, направлений и школ, наконец, на уровне целых литературных эпох. Пример художественного взаимодействия на уровне творческой личности — влияние Цветаевой на поэзию Бродского и Н.А.Некрасова на поэзию М.В.Исаковского, на уровне направлений — сентиментализма на становление романтического искусства, на уровне художественных эпох — влияние искусства греческой античности на искусство Возрождения и древнеримского искусства на классицизм.

По характеру художественные взаимодействия могут подразделяться на сильные и слабые.

Один из типов слабого художественного взаимодействия — рассредоточение. Творчество крупного художника, не теряя самостоятельного художественного значения, растворяется в последующем художественном процессе.

Существует литературная притча: известный писатель, услыхав, что критик приписывает ему наследование традиций Ч.Диккенса, сказал: "Оказывается, есть еще один писатель, которого мне нужно прочесть". Как ни парадоксально, вполне вероятна правота как писателя, так и критика. Художник может испытывать влияние предшественника, с творчеством которого он даже не знаком. Нередко бывает так, что великий художник, как бы растворяясь в мировом литературном процессе, оказывает всеохватывающее воздействие на его развитие. Разумеется, такое "растворение" не умаляет самостоятельного значения гения и его творчества. Говоря языком физики, это слабые взаимодействия; они имеют вселенскую широту и огромную глубину проникновения в толщу самых сложных процессов. Создает-

ся своеобразное "гравитационное поле", в сферу действия которого в новую эпоху неизбежно попадает любой художник, отталкиваясь или притягиваясь, отрицая творческое кредо или продолжая традиции своего великого предшественника. Ф.М.Достоевский, например, явился таким растворяющимся в мировом литературном процессе гением; творчество его определило многое в общей литературной ситуации XX в. М.Горький отталкивался от Достоевского, Ф.Кафка испытывал притяжение к нему, Л.М.Леонов развивался в русле его традиции.

Подобное художественное взаимодействие выражается не в непосредственном влиянии творчества великого предшественника на того или иного представителя последующих поколений художников, а в создании своеобразного творческого поля, в сферу воздействия которого они попадают. Такое влияние менее заметно, но более действенно. А.Камю и Б.Брехт по-разному, на разной идейной основе и вместе с тем в чем-то очень схоже восприняли воздействие творческого поля Достоевского, одного из самых философичных и моральных писателей мира. Их интеллектуальное искусство восходит к его художественным принципам. Брехт и Камю создают пьесы-концепции, романы-концепции. Но если Камю делает акцент на философско-моральной проблематике и в центр своей концепции ставит личность, то Брехт обращается к философско-политической проблематике и в центр своей концепции ставит народ и отношение личности к народу.

Взаимодействия могут быть двух видов: индивидуальные и общие. Например, Достоевский не вошел в "индивидуальную", "частную", "личную" традицию Брехта и повлиял на него как "общая" традиция (слабое взаимодействие), как те художественные завоевания, которые стали достоянием всей литературы. "Личная" же традиция связана с непосредственным влиянием на писателя его предшественника (сильное взаимодействие).

О взаимодействии писателя с творчеством своего предшественника убедительно говорит Юрий Олеша: "Большой писатель не подражает, но где-то на дне того или иного произведения писателя, внимательно относившегося при начале своей деятельности к кому-либо из уже ушедших писателей, всегда увидишь свет того, ушедшего. Так, порой на дне творчества Хемингуэя видишь свет Толстого — "Казаков", "Севастопольских рассказов", "Войны и мира", "Фальшивого купона"... Если сказать точнее, то этот свет есть любовь Хемингуэя к Толстому"[5].

Другим типом художественных взаимодействий является концентрация — крупный художник интегрирует, поглощает творчество плеяды своих предшественников и современников. И многие из них становятся интересными для потомков не столько в собственно художественном, сколько в историко-культурном отношении, ибо все

значимое в их творчестве впитано творчеством великого художника, шедевры которого и сохраняют непреходящую ценность. Для России таким гением был Пушкин, для Италии — Данте, для Германии — Гете, для Англии — Шекспир. В известном смысле эти художники становятся как бы линзами, вбирающими свет предшествующей традиции, фокусирующими его и рассеивающими затем во всем пространстве культуры.

Ряд типов художественных взаимодействий может быть как сильным, так и слабым по своему характеру: отталкивание и притяжение. При отталкивании художник негативно, а при притяжении — позитивно воспринимает художественно-концептуальные особенности творчества предшественника, ощущая дальность или близость выразительных средств или художественной манеры. В основе этого взаимодействия лежит дружба-вражда творческих принципов.

Существует ряд типов художественных взаимодействий, имеющих преимущественно сильный характер.

1) *Заимствование* — перенесение элементов одной художественной системы (сюжетной схемы, обстоятельств, характеров героев, композиции) в другую. В этом случае в новом произведении различимы черты источника. Однако заимствованные элементы сплавляются с новым колоритом, с неуловимо измененным художественным ритмом, с иной трактовкой образов.

2) Близко к заимствованию *влияние*, при котором художник использует некоторые стороны художественного опыта своего предшественника. Здесь не сохраняются стилистические свойства оригинала и художественное воздействие предстает в самом неожиданном проявлении (пример: Шекспир повлиял на "Леди Макбет Мценского уезда" Лескова, "Степного короля Лира" Тургенева).

3) *Подражание* — нарочитая похожесть нового текста на источник, копирование системы мировосприятия, основных стилистических особенностей, формы, творческой манеры предшественника. При подражании степень использования источника выше, чем при заимствовании, ибо последнее копирует лишь отдельные элементы источника, а подражание — саму его структуру. Подражание может иметь высокий творческий потенциал и высокую степень новаторства в освоении традиции. Так, например, деятели эпохи Возрождения даже подражание античности сумели употребить для того, чтобы выйти за пределы подражательности.

4) *Пародирование* — подражание, утрированно повторяющее особенности оригинала, выражающее насмешливо-критическое отношение к некоторым героям, идеям, стилистическим особенностям источника при возможном его почитании и даже восхищении его качествами. Таково взаимодействие пушкинского "Графа Нулина" с шекспировской "Лукрецией", а также сервантесовского "Дон-Кихота" с рыцарскими романами.

5) *Эпигонство* — нетворческое подражание, характеризующееся незначительной степенью переработки, жалким копированием и уменьшением художественного потенциала по сравнению с оригиналом. Низшей ступенью эпигонства является *плагиат* — полное творческое бессилие, художественное взаимодействие с нулевым творческим потенциалом, перерастающее в простое литературное воровство. (Так, замечательная песня "Вставай, страна огромная!" Лебедева-Кумача оказалась плагиатом, ее действительный автор — малоизвестный сочинитель, создавший эти стихи в годы первой мировой войны.)

6) *Цитация* — прямое художественное использование первоисточника с отсылкой к нему, включение чужого текста в текст своего произведения, заимствование отдельных элементов и тем из литературного первоисточника, отсылающее к нему.

7) *Репродукция* — прямой перенос композиционного строя произведения-источника в современное произведение. (Так, эпопея Гроссмана "Жизнь и судьба" репродуцирует эпопею Льва Толстого "Война и мир".)

8) *Реминисценция* — заимствование отдельных элементов из предшествующих литературных источников с некоторым изменением этих элементов. (На этом приеме скрытой цитации, так называемого центонного стиха, основано творчество современных концептуалистов.)

9) *Парафраза* — заимствование темы предшествующего литературного источника с заменой элементов и сохранением характера композиционных связей.

10) *Намек* — легкая отсылка читателя одной деталью, отдельным элементом к предшествующему источнику.

11) *Вариации* — использование чужого текста посредством его переработки, оставляющей в неприкосновенности некоторые структурные черты источника. Сохраняя инвариантность идейно-тематических и художественных особенностей источника, автор вариативно меняет многие его черты, сюжетные линии, характеристики героев, композиционные блоки.

12) *Соперничество* — художник вступает в соревновательный творческий спор с предшественником: в одних отношениях учится, в других — отталкивается от него, осознавая свою несхожесть с ним и стремясь творчески превзойти его. Таково, например, отношение Лермонтова к творчеству Байрона.

13) *Концентрация* — крупный художник интегрирует, поглощает творчество целой плеяды своих предшественников и современников. И многие из них становятся интересными для потомков не столько в собственно художественном, сколько в историко-культурном отношении, ибо все значимое в их творчестве впитано творчеством великого художника, шедевры которого и сохраняют непреходящую цен-

ность. Для России таким гением был Пушкин, для Италии — Данте, для Германии — Гете, для Англии — Шекспир.

14) Процесс, противоположный концентрации,— *растворение* творчества крупного художника в последующем художественном процессе без утраты самостоятельного художественного и эстетического значения его произведений.

Художественные взаимодействия могут быть двух родов: межнациональные и внутринациональные. В свою очередь межнациональные взаимодействия подразделяются на внутрирегиональные (например, взаимодействие между славянскими литературами) и межрегиональные (например, между регионом славянских и романских литератур). Межнациональные художественные взаимодействия протекают как на личном уровне (например, Пушкин — Мицкевич), так и на уровне отдельных видов искусства (например, связь между экспрессионизмом в немецкой живописи и русскими театральными экспериментами 20-х гг.— Мейерхольд, Таиров) и целых национальных художественных культур (японская культура в конце XIX — начале XX в. оказала влияние на европейскую живопись).

Художественные взаимодействия, и в частности межнациональные, протекают и внутри одной эпохи, и между художественными эпохами. Художественные открытия одного народа воздействуют на художественную культуру других народов. Межнациональные художественные взаимодействия имеют обычно свой эпицентр (Греция в эпоху античности, Италия в эпоху Ренессанса, Франция в эпоху классицизма).

Единство социально-исторического развития человечества обусловливает и наличие общих черт в художественном сознании разных народов, и жизненный фундамент межнациональных художественных взаимодействий.

[1] См.: Holmes O.W. Complete Writings. Boston, 1892. Vol. 1. P. 52-54.
[2] Унамуно М. де. Избранное: В 2-х т. Л., 1981. Т. 2. С. 7-8.
[3] Там же. С. 8.
[4] Гумилев Н.С. Письма о русской поэзии. Пг., 1923. С. 42.
[5] Олеша Ю. Избранное. М., 1974. С. 512.

*5. **Художественное направление — инвариант художественной концепции мира и личности.*** Направление — коренная категория теории и истории художественного процесса. Между тем эта категория не разработана и часто отождествляется с течением, школой, методом, стилем. Направление не имеет точного определения, порой отрицается само его существование (см. работы Б.Реизова, например), и целые школы ("новая критика", например) провозглашают

произведение единственной реальностью искусства. Несомненно, произведение — наиболее достоверная и ощутимая реальность искусства. Однако столь же несомненна реальность типологической общности произведений разных писателей. Изучение художественного произведения может быть всесторонним только при раскрытии связи между ним и близкой ему типологической группой произведений.

Направление проявляет себя через совокупность произведений, в которых осуществлены определенные принципы творчества, и через программные теоретические манифесты, провозглашающие эти принципы. Существование такого рода совокупностей отмечает П.Вяземский, утверждавший, что самые разные гении "в некоторых отношениях подвластны общему духу времени и движимы в силу каких-то местных и срочных законов. <...> Во все времена люди возвышенные, хотя, впрочем, и разногласные в некоторых отношениях, были одной веры по некоторым основным мнениям; несмотря на слова их, противоречащие одно другому, выдавалась у них невольная соответственность"[1].

Направление — одна из центральных проблем эстетики, точка схождения теории и истории художественного процесса. Направление — важнейшая и особо емкая категория художественного процесса, позволяющая делать сравнительно-исторические обобщения в масштабах всемирной истории художественной культуры и выявлять в культуре разных народов единую последовательность этапов развития, смену и борьбу концептуальных и стилистических парадигм искусства. Направление воплощает в себе типологические общности, объединяющие многообразные художественные произведения.

Направление межнационально типологично, но имеет свои национальные вариации. Оно вбирает в себя общее для всех национальных модификаций классицизма, романтизма или реализма. Эталонный образец направления — его классическая национальная форма (итальянское Возрождение, французский классицизм, немецкий романтизм, русский реализм). Направление может касаться лишь одного вида искусства (литература "потока сознания", или музыкальный пуантилизм, или абстракционизм в живописи), может выявлять общность ряда видов искусств (неореализм — в кино и в литературе), может очерчивать историческую общность всех или большинства искусств (романтизм или сюрреализм, например). Направление — реальный исторический результат взаимодействия традиции и новаторства.

В направлении выказывают себя мировоззренческо-эстетические особенности художественного процесса. Направление — концепция мира и личности, устойчивая для группы художников, деятельность которых протекает в рамках целого исторического периода.

Художественная концепция определяется элементами, составляющими структуру художественной реальности, отражающей мир в

его взаимодействии с личностью, что создает ряд пластов в структуре художественного произведения:

1) внутреннее взаимодействие человека с самим собой (система "Я — Я");

2) коммуникации человека с другим человеком ("Я — Ты");

3) взаимодействие человека с обществом ("Я — Мы");

4) отношение личности к человечеству ("Я — все мы");

5) отношение к природной среде, окружающей личность ("Я — всё");

6) "вторая природа", материальная культура, окружающая личность ("Я — всё, созданное нами в сфере материальных ценностей");

7) отношение личности к духовной культуре ("Я — всё, созданное нами в сфере духовных ценностей");

8) человек и космос ("Я — всеобщее всё").

Выражаемая в произведениях данного направления художественная концепция мира реализуется через типологическую художественную модель мира, суть которой зависит от иерархического расположения пластов: от того, какой из них доминирующий; как, в какой последовательности от доминирующего пласта располагаются другие пласты; какие из пластов отсутствуют в структуре произведения, как трактуется каждый из наличествующих пластов.

Помимо пластических идей в художественную концепцию мира входят и прямо формулируемые (в литературном тексте, в названии картины) непластические идеи (философские, религиозные, политические, нравственные).

Всякий раз образуется неповторимая типологическая художественно-образная конструкция, которая так или иначе варьируется в разных течениях и школах и в разных произведениях, принадлежащих к данному направлению. Вместе с тем основной каркас этой конструкции сохраняется.

Художественное направление — инвариант (неизменное, постоянное, устойчивое начало, варьируемое в произведениях этого направления) художественной концепции мира и личности. Поскольку эта концепция раскрывается главным образом через создаваемую художником художественную реальность, художественное направление — тип художественной реальности. А поскольку художественная реальность и художественная концепция определяют характер восприятия произведения реципиентом, художественное направление — тип рецептивного диалога по цепочке: "автор — произведение — реципиент".

Направление — система художественных произведений, построенных по одной типологической модели с инвариантной (единой и устойчивой) концепцией мира. Смена художественных направлений — процесс изменения художественной концепции мира, прояв-

ляющийся через изменение типа структуры художественного произведения.

Средневековое искусство, выдвигая Бога в качестве доминирующей проблематики, осмысляло Вселенную в ее отношении к человеку. Эта тенденция нашла свое продолжение у Данте, ставившего мироздание в центр своей художественной концепции. "Божественная комедия" дает структуру космоса и отводит в ней место для человека и общества.

Возрождение ставит в центр мироздания сознающую себя личность. Классицизм фокусирует внимание на государстве и подчиненном ему человеке. Романтизм помещает в центр художественной концепции внутренний мир личности в его отношениях с природой. Реализм ставит в центр произведения человека и народ, личность и общество.

Школа — художественное направление, теоретически осознавшее себя, очертившее свои границы и выделившееся из художественного процесса в самостоятельное организационно оформленное образование, оформившее свой состав (членство), имеющее свою теоретическую платформу (манифест, программу, принципы).

Течения — варианты устойчивой художественной концепции мира, присущей направлению.

Категория "художественное направление" позволяет охватить развитие искусства в его сложности. В одну художественную эпоху обычно входят несколько значительных художественных направлений. Художественный процесс не совпадает полностью с основными направлениями эпохи, он богаче своих ведущих тенденций. В нем много неустоявшегося, а направления схватывают только то, что уже устоялось.

[1] Вяземский П.А. Полн. собр. соч.: В 12 т. Спб. 1878. Т. 1. С. 229.

6. Историческое членение (периодизация) художественного процесса. Художественный процесс, как всякое движение, протекающее во времени и пространстве, следует понимать как диалектику прерывного и непрерывного. Эту диалектику раскрыл еще Зенон в своей апории "Догонит ли Ахиллес черепаху?" (пока Ахиллес пробежит половину пути, отделяющего его от черепахи, та пройдет небольшое расстояние; пока Ахиллес пробежит новую половину оставшегося между ним и черепахой расстояния, черепаха опять немного уползет вперед, и так до бесконечности). Эта апория утверждает идею единства прерывного и непрерывного в процессе движения.

Процесс развития искусства также основан на диалектике прерывного и непрерывного, что, в частности, предполагает периодиза-

цию художественного процесса, его научное членение. Периодизация развития художественной культуры — важнейшая проблема эстетики, теории и истории литературы и искусства. Необходима иерархия исторического членения художественного процесса на мелкие и крупные этапы. Обычно история литературы и искусства учитывает два этапа развития художественной культуры.

1. *Поколение* — минимальный этап художественного развития, определяемый творческой деятельностью группы авторов — ровесников и современников. Они создают исторически завершенный отрезок художественного развития, равный среднему времени активной творческой жизни художника.

2. Более крупный этап художественного развития — *век*. Так, в движении русской литературы выделяют XVIII, XIX, XX вв.— крупные отрезки исторического времени, достаточные для существенных изменений в социальной жизни и для проявления их влияния на художественное мышление.

3. Иногда эти этапы художественного процесса дополняются понятием *художественной эпохи* (античность, Возрождение), которую, впрочем, нередко отождествляют с направлением (Просвещение).

Другой принцип исторического разделения искусств на этапы развития предложил В.Мириманов: "В истории европейского искусства, в эволюции европейского представления вычленяются периоды, каждый из которых может быть узнан по соответствующему ему символу — мифологическому образу, организующему на каждом этапе картину мира. Искусство раннего Возрождения (в частности — Мазаччо) отмечает конец первого периода, совпадающего с эпохой средневековья, и посвященная ему глава могла бы быть названа — Бог. Наиболее адекватным второму периоду (барокко и рококо) является образ Кесаря. "Менины" Веласкеса предваряют конец этого и одновременно указывают на начало следующего — который представляют грандиозные полотна Ж.Л.Давида и Э.Делакруа и такие образы, как "Бонапарт на мосту Арколь, 17 ноября 1796 г." А.Ж.Гро. Центральная тема его — Герой. Следующий за ним (который еще не изжит до конца) мог бы быть назван "Ни Бог, ни Кесарь, ни Герой"[1].

Предлагаю другое историческое членение:

Художественный период (например, предмодернизм или модернизм, неомодернизм, постмодернизм) — *объединение группы исторически, эстетически и концептуально близких друг другу направлений, несущее инвариантную художественную идею, значимую для всех этих художественных направлений.*

Художественный период очерчивает историческое время господства в литературном развитии определенного типа героя (варьируемого в направлениях данного периода), определенного типа автора и определенного типа участия автора в создании художественного текста.

На разных стадиях своего развития искусство сосредоточивало внимание на тех или иных аспектах художественного мира — на пространстве, на времени или на времени-пространстве. С этой точки зрения можно выделить три эпохи художественного развития.

Древнее искусство мыслило преимущественно *пространством*. Главная его тема и проблема — миропорядок. Вопросы космогонии, происхождения Вселенной, богов, покровительствующих разным сферам жизни и деятельности человека. Именно эти проблемы были в центре внимания древнего художника.

Начиная с эпохи Возрождения искусство (для которого характерны: рост личности и общества, процесс социальных преобразований, изменчивость всего) *мыслит преимущественно временем*. Историзм проникает во все поры художественного творчества.

Новое искусство, сформировавшееся в XIX и XX вв., начинает *мыслить пространством и временем в их единстве*. Не случайно именно в нашу эпоху была открыта М.Бахтиным категория *"хронотоп" (время-пространство)*, которая характеризует новейший тип художественного мышления.

Вышеизложенные теоретические соображения применяются к стержневому процессу художественного развития, полет стрелы времени в сфере художественной культуры прослеживается во II части труда (см. "Теоретическая история литературы").

[1] Мириманов В.Б. Европейский авангард и традиционное искусство (проблема конвергации) // "Arbor mundi. Мировое древо", 1993, № 2. С. 101.

7. Структурная перестройка литературного процесса в переходную эпоху. При изучении так называемых переходных литературных эпох[1] общим местом является в переходную эпоху суждение, что границы эпохи размыты. Однако размытость этих границ во многом обусловлена тем, что не установлены критерии, по которым мы определяем окончание одной эпохи и начало другой. Что следует принять за основу, как определить конец господства одной литературной эпохи и начало другой? Будет ли это художественное мышление ведущих писателей данной эпохи или смена читательских вкусов, без которой невозможно укоренение литературных явлений? Вопросы вызывают и сами критерии: будет ли оцениваться значение и масштаб отдельных писателей, либо для господства того или иного литературного стиля нужно, чтобы им овладели эпигоны? И играет ли роль количество приверженцев нового, чтобы считать это новое утвердившимся в литературном процессе?

Ответ на эти вопросы, а следовательно, и установление границ литературных эпох невозможны без всестороннего изучения литературного процесса. Пока же в его изучении господствуют по существу несколько основных подходов. Первый из них достался в наследство от теории "единого потока". Литературный процесс он рассматривает как арифметическую сумму идейных течений и методов. При таком подходе в центре внимания оказывается борьба идейных течений, из которых, как правило, одному отдается предпочтение, оно объявляется "прогрессивным".

Другой подход заключается в том, что изучение движения литературы основывается на судьбе литературного жанра, в результате история эволюции романа, драмы или лирики становится главным показателем этого движения.

Еще один подход сосредоточивает внимание на судьбах и творчестве отдельных писателей, и тогда история литературы предстает как смена корифеев и гениев. Все три подхода неплодотворны именно для изучения переходных эпох[1], поскольку они не способны описать разнообразие и внутреннюю диалектику эпох, когда новое приходит на смену старому. Не в состоянии именно потому, что не учитывают один существенный компонент — духовное состояние общества. Между тем еще в середине прошлого века П.В.Анненков отмечал, что неполнота существующих подходов к изучению литературы состоит в том, что в основу ее изучения "не было даже положено изучение общества и кругов, его составляющих. Таким образом, мы находим в ней имена людей, более или менее прославившихся своими произведениями или (что иногда все равно) более или менее прославленных, но жизненного источника их деятельности не знаем"[2].

Жизнь общества, духовная и эстетическая ориентация различных его слоев составляют неотъемлемую часть литературного процесса, ту невидимую часть айсберга, которая держит на поверхности видимую и определяет движение целого. Существование этой подводной части объясняет нам, почему литературный процесс нельзя свести ни к истории литературных течений, ни к судьбам отдельных писателей. Каждая эпоха обладает еще своей особой системой ценностей, особым строем отношений писателя и читателя, формами общественной консолидации и способами взаимодействия литературных объединений,— все это не только составляет жизнь общества на определенном этапе, но является частью литературного процесса, меняющейся вместе с ним.

Эта область оказывается вне внимания исследователей не случайно: законы духовной и общественной жизни эпохи относятся к числу неписаных и их реконструкция требует существенных усилий. Между тем именно эти неписаные законы управляют и жизнью литературного процесса, следовательно, историк литературы не может обходить их своим вниманием. Особенно важное значение постижение этих не-

писаных законов приобретает для переходных эпох, отмеченных интенсивной перестройкой системы ценностей. Для таких эпох характерна небывалая активизация общества, так или иначе включенного в эстетические и идейные споры, если не в качестве непосредственного участника, то в качестве наблюдателя и судии, создающего ауру общественного сочувствия и авторитетности; влияние общества на литературный процесс в такие эпохи возрастает.

Эти общие рассуждения помогает проиллюстрировать литературный процесс конца XIX — начала XX в., при изучении которого ограниченность и несостоятельность господствующих методологий особенно очевидна.

Грань между столетиями отмечена четко и резко, и рубеж веков имеет все основания называться переходной эпохой. Однако с точки зрения обычных историко-литературных критериев в литературном процессе изменилось очень немногое: творчество всех крупнейших писателей эпохи — Толстого, Чехова, Короленко — располагается по обе стороны этой грани. Мало что изменилось в системе жанров — как в конце XIX в. доминирующими были роман и лирика, так и в XX в., и в частности в символизме, эти жанры продолжали играть ведущую роль. Почти полностью сохранился прежний состав литературных группировок, к ним лишь добавились три небольших кружка, участников которых попеременно называли то декадентами, то символистами. Собственно, их появлением внешние изменения в литературном процессе и исчерпывались.

Между тем произошла не просто смена "системы поэтологических констант", что Ал.В.Михайлов называл главным признаком переходной эпохи[3], но и смена доминирующего стиля культуры, смена художественного восприятия, художественных вкусов целого поколения, о которой В.В.Розанов писал: "Декадентство так же общо, универсально, всепроникающе, так же окрашивает все окружающее, все, что может подчинить,— в свой цвет, в свою манеру, как это делали раньше его "народничество" или нигилизм. Декадентство — дух, стиль. Посмотрите, сколько домов в Москве построено в "декадентском вкусе", как, бывало, строились дома "с полотенцами" и "петухами" в "народническом стиле" — в 70-е гг.! Рисунок входных билетов в Художественный московский театр, обстановка его фойе, как и обложки всех модных книг, все — décédance и décadence... Мне как-то говорил покойный академик А.В.Прахов: "Великую заслугу декадентства составляет то, что оно дало Европе новую линию, новый характер линий, что после антиков и готики казалось невозможным, ибо эти две формы зодчества и вообще искусства казались исчерпавшими все, что возможно, что может нравиться"[4].

Таким образом, в литературном процессе рубежа веков, внешне почти не менявшемся, произошла глобальная перестройка, которую невозможно объяснить, оставаясь в рамках традиционных историко-

литературных подходов. Можно указать лишь на то, что явилось стимулом последующей перестройки: зарождение русского символизма, но объяснить, почему его возникновение стало причиной столь радикальных изменений, вызвало подлинную эстетическую революцию, невозможно.

Загадка осложняется еще и тем, что символизм, не только в период зарождения, но и на протяжении всей своей истории пребывал в численном меньшинстве. Чтобы показать это, приведем лишь некоторые статистические данные.

Читательская аудитория журналов, связанных с символизмом, всегда была неизмеримо более узкой, чем у так называемых толстых журналов демократического и либерального направления. Интересные данные приводит М.Г.Петрова, опираясь на отчеты Императорской библиотеки в Петербурге, где публиковались статистические сведения о спросе на литературные журналы. Первые места в начале 900-х гг. делили между собой либеральные и демократические журналы "Мир Божий", "Вестник Европы" и "Русское Богатство". Связанные с символизмом издания пользовались значительно меньшим успехом, "Новый путь" занимал 13-е место, сменившие его "Вопросы жизни" 11-е, "Весы" — 30-е, а "Мир искусства" и вовсе не попал в эту статистику, поскольку в нее включались лишь издания, затребованные более 100 раз[5].

При этом тиражи символистских изданий были меньшими. Если в 1900 г. "Вестник Европы" выходил тиражом около 7000, то тираж "Нового пути" в начале его издания составлял 2500, тираж "Весов" колебался между 1500 и 2000.

Еще существеннее отличались тиражи альманахов, которые обладали возможностью весьма мобильно откликаться на читательский спрос. Например, в 1905 г. сборники горьковского товарищества "Знание" выходили один за другим и расходились огромными тиражами. В марте вышел четвертый сборник тиражом 21 000, к апрелю он разошелся и вышло второе издание тем же тиражом. В марте вышел еще и пятый сборник тиражом 20 000, в апреле он был повторно издан тиражом 21 000. В апреле вышел шестой сборник тиражом 30 000, а в мае последовало второе его издание тиражом 21 000. В том же самом году альманах издательства "Гриф", где печатались Александр Блок и Андрей Белый, был издан тиражом 1200, брюсовские "Северные цветы Ассирийские" имели тираж 1100, и никакого второго издания не последовало, поскольку альманахи долго не расходились. Эта разница существовала в тот момент, когда символизм уже имел свои журналы и издательства, а стало быть, сумел завоевать некоторые позиции в литературном процессе.

В рамках традиционных подходов невозможно ответить на вопрос, почему именно модернизму удалось перестроить литературный

процесс своей эпохи. Но прежде чем предложить свой ответ на него, необходимо условиться о терминах.

1

Термином "модернизм" в настоящей работе обозначается широкий спектр литературных объединений и группировок, выступивших начиная с 90-х гг. под флагом нового искусства. История модернизма в России складывалась из совокупной деятельности нескольких литературных поколений, каждое из которых имело свое значение.

Первыми на литературную арену под этим флагом вышли в середине 90-х гг. те, кого современная им критика называла декадентами,— З.Гиппиус, Д.Мережковский, Н.Минский, Ф.Сологуб, В.Брюсов, А.Добролюбов, К.Бальмонт (перечисленные поэты позднее и сами охотно называли себя декадентами, но только оглядываясь на свое творчество 90-х гг., от которого впоследствии предпочитали дистанцироваться).

В начале нового века эти поэты соединились со следующим поколением, создав единое течение символизма, в результате поэтов 90-х гг. стали называть "старшими символистами", а поколение 900-х гг. — Александра Блока, Вяч.Иванова, Андрея Белого и С.Соловьева — "младшими символистами"; таким образом, символизм объединял поэтов двух поколений.

Третье поколение модернизма имело несколько самоназваний. Вокруг деклараций Н.Гумилева и С.Городецкого объединились те, кто именовал себя акмеистами или адамистами (О.Мандельштам, А.Ахматова, В.Нарбут, Н.Оцуп, М.Зенкевич). Одновременно с ними на литературную арену под знаменем модернизма вышло еще несколько независимых друг от друга объединений, в самоназвании которых фигурировал термин "футуризм": кубофутуристы (они же будетляне и гилейцы), эгофутуристы (или эгосеверянисты) и участники альманаха "Центрифуга", по названию которого они получили свое имя. Три футуристических ответвления вместе с акмеистами составили третье и последнее поколение русского модернизма, недолгая история которого была прервана революцией (послереволюционная эпоха составила особую страницу).

На всем протяжении истории модернизма между различными его поколениями и группировками существовали напряженные отношения притяжения-отталкивания, кипели острые, порой братоубийственные споры, что не мешало им оставаться единым литературным явлением. При всем разнообразии выдвигаемых идей и лозунгов их объединяла идея создания нового искусства, искусства XX в.

Не имея возможности в рамках настоящей статьи подробно останавливаться на том, что подразумевалось под термином "новое искусство" в каждом конкретном случае, тем более что различия в трак-

товке этого понятия были подчас весьма и весьма существенными, укажем лишь на основополагающую черту нового искусства, позволяющую говорить о нем как о самостоятельном явлении.

Еще на заре зарождения классической литературы Аристотель определил ее основную задачу как мимесис — подражание природе. В XX в. модернизм предпринял попытку выйти за пределы этого искусства и создать искусство антимиметическое, не подражающее реальности, а существующее как бы независимо от нее[6].

Антимиметизм, которым оказалось заряжено все искусство модернизма, был для различных его ответвлений своего рода сверхзадачей, осознававшейся художниками с разной степенью определенности, в декларациях разных его поколений эта задача не всегда присутствовала, но именно она определяла собою грань, существовавшую между новым искусством и искусством классического периода.

В силу этого в понятие "модернизм" мы не включаем все то, что принято описывать термином "новаторство": последнее представляло собой обновление внутри традиционной литературы, то есть являлось неизбежным компонентом любого органического развития. Поэтому хотя творческим исканиям А.Чехова, Л.Андреева и И.Бунина суждено оказать заметное влияние на мировую литературу XX в., с модернизмом их творчество имело лишь отдельные точки соприкосновения: последний представлял собой вполне обособленное явление.

История русского модернизма начинается с середины 90-х гг. XIX в., и в период своего зарождения он не был явлением однородным. Идея создания нового искусства, отрыва от традиционной литературы и самовыделения возникла независимо друг от друга у поэтов с разными творческими устремлениями, принадлежавших к разным литературным поколениям.

Изначальная неоднородность сохранялась и в дальнейшем, но особенно отчетливо разносторонность нового искусства обнаруживала себя в 90-е гг., в период зарождения, когда одновременно под его флагом выступили поэты разные как по идейным, так и по творческим установкам. С одной стороны, это были Д.Мережковский и Н.Минский, начинавшие свой путь как последователи Надсона, К.Бальмонт и Ф.Сологуб, также прошедшие через надсоновский искус, и З.Гиппиус, о ранних литературных опытах которой ничего не известно; движение этих поэтов к новому искусству начиналось с увлечения западной философией.

С другой стороны, под этим же флагом дебютировал Валерий Брюсов, буквально одержимый идеей формального обновления поэзии, поклонник А.Фета, переживавший бурное увлечение эстетическими идеями французских символистов и откровенно им следовавший, и Александр Добролюбов, в те годы во многом смыкавшийся с Брюсовым в своих ориентациях, но гораздо более радикальный в

творческих экспериментах; оба они имели вокруг себя единомышленников и последователей.

Эти столь разные поэты приходят, по существу, к единому выводу: нужна новая литература. В результате независимо друг от друга возникают три объединения нового искусства, каждое из которых попеременно называют то декадентами, то символистами: Д.Мережковский, Н.Минский, Ф.Сологуб, З.Гиппиус и К.Бальмонт собираются на страницах журнала "Северный вестник", В.Брюсов со своими единомышленниками дебютировал изданием собственного альманаха "Русские символисты", а Александр Добролюбов, также имевший последователей, после неудачной попытки примкнуть к альманаху Брюсова, заявил о себе изданием небольшого сборника стихов "Natura naturans. Natura naturata" (СПб., 1895).

В работах по истории символизма принято считать манифестом поэтов, объединенных на страницах "Северного вестника", лекцию Д.Мережковского "О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы"[7], впервые прочитанную в 1892 г. и выпущенную отдельным изданием в 1893 г. Традиция обязана своим возникновением воспоминаниям П.П.Перцова, писавшего об исключительном впечатлении, которое эта лекция произвела на него"[8]. Но Перцов был едва ли не единственным, кто воспринял выступление Мережковского в таком качестве: отклики были весьма немногочисленными и напоминали больше отчеты, где обращалось внимание главным образом на критику в адрес текущей литературы[9]. Заявление Мережковского о возникновении нового искусства в газетных отчетах упоминалось вскользь, и, например, А.П.Чехов, знакомый с лекцией только по этим отчетам, не обратил на него никакого внимания, о чем свидетельствует его письмо к А.С.Суворину от 17 декабря 1892 г.[10]

Однако термин "новые течения" появился впервые именно у Мережковского, хотя они не случайно фигурировали во множественном числе: черты нового искусства критик находил в творчестве И.Гончарова, И.Тургенева, А.Чехова. Необходимо констатировать — какими бы расплывчатыми ни были формулировки Мережковского, основные черты нового искусства оказались верно угаданными: "мистическое содержание", "расширение художественной впечатлительности" и "символы". Особенно удачно смыкалось с последующей историей модернизма понятие "символ", ибо именно ему суждено было стать в дальнейшем определяющей чертой течения, и здесь надо отдать должное историческому чутью Мережковского.

"Символами" назвал Мережковский и книгу своих стихов, изданную в том же 1892 г., хотя стихи в этом сборнике были скорее аллегориями, отличавшимися от системы иносказаний поэзии восьмидесятников лишь тем, что не обладали политическим подтекстом. В откликах на "Символы" обращалось внимание прежде всего на смену идей-

ных устремлений Мережковского. Например, критик А.Волынский охарактеризовал содержание "Символов" как "сплошное философствование на религиозную тему"[11]. Но эти стихи оказали влияние и на становление поэзии символизма. "Появление "Символов",— вспоминал позднее Валерий Брюсов,— было некоторым событием в моей жизни. Эта книга сделалась моей настольной книгой"[12].

Не только Мережковского называли провозвестником новых течений. Критик Корней Чуковский началом истории русского символизма считал книгу Н.Минского "При свете совести" (1890), о которой писал: "Книга эта была первой предвестницей индивидуализма, ницшеанства, символизма и декадентства — тогда еще неведомых в России,— и можно сказать, что именно она начала собой приснопамятную эпоху 90-х гг.... Книга эта первая принялась за переоценку ценностей. Впервые она усомнилась в "добре", впервые привела его, заодно со злом, к единому началу — к жажде бытия. Выведя совесть из "присущего душе ужаса небытия", книга эта — тоже впервые — заговорила об эволюции совести в начало аморальное, "забывшее свою мечту о бессмертии". О внежизненной правде, об абсолютном, о банкротстве утилитаризма, о презрении к гедонизму,— обо всем этом заговорила она первая, и в этом ее громадная общественная заслуга"[13].

Манифесты Мережковского и Минского имели для их авторов одинаковый смысл: с помощью этих деклараций они пытались наметить контуры той платформы, которая позволила бы им отделить себя и своих единомышленников от господствующих литературных течений.

При этом и для того и для другого яснее было то, от чего они отталкивались, чем то, к чему собирались идти. Это была одна из наиболее характерных черт всех поэтов-символистов "Северного вестника" — преобладание негативных моментов над позитивными. "Старые боги умерли,— признавался герой романа Ф.Сологуба "Тяжелые сны",— а новые еще не родились, в том и вся наша беда, и вся разгадка нашего пессимизма"[14].

Противостояние этих поэтов литературным традициям скоро определилось как отрицание господствующей системы нравственных ценностей и поиск альтернативной, протекавший под ощутимым влиянием Ницше и Шопенгауэра. Поиск нравственных альтернатив гражданскому кодексу восьмидесятников и составил главное содержание творчества Минского, Мережковского, Гиппиус и Сологуба в 90-х гг.

В трактате Н.Минского "При свете совести" уже содержалась исповедь "самолюбца", которая, по оценке Мережковского, выразила "глубоко современное внутреннее перерождение, хорошо знакомое людям 80-х гг."[15]. Свой новый взгляд на назначение человека Н.Минский излагал и в целом ряде статей 90-х гг. "...Как только художник

задался целью определить единую основу различных человеческих характеров,— писал он в статье "Генрих Ибсен и его пьесы из современной жизни",— он роковым образом приходит к мрачному выводу, что эта основа есть самолюбие, жажда грубого животного счастья"[16].

Задачу нового искусства, которое, по мысли Минского, впервые взяло на себя смелость вторгнуться с дерзостью исследователя в самую сущность человека, заключалась в разрушении созданного вокруг него мифа: "Я называю это искусство обличительным в самом широком смысле слова: обличаются не отдельные люди или сословия, не взяточники, не ретрограды, самодуры: пред суд эпоса призвано все человечество — и осуждено"[17]. З.Гиппиус в "Автобиографии" назвала "проблему индивидуализма и все к ней относящиеся вопросы" главной для своего творчества 90-х гг.[18] Эту характеристику можно распространить и на Мережковского, Сологуба, в творчестве которых проповедь новых этических ценностей занимала значительное место.

Сборник своих произведений, изданных в 1896 г., Гиппиус назвала "Новые люди", подчеркивая этим не только полемичность своих героев по отношению к поколению, воспитанному на "новых людях" Н.Г.Чернышевского, но и отмечая заглавием тот факт, что она идет, по существу, тем же путем. Странные, отмеченные печатью избранности герои Гиппиус заняты на страницах ее рассказов и повестей поисками "того, чего не бывает, никогда не бывает". Интерес ко всему аморальному и болезненному, культ силы вытесняет в их монологах былые идеалы справедливости и самоотречения, одушевлявшие "новых людей" Чернышевского. Героиня рассказа "Зеркала" проповедовала: "Знайте, что обижать ничуть не плохо. Каждый за себя: чем чаще обижаешь других, тем, значит, ты сильнее. А сила — все"[19].

Попирая идеалы восьмидесятников, новое литературное поколение пыталось связать свои искания с классической русской литературой. Начало положил Мережковский в лекции "О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы", где свои искания он выводил из творчества Тургенева, Толстого, Чехова. В статьях, составивших его сборник "Вечные спутники", свое новое мировоззрение он связывал также с творчеством Кальдерона, Сервантеса, Флобера, Ибсена, Достоевского, Гончарова, Майкова, Пушкина и др., то есть оно представлялось как высшая точка, акмэ культуры (в чем Мережковский как бы предварял декларации Н.Гумилева).

Но отношения модернизма с классической традицией на практике оказались гораздо более сложными. Не вызывает сомнения, что символисты в своей литературно-критической деятельности выступали последовательными защитниками русской классической литературы, к которой у поколения шестидесятников сложилось снисхо-

дительное отношение, сформированное во многом под влиянием писаревских статей. Однако художественное творчество символистов не столько продолжало классические традиции, сколько модернизировало их.

Показательно в этом отношении то, как использовалось ими творчество Достоевского, опираясь на которое строились многие концепции русского модернизма. Герои целого ряда произведений Гиппиус, Сологуба и Мережковского 90-х гг. буквально списаны с разорванных и мятущихся героев Достоевского, подчас демонстративно использовались сюжетные ситуации писателя. Но при этом в монологах героев Гиппиус, Сологуба и Мережковского звучали совершенно новые нравственные идеи, неприемлемые для Достоевского.

Идейное убийство в духе Раскольникова совершал, например, герой романа Сологуба "Тяжелые сны" — провинциальный учитель Логин. Но оценка, которую он давал своим действием, была совершенно иной: "Зло или благо — смерть злого человека? Кто взвесит? Ты не судья ближнему, но не судья и себе. Не иди на суд людей с тем, что сделано. Что тебе нравственная сторона возмездия?"[20]. С таким же отношением к Достоевскому сталкиваемся мы и в прозе Гиппиус. Герой новеллы "Златоцвет", идя совершать убийство по идейным мотивам, размышлял: "Она должна погибнуть. С ней умрет все — и он, Звягин, будет свободен от любви, и от ненависти, и от всех мыслей о ней"[21].

Таким образом, обращение к классике модернистов имело две стороны: перед поколением, воспитанным на идеях шестидесятников, они выступали в роли ее защитников, тем самым стимулируя возрождение ее влияния на литературу. Однако в своем творчестве символисты совершали ревизию завещанных классикой ценностей, что было составной частью их, по слову Сологуба, пути к "живой жизни без клейма и догмата".

В 90-х гг. модернисты пытались выработать новую систему моральных ценностей; их произведения этого периода буквально переполнены идейными декларациями и лозунгами. "Свобода, и печаль, и смерть, и красота" — так сформулировал новые лозунги Н.Минский. Свобода, понятая как эмансипация личности от идеи общественного служения, печаль и смерть — как отражение увлечения философией пессимизма. Эти лозунги варьировались и в стихах других символистов:

Затем, что вся надежда мира,
Дочь белой Леды — Красота.

(Д.Мережковский)

Красота при этом понималась как ценность, стоящая вне морали:

Она лишь в красоте ценила божество,
И грех казался ей не злым, а некрасивым

(Н. Минский)

Лозунгами звучали многие строки из сборника Д.Мережковского "Новые стихотворения" (СПб., 1897), на страницах которого рассеяны призывы "жить в красоте", заявления о том, что "нам дорого одно лишь бесполезное" и т. п.

Этот ранний нигилистический этап, с которого начинали поэты "Северного вестника", довольно быстро обнаружил свою неплодотворность: новые лозунги теряли свою остроту, угрожая стать "обратным общим местом", попытка построить свою позицию на отталкивании от общепризнанных ценностей постепенно обнаруживала свою непрочность. Поэтому очень скоро увлечение декадентскими лозунгами, разрушительное "попиранье заветных святынь" проходит, и в творчестве Мережковского, Минского, Гиппиус начинается поиск ценностей созидательных.

В статьях появляется противопоставление декадентства и символизма. "Ложный символизм декаданса,— писал Н.Минский,— привел к сатанизму черных месс, изображенных Гюисмансом, и к холодным парадоксам Оскара Уайльда, истинный символизм в лице Ибсена и Метерлинка пришел к тому же, к чему приходили идеалисты всех времен,— к проповеди Любви и Подвига"[22].

Сходную идейную эволюцию претерпевает творчество Д.Мережковского, что позволяет проследить его трилогия "Христос и Антихрист", герои которой, хотя и были историческими персонажами, во многом являлись рупорами авторских идей. Герой первой части трилогии — Юлиан Отступник восставал против христианского аскетизма, очевидной параллелью которому для Мережковского в тот период выступили идеи гражданского самоотречения восьмидесятников. Юлиан мечтал возродить языческое "веселие жизни", античный культ красоты и потому провозглашал себя Антихристом. Его цель — сокрушение старых богов, он не успевал поставить на их место новых и умирал в преддверии "Неведомого, Грядущего, примирителя двух истин"[23]. Так выразил Мережковский свое понимание эволюции символизма: индивидуализм и общественность в будущем сольются в новой правде.

Героем второй части трилогии — "Воскресшие Боги" стал Леонардо да Винчи, который под пером Мережковского приобрел черты ницшеанского сверхчеловека. В душе корифея Ренессанса две правды пока мирно уживались, но в финале романа снова звучала мысль об их неизбежном слиянии.

Искание новых ценностей заставило символистов обратиться к религии, в лоне которой они надеялись обрести необходимые положительные ценности. По инициативе Д.Мережковского и З.Гиппиус

и при ближайшем участии Н.Минского в 1901 г. в Петербурге открылись Религиозно-философские собрания, целью которых стало совместное обсуждение светскими и церковными деятелями вопросов философии и религии.

Позднее, когда на их основе будет организован журнал "Новый путь", в его манифесте мы найдем формулировку, близкую основной мысли трилогии "Христос и Антихрист": "Как бы ни были различны выражения, оттенки, формы нашей религиозности,— в одном мы сходимся: личная правда сороковых годов, как общественная — шестидесятых, для нас есть уже две равноправные правды, *соподчиненные* иной, *третьей* правде.

Правда о человеке и правда о людях сливаются в правду о Боге"[24].

Религиозные искания в среде символистов сразу приняли внецерковный характер, в религии они искали не столько ценности, связывающие личность и направляющие ее в русло традиции, сколько новую область творчества. На Религиозно-философских собраниях Мережковский развивал свои идеи Третьего завета, в котором бы примирились индивидуализм и соборность. В таком же русле развивались и идеи Н.Минского, изложенные им позднее в книге "Религия будущего" (1905).

Особую позицию в переоценке декадентских ценностей занял Ф.Сологуб. Если в середине 90-х гг. его прозаические опыты обнаруживают желание запечатлеть те или иные "современные идеи", зачастую воспринятые им у своих соратников — Мережковского, Минского, Гиппиус, то их последующая идейная эволюция не получила у него отклика и, можно сказать, он был одним из немногих, кто на протяжении всей истории символизма сохранял верность декадентству 90-х гг.

В историю модернизма "Северный вестник" вошел не только благодаря тому, что предоставил свои страницы поэтам-символистам, но и благодаря статьям идеолога журнала — критика Акима Волынского, также внесшего свою лепту в самоопределение нового течения. Судьба Волынского-критика и его роль в литературном процессе 90-х гг.— явление весьма своеобразное, необъяснимое вне контекста эпохи[25]. По своим эстетическим пристрастиям он был кантианец и защитник классического искусства. Тем не менее ему суждено было сыграть весьма существенную роль в становлении символизма, помочь его самоопределению по важному вопросу — отношению к наследию революционно-демократической критики.

Аким Волынский начинал свой творческий путь как популяризатор и последователь критического идеализма Канта, и начинал его в непосредственной близости к таким ведущим народническим критикам, как Н.К.Михайловский, М.А.Протопопов. Уже первые, достаточно робкие попытки Волынского по-новому осмыслить задачи

критики, освободить ее от публицистики, стремление раскрыть в искусстве вечные и вневременные религиозные ценности вызвали резкое недовольство в радикальных кругах.

Но это не остановило Волынского, продолжавшего в своих статьях обличать мелкотемье и отсутствие глубокого содержания в произведениях беллетристов-современников, произведения которых он пытался оценивать вневременными эстетическими категориями. Наблюденне над недугами современной литературы убедило Волынского, что их причиной является революционно-демократическая критика и публицистика, "без философских принципов, без истинно научной подкладки"[26], направившая литературу на ложный путь.

Поэтому Волынский обратился к творческому наследию революционных демократов, перенеся свой спор с современниками в область недавнего прошлого; в результате почти два года на страницах "Северного вестника" печатались статьи, где подвергалось пересмотру значение Чернышевского, Белинского, Добролюбова, духовных учителей либерально-демократической интеллигенции. Переоценка ценностей, начатая Волынским, имела свою логику и преследовала свои цели. Символистов, которых он первый начал более или менее систематически печатать в своем журнале, он принимал с большими оговорками. Тем не менее его поход против русских критиков в восприятии современников составил единое целое с переоценкой ценностей, начатой символистами, а имя Волынского оказалось неотделимым от истории символизма 90-х гг.

2

Совершенно другим путем к идее создания символистского искусства пришел Валерий Брюсов. Будучи почти на поколение моложе большинства поэтов "Северного вестника", он, как это следует из его дневников, внимательно следил за их творчеством, сочувственно относился к их полемическим выпадам против современной литературы, но подлинной новизны в их творчестве не ощущал.

Идея нового искусства пришла к нему независимо от них: после чтения статьи З.Венгеровой "Поэты-символисты во Франции"[27], благодаря которой произошло его первое знакомство с творчеством Верлена, Рембо, Малларме. Его будущий альманах "Русские символисты" в черновых набросках носил заглавие "Символизм. Подражания и переводы"[28]. Для Брюсова символизм был не столько комплексом новых идейных устремлений, сколько способом формального обновления изобразительного арсенала поэзии. "Цель символизма,— писал он в предисловии к первому выпуску "Русских символистов",— рядом сопоставленных образов как бы загипнотизировать читателя, вызвать в нем известное настроение"[29].

Французский символизм, творчество Верлена, Метерлинка, Малларме и Рембо становится для него прежде всего образцом иного отношения к слову, новаторской образной системы. Стихи, опубликованные в трех выпусках его альманаха "Русские символисты" (1894–1895), носили откровенно подражательный характер.

Позднее он признавался в "Автобиографии", что стремился в этих выпусках продемонстрировать "...*образцы* всех форм "новой поэзии", с какими сам успел познакомиться: vers libre, словесную инструментовку, парнасскую четкость, намеренное затемнение смысла в духе Малларме, мальчишескую развязность Рембо, щегольство редкими словами на манер Л.Тальяда и т.п. вплоть до "знаменитого" своего "одностишья", а рядом с этим — переводы-образцы всех виднейших французских символистов"[30]. Но среди тех, кому подражал тогда молодой Брюсов, были и поэты далекие от символизма — Гейне, Фет, Тютчев.

Для понимания концепции символизма, складывавшейся тогда у Брюсова, характерно признание из его письма к П.П.Перцову: "В гармонии стиха, в эпитетах, в образах гораздо больше философии, чем в жиденьких стихотворных рассуждениях"[31].

Новая поэзия, по мысли Брюсова, прежде всего должна отказаться от идеи быть вспомогательным средством, рупором любого миросозерцания — будь то возрождающийся мистицизм или устаревший позитивизм. Символизм для него был не новым мировоззрением, а путем к обновлению изобразительного арсенала лирики, и потому он сознательно ориентировал собственные эксперименты на более перспективную поэтическую систему французского символизма.

Рядом с Брюсовым, во многом смыкаясь с ним в общем направлении исканий, формировалось творчество петербургского поэта-символиста Александра Добролюбова, наиболее полно воплотившего в себе тип экспериментатора и декадента. По своему литературному значению он, возможно, несопоставим с Брюсовым, но его экзистенциальное значение для символизма было очень велико. Краеугольными камнями его эстетики этого пернода были фетишизация искусства, панэстетизм, культ красоты как некой абсолютной ценности. Его стихи из сборника "Natura naturans. Natura naturata" (СПб., 1895) пытались соединить различные виды искусства, создавая некое синтетическое искусство, сочетающее в себе живопись, поэзию и музыку.

Брюсов и Добролюбов по-своему противостояли поэтам "Северного вестника", и не случайно между ними велась полемика. Одна из наиболее резких рецензий на альманах "Русские символисты" и сборник стихов Александра Добролюбова "Natura naturans. Natura naturata" принадлежала Волынскому, который писал: "...Сборники эти не отличаются никакими серьезными поэтическими достоинствами. Они переполнены бессмыслицами, для которых нельзя подобрать

ключа ни в каких живых человеческих настроениях, или такими стихами, в которых, при поразительной нищете воображения, убогой рифме и хромающем размере, особенно бьет в глаза банальность и даже пошловатость основных сюжетов"[32].

Три вышеназванных объединения, принесшие в русскую культуру идею нового искусства, в 90-х гг. вели вполне обособленное существование и в иной литературной ситуации вполне могли бы реализоваться как три самостоятельных литературных течения. Идея объединения казалась им несбыточной на всем протяжении 90-х гг. Не удалась попытка А.Добролюбова и его сподвижника В.В.Гиппиуса принять участие во втором выпуске альманаха "Русские символисты", как не удалось А.Добролюбову издать журнал "Горные вершины". З.Гиппиус и Д.Мережковский решительно отвергли идею принять участие в журнале, руководимом А.Добролюбовым. В ответ на полученное приглашение они писали Вл.Гиппиусу, двоюродному брату З.Н.Гиппиус: "Сборник — это кружок людей солидарных. А я решительно не чувствую себя солидарной с Добролюбовым, со всеми туманами декадентства, которые, благодаря его стараниям, заволокут наши бедные горные вершины". Так отвечала З.Н.Гиппиус, а Д.С.Мережковский приписал к ее ответу: "Все это резко, но во многом, я думаю, верно. Я тоже не знаю, могу ли участвовать в сборнике, где Добролюбов. Лучше подальше"[33].

Точно так же отнеслись они и к предложению В.Брюсова принять участие в коллективном сборнике "Книга раздумий", о подготовке которого он писал в дневнике: "Сначала было много участников, но Гиппиус и Сологуб потом отказались, их, видимо, покоробило соседство со мной и Ореусом"[34]. Отмежеваться от Добролюбова и Брюсова З.Гиппиус пыталась даже в 1900 г., отмечая в их творчестве "умирание литературы" и "смерть мысли" и ставя их на одну доску с либералами[35].

Только общее враждебное отношение к символистам критики, не желавшей видеть никаких оттенков в их позициях и огульно предававшей их проклятию, заставило символистов эволюционировать навстречу друг другу.

Первые произведения символистов критика встретила с беспримерным ожесточением. "Изменником родной русской литературы" назвал Д.Мережковского А.Скабичевский за лекцию "О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы"[36]. "Бесталанность и удивительную, беспредельную наглость" увидел в выпусках "Русских символистов" критик журнала "Мир Божий" А.Б/огданович/[37]. "Проповедь разврата и преступления" усмотрел в романе Ф.Сологуба "Тяжелые сны" анонимный критик консервативного "Русского вестника", умудрившийся перепутать заглавие и упорно именовавший роман "Смутными снами"[38]. Рецензент либеральных "Книжек недели" писал, что этот роман "распространяет

смрад смерти", что он пронизан "болезненной эротоманией"[39]. Рецензент "Образования" пушкинист П.О.Морозов назвал книгу Д.Мережковского "Новые стихотворения" (СПб., 1896) "мутной и грязной волной больного декадентства"[40]. Примеры подобных оценок можно было бы продолжить, они свидетельствуют о глобальном характере неприятия символистского творчества критиками-современниками, независимо от их идейной ориентации.

Враждебность критики поставила символистов в такие условия, при которых им не приходилось рассчитывать на сочувствие влиятельных литературных сил, поддержку солидных и авторитетных периодических изданий. В результате символисты вынуждены были искать союзников друг в друге и создавать собственную периодику.

3

До появления символизма в русской журналистике господствовал тип толстого журнала, который Л.Д.Троцкий весьма удачно назвал "лабораториями, в которых вырабатывались идейные течения"[41].

По неписаному закону начиная с 60-х гг., русская журналистика разделялась на два враждующих лагеря: либеральный (или прогрессивный) и консервативный (или реакционный). Отношения враждующих сторон регламентировались негласным кодексом, заставлявшим их высказывать противоположные суждения по всем принципиальным вопросам не только политики, но и литературы. Любое схождение во мнениях обе стороны рассматривали либо как промах, либо как удавшийся маневр противника. Политике в этих спорах принадлежала доминирующая роль, и общественное лицо журнала или газеты определяли политические разделы.

"Русский ежемесячник,— писал В.Г.Короленко в некрологе Н.К.Михайловскому,— не просто сборник статей, не складочное место, иной раз совершенно противоположных мнений, не обозрение во французском смысле. К какому бы направлению он ни принадлежал,— он стремится дать некоторое единое целое, отражающее единую систему воззрений, единую и стройную"[42].

В силу этого политическое самоопределение начинающих писателей, как правило, предшествовало творческому; уже сам факт сотрудничества в том или ином издании становился своего рода опознавательным знаком принадлежности к определенному лагерю.

Внутри либерального и внутри консервативного лагерей существовала дифференциация; в пределах каждого из них возможны были перемещения, но граница оставалась незыблемой. Перейти ее без ущерба для репутации было невозможно, и если "полевение" еще могло рассчитывать на снисхождение, то "поправение" подвергалось суровому осуждению как ренегатство с корыстными целями.

Деление на литературные лагеря обрело к 900-м гг. настолько общеобязательный характер, что начинало стеснять творческую свободу личности. В газете "Санкт-Петербургские ведомости" в 1900 г. была опубликована статья П.Панкратьева "Социологические параллели: литераторы и чиновники", где не без иронии писалось о бюрократизации литературного процесса как прямом следствии направленства: "Слушая с закрытыми глазами чтение любой статьи, не зная ни формата бумаги, ни обложки, ни шрифта, можно легко догадаться, в каком издании она напечатана. При переходе в другую редакцию, часто совсем другого направления, литераторы начинают мыслить и чувствовать сообразно обстоятельствам нового положения... В настоящее время образовался и быстро растет особый класс чиновников-литераторов... печатающих в повременных изданиях и отдельными выпусками разъяснения начальнических проектов, с мотивами вожделений данного ведомства... Прогрессирующее нарождение этих особей указывает на вероятность слияния литераторов и чиновников в единый класс, проникнутый сознанием солидарности интересов"[43]. Таким образом, направленство явно вело литературный процесс к стагнации.

Символисты оказались первыми, кто осмелился нарушить направленческие границы. "Литература, журналистика, литераторы — у нас тщательно разделены надвое и завязаны в два мешка,— иронизировала З.Гиппиус,— на одном написано: "консерваторы", на другом "либералы". Чуть журналист раскроет рот — он уже неприменно оказывается в котором-нибудь мешке. Есть и такие, которые вольно лезут в мешок и чувствуют себя там прекрасно, спокойно. Медлительных поощряют толчками. На свободе оставляют пока декадентов, считая их безобидными,— для них, мол, закон не писан. Пусть перекликаются между собой, как знают, о своих делах, лишь бы "не портили нравов"[44].

Тем не менее "порча нравов" началась именно с символистов, с журнала "Северный вестник", и в своих воспоминаниях Волынский подчеркивал принципиальный характер своих действий: "Иные журналы обращались в какие-то монастыри со строгим ритуалом и обетом посвящения. На этой именно почве журнальной кружковщины и беллетристической тенденциозности выросла специфическая русская критика шестидесятых и семидесятых годов, являвшаяся в сущности не критикою, а цензурою"[45].

Неписаный кодекс журналистики Волынский нарушил с первых шагов: на страницах журнала, общественные разделы которого велись в умеренно либеральном духе, он выступил с серией статей, где предпринимал попытку подвергнуть переоценке значение духовного наследия отцов русского либерализма — Белинского, Добролюбова, Чернышевского, Писарева. Хотя в статьях Волынского речь шла исключительно об их литературном значении, либеральный лагерь не-

медленно предал имя Волынского анафеме. Когда же консервативный лагерь сделал попытку его поддержать, Волынский немедленно открыл "второй фронт", в результате чего и определилась политика "неприсоединения" журнала к существующим литературным группировкам.

Более того, Волынский неоднократно подчеркивал принципиальный характер своей позиции, подчеркивал, что объявляет войну "кружковой философии", что у "Северного вестника" "...нет ничего общего с аффектированным вдохновением патриотической гражданственности, но он не пойдет на службу к формальному либерализму"[46]. Эта же позиция была сформулирована и в манифесте журнала "Идеализм и буржуазность"[47]. Попытка "Северного вестника" стать "над схваткой" в литературном процессе во многом определила и восприятие произведений символистов, печатавшихся на его страницах, в критике которых консерваторы и либералы оказались вопреки всему единодушными.

В сходных условиях оказался и Валерий Брюсов после выхода альманаха "Русские символисты": его издание вызвало не менее единодушное негодование обоих литературных лагерей. Брюсов остро ощущал это; в черновом наброске ответа критикам писал: "У нас живут особняком литературные критики: у каждого свой замок — журнал или газета, друг с другом воюют они беспощадно, но все зорким оком высматривают проходящие мимо караваны: беда смелым путникам, не заручившимся чьим-нибудь могущественным покровительством, беда группе молодых литераторов, которые хотят идти своей дорогой! Их ждут, их подкарауливают, против них устраивают засады, гибель их предрешают заранее. И много гибнет этих неопытных скитальцев, этих мечтателей-пионеров! ...Я объявляю войну — с моей стороны неумолимую. Эта брошюра — только начинание, и еще слабое начинание. За ней последует новая, более сильная. Я буду следить за пиратами литературы на всех их поприщах; я буду обличать пошлость их суждений, узкость их взглядов, недостойность их приемов во всех областях, которые мне доступны. Я буду бодрствовать над этим, как мрачный ангел, я буду для них трубой, напоминающей об ином мире — мире красоты, который они презрели. Слышите вы? Я возвещаю Вам смерть!"[48]

Таким образом, как петербургские, так и московские символисты начинали свое вхождение в литературный процесс с отказа считаться с установленными нормами и примыкать к влиятельным литературным партиям. В результате шквал негодующих откликов был настолько велик, что окончательно закрыл им доступ к периодике и издательствам, не предвещая им мирного воссоединения с наличными литературными силами даже в отдаленном будущем. "Общее враждебное отношение к "декадентам",— записывает Брюсов в дневнике.— Выпады печати. Все газеты мне закрыты..."[49]

Атмосфера враждебности, окружавшая символизм, послужила в дальнейшем стимулом для объединения разрозненных кружков 90-х гг. Если на первых порах они были заняты полемикой друг с другом, то уже в конце 90-х гг. необходимость консолидации ощущается всеми. Мережковские добиваются секретарствования Брюсова в затеваемом ими журнале "Новый путь", а Брюсов — их участия в своем альмаиахе "Северные цветы".

Особенно остро чутьем прирожденного вождя и организатора необходимость объединения ощутил Брюсов, понимавший также, что для такого объединения необходима новая почва. Старые политические объединительные принципы его не устраивали, и он выдвигает свой. Каталог созданного при его активном участии издательства "Скорпион" открывался словами: "Мы желали бы стать вне существующих литературных партий, принимая в свой сборник все, где есть поэзия, к какой бы школе ни принадлежал их автор"[50].

Эти расплывчато звучащие сегодня слова — "все, где есть поэзия" — для своего времени стали новым объединительным принципом, эстетическим. Только благодаря тому, что именно такой принцип был избран символистами, стало возможным сотрудничество в символистских изданиях В.В.Розанова, начинавшего свой путь в консервативной периодике, где он весьма неодобрительно писал о первых произведениях декадентов. Но главное — Розанов в конце 90-х гг. стал постоянным сотрудником суворинского "Нового времени", и по неписаным законам своей эпохи ему не было иного пути, как оказаться заживо погребенным на столбцах этой газеты. "Новое время" обладало и обладает замечательной способностью,— констатировал один из постоянных авторов этой газеты Н.Снессарев,— делать своих сотрудников совершенно неприемлемыми в другие газеты... Журналист, долгое время работавший в "Новом времени",— человек конченый. В случае ухода из "Нового времени", он должен или создавать свою газету или покончить с журналистикой"[51]. Участь оказаться погребенным на столбцах "Нового времени" грозила и Розанову, поскольку ни благоволивший к нему А.С.Суворин, ни его наследники никогда не стали бы печатать слишком многое из того, что в дальнейшем писал Розанов о семье, церкви, государстве, а стало быть, не позволили бы раскрыться всем сторонам его многогранной личности.

Только символизм освободил Розанова от тесных для него рамок консервативной периодики, начав печатать буквально все, что выходило из-под его пера; в журнале "Новый путь" он получил даже собственную постоянную рубрику — "В своем углу", привилегия, о которой не мог и мечтать в консервативных изданиях. И в дальнейшем двери символистских изданий были открыты для Розанова, невзирая на то что его сотрудничество в "Новом времени" продолжалось вплоть до закрытия газеты во время революции, и на то, что его пуб-

ликации в этой газете далеко не всегда символисты приветствовали. Символизм стал первым литературным течением, которое не только проповедовало политическую терпимость, но и осуществляло ее на практике, в результате монархически настроенный Брюсов мог печататься в одном журнале с кадетски ориентированным Вяч.Ивановым, антисемит Мих.Кузмин и филосемит Ф.Сологуб имели одинаковые права гражданства в пределах символистских изданий.

При выборе сотрудников талант и своеобразие автора значили больше, чем "правильные" убеждения. По поводу статьи народнического публициста А.В.Пошехонова, упрекавшего В.В.Розанова в политическом двурушничестве, В.В.Брюсов писал П.Б.Струве: "Но если надо выбирать между Пошехоновым и Розановым, я решительно выбираю Розанова в их споре. ..."Лети прямо", и больше ничего не нужно, все эти искания, мучения души, сомнения — все это вздор. Имей мои здравые, либеральные понятия, и простится тебе всякая глупость, тупость и плоскость. А вот уклонение от этой прямой не будет прощено ни даже за гениальность,— разве после смерти"[52]. Талант и оригинальность для символистов значили больше, чем общественная репутация, даже самая безупречная.

Но для создания собственной периодики надо было найти новые объединительные принципы, и они появились далеко не сразу. "Модернистам приходилось создавать журналы ad hoc,— вспоминал А.Волынский.— В этих журналах, под гипнозом новой культурной мысли, шедшей вместе с символизмом и декадентством, находило место и новое миропонимание. Но даже в таких журналах, как "Северный вестник"... элемент литературно-общественной кружковщины все еще пребывал, хотя и в значительно смягченном виде"[53].

Первое, что упорно и последовательно начал изгонять модернизм со страниц своих изданий, была политика. "Северный вестник" еще имел политические разделы, а в "Мире искусства" их совсем не было, и тенденциозность решительно преследовалась даже в художественных произведениях. Общественные разделы "Нового пути" составлялись не столько за счет злободневных, сколько за счет познавательных материалов, касающихся главным образом положения религии в современном мире. В журнале "Весы" и всех последующих символистских изданиях общественная проблематика и вовсе отсутствовала. "Все, касающееся политики,— оповещал Брюсов Ф.Сологуба о позиции "Весов",— нарочито запрещено"[54].

Символистская периодика во всем, начиная с выбора сотрудников и кончая оформлением обложки, была для своего времени не менее новаторским явлением, чем образы и строфика символистских стихов. Все в ней, начиная с содержания и кончая внешним оформлением, составляло единое целое, пролагающее новую традицию, создавая новый для России тип журнала, новый тип творческого объединения, ориентированный на европейские традиции. "В немецких,

английских и французских журналах,— писал А.Волынский,— мог и может писать, кто хочет, если он пишет интересно и хорошо. Там никто не спросит в редакции у автора, какого он мнения о сельской общине и об артельном начале"[55]. Символистские журналы и внешне следовали западным образцам, придавая большое значение оформлению издания, отчего они стали одновременно и выдающимся явлением русской культуры, многие из них до сих пор остаются непревзойденными шедеврами полиграфического искусства.

Благодаря созданию собственной периодики стало возможным объединение символистских кружков 90-х гг. "Скорпион" сделался быстро центром,— вспоминал В.Брюсов,— который объединил всех, кого можно было считать деятелем "нового искусства", и, в частности, сблизил московскую группу (я, Бальмонт и вскоре присоединившийся к нам Андрей Белый) с группой старших деятелей, петербургскими писателями, объединенными в свое время "Северным вестником" (Мережковский, Гиппиус, Сологуб, Минский и др.). Объединение это было как бы засвидетельствовано изданием альманаха "Северные цветы", в котором впервые появились на тех же страницах и вся группа "московских символистов" и большинство сотрудников "Северного вестника"[56]. По существу с этого момента символизм начинает развиваться как единое течение, хотя различия в позициях его участников сохранялись.

Периодика и издательства, появившиеся у символистов в начале 900-х гг., помогли им окончательно утвердиться в качестве третьей, независимой силы в литературном процессе, оказывающей влияние и на общую расстановку сил в нем. Эстетические идеи проникали теперь не только через декларации (их у младших символистов было немного, и создавались они позднее), сколько через творчество поэтов нового поколения, которое выходит на литературную арену в начале 900-х гг. Андрей Белый, Александр Блок, Вячеслав Иванов пришли в литературу тогда, когда уже существовали журналы и издательства, где их творчество могло бы развернуться. Одна из первых публикаций А.Блока состоялась на страницах символистского "Нового пути", где была опубликована сразу целая подборка его стихотворений, вскоре здесь же из номера в номер стали печататься его рецензии.

Дебют младших символистов происходил при несравненно более благоприятных условиях, чем дебют старших: идеи молодых попадали на заранее подготовленную почву. Но покровительство, которое В.Брюсов, З.Гиппиус, Д.Мережковский оказывали Блоку, Белому и Вяч.Иванову, было не только проявлением альтруизма: новое поколение, умножая их ряды, укрепляло позиции старших символистов в литературном процессе.

Одновременно некоторые идеи и традиции, вызванные к жизни старшими символистами, получали свое продолжение и как бы уг-

лублялись в творчестве младших. Выше упоминалось о религиозных исканиях, начало которым положили Религиозно-философские собрания, основанные З.Гиппиус, Д.Мережковским, Н.Минским. Заслугой этих собраний было пробуждение интереса к религиозным вопросам в среде интеллигенции. Снятие запрета с религии безмерно расширяло духовные горизонты культуры. "В те недавние — и такие давние! — исторические времена,— вспоминала З.Гиппиус в 1908 г. о роли своего журнала "Новый путь",— вся литературная, вся интеллигентная, более или менее революционно настроенная часть общества крепко держалась в своем сознании устоев материализма. Одному Влад.Соловьеву позволялось говорить о Боге, причем его никто не слушал. "Идеалистов" еще не было на горизонте, декаденты жили скромными отщепенцами. Всякое слово мистики считалось безумием, а слово религии — предательством. Новый же путь встал против материализма, и одной из его задач было — доказать, что "религия" и "реакция" еще не синонимы"[57].

Но если Религиозно-философские собрания способствовали публицистическому обсуждению религиозных вопросов, то художественное выражение новое религиозное мироощущение получило в творчестве младших символистов, последователей Вл.Соловьева. Благодаря им к символистам примкнул целый ряд философов-идеалистов, также высоко ставивших авторитет Вл.Соловьева,— Сергей Булгаков, Николай Бердяев и др. В результате на протяжении всей своей последующей истории символизм развивался в тесном творческом содружестве с русской идеалистической философией, подобно тому как литература шестидесятников в свое время была связана с публицистикой и пропагандой естественных наук.

Другой не менее важной опорой для символизма служила русская живопись. Еще в конце 90-х гг. произошло сближение поэтов прекратившего свое существование журнала "Северный вестник" с художниками, основавшими журнал "Мир искусства" (Ал.Бенуа, К.Сомовым, Л.Бакстом и др.), а также с их лидером — С.Дягилевым. Создавая новый художественный журнал, мирискусники дали возможность символистам печатать здесь свои статьи и рецензии, поскольку видели в них потенциальных союзников; авторами "Мира искусств" были Д.Мережковский, З.Гиппиус, В.Брюсов и др. Поколение младших символистов закрепило эти творческие связи, главным образом, благодаря тому, что этот круг художников много и охотно занимался оформлением книг, журналов, театральных и балетных спектаклей. В результате мирискусники оказались тесно связанными с символистами, хотя их собственные творческие установки не имели ничего общего с символизмом в живописи.

Философские и художественные течения, с которыми символисты очень скоро установили тесные творческие связи, способствовали упрочению авторитета символизма в литературном процессе. К

концу 900-х гг. символизм объединял под своим знаменем довольно широкий и разнообразный спектр художественных и философских течений, которые хотя и не имели единой эстетической платформы, но являлись одинаково оппозиционными по отношению к искусству своего времени. Широта, которую в результате обрел символизм, давала возможность выхода за рамки собственных журналов. Символизм начал внедряться в традиционные "толстые журналы": например, литературно-критический отдел "Русской мысли" в 1910–1912 гг. редактировал Валерий Брюсов.

Выход за становившиеся тесными рамки собственной периодики укреплял влиятельность символизма, и уже не только в символистских журналах утрачивали свою общеобязательность прежние кружковые принципы консолидации; философия и эстетика все больше и больше оттесняли политику. В результате главным для литературного процесса 1910-х гг. оказалось не противостояние либералов и консерваторов, а противостояние модернизма, понимаемого широко, как покровителя идеалистических течений в философии и эстетического новаторства, и реализма, куда включались и традиции и "заветы". А в литературных спорах этого периода по одну сторону могли оказаться либеральный Леонид Андреев и консервативный Валерий Брюсов, радикал М.Горький мог удостоиться сочувственного отзыва со стороны далекого от политики Блока.

Происходившую утрату прежних четких идейных ориентиров некоторые критики склонны были даже драматизировать. Например, в статье о А.Куприне Корней Чуковский сетовал: современная литература "вся мозаическая, ее идеология рассыпалась на клочки. Она ничего не славит и ничего не клянет. Думают, если в "Русской мысли" Розанов рядом с Кизеветтером, то это новый синтез, а по-моему,— это распад. Пропал старый пафос, пропал былой фанатизм, воцарилось короткомыслие..."[58].

Соседство В.В.Розанова и А.Кизеветтера, разумеется, не означало синтеза, но оно не было и свидетельством распада. Это была перестройка ценностной ориентации литературного процесса, лишавшая журнал права представлять единую политическую и нравственную платформу. В новых условиях выразителем тех или иных взглядов выступал каждый конкретный автор, и его общественная позиция превращалась в частное дело по отношению к изданию, на страницах которого он печатался.

Объединение если и происходило, то по эстетической ориентации, по философским убеждениям. Подлинный перелом в литературном процессе наступил именно тогда, когда окончательно поменялись объединительные принципы, что составило главную заслугу модернизма.

Выдвижение эстетики взамен политики многое объясняет и в истории модернизма: каждое новое поколение здесь, чтобы отделить

себя от предшественников, должно было иметь свою эстетическую платформу. Не случайно он оказался первым течением в русской литературе, у которого появление декларации опережало художественную практику, образцы творчества, подтверждающие и иллюстрирующие заявленные эстетические установки, не случайно и в дальнейшей истории модернизма такое исключительно важное значение приобретали манифесты и декларации.

Позднее на этой почве в модернизме разовьется своего рода культ передовитости и новаторства. Отличаться от своих предшественников для модернизма станет столь же необходимым, как в поэзии романтизма принадлежать к числу избранных и посвященных. Новизна станет обязательной для самоосуществления в пределах модернизма, и декларации как литературный жанр приобретут исключительное значение: с ее помощью можно было гораздо ярче заявить о своем существовании, чем художественным творчеством. В результате возникнут такие течения и объединения, вся история которых сведется к изданию манифеста (что не помешает историкам литературы изучать их едва ли не наравне с другими модернистскими течениями), то есть этот жанр окажется приравненным к художественным.

Но все эти последствия смены ориентиров станут ясны в дальнейшем, на первых же порах для литературного процесса важно было другое: новые объединительные принципы оказались более универсальными и отвечающими задачам литературы, и они помогли ей хотя бы отчасти освободиться от политического гнета, препятствовавшего ее плодотворному развитию.

4

Итак, модернизм принес на литературную арену не только новую эстетику и новые философские идеи, он сумел обновить организационные формы литературной жизни своей эпохи, что имело самые разнообразные последствия для развития литературы. Например, в интересующий нас период совершенно иначе складывалась жизнь литературных и идейных традиций.

В эпохи с устойчивой литературной жизнью традиции развиваются, как правило, на основе преемственности, от поколения отцов к поколению детей. В переходные эпохи генеалогические связи приобретают куда более причудливый характер: передача наследства зачастую совершается здесь через побочные, а иногда и весьма отдаленные родственные связи, проследить которые бывает весьма и весьма нелегко.

В статье М.Г.Петровой "Блок и народническая демократия" обращено внимание на неожиданный, с точки зрения традиционного представления о преемственных связях, факт: несмотря на явный антагонизм, который существовал у народников и их лидера В.Г.Коро-

ленко по отношению к символистам, именно в творчестве А.А.Блока и в лирическом герое его поэмы "Возмездие" наиболее полно воплотился тот образ "наследника", который лелеяла народническая демократия, хотя ни сами народники, ни Блок никогда не согласились бы подтвердить законность этого правопреемства. Но, как показано в статье М.Г.Петровой, идейно символизм в лучших своих представителях и народничество "выросли на одной почве и потому соприкасались корнями и кронами"[59].

Другой такой же иллюстрацией к этим "аномальным", с точки зрения этики и эстетики эпохи шестидесятых годов, явлениям может служить творческая деятельность критика неонароднической ориентации Иванова-Разумника, сумевшего соединить в своем творчестве верность "заветам" революционно-демократической критики и интерес и симпатию к "новому духовному творчеству современного искусства", творчеству Льва Шестова, Ф.Сологуба, А.Белого, Александра Блока, пропагандистом которых он выступал в ряде своих статей[60].

Линии преемства на рубеже веков искажены до неузнаваемости. Например, подлинным преемником Писарева следует назвать не столько А.М.Скабичевского, "перепиравшего", по слову А.Блока, целые страницы из Писарева, сколько футуристов и их лидера Вл.Маяковского.

Прерванная или вырождающаяся традиция в такие эпохи находит неожиданных продолжателей, связь с которыми не всегда распознается достаточно просто, не лежит на поверхности. Традиция в переходные эпохи зачастую уподобляется евангельскому зерну, которое сохраняет свою жизнь через смерть и разложение, уходит с поверхности литературного процесса и возрождается через самоуничтожение.

К таким эпохам приложимой оказывается характеристика, данная К.Эрбергом: "Человеческая культура растет, как легкий, но крепкий коленчатый тростник: поднимается стройный ствол и развивается до тех пор, пока не наступит время закончиться одному колену и начаться смежному; в тех местах, где находится граница между одним коленом и другим, ствол тростника бывает особенно крепок, и можно сказать, что вся крепость тростника — от этих узловых мест его легкого и стройного ствола. Легко и стройно развивается культура какой-нибудь определенной эпохи. Однако расти так в бесконечность она не может без ущерба для крепости целого. Необходимы какие-то сроки, с наступлением которых одна культурная эпоха сменилась новой. И границею между ними неминуемо должна лежать эпоха брожения, узлов, *эпоха замедленного культурного роста*, эпоха, предназначенная судьбами истории для обновления сил и *для будущей крепости целого*. Однако такое замедление в росте — лишь кажущееся: внутреннее напряжение обновляющихся жизненных сил в эти

узловые эпохи особенно бывает сильным; и чем крепче узел, тем прочнее расцвет следующего звена культуры"[61].

Рубеж веков стал именно такой эпохой перестройки, изменившей поступательное развитие литературного процесса, эпохой брожения и узлов, которая не столько прерывала устоявшиеся связи, сколько их видоизменяла, не разрушая традиции, а сообщая им новую прочность.

5

Укрепление позиций модернизма в литературном процессе имело и иные, далеко идущие последствия: утверждение новой системы ценностей приобретало все более глобальный характер и постепенно меняло и обновляло все стороны литературной жизни и быта; в результате изменился даже господствующий тип литератора. Идеал предшествующего поколения был художественно описан О.Мандельштамом: "Всюду было одно: шестнадцатилетние девочки пробовали читать Стюарта Милля, маячили светлые личности с невыразительными чертами, с густой педалью, замирая на piano, играли на публичных вечерах новые вещи львиного Антона. А в сущности происходило следующее: интеллигенция с Боклем и Рубинштейном, предводимая светлыми личностями, в священном юродстве не разбирающими пути, определенно поворотила к самосожжению. Как высокие просмоленные факелы, горели всенародно народовольцы с Софьей Перовской и Желябовым, а эти все, вся провинциальная и "учащаяся молодежь" сочувственно тлели,— не должно было остаться ни одного зеленого листка"[62].

Примерно в таком же духе характеризовал происходившую смену стереотипа и Андрей Белый в статье "Литераторы прежде и теперь": прежний литератор "забывчивый в повседневности, брошенный в вихри жизни идейной, рассеянно-задушевный со всеми и каждым, он не заботился о форме своих мыслей; каждым шагом жизни своей он формировал их: начинал с протеста против уз деспотических, и кончал обязательным турнэ по Сибири... И доселе плетутся среди нас стада запоздалые благородных верблюдов, падающих под бременем заветов... Многих деспотично убивала светлая личность русского литератора, восседавшего на троне из всех 50 томов творений своих"[63].

Символизм создал собственный идеал художника. "Не то современный писатель: часто — это мальчишка, но уже относительно прекрасно чеканящий форму... Он ловко выделывает свой литературный товар всеми усовершенствованными средствами техники..."[64].

Новый стереотип далеко не во всем превосходил упраздненный, в будущем ему также суждено было обнаружить свою ограниченность, которой посвящена, по существу, статья А.Блока "Русские дэнди".

На этапе своего рождения и легализации новый тип литератора несомненно играл положительную роль, способствуя выведению литературы из состояния инерционного хода и обеспечивая ей приток новых сил. Он открыл возможность нового построения литературной биографии, свободной от политического компонента, восстановил многие несправедливо осужденные литературные репутации, например А.Фета, К.Леонтьева, Ф.Достоевского и других русских литераторов и мыслителей, буквально "открытых" символистами, заодно совершивших над ними и акт гражданской реабилитации.

Взамен политизации в символизме большое значение приобрела театрализация жизни, совершавшаяся в самых разнообразных формах. Иногда это была стилизация собственного облика, вроде З.Гиппиус, о появлении которой на поэтическом вечере И.Бунин вспоминал: "...не в меру щурясь, медленно взошло как бы некое райское видение, удивительной худобы ангел в белоснежном одеянии и с золотистыми распущенными волосами, вдоль обнаженных рук которого падало до самого полу что-то вроде не то рукавов, не то крыльев: З.Н.Гиппиус, сопровождаемая сзади Мережковским"[65].

Другой тип жизнестроения предлагал Александр Добролюбов, чей облик 90-х гг. составлял единое целое с его стихами, служа своего рода контекстом, в котором воспринимались эти стихи. По воспоминаниям современников, он "не щадя себя, верный своей вере, курил и ел опий, курил гашиш, склоняя к этому и других в своей узенькой комнатке на Пантелеймоновской, оклеенной черными обоями, с потолком, выкрашенным в серый цвет"[66]. В обществе он говорил "намеренную чепуху, садился посреди комнаты на пол"[67]. Письма он писал дикие, ни на что не похожие, без обращений, изломанным почерком, производившие впечатление бреда[68]. Довершала облик Добролюбова одежда. Он носил "необычайный костюм (вроде гусарского, но черный, с шелковым белым кашне вместо воротника и галстука)"[69].

Можно еще указать на башню Вяч.Иванова, посетители которой принимали участие в возрождении дионисийских праздников и в античных хитонах собирались в холодном и сумеречном Петербурге. В этот же ряд можно поставить и более поздние выходки футуристов, вынужденных изощряться и носить нечто подобное желтой кофте В.Маяковского или рисовать на лбу аэропланы, как это делали Д.Бурлюк и В.Каменский на своих публичных вечерах.

Жизнетворчество приобрело в модернизме самые разнообразные формы, но за этим разнообразием стоял некий новый собирательный образ литератора, который не имел ничего общего с образом, сформированным поколением шестидесятников, что позволило Андрею Белому назвать символистов "пограничной чертой между двумя, коренным образом расходящимися периодами"[70].

6

Количество изменений, производимых модернизмом, в литературном процессе переходило в качество, и воздействие модернизма на свою эпоху постепенно приобретало все более и более революционный характер. Влияние модернизма вышло за рамки узкого кружка единомышленников, благодаря чему удалось отменить целый ряд табу, наложенных еще шестидесятниками, что имело далеко идущие последствия. Первыми и главными среди них были табу на эстетику и религию, которую модернизм полностью восстановил в правах в рамках своей эпохи, о чем упоминалось выше.

Это позволило ему безмерно расширить зону допустимых культурных влияний, как в географическом смысле, широко открыв двери западной и восточной культуре всех времен и народов, так и в хронологическом, стимулируя пробуждение интереса к забытым культурным эпохам русского искусства — иконописи и древнерусской литературе, к эпохе Петра и литературе XVIII в., фольклору и народным прикладным промыслам,— все это вернул и ввел в русскую культуру модернизм. Многим видам искусства — живописи, музыке, балету это позволило обрести новую жизнь, но эта тема особого разговора.

Все это расширяло духовные горизонты культуры, не только в творческом пространстве одного этого течения, но и в литературном процессе в целом. Богоискательство и богостроительство в среде российской социал-демократии, дань которому отдали М.Горький, А.Луначарский, А.Богданов и др., складывались не только под влиянием иностранных философов, но несли в себе отзвуки религиозных исканий, инициированных символистами.

Культурная деятельность модернизма составила, без сомнения, наиболее яркую и плодотворную сторону его революционных преобразований, о которых писал В.В.Розанов.

История возникновения и развития русского модернизма может служить примером того, что масштабы влиятельности литературного течения определяет не количество его сторонников, а свежесть и своеобразие тех идей, которые оно приносит в литературный процесс своей эпохи. В итоге именно русский символизм, с его узким кругом читателей и более чем скромными тиражами журналов и книг, сообщил переходный характер всей литературной эпохе конца XIX — начала XX в.

[1] Подробнее о переходных эпохах см.: Михайлов Ал.В. Проблема анализа перехода к реализму в литературном процессе XIX века // Методология анализа литературного процесса. М., 1989. С. 31–94.

[2] Николай Владимирович Станкевич. Переписка его и биография, написанная П.В.Анненковым. М., 1857. С. 5–6.

[3] Михайлов Ал.В. С. 47.

[4] Варварин В. (Розанов В.В. Критик русского décadenc'e // Русское слово. М., 1909. 29 сентября (переиздано: Вопросы литературы. 1993. № 2).

[5] Цит. по: Литературный процесс и русская журналистика конца XVX — начала XX века. 1890–1904. Социал-демократические и общедемократические издания. М., 1981. С. 62–64.

[6] См.: Klüge R.D. Symbolismus und avangarde in der russischen literatur // Obdobje simbolisma v slovenskem jeziku, književnosti in kulturi (tipološka problllematika.). Prvi del. Mednarodni simpozij v Ljubljani, ob jugoslovanskem in širšem evropskem kontekstu. Ljubljana. 1983. S. 229–238. См. также изложение его взглядов по этому вопросу: Клюге· Р.Д. О русском авангарде, философии Ницше и социалистическом реализме / Беседу вела Евг.Иванова // Вопросы литературы. 1990. № 9. С. 64–77.

[7] См.: Тагер Е. Возникновение модернизма // Русская литература конца XIX — начала XX века. Девяностые годы. М., 1968. С. 189–190.

[8] П.П.Перцов писал: "Самым сильным впечатленнем зимы было для меня все-таки выводнвшее меня из круга "Русского Богатства" и приоткрывавшее какие-то новые горизонты впечатление от двух лекций Мережковского... на тему "О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы", прочитанная им 7 и 14 декабря (ст. ст.) 1892 года в аудитории Соляного городка. Лекции эти были мне не вполне понятны, особенно в "символической" своей части (в них — кажется, впервые в русской литературе — давалось что-то вроде теории символизма, но они задели во мне созвучные струны, которые не находили себе отклика среди тенденций и традиций утилитарной критики" (Перцов П.П. Литературные воспоминания. М.; Л., 1933. С. 86.).

[9] Лекция была прочитана в два приема. Первая часть была посвящена упадку современной литературы, информацию о ней газета "Новое время" опубликовала в разделе хроники 9 декабря 1892 г., информация о второй части лекции, где речь шла о новых течениях, появилась там же 16 декабря. Еще одним откликом стал фельетон Жителя (А.А.Дьякова) "Напрасные жалобы", опубликованный в "Новом времени" 20 декабря.

[10] Чехов А.П. Полное собр. соч. и писем в 30-ти т. Письма. Т. 5. М., 1977. С. 143–144.

[11] Северный вестник. 1893. № 3. С. 134.

[12] Брюсов В. Автобиография. // Русская литература XX века. Под ред. С.А.Венгерова. Т. 1. М., 1916. С. 107.

[13] Чуковский Корней. О г. Миноком // Одесские новости. 1905. 1 февраля.

[14] Северный вестник. 1895. № 10. С. 168.

[15] Мережковский Д.С. О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы. СПб., 1893. С. 90.

[16] Северный вестник. 1897. № 1. С. 76.

[17] Там же.

[18] Гиппиус З.Н. Автобиографическая заметка // Русская литература XX века. Т. 1. С. 176.

[19] Северный вестник. 1895. № 11. С. 26.

[20] Там же. 1895. № 10. С. 168.

[21] Там же. 1896. № 4. С. 182.

[22] Там же. 1897. № 1. С. 76.

[23] Там же. 1895. № 4. С. 46.

[24] Новый путь. 1903. № 1. С. 6.

[25] Этой проблеме посвящен целый ряд статей: Максимов Д.Е. "Северный вестник" и символисты // Евгеньев-Максимов В., Максимов Д. Из прошлого русской журналистики. Л., 1930. С. 85–128; Куприяновский П.В. Из истории раннего символизма: Символисты и журнал "Северный вестник" // Русская литература XX века. Калуга, 1968; Он же. Поэты-символисты в журнале "Северный вестник" // Русская советская поэзия и стиховедение. М., 1969; Он же. Отдел поэзии в журнале "Северный вестник" в 1892–1894 гг. // Ученые записки Ивановского госуниверситета. 1974. Т. 135; Он же. Волынский-критик: Литературно-эстетическая позиция в 90-е годы // Творчество писателя и литературный процесс. Иваново, 1978; Иванова Е.В. "Северный вестник" // Литературный процесс и русская журналистика конца XIX — начала XX века. 1890–1904. Социал-демократические и общедемократические издания. М., 1981.

[26] Северный вестник. 1892. № 9. С. 92.

[27] Вестник Европы. 1892. № 9.

[28] ОР ГРБ. Ф. 386. К. 40. Ед. хр. 21.

[29] Русские символисты. Вып. 1. М., 1894. С. 3.

[30] Брюсов В. Автобиография // Русская литература XX века. С. 110.

[31] Письма В.Я.Брюсова к П.П.Перцову. М., 1925. С. 34.

[32] Северный вестник. 1895. № 9. С. 73.

[33] Цит. по: Куприяновский П. Сквозь время. Ярославль, 1972. С. 21.

[34] Брюсов В. Дневники. М., 1924. С. 60.

[35] Мир искусства. 1900. № 17–18. С. 87.

[36] Новости. 1893. 11 марта.

[37] Мир Божий. 1895. № 10. С. 194.

[38] Русский вестник. 1896. № 9. С. 249.

[39] Книжки Недели. 1896. № 8. С. 234.

[40] Образование. 1896. № 12. С. 95.

[41] Троцкий Л. Судьба толстого журнала // Литература и революция. М., 1990. С. 300.

[42] Русское Богатство. 1904. № 2. С. У.

[43] Санкт-Петербургские ведомости. 1900. 10 (22) января.

[44] Крайний Антон (Гиппиус З.Н.). Литературный дневник. (1899–1907). СПб., 1908. С. 173.

[45] Волынский А. Вчера и сегодня: Приветственное слово на литературном вечере 16 июня 1923 года // Жизнь искусства. 1923. № 26. С. 2.

[46] Северный вестник. 1895. № 5. С. 155.

[47] Там же. 1896. № 1.

[48] ОР ГРБ. Ф. 386. К.3. Ед. хр. 16. Л. 25.

[49] Брюсов В. Дневники. С. 141–142.

[50] Каталог книгоиздательства "Скорпион". М., 1902. С. 4.

[51] Снессарев Н. Мираж "Нового времени". Почти романы. СПб., 1914. С. 84.

[52] Литературный архив: Материалы по истории литературы и общественного движения. Т. 5. М.; Л., 1960. С. 310–311. Брюсов цитирует статью В.В.Розанова, в которой он отвечал на упреки в отсутствии в его творчестве, в его убеждениях "честной прямой линии". В ответ Розанов писал: "Разница между "честной прямой линией" и лукавыми "кривыми", как эллипс и парабола, состоит в том, что по первой летают вороны, а по второй движутся все небесные светила" (Новое время. 1910. 25 ноября).

[53] Волынский А. Вчера и сегодня. С. 2.

[54] Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1973. Л., 1976. С. 107.

[55] Волынский А. Вчера и сегодня. С. 2.

[56] Брюсов В. Автобиография. С. 113–114.

[57] Крайний Антон. Литературный дневник. С. 3.

[58] Речь. 1908. 7 февраля.

[59] Петрова М.Г. Блок и народническая демократия // Александр Блок. Новые материалы и исследования. Литературное наследство. Т. 92. С. 112.

[60] Подробнее об этом см.: Петрова М.Г. Эстетика позднего народничества // Литературно-эстетические концепции в России конца XIX — начала XX века. М., 1975. С. 156–170.

[61] Эрберг Конст. О догмах и ересях в искусстве // Искусство старое и новое. Пб. 1921. С. 3–4.

[62] Мандельштам О. Книжный шкап // Мандельштам О.Э. Собр. соч. Т. 2. М., 1991. С. 60–61.

[63] Белый Андрей. Несколько слов декадента, обращенных к либералам и консерваторам // Мир искусства. 1903. С. 67.

[64] Там же. С. 323–324.

[65] Бунин И.А. Собр. соч. Т. 9. М., 1967. С. 281.

[66] Владимир Гиппиус. Александр Добролюбов // Русская литература XX века. С. 266.

[67] Там же. С. 288.

[68] Там же.

[69] Там же.

[70] Белый Андрей. Несколько слов декадента, обращенных к либералам и консерваторам // Мир искусства. 1903. № 7. С. 66.

8. Канон — инвариант восточного литературного процесса. Проблемы методологии ориенталистики. При анализе литературного процесса определенного региона в определенную эпоху значительный интерес в методологическом плане представляет поиск и объяснение своеобразных "парадигм творчества", тех исходных концептуально-мыслительных посылок, которые отражаются в различных видах искусств, прежде всего в виде канонов. "Поиски аналогий,— как пишет академик Д.С.Лихачев,— один из основных приемов историко-литературного и искусствоведческого анализа"[1]. Поскольку в литературе и искусстве средневекового Востока исходные посылки, как правило, закреплены в виде канонов и носят универсальный, мировоззренческий характер, то очевидна необходимость соотнесения литературных и иных канонов с общей мировоззренческой атмосферой эпохи, ее философией и идеологией, с целью уяснения духовных предпосылок, способствовавших их формированию и закреплению. Методологически ценно соотнесение вычленненых из разных видов искусства аналогичных формообразующих канонов с литературным и, шире, творческим процессом определенной эпохи,

способствующее типологическому различению "стилей эпох" в непрерывной цепи исторического развития. Рассмотрению именно этих вопросов: вопросов воздействия на литературный процесс философских, религиозных взглядов, общекультурного контекста литературного процесса, а также природы бытования в нем канона на примере выдающегося памятника литературы — "Хамсы", или "Пятерицы", посвящен этот раздел.

Проблема канона и его роли в творчестве народов Востока неоднократно ставилась в литературоведении[2]. Давались различные, подчас и противоположные истолкования этой категории, но в основном все истолкования оставались в пределах искусствоведческого его анализа. Между тем нельзя не видеть, что, преломленная через различный ряд аналогичных оппозиций типа: норма — отклонение, репродуктивность — генеративность — или же, как в статье Ю.М.Лотмана "Каноническое искусство как информационный парадокс"[3], через соотнесение с соссюровской оппозицией: язык — речь, эта проблема носит фундаментальный культурологический и, даже шире, философско-мировоззренческий характер, восходя к утверждению Ф.Шиллера о том, что канон есть совершённый подъем от случайного ко всеобщему и необходимому.

Проистекая из основ человеческого сознания и выражая его внутренне двойственный, диалогический характер, проблема канона и импровизации есть, на наш взгляд, определенное культурологическое отражение диалектики единичного и всеобщего в сознании и самосознании[4].

Канон занимает чрезвычайно важное место в творческом процессе восточных народов. Для выяснения его структуры, процесса формирования и закрепления интересно обратиться к необыкновенно устойчивой, циклической поэтической форме Востока — "Хамсе", или "Пятерице".

Достоверно известно, что первый создатель "Пятерицы" Низами Гянджеви единой "Хамсы" не писал. Пять его отдельных поэм: "Сокровищница тайн", "Хосров и Ширин", "Лейли и Меджнун", "Семь красавиц" и "Искандер-намэ" — были объединены позднее одним из переписчиков и с тех пор существуют под своим знаменитым названиям, являясь предметом бесконечных подражаний[5]. Есть еще по меньшей мере три повторения этой формы, вошедших в ряд шедевров мировой поэзии,— "Пятерицы" Амира Хусрава Дехлеви, Абдурахмана Джами и Алишера Навои. Творческую самостоятельность и своеобразие каждой из трех версий "Хамсы" особо подчеркивал академик Е.Э.Бертельс[6].

Но ни Е.Э.Бертельс, как самый большой знаток "Хамсы", ни другие исследователи[7] не говорят о "Хамсе" как о структурно едином, художественно целом произведении, а характеризуют ее как собрание, свод разнообразных поэм.

И все же если эта форма отвечала притязаниям столь искушенных умов, если она не изменила своей структуры на протяжении веков, то, видимо, в ее основании лежат некие художественные и внехудожественные начала, которые и обусловливают ее устойчивость и универсальность.

Прежде всего, поскольку, при всей своей специфичности, художественные принципы проистекают из каких-то основ духовной жизни, а та в свою очередь отражает определенные жизненные реалии, то, видимо, внехудожественные начала устойчивости и универсальности "Хамсы" следует искать в том духовно-культурно общем, что пропитывало художественную мысль средневекового мусульманского Востока.

Уже это ограничение, казалось бы, очерчивает круг поиска, определяемый понятием "мусульманство", однако непредвзятый взгляд на саму тематику составляющих "Пятерицы" разрушает наложенные пределы. Несомненно, что все четверо великих создателя "Хамсы" принадлежали мусульманскому миру, однако их величие (и это явствует хотя бы из их биографий) не умещалось в рамках ортодоксального ислама.

А потому формой "мистики — ереси — восстания", формой освобождения от фатальных пут узаконенного ислама почти всем великим мыслителям мусульманского мира служил суфизм, и дело здесь, видимо, вот в чем.

Суфизм — сложное явление философского порядка, и его изучению посвящено огромное количество литературы. Нас же он интересует лишь в том аспекте, что в отличие от ортодоксального ислама, согласно которому человек — раб Аллаха, суфизм направлен на интимное постижение Всевышнего, бесконечную любовь и слияние с ним. С этой точки зрения можно утверждать, что, добиваясь слияния человека с Богом, суфизм тем самым уравнивает их, а стало быть, обожествляет человека.

Далее, в отличие от коранического положения о предопределенности человеческой судьбы в руках Аллаха, суфизм подчеркивает приоритет личного опыта постижения Единого и, следовательно, предполагает абсолют самовыражения, которое в то же время является и абсолютным саморастворением в Нем. Уже эта сентенция заставляет нас повернуть вопрос другой гранью: является ли "Хамса" суфийским произведением?

Первое обстоятельство, предполагающее утвердительный ответ,— это принадлежность всех четырех великих творцов "Пятерицы" к различным суфийским орденам и, более того, влиятельная роль в них. Далее, нисколько не умаляя общегуманистического характера "Пятериц" (об этом пойдет речь ниже), следует признать, что реалии той эпохи едва ли допускали какое-либо "светское" истолкование любой литературной темы. Пространные обращения к Аллаху, его

пророку Мухаммаду, прославление божественного промысла, то, что ныне опускается за ненадобностью, все это было не только рамкой литературного этикета, но той духовной средой, в которую естественно были погружены творцы. И поскольку суфизм был более философией жизни, нежели теоретической проблемой, то, отражая те или иные жизненные реалии, авторы, сами исповедовавшие эту философию, вероятно, не могли концептуально и формально не испытывать ее влияния.

В рамках суфийской литературы, как указывает ее крупнейший знаток акад. Е.Э.Бертельс, сложилось четыре типа произведений[8]:

1) поэзия светская, эротического характера, облегчающая достижение "хал"а — божественной милости,

2) поэзия чисто суфийская, с той же целью, но описывающая состояния изнутри, исповедально,

3) поэзия философская,

4) поэзия дидактическая, проповедническая.

Жанровое разнообразие поэм "Хамсы" в целом укладывается в эти рамки, и если рассматривать, к примеру, "Пятерицу" Навои, то можно заметить, что близкие на первый взгляд по проблематике поэмы "Лейли и Меджнун" и "Фархад и Ширин" разнятся между собой авторской точкой зрения. Так, в первой из поэм, в самом общем смысле, любовь "просмотрена" как бы изнутри, как самоценность, а любовь же Фархада к Ширин деятельна, посюстороння, открыта вовне, и доминантой в поэме скорее является Дело.

Здесь опять следует вспомнить, что суфизм был своего рода "философией жизни" и развивал свои категории в большей степени как поэтические образы, нежели как теоретические, абстрактные понятия. Например, достижению "хал"а, божественной милости, предшествуют такие ступени: близость — любовь — тревога, страх — надежда — восторг — дружба — спокойствие — созерцание — уверенность. Простая последовательность этих состояний или ступеней уже дает как бы остов художественного произведения, уже несет его динамику, более того, по этой схеме вполне можно восстановить фабулу, к примеру, "Лейли и Меджнуна".

Или другая композиционная структура: покаяние — осмотрительность в различении позволительного и непозволительного — воздержанность — нищета — терпение — упование к Богу — покорность; ступени "тариката" — "пути" движения от обыденной жизни к высшей истине бытия, от "man" к "existenz", по терминологии другой "философии жизни", современного экзистенциализма.

Литературна по своей природе и мистическая гносеология суфизма, в движении от низшей ступени которой к высшей весьма примечательно одновременное нарастание как степени достоверности, так и степени поэтизации. А именно, если *первая ступень — "уверенного знания"* объясняется так: мне неоднократно доказывали, что огонь

жжет, и я в этом твердо уверен, хотя на опыте этого не испытал, *вторая — "полной уверенности"*: я видел собственными глазами, что огонь жжет, видел горение, то *"истинная уверенность"* имеет следующую форму объяснения: я сам сгорел в огне и этим удостоверился в его способности жечь. Как видим, верх знания одновременно есть и верх поэзии.

Все эти выкладки о суфизме понадобились затем, чтобы увидеть, как это альтернативное, а впоследствие и оппозиционное догматическому, официальному исламу учение, разрабатывавшее чрезвычайно тонкую систему состояний и движений человеческой души, питало собой литературу и как литература в его рамках все больше и больше отвоевывала свой собственный предмет исследования — человека, с его местом в мире и среди себе подобных.

Итак, суфизм, будучи своеобразной "философией жизни" и отраженный своей литературой, не мог не говорить, пусть даже на мистическом языке, об основных структурах человеческой жизнедеятельности, не мог не угадывать в какой-то степени ее морфологии.

Уже в приведенной выше классификации суфийской литературы, предложенной акад. Е.Э.Бертельсом, в неявном виде проступает морфология деятельности человека в ее творческом, познавательно-оценочном, социально-коммуникативном и социально-воспитательном или дидактическом моментах[9].

Говоря же языком самого предмета исследования, следует заметить, что Добро, Красота, Истина, Польза и Власть, образы, или категории, как назовем их мы,— словом, основы человеческой практики-культуры не могли не будить и не будоражить воображения творцов "Хамсы", как будит воображение мысль о том, что, будучи категориями, относящимися к морфологии человеческой деятельности, они вместе с тем и *категории, лежащие в основе форм общественного сознания* (если к ним добавить Веру, но с оговоркой, что она служила создателям "Пятериц" не только этикеткой времени, но и пронизывала каждое слово этой литературы, впрочем как и эпохи). Эта соотносимость морфологии человеческой деятельности и форм общественного сознания (отчужденной формой которого является Бог) помогает вычленить самый алгоритм художественного процесса создания и развития "Хамсы" в следующем виде: если, по суфизму, Аллах един, человек равен Ему и весь мир — ряд Его эманаций, то этому соответствует литературное отображение в форме "Хамсы" как свода знаний о человеческом духе, отдельные пять поэм которой выступают как ступени восхождения к Единому.

Эти абстрагированные конструкции находят свое рациональное истолкование в следующем аналогичном им ряде: творец "Хамсы", как "демиург", как творческая личность с присущей ей структурой человеческой деятельности, познавая и отражая человеческий культурный универсум, неизбежно экстраполирует эту структуру вовне, в

виде художественно преобразованных форм общественного сознания, которые, по выражению Ю.Б.Борева, имеют своих "дублеров" в развитой общественной системе[10].

Причем под культурным универсумом можно понимать систему ценностей, складывающуюся между личностью и обществом и являющуюся как бы "мостом" от структуры деятельности личности к формам общественного сознания. Л.Н.Столович различает именно пять этих ценностей: материально-практические, определяемые категорией — Польза, познавательные — категория Истины, нравственные — Добро, общественно-политические — Благо и, наконец, эстетические и религиозные ценности, которые проникают во все остальные и являются синтетическими и полифункциональными[11]. Их категории — Красота и Вера.

Приведенный выше алгоритм художественного процесса создания "Хамсы" при всем его предельно обобщенном характере позволяет четче обозначить одну тенденцию в развитии литературы мусульманского Востока в ее эпических формах, а именно движение от открытой композиционной формы "Шахнаме", в которой есть почти все сюжеты, использованные затем в "Пятерицах", ко все больше кристаллизирующейся форме *цикла,* который у Джами приобрел канонизированный суфийский вид.

Исходя из наших предварительных рассуждений о каноне, о воздействии философии, религиозной идеологии на литературный процесс, а также воспользовавшись сравнительным анализом четырех "Пятериц", осуществленным академиком Е.Э.Бертельсом[12], можно утверждать, что "Хамса," приобретает свой структурно единый, циклический и художественно-универсальный вид в процессе самосознания культуры посредством литературного отображения и момент самосознания культуры есть момент различения человеческих ценностей, который в версии А.Навои проявлен в наиболее чистом виде. Канон как бы окончательно выявил себя, свою логику и тем самым изжил себя, что подтверждается дальнейшим развитием литературного процесса, в частности в среднеазиатском регионе. В этом смысле представляется чрезвычайно плодотворной попытка сравнительного изучения творчества Навои и поэта следующего века Нишоти, который был движим стремлением дать свой вариант "Пятерицы", но ограничился написанием лишь одной поэмы "Краса и Сердце". Кратко говоря, ее содержание сводится к эпизации в 1584 строках внутреннего мира, "я" поэта. Здесь действующие лица: Разум, Сердце, Взор, Страсть и т.д., отношения между которыми уже непосредственно объективируют субъективный мир, продолжая логику движения литературного процесса от "Шахнаме" Фирдоуси, через "Пятерицы" Низами, Дехлеви, Джами, Навои, к единой, но уже на новом уровне, "Красе и Сердцу", где объектом эпического осмысления становится уже внутренний мир, душа поэта[13].

Низами мог в действительности не ставить цели написания единой "Хамсы", но, как гениальный художник, он не мог не проглядеть сквозь толщу жизни пяти первооснов человеческого бытия, собственно отличающего человека от животного, и всякий раз, приступая к созданию нового произведения, Низами не повторял уже исследованное и отраженное собой, но шел дальше, "все более выявляя и оттачивая свой замысел", как справедливо отмечал акад. Е.Э.Бертельс. И это выявление было даже не столько в том, что каждое следующее произведение становилось художественно совершеннее, сколько в том, что оно дополняло предыдущие, выявляя и уточняя свое и его место в структуре целого свода. Объединение кем-то под единой обложкой поэм Низами, имевшее пусть даже самые немыслимые основания, наподобие того, что пальцев на руке пять или человеческих органов чувств тоже пять[14], могло бы в лучшем случае остаться фактом переплетного дела, когда бы в основе каждой из поэм не лежали, выявленные и отраженные с той или иной степенью доминирования эти самые "вечные" первоосновы, ценности, требующие объединения в едином и универсальном образе Человека разумного.

Теоретическое осмысление, пусть даже в мистической форме, суфизма, человеческой души, приравненной Божественному Духу, в какой-то степени способствовало, с одной стороны, кристаллизации свода поэм как единого цикла и, с другой стороны, кристаллизации авторского, "демиургского" начала, завершая процесс перехода от фольклорно-эпических форм к эпико-лирическим, от отображения объективного мира к субъективному. И, видимо, не просто чувство подражания или канонизированность восточной литературы двигали пером последователей Низами, но и эта универсальная структура, которую равно можно назвать логикой человеческой деятельности, и логикой человеческого познания, и логикой ее литературного отображения. В свете сказанного становятся более понятными те переакцентировки в композиции, сюжете и т.д., произведенные последователями Низами и подробно рассмотренные Е.Э.Бертельсом. И уже не просто авторский каприз — Навои переделывает "Хосров и Ширин" на "Фархад и Ширин" (Фархад как герой, но второстепенный, есть и у Низами), но Навои также выявляет доминирующую идею Дела, Пользы в достижении Фархадом Ширин. Вообще, у Навои с большой долей определенности можно говорить об этих условных доминантах поэм; идеи Добра и Блага в "Смятении праведных", Дела, Пользы в "Фархаде и Ширин", воспевание Любви и Красоты в "Лейли и Меджнун", воплощения Истины, Мысли в "Семи планетах" и призыв к справедливой Воле, Власти в "Вале Искандера". Разумеется, нельзя сводить все богатство гениальных поэм лишь к этим схематически означенным идеям, эти идеи суть лишь тяготения, но вместе с тем именно через их призму рассматриваются автором иные идеи, иные отношения.

С какой бы долей различия ни отвечали на эти "вечные" вопросы творцы "Хамсы", какие бы акценты ни ставили в структуре "Пятерицы", они закрепили универсальность и устойчивость этой литературной структуры. Ее универсальность оказалась настолько устойчивой, что разработку этой же "пятеричной" проблематики можно обнаружить в совершенно отдаленных от канонизированности и подражательности литературах, ее можно найти у Шекспира, Толстого, Достоевского. Не углубляясь в эту проблему, которая может стать предметом отдельного исследования, посмеем предположить, что гениальные пушкинские "Маленькие трагедии" с увенчивающим их "Медным всадником"[15] (вспомним, что все четыре "Хамсы" венчает "Искадер-наме"!) являются своеобразной вариацией на тему "Хамсы". Хотя, разумеется, Пушкин, как и Низами, "Хамсы" не писал, а писал жизнь, просмотренную сквозь вечные человеческие ценности.

Универсальность концептуальной основы "Хамсы", ее мировоззренческий характер может быть подтвержден аналогией этого поэтического цикла с другим гениальным циклическим произведением средневекового Востока — музыкальным сводом Шашмакома.

Оговоримся сразу, что поэзия и музыка, разумеется, обладают своим собственным, специфическим языком, сравнение закономерностей которого не входит сейчас в круг наших основных интересов. И все же в качестве общей предпосылки сравнения нельзя не заметить, что на средневековом Востоке поэзия и музыка "более близнецы, чем просто сестры" и, чтобы не быть голословными, рассмотрим вкратце архитектонику, композицию и некоторые закономерности организации музыкального языка Шашмакома.

Шашмаком (шесть макомов) как цикл сформировался к XVIII в.[16] Сведения о первоначальных макомах встречаются уже в трактатах X–XI вв. (Фараби, Ибн-Сина), а в Трактатах о музыке XV–XVII вв. (Абдурахман Джами, Дервиш Али) они фигурируют как свод двенадцати макомов. Затем в процессе развития осталось шесть макомов — "Бузрук", "Рост", "Наво", "Дугох", "Сегох", "Ирок". Названные в соответствии с разновидностями ладов, они как бы "ассимилировали" в себе остальные макомы, в определенном смысле повторив рассмотренный выше путь от открытой эпической формы "Шахнаме" к циклической форме "Хамсы". Причем последний маком "Ирок" — самый короткий в цикле. Его протяженность по количеству составляющих пьес почти вдвое меньше пяти других макомов. Это позволяет предположить "остаточное" значение макома "Ирок" для Шашмакома в целом. Возможно, именно поэтому в отличие от пяти первых макомов, являющихся самостоятельными циклами, "Ирок" как отдельное произведение исполняется крайне редко. Каждый из шести макомов состоит из инструментальной ("Мушкилот") и вокальной ("Наср") частей, включающих в себя множество пьес. "Мушкилот" состоит из "Тасниф", "Таржи", "Гардун", "Мухаммас", "Са-

киль"; "Наср" — из двух разделов, первый из которых содержит основополагающие для макома пьесы — "шуьба", чередующиеся с промежуточными "тарона", а второй раздел не канонизирован и представляет собой сочетания различных пьес.

Таким образом, Шашмаком по своей архитектонике является иерархически образованным, многоуровневым произведением, каждая из частей которого сама является законченным циклом.

Сравним ее с архитектоникой "Хамсы". Пять поэм составляют свод. Каждая из поэм делится на главы. Помимо того что в некоторых поэмах "Хамсы" ("Смятение праведных", "Вал Искандера") есть своего рода соответствие "Мушкилоту" и "Насру", а именно главы описательного характера, излагающие теоретические проблемы и фабульные притчи о морали, т.е. своего рода практика этого вопроса, еще и в структуре почти каждой главы и других поэм сочетаются вступление с философской, абстрактной мыслью и само повествование, которое перемежается разнообразными отступлениями, небольшими рассказами, иллюстрирующими сказанное и т.д., и, наконец, есть заключительное обращение к кравчему, где подводится, образно говоря, афористический итог происшедшему и задается зерно следующей главы.

Как видим, архитектоника обоих произведений в достаточной мере схожа, чтобы предположить единство художественных принципов, лежащих в их основе.

Несет ли подобная архитектоника в себе какой-либо смыслообразующий момент, содержательны ли эти единые художественные принципы? Очевидно, да. Эта иерархическая цикличность и здесь может истолковываться как эманация из Единого Сущего ("Хамса", Шашмаком), его акциденция, с одной стороны, и, с другой стороны, наоборот, как восхождение от множественных частностей через ряд ступеней к Единому.

Сравним композиции "Хамсы" и Шашмакома на самом высоком уровне — уровне поэм и частей. У Навои композиция движется от "Смятения праведных" с ее доминирующей идеей Добра, Блага, через "Фархад и Ширин" с основополагающей идеей Дела, Пользы, "Лейли и Меджнун", воспевающих Красоту и Любовь, "Семь планет", воплощающих Истину, Мысль, к "Валу Искандера", поэме о справедливой Воле, Власти. Разумеется, как отмечалось выше, эти идеи суть лишь тяготения, но вместе с тем повторим, что через их призму рассматриваются иные идеи, иные отношения.

Исследователи Шашмакома также утверждают, что свод тематически разнообразен, что каждому отдельному макому первоначально соответствовала обобщенная образная бессюжетная характеристика. Так, "Бузрук" (в переводе "большой", "великий") олицетворял собой величественное, героическое, мужественное, открытое, радостное. "Рост" — "прямой", "истинный" — маком светлого, но

очень сдержанного характера. Маком "Наво", означающий "мелодия", характеризует состояние светлой грусти, томления, надежд, любви. Маком "Дугох" — ликующе-радостный, окрыленный. Маком "Сегох" — любовно-трагического содержания, чрезвычайно драматического характера, "Ирок" — углубленно философского склада, образ скорбного раздумья[17].

В узбекском музыкознании неоднократно высказывалась мысль о том, что композиция Шашмакома предположительно отражает в обобщенном виде целостную жизненную концепцию: от мужественной, величественно-приподнятой героики макома "Бузрук" через сдержанно-светлый "Рост", томительную надежду и печаль "Наво", окрыленный "Дугох", любовно-трагический "Сегох" к философски-углубленному финалу макома "Ирок".

Приглядевшись внимательно к этой концепции, в ней можно увидеть те же самые основополагающие, генеральные элементы, что составляют композицию "Хамсы". В той степени, насколько можно говорить о программности музыки, можно утверждать, что при почти противоположном расположении частей эти основные части в "Хамсе" и Шашмакоме аналогичны. Есть определенная близость между героикой "Вала Искандера" и "Бузруком", стремлением к просветлению в "Росте" и "Смятении праведных", трагикой любви в "Лейли и Меджнуне" и "Сегохе" и т.д. Разумеется, речь не идет о каком-то однозначном соответствии одного произведения другому, но скорее о подобии места, которое занимают эти произведения в целостной системе соответствующих сводов.

Кстати, отсюда можно предположить, что противоположная направленность этих однотипных художественных концепций человеческого бытия как раз и проистекает из различной природы поэзии и музыки. Еще Гегель отмечал, что музыка в отличие от поэзии в своей выразительности останавливается у более абстрактной всеобщности того, что она берет в качестве содержания. В поэзии же "дух преобразует более абстрактную всеобщность в конкретную полноту представлений, целей, действий, событий"[18].

Крайние составляющие части "Хамсы" и Шашмакома наглядно подтверждают это положение. Если в первом случае свод развивается от философско-эпического "Смятения праведных" к героико-действенному "Валу Искандера", иначе говоря, от Слова к Делу, то в Шашмакоме движение между двумя крайними составляющими противоположно: от величественно-героического "Бузрука" к философско-медитативному "Ироку".

Уже подобная циклизация способна свидетельствовать о том, насколько органично каждый из сводов несет в себе соответственно идею поэзии и идею музыки, насколько верно определены здесь пути каждого из этих видов искусств, подтвержденные в целом историей мировой художественной практики.

Интересно сравнить два цикла на уровне их отдельных частей. Как для поэм "Хамсы", так и для макомов Шашмакома характерны медитативная погруженность в определенное эмоциональное состояние, гибкие и многократные смены эмоций, обязательность и напряженность кульминаций. Поэмы "Хамсы", как и другие восточные поэмы, характеризует подробность детализации, гиперболизм в описании. Так, если описывается краса Лейли, то она описывается любовно с головы до ног, со смакованием каждой части тела. Это не гомеровская Елена Прекрасная, чья красота передается лишь штрихом — через восторг стариков. Так же автор обходится с каждым героем, событием, вещью, мыслью. Макомам также свойственна интонационная детализация, варнативная повторность мелодических фраз, тщательная разработка ритмических компонентов музыки.

И поэмы, и макомы — многочастные произведения. И те, и другие отмечены медленным повествовательным началом.

Близость их — это не только близость поэзии и музыки, как мы рассматривали до сих пор. Есть еще одно связующее их звено — собственная поэзия макомов — газели, распеваемые в вокальных частях. Поскольку эти газели поются одна вслед другой без перерыва, то из отдельных произведений малого жанра получается своего рода одно большое произведение, в котором изощренно варьируются однотипные элемеиты, выявляются тончайшие нюансы чувств, состояний и движений души.

По мнению исследователей, макомы — вокального происхождения, то есть уже в основе своей предполагают синтез поэзии и музыки. При этом родство ощущается не только на уровне содержательном, но и на уровне структурной организации музыкального языка. Подтверждением могут служить следующие сделанные нами наблюдения.

Газели, вошедшие в Шашмаком, принадлежат перу поэтов XIV–XIX вв. — Атаи, Лутфи, Саккаки, Навои, Бабура и т.д. Они написаны в соответствии со стихосложением аруз, опирающемся на строго упорядоченную иерархическую систему соотношения долгих и коротких слогов — качество, как нельзя более соответствующее требованиям метро-ритмической организации музыкальных звуков. Уподобляясь метрическим стопам, музыкальные длительности складываются в аналогичные музыкальные структуры, так называемые *ритмоформулы*, долготная организация в которых предписана нормами стихосложения аруз. Разумеется, этот процесс осуществляется в вариативной форме, но при этом сходство ритмоформул с первоисточником — поэтической метрикой — не утрачивается. Более того, такая "кристаллизация" музыкально-поэтических связей в области ритма приводит к образованию стабильных формообразующих структур, выражеиных в форме "музыкально-поэтических строк". Последовательно чередуясь с распевами вставных слов и слогов, они

составляют основу музыкального развертывания частей макомов. Любопытно, что в практике исполнения Шашмакома, этого монументального циклического произведения устной традиции, полное последовательное исполнение которого длится несколько суток, макомистами были выработаны специальные термины, обозначавшие различные структурные образования и облегчающие, по-видимому, процесс запоминания и исполнения макомов. К ним относятся "хат" — в переводе — "письма", "сообщение" и "ханг" — "звук"[19]. При этом под "хат" подразумевались музыкально-поэтические строки, под "ханг" — распевы вставных слов и слогов. Характерно, что основополагающая роль отводилась структурам "хат", то есть тем, которые рождались на стыке поэтических и музыкальных форм, вытекая непосредственно из поэтического текста и являясь носителями канонического начала.

По этому поводу можно высказать еще одно предположение о характере зависимости музыкального языка Шашмакома от поэтического. По всей вероятности, мелодико-интонационное развитие макомов тоже в немалой степени зависело от поэзии. Как свидетельствуют источники, в сборниках поэтических текстов Шашмакома — "куллият", сохранились рукописные знаки, предназначенные для обозначения направления мелодического движения при музыкальном воспроизведении газелей.

Таким образом, стихотворные тексты макомов способны были сами по себе определять способы музыкального интонирования, что проявляется не только в метро-ритмическом и формообразующем, но и в мелодико-интонационном отношении. Следовательно, основные координаты музыкального языка Шашмакома непосредственно связаны с закономерностями поэтического языка составляющих его газелей. Эта связь, на которую указывали древние мыслители Востока (Аль Фараби, Ибн Сина), сохранилась до настоящего времени и прослеживается в современных формах Шашмакома. Подробное рассмотрение этого вопроса убедительно свидетельствует об актуальности синкретической связи поэзии и музыки Востока. И если согласиться с тем, что поэзия, как наиболее универсальное художественное явление Востока, способна отражать стройную жизненную концепцию, мировоззрение, то родственное поэзии искусство — музыка своей зависимостью от поэтических структурных координат свидетельствует о значимости не только семантических, но и структурообразующих свойств поэзии.

Интересна попытка соотнесения рассмотренного литературного процесса с развитием миниатюры Среднего Востока, связанной с поэзией в степени не меньшей, чем музыка. Исследователи миниатюры утверждают, что "целью художника было воспроизведение не столько конкретного иллюстрируемого события, а сущности, некой общепризнанной идеи. Все преходящее, единично-конкретное, инди-

видуальное в событии опускалось. А так как сущность была неизменной, раз и навсегда установленной, то ее отображение также должно было иметь это качество неизменности, каноничности"[20].

Единство концептуальной основы средневековой восточной поэзии и миниатюры можно подтвердить кругом тем миниатюр того времени, причем плодотворно изучение этого круга в пределах одной книги, в том числе и в различных рукописях четырех названных "Пятериц". Аналогична и логика развития композиционного языка самих миниатюр, переходящая от форм с открытой натуральной перспективой[21] к плоскостной перспективе с круговым расположением фигур.

Этот же универсальный процесс затрагивает и архитектуру того времени с ее переходом от отдельных строений к иерархически строго организованным ансамблям, однако выявление специфики отражения той универсально-мировоззренческой концепции, рассмотренной нами в ходе анализа логики литературного процесса, выходит за пределы нашего исследования.

В заключение следует сказать, что в методологии анализа литературного процесса определенного региона в определенную эпоху представляется важным соотнесение его с философско-религиозными, идеологическими взглядами времени, с целью выявления мировоззренческих, общеэстетических предпосылок литературного творчества, выступающих как некие нормы или каноны. Их роль и формообразующее значение определяется аналогией литературного процесса с процессами в других видах искусств.

[1] Лихачев Д.С. Поэтика древнерусской литературы. М., Наука, 1979. С. 30.

[2] См.: Проблема канона в древнем и средневековом искусстве Азии и Африки. М., "Наука", 1973.

[3] Там же. С. 13.

[4] Поясним нашу мысль следующим рассуждением. Если предельно схематически обозначить историческое движение литературного процесса как направление от отражения внешнего, объективного вещного мира к отражению мира внутреннего, субъективного, духовного, скажем от "Одиссеи" к "Улиссу" (что само по себе обогащает проблему канона ее связью с проблемой пародии как антиканона, а также с проблемой текста-контекста), то это движение аналогично движению от объективного творческого сознания к субъективному самосознанию. Момент равновесия этих крайностей, видимо, и есть момент эстетики "тождества", в пределах которой исследуются проблемы в настоящей статье.

[5] См.: Сюжеты Низами в литературах Востока. М., "Наука", 1986.

[6] Бертельс Е.Э. Избранные труды. Навои и Джами. М., "Наука", 1965.

[7] См.: Энциклопедия ислама (англ. яз.). Лондон, 1962, ст. "Хамса".

[8] См.: Бертельс Е.Э. Суфизм и суфийская литература. М., "Наука", 1965.

[9] Об этих аспектах см.: Столович Л.Н. Жизнь, творчество, человек. М., Политиздат, 1985.

[10] Борев Ю.Б. Эстетика. М., 1981. С. 114.

[11] Столович Л.Н. Жизнь, творчество, человек. М., "Политиздат", 1985. С. 72-75.

[12] См.: Бертельс Е.Э. Навои (опыт творческой биографии). Изд. АН СССР, М.—Л., 1948. С. 159-218.

[13] Есть замечательная метафора Х.Л.Борхеса, иллюстрирующая этот процесс: "С годами человек заселяет пространство образами стран, царств, гор, заливов, кораблей, островов, рыб, жилищ, орудий труда, звезд, лошадей и людей. Незадолго до смерти ему открывается, что терпеливый лабиринт линий тщательно слагает черты его собственного лица" (см.: Хорхе Луис Борхес. Проза разных лет. М., "Радуга", 1984).

[14] Относительно первого из оснований заметим, что оно используется и самими авторами "Пятериц", что же касается второго, то в мистической литературе той поры встречаются и такие рядоположения, имеющие отношение к искусству: вкус (язык) — слово, осязание — скульптура, зрение — живопись, слух — музыка, обоняние — дух. Подобные рядоположения при всей их "немыслимости" требуют поиска в них рациональных моментов. Поясним мысль следующим рассуждением. Цикл общественно-экономических формаций, как известно, тоже состоит из пяти. Вместе с тем даже самое приблизительное соотнесение форм общественного сознания с историей позволяет увидеть доминирующую роль той или иной формы в определенную историческую эпоху. Достаточно вспомнить, как исторически складывались науки, изучающие те самые категории Красоты, Добра, Истины, Пользы, Власти, т.е. этика, эстетика, философия, политэкономия, политология.

Не вникая в этот фундаментальный вопрос, заметим лишь нарастающую "духовность" в приведенной выше мистической рядоположенности и соотнесем ее с действительной человеческой историей как историей развития человеческих чувств. И опять мы заметим, что были периоды доминирования, выхода на первый план тех или иных видов искусств (скульптура — в греко-римскую эпоху, архитектура — в средние века, музыка — в новое время и т.д.). Ограничившись лишь тем, что все происходит в рамках "пяти", скажем, соотнесение всех этих рядов доставляет пищу для ума, особенно если соотнести это с пятичленной структурой человеческой деятельности. Проглядывающее сквозь этот пятеричный ряд единство примерно моделирует нам творческую ситуацию автора "Хамсы".

[15] См. характернстику "Медного всадника" как самой глубокой и самой совершенной поэмы А.Пушкина, в которой он "раскрывает один из самых решающих исторических конфликтов... власть и личность..." в кн.: Борев Ю.Б. Искусство интерпретации и оценки. Опыт прочтения "Медного всадника". М., Сов. писатель, 1981. С. 113-115.

[16] См. об этом: Раджабов И.Р. Макомы. Автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора искусствоведения. Ташкент; Ереван, 1970. С. 4.

[17] См. об этом: Кокулянская Н.П. Об особенностях мелодии, лада и формы в Шашмакоме. Кандидатская диссертация. М., 1979; а также: Раджабов И.Р. Макомы. Автореферат докторской диссертации. Ташкент; Ереван, 1970.

[18] Гегель Г.Ф. Лекции об эстетике. Собрание сочинений. Т. 4. М., 1958.

[19] Раджабов И.Р., Караматов Ф.М. Вступительная статья.— Шашмаком. Т. 1. Ташкент, 1966. С. 21.

[20] См. Э.М. Исмаилова. Вступительная статья к книге "Восточная миниатюра". Ташкент, изд. Г.Гуляма, 1980. С. 11.

[21] Там же. См. иллюстрацин "Портрет Бартан-бахадура и его жены", "Портрет Угедей-хана с женой".

Глава II МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ИСКАНИЯ И СОВРЕМЕННАЯ МЕТОДОЛОГИЯ АНАЛИЗА ЛИТЕРАТУРНОГО ПРОЦЕССА

1. Понимание искусства как состояния и зачатки исторического мышления в эстетике. Эстетические взгляды древности находились в глубокой связи с общефилософскими концепциями и с историко-конкретным анализом материала литературы и искусства. Это синкретическое нерасчлененное мышление вовсе не давало еще того единства теории и истории, при котором теория становится исторической теорией, а история — теоретической историей. И дело не только в том, что одного современного этапа (а ведь древнегреческая литература была и для Платона, и для Аристотеля современностью) недостаточно для историко-теоретического анализа законов художественного творчества и что для этого необходимо сопоставление различных этапов художественного развития. Дело еще и в том, что теоретико-историческое рассмотрение литературы и искусства предполагает не стихийную диалектику, а развитые формы диалектического мышления; историческая теория и теоретическая история искусства есть результат такого взаимодействия и взаимопроникновения теории и истории искусства, которые только и возможны при их поляризации, очищении, выделении каждой из них в самостоятельную науку. Таким образом, как это ни парадоксально, синкретизм мышления, чрезвычайная слитность теоретических и исторических знаний об искусстве в античной эстетике не позволяли возникнуть историческому мышлению.

Теоретики Возрождения часто сопоставляли современную им литературу с античной. Это сопоставление характерно и для трактата Тассо "Рассуждение о героической поэме", и для трактата Чинцио "Рассуждение о сочинении романов". Однако это сопоставление литератур разных эпох было лишено у теоретиков Возрождения историзма, так как они, собственно, и ощущали свое время не как новую эпоху, а лишь как возвращение — после ненормального отклонения средневековья — к истинной сущности жизни и литературы, возвращение к норме, имевшей место в античности. Теоретики Возрождения, выверяя свою литературу античной, не ощущали себя как новый этап в художественном развитии человечества и потому не могли в теории подняться до исторического мышления.

Историко-теоретический взгляд на искусство не возник и у теоретиков следующей художественной эпохи — классицизма. Крайне нормативная поэтика классицизма не нуждалась в выведении своих норм из конкретного материала искусства, напротив, она проециро-

вала свои требования на художественные явления. Эта нормативность сочеталась у теоретиков классицизма с метафизическим мышлением, прочно расчленявшим и непроходимой границей разделявшим теорию и историю искусства.

Ни теоретики античности, ни теоретики Возрождения и классицизма не ощущали движения истории и поэтому и не воспринимали искусство как процесс. Ощущение истории не как простой смены событий, не как хронологии, не как вариаций и перипетий одного и того же состояния, а как процесса, имеющего свои этапы, возникло в эпоху великих исторических сдвигов, связанных с подготовкой, совершением и результатами буржуазной революции во Франции, когда изменения, происшедшие во всех областях материальной и духовной жизни общества, стали самоочевидны.

Именно этот период породил историзм мышления. И непосредственные предшественники (просветители), и непосредственные последователи (немецкие идеалисты) этого переворота в жизни и в умах людей начали осознавать и осознали (Гегель) жизнь как развитие, историю как движение, искусство как процесс. Первые зачатки историзма, первые его элементы в области эстетики мы встречаем у просветителей — в теоретических суждениях Лессинга, Шиллера, Форстера и др. Очень характерна в этом отношении фигура Форстера, в эстетике которого стремление к историческому рассмотрению теоретических проблем литературы особенно ощутимо. В таких работах, как "История аиглийской литературы", "Об общем и местном образовании", в дневнике 1790 г. Форстер делает попытку понять литературу как изменяющееся явление, стремится сопоставить древнегреческую литературу с современной. В центре внимания Форстера — проблема обусловленности художественного процесса, которая исследуется им на материале древнегреческой литературы. К причинам расцвета древиегреческой литературы и ее позднейшего упадка Форстер относит воздействие на литературу целого комплекса внешних условий: общественный строй, климат, образ жизни народа, его религия и т.д. Форстер стремится найти материалистическое объяснение развития литературы; однако из сложного комплекса влияний жизненных факторов на литературу он не выделяет главных, решающих. Форстер видит причину исторического развития литературы в естественных условиях (в первую очередь в изменениях климатических и географических). Изменение климатических условий, перемещение литературного развития на север приводит, с точки зрения Форстера, литературу к временному упадку[1].

Однако, видя невозможность объяснить с этих позиций подъем литературы в Англии нового времени, Форстер прибегает к теории комплекса причин исторического развития литературы. Власть денег, войны, скопление и рассредоточение богатств, приобретение колоний, развитие торговли — все это воздействует на литературу,

убыстряя или тормозя ее развитие и обусловливая характер этого развития.

Историческая тенденция в теоретическом рассмотрении искусства позволяет Форстеру, хотя и в весьма смутной и неаргументированной форме, высказать мысль, позже нашедшую свое развитие в эстетике Гегеля и повторенную Марксом, мысль о враждебности капиталистической цивилизации искусству[2]. Форстер говорит об опасности разрушения человеческой индивидуальности в силу превосходства в развитии "механических искусств" над изобразительными, изящными искусствами. Лишь при условии подлинного выражения человеческих интересов, т.е. при "не механическом" характере, искусство, по Форстеру, может выполнить свою основную функцию — выступить посредником опыта разных народов и рас.

Некоторые важные элементы историзма в изучении теоретических проблем литературы были и в работах Лессинга.

Особые законы для каждого из видов искусства, найденные и обоснованные Лессингом, были открыты им не только путем сравнительного анализа произведений изобразительных искусств и поэзии, но и благодаря глубокому проникновению в специфические закономерности развития и потребности современной ему литературы. Хотя сам Лессинг и не сознавал всей важности этой стороны вопроса, взгляды, выраженные им в "Лаокооне", были во многом обусловлены тем, что именно на современном ему этапе развития литературы обнаружилась вся невозможность и неправомерность перенесения законов изобразительного искусства на поэзию и выявился ее специфический закон.

Анализируя произведения старой и новой литературы, Лессинг доказывает, что поэзия способна с огромной глубиной показать действия и страсти людей. Не описание, а действие есть истинная душа поэзии, которая обращается не только к зрению, но ко всем чувствам и связывает в едином впечатлении различные черты предмета. Нарушение специфических законов литературы ведет к разрушению художественного образа. В этой связи Лессинг анализирует рисуемый Ариосто портрет Альцины и показывает, что описание в поэзии не способно дать ту степень наглядности и конкретности, которую дает живопись. Лессинг пишет: "Правильно очерченный лоб, нос, в котором самой зависти нечего было бы исправить, продолговатая и тонкая рука,— дают ли нам сколько-нибудь ясный образ все эти общие места? Они могут иметь какое-либо значение лишь в устах учителя живописи, объясняющего своим ученикам красоты академической модели: в этом случае достаточно одного взгляда на стоящую перед глазами модель, чтобы увидеть и правильные очертания светлого лба, и изящную линию носа, и прелесть узкой продолговатости руки. Но в описании поэта я ничего этого не вижу и с досадой чувствую бесполезность моих усилий что-либо увидеть"[4]. Лессинг здесь вос-

стает против традиционного взгляда, считающего поэзию говорящей живописью. Дидро в этом вопросе абсолютно солидарен с Лессингом. Более того, французский философ пользуется для доказательства специфических различий литературы и живописи теми же примерами, что и Лессинг. Дидро пишет: "Истинный вкус избирает лишь одно-два свойства, предоставляя прочее воображению. Подробности мелки, замысловаты и ребячливы... Когда Елена проходит перед троянскими старцами и они испускают клики восторга, я знаю: Елена прекрасна. Но когда Ариосто описывает мне с головы до пят Анжелику, мне начинает казаться, невзирая на грацию, легкость, изнеженное изящество его стиха, что Анжелика не прекрасна. Он показывает мне все, он ничего не оставляет моему воображению, он меня утомляет, раздражает. Если ваш герой идет, опишите мне его поступь, легкость его походки; об остальном я позабочусь сам. Если ваша героиня склонилась, скажите мне только об ее руках и плечах, остальное я беру на себя. Если вы пойдете дальше, вы смешаете воедино различные виды художеств: вы перестаете быть поэтом, вы становитесь художником или ваятелем"[5].

В этом различении Лессингом и Дидро "пластического" (изобразительного) и "поэтического" искусств проявляются существенные элементы историзма, ибо сквозь различение видов искусства угадывается историческое различие античного искусства и искусства нового времени. Сам Лессинг (как, впрочем, и Дндро) не видел этих, далеко идущих, результатов своей теории видов искусств, развиваемой в "Лаокооне". Однако именно эти выводы были извлечены из рассуждений Лессинга Шиллером и развиты им в его проникнутом историзмом сопоставлении "наивной" и "сентиментальной" поэзии.

Лессинг в такой степени не подозревал о значении своих интуитивных догадок, что считал различия между поэзией и живописью внеисторическими, извечными и неизменными. Столь же неизменными, по Лессингу, были и "нормальная" природа человека, и соответствующие ей общие законы искусства. Другими словами, островки историзма в лессинговской эстетической концепции тонули в море внеисторических положений. Последнее давало материал для острой критики Лессинга Гердером, который видел всю ограниченность и недостаточную историчность лессинговского различения поэзии и живописи.

Однако, верно критикуя Лессинга за непонимание исторической изменчивости искусства, Гердер впадал в противоположную крайность, абсолютизируя эту изменчивость. В результате Гердер порою отклоняется от последовательного признания объективности законов искусства н сближается с релятивизмом в эстетике.

Гердер трактует историю человечества по аналогии с естественнонаучной концепцией развития неорганической природы, животного мира. Р.Виппер отмечает, что Гердер "находится под обаянием

прежде всего естественнонаучных открытий. Фундамент его истории человечества — это история солнечной системы, история образования земной коры, история развития растительных и животных видов"[6].

Однако Гердер понимал, что процесс развития культуры и искусства не так прост и не может быть сведен к развитию природных форм. В своей эстетике Гердер делает некоторую попытку выйти за рамки натуралистической социологии. Однако в силу того, что он не видит коренных этапов в развитии общества (формаций), ему не удается выделить и понять качественные ступени в развитии культуры и искусства. Он пишет: "Различие между цивилизованными и нецивилизованными, просвещенными и непросвещенными народами не является специфическим различием"[7]. Вместе с тем Гердеру не удается из многообразия связей и причин, обусловливающих развитие общества и его искусства, выявить основные и ведущие связи. Он пишет: "Всюду у нас на земле происходит то, что на ней может происходить и по положению и потребностям места, и по обстоятельствам, и по поводу времени, и по вынужденному и самостоятельно порожденному характеру народов"[8].

Важной положительной чертой концепции Гердера является то, что он видел развитие литературы и искусства как составную часть единого всемирно-исторического процесса, объективно направленного, по мнению философа, ко все большему и большему торжеству "человечности".

Несмотря на отдельные интересные попытки исторического рассмотрения проблем искусства и литературы, в догегелевской теории еще не существовало историзма как развернутого научного принципа, определяющего теоретическое изучение литературы.

2. Рождение историзма как развернутого научного принципа. Французская революция ярким пламенем осветила прошедшее и настоящее человечества. И в свете этого пламени стало ясно видно, что человечество на разных этапах жило по-разному, что история есть процесс и что такая сфера человеческой духовной жизни, как искусство, есть также процесс — часть мирового исторического процесса, имеющая свою специфику и свои особые законы развития.

Сталь писала: "При новом политическом порядке во Франции, как бы ни сложился этот порядок, мы не увидим уже ничего подобного (литературе XVII в.— *Ю.Б.*). И этим будет хорошо доказано, что так называемое французское остроумие и французское изящество были только непосредственным продуктом монархических учреждений и нравов, как они существовали во Франции в течение многих столетий"[9]. По поводу этого суждения Сталь Плеханов замечал:

"Этот новый взгляд, согласно которому литература есть продукт общественного строя, сделался мало-помалу господствующим в европейской критике девятнадцатого столетия. Во Франции его повторяет Гизо в своих литературных статьях. Его высказывает и Сент-Бев, который, правда, принимает его не без оговорок; наконец, он находит себе полное и блестящее выражение в трудах Тэна"[10].

Гизо считал, что греческая литература отражает в своей истории естественный ход развития человеческого ума, в то время как у новейших народов художественное развитие обусловлено "целой толпой второстепенных причин". Эти "второстепенные причины" на поверку оказываются "общественными отношениями", под влиянием которых складываются эстетические вкусы и потребности различных слоев общества. Гизо рассматривает французскую классицистическую трагедию как отражение классовой психологии. Он исходит из противоречивой немонистичной концепции "естественных" (Греция) и "общественных" (Франция) причин развития литературы; историзм Гизо ограничен и непоследователен.

И все же, несмотря на то что мы вправе говорить о возникновении исторического мышления в эстетике еще до Гегеля, свое истинное начало этот принцип ведет от великого немецкого философа, ибо только он снял противоположность и несовместимость теории и истории в сфере эстетики. До Гегеля теория и история имели принципиально различный подход к действительности и почти совершенно не соприкасались. Вспомним, что еще Шеллинг, например, говорил о теории и об истории как о "совершенно противоположных вещах".

Мысль Гегеля всегда шла параллельно развитию всемирной истории. История для Гегеля, по меткому выражению Герцена, была прикладной логикой[11]. Это в системе Гегеля приводило к радикальному следствию, о котором философ говорил так: если факты не вмещаются в мою концепцию, тем хуже для фактов.

Эстетическая система Гегеля пронизана принципом историзма. Согласно гегелевской эстетической концепции, дух в своем саморазвитии, обретая свое инобытие, воплощается в материальное начало. И на одном из этапов своего инобытия дух проходит три стадии, которым соответствуют три ступени развития мирового искусства. Первая — символическая — стадия (древнеиндийское и древнеегипетское искусство) характеризуется превалированием формального, материального начала над содержательным, духовным. Дух еще не обрел адекватной материальной формы. Вторая стадия развития духа — классическое (древнегреческое) искусство — характеризуется, по Гегелю, гармоническим слиянием духовного и материального начал. Наконец, третьей (романтической) стадии (новому искусству), по Гегелю, присуще превосходство духовного начала над материальным.

Универсальность и целостность системы Гегеля проявились в том, что тем же исходным принципом (историческая подвижность соотношения духовного и материального начал в искусстве) великий немецкий философ объясняет не только существо различных этапов развития искусства, но и природу категорий эстетики и жанрово-видовые особенности искусства, обусловленные его исторической подвижностью. Так, говоря об исторической изменчивости соотношения духовного и материального начала, Гегель считал, что символической стадии развития искусства наиболее соответствует архитектура, классической — скульптура, а романической — поэзия и музыка, как наиболее одухотворенные и наименее связанные с материальным началом искусства. Таким образом, по Гегелю, историческое движение искусства есть одновременно процесс образования его новых видов и в этом процессе начальное звено (архитектура) сильно отягощено материальным началом, которое весьма мало просветляется духом. Следующее звено (скульптура) представляет собою гармонию материального и духовного начал. И, наконец, последнее звено — поэзия и музыка. Здесь превалирует дух.

Обратим внимание на известную искусственность исторической теории видов искусств у Гегеля. В этой концепции историзм предполагает иерархию искусств и осуществляется через возвеличение одних искусств за счет других. По Гегелю, литература и поэзия выше скульптуры, а последняя, в свою очередь, выше архитектуры. Но на самом деле все искусства равно "высоки".

Исторический процесс видообразования искусств (в нашу эпоху, например, возникло кино) много сложнее той искусственной схемы, которая предложена Гегелем,— литература, например, достигает вершин своего развития не только на стадии романтического искусства, но и на более ранних стадиях. Ведущее значение различных видов искусств в общей их системе действительно исторически подвижно, но эта реальная подвижность опять-таки гораздо сложнее и многообразнее схемы Гегеля, которая вместе с тем совершенно не учитывает того, что одни искусства могут превосходить другие лишь весьма относительно, то есть лишь в некоторых отношениях — в других отношениях, напротив, уступая.

Историзм в концепции Гегеля охватывал и проблему *категорий* эстетики. Согласно воззрениям великого немецкого философа, превосходство материального начала (форма) над духовным началом (содержание), столь характерное для символической стадии развития искусства и для архитектуры как вида искусства, проявляется как *комическое*. На следующей — классической стадии развития искусства гармония духовного и материального начал проявляется в форме *прекрасного*. Прекрасное возникает, по Гегелю, лишь на определенной ступени саморазвития идеи, когда осуществляется единство духовного и природного. В ходе дальнейшего развития в образы искус-

ства вторгаются случайности, оно теряет гармонию. Найденное в классическом искусстве единство содержания и формы постепенно распадается.

Христианское искусство отрицает форму ради внутреннего содержания. Изменяется сам предмет искусства, и оно устремляется к внутреннему миру человека. Однако это противоречит чувственной природе искусства, и таким образом искусство начинает отрицать само себя. В этот (романтический) период в музыке духовное содержание выражается как чувство через соответствующие звуки и ритмы, а в поэзии происходит процесс освобождения духа от его материальной формы. Духовное, содержательное опережает материальное, формальное начало и господствует над ним. Это и приводит к развитию *возвышенного*, которое становится в эту эпоху ведущим и господствующим эстетическим свойством.

По Гегелю, исторически подвижна сама эстетическая доминанта искусства, которая смещается от комического к прекрасному и от него к возвышенному. В этой концепции схватывается действительный процесс исторического изменения эстетических свойств в искусстве.

На романтической стадии развития искусства — в поэзии — происходит высвобождение духа из-под гнета материального, формального начала, познающий дух поднимается на самую высшую ступень развития, доступную искусству. Дальнейшее развитие ведет к отрыву содержательного начала от материального (формы) и к "прорыву в царство чистой духовности". На этом, согласно Гегелю, кончается развитие искусства и наступает век философии, которая есть более высокая, в сравнении с искусством, форма самопознания духа.

Искусство познает дух в его чувственном воплощении. Когда эта сфера познания исчерпана, искусство погибает. По мнению Гегеля, искусство в XIX в. пришло к гибели, так как в нем духовное высвобождается из материальной формы и этим самым искусство отрицает само себя. "Искусство со стороны его высших возможностей,— пишет Гегель,— есть и остается для нас чем-то отошедшим в прошлое"[12]. Современное сотояние мира, по Гегелю, враждебно искусству.

В гегелевской концепции гибели искусства в новое время в спекулятивной форме сформулирована мысль о враждебности капиталистического производства искусству и литературе как областям духовного производства.

Правда, из некоторых высказываний Гегеля можно заключить, что он не отрицает возможности дальнейшего роста и совершенствования искусства и всю суть вопроса видит в том, что "его формы перестали быть самой высшей потребностью духа"[13]. Такое принижение общественных потребностей человека в искусстве, при-

нижение функций искусства действительно присуще современной масс-культуре.

Гегель, начав с утверждения постоянного и прогрессивного развития искусства, приходит к отрицанию возможности его дальнейшего развития; развитие отрицает себя и прекращается.

Гегель писал: "Никакой Гомер, Софокл и т.д., никакой Данте, Ариосто или Шекспир не могут снова появиться в наше время. То, что так значительно было воспето, что так свободно было высказано, высказано до конца: все это — материалы, способы их созерцания и постижения, которые пропеты до конца"[14].

Однако художественное развитие человечества в XIX и XX вв. выдвинуло таких великих художников, как Бальзак, Стендаль, Толстой, Достоевский, Чехов, Ибсен, Фолкнер.

3. Историзм как принцип исследования литературного развития. В середине и во второй половине XIX в. и начале XX в. идея историзма все более настойчиво прокладывает себе путь в теоретико-литературных и эстетических исследованиях. Не случайно во многих своих общеметодологических и эстетических высказываниях философы и критики, писатели и эстетики разных стран высказывают эту идею и пытаются применять этот принцип на практике.

Белинский, Чернышевский, Добролюбов осуществили принцип историзма в теоретическом обобщении опыта русской литературы XIX в. Образцом историко-теоретического подхода к литературе стали статьи Белинского о Пушкине, в которых ставятся и разрешаются важнейшие теоретические проблемы — романтизма и реализма, преемственности и новаторства, родов и жанров.

Белинский поставил вопрос об исторической подвижности соотношения "реального" и "идеального" начал в ходе литературного развития. Прослеживая литературный процесс от Ломоносова до Пушкина, Белинский впервые в истории эстетической мысли выдвигает проблему ускоренного развития литературы, показывая на конкретном материале, что русская литература за какие-нибудь два-три десятилетия прошла через такие этапы, через которые западноевропейская литература проходила в течение веков. Характеризуя стиль Сумарокова и Хераскова, новую школу Карамзина, поэзию Жуковского, Белинский дает ряд теоретических обобщений о закономерностях развития и особенностях стилей и направлений, предшествующих реализму.

"...Жуковский ввел литературный мистицизм, который состоял в мечтательности, соединенной с ложным фантастическим, но который в самом-то деле был не что иное, как несколько возвышенный, улучшенный и подновленный сантиментализм..."[15]. В дальнейшем

развитии русской литературы Белинский видит рождение многообразия и считает, что с половины второго десятилетия XIX в. совершенно кончилась эта однообразность в направлении творческой деятельности: литература разбежалась по разным дорогам. Расширение охвата действительности, рождение богатства и многообразия — таковы особенности исторического прогресса в литературе в представлении Белинского.

Серия годовых обзоров Белинского русской литературы 40-х гг. XIX в. представляет собою пример единства исторического и логического. В этих обзорах Белинский раскрывает природу и специфические свойства литературы в их движении и изменении. Все теоретические положения этих статей опираются на конкретный материал и из него вырастают. Это та теория, в которой всеобщее проникнуто богатством конкретного. Такой подход к проблемам литературы позволил Белинскому создать историческую теорию жанров и родов литературы. В этой работе остро чувствуется влияние Гегеля. Однако Белинский отказывается от схематических конструкций, извне налагаемых на литературный процесс во имя логической стройности системы.

В еще большей степени историзм в разработке теории жанров литературы сказался в конкретных аналитических статьях Белинского. Так, в статье "О русской повести и повестях г. Гоголя ("Арабески" и "Миргород")" на широкой конкретной основе разрабатывается историческая теория жанра повести. Для Белинского тот или иной жанр или род литературы не случаен и не произволен. Общественные потребности определяют историческую смену родов литературы, рождение новых жанров, выход на ведущее место одних и отход на задний план других ее видовых форм. Отмечая историческую сменяемость жанров, Белинский пишет: "Ода, эпическая поэма, баллада, басня, даже так называемая или, лучше сказать, так называвшаяся, романтическая поэма, поэма пушкинская, бывало, наводнявшая и потоплявшая нашу литературу,— напоминает о каком-то веселом, но давно минувшем времени. Роман все убил, все поглотил, а повесть, пришедшая вместе с ним, изгладила даже и следы всего этого, и сам роман с почтением посторонился и дал ей дорогу впереди себя"[16].

Причины этих изменений Белинский видит не в личных свойствах того или иного писателя, а "в духе времени, во всеобщем и, можно сказать, всемирном направлении"[17]. При этом критик учитывает и характер общественных потребностей и особенности данной литературной формы. Он как бы сверяет дух искусства с духом времени: "...повесть — распавшийся на части, на тысячи частей, роман, глава, вырванная из романа. Мы люди деловые, мы беспрестанно суетимся, хлопочем, мы дорожим временем, нам некогда читать больших и длинных книг — словом, нам нужна повесть. Жизнь наша, современная, слишком разнообразна, многословна, дробна: мы хотим, чтобы

она отражалась в поэзии, как в граненом, угловатом хрустале, миллионы раз повторенная во всех возможных образах, и требуем повести. Есть события, есть случаи, которых, так сказать, не хватило бы на драму, не стало бы на роман, но которые глубоки, которые в одном мгновении сосредотачивают столько жизни, сколько не изжить ее и в века: повесть ловит их и заключает в свои тесные рамки. Ее форма может вместить в себя все, что хотите — и легкий очерк нравов, и колкую сатирическую насмешку над человеком и обществом, и глубокое таинство души, и жестокую игру страстей"[18].

В этом теоретическом обобщении художественных свойств повести все исторично, все пронизано глубоким чувством времени, вызывающего к жизни именно данную литературную форму и обусловливающего ее развитие. Белинский выводит особенности художественного творчества из особенностей действительности. Отмечая глубину и непреложность влияния жизни на развитие содержания и форм литературы, Белинский писал: "...в наше время и сам Ювенал писал бы не сатиры, а повести, ибо если есть идеи времени, то есть и формы времени"[19].

Белинский учитывал взаимодействие внешних и внутренних факторов возникновения новых форм литературы. Он обращает внимание на взаимовлияние различных литератур. Так, например, Белинский признает значение зарубежного влияния на возникновение жанра повести в русской литературе. "...Здесь было влияние иностранных литератур,— пишет критик,— что очень естественно, ибо народ, начинающий принимать участие в жизни образованной части человечества, не может быть чуждым никакого умственного движения"[20]. Однако решающую роль для развития новых литературных форм, по мысли Белинского (и в этом одно из многих принципиальных отличий его взглядов от "академической" компаративистской школы), играют внутренние общественные потребности. Все новое в литературе возникает "не столько по духу подражательности, сколько вследствие потребности"[21].

Важной стороной историзма теоретических суждений Белинского является его умение выбрать основные звенья художественного процесса, что спасает исследователя от опасности утонуть в многообразии литературных фактов и явлений. Мотивируя этот методологический прием, Белинский пишет: "Итак, Марлинский, Одоевский, Погодин, Полевой, Павлов, Гоголь — здесь полный круг истории русской повести. Да, полный, может быть чересчур полный; но я говорил здесь о всех повестях, в каком бы то ни было отношении примечательных, а эта примечательность состоит не в одной художественности, но и во времени появления, и во влиянии, хорошем или дурном, на литературу, и в большей или меньшей степени таланта, и, наконец, в самом характере и направлении. Поименованные мною авторы должны быть упомянуты в истории русской повести, по всем

этим отношениям, и суть истинные ее представители. О других, которых много, очень много, умалчиваю, ибо, при всех своих достоинствах, они не касаются предмета данной статьи..."

Найдя основные звенья истории становления определенной художественной формы (в данном случае повести), Белинский далее отыскивает ту точку, в которой длительный процесс становления дает качественный результат, художественную закономерность. Он находит, например, того художника, "для которого повесть была бы родом, а не формою"[22]. Таким художником и является Гоголь. Вот это умение учесть и отличить эволюционную сторону художественного процесса от коренных качественных изменений в становлении литературных форм (в данном случае родов и жанров), к которым эта эволюция приводит, характерно для исторического мышления Белинского.

Мы показали некоторые существенные особенности исторической методологии Белинского на примере его статей о жанре повести, однако этот же методологическнй принцип пронизывает и многие другие работы, в частности посвященные проблемам драматургии и поэзии.

Краеугольным камнем всей методологии классиков русской эстетики является проблема отношения искусства к действительности и взаимодействия объективных и субъективных факторов. Жизненный материал и «общие понятия» художника — эти исходные компоненты творческого процесса — глубоко анализируются в их взаимодействии и исторической изменяемости. Добролюбов писал: "Когда его (писателя.— *Ю.Б.*) общие понятия ложны, то в нем неизбежно начинается борьба, сомиения, нерешительность, и если произведение его и не делается от того окончательно фальшивым, то все-таки выходит слабым, бесцветным и нестройным. Напротив, когда общие понятия художника правильны и вполне гармонируют с его натурой, тогда эта гармония и единство отражаются в произведении. Тогда действительность отражается в произведении ярче и живее, и оно легче может привести рассуждающего человека к правильным выводам и, следовательно, имеет больше значения для жизни"[23].

4. Компаративистское понимание художественного процесса. Из сторонников позитивистской сравнительной методологии внимания заслуживает в первую очередь А.Н.Веселовский, в трудах которого была предпринята попытка создания исторической поэтики. Веселовский оставил незавершенным грандиозный замысел создания истории литературы, построенной по родам и жанрам, исследующей природу важнейших категорий литературы.

По Веселовскому, литературная теория должна строиться как сравнительно-аналитическая история литературы. Многие конкретные наблюдения и огромный материал, собранный и обработанный Веселовским, весьма ценны.

А.Н.Веселовский считал, что только сравнительный метод способен открывать законы поэтического развития. В своей вступительной лекции "О методе и задачах истории литературы как науки", прочитанной в 1870 г. в Санкт-Петербургском университете, А.Н.Веселовский, формулируя свои методологические принципы, говорил: "Изучая ряды фактов, мы замечаем их последовательность, отношение между ними последующего и предыдущего; если это отношение повторяется, мы начинаем подозревать в нем известную законность; если оно повторяется часто, мы перестаем говорить о предыдущем и последующем, заменяя их выражением причины и следствия. Мы даже склонны пойти далее и охотно переносим это тесное понятие причинности на ближайшие из смежных фактов; они или вызвали причину, или являются отголоском следствия. Берем на поверку параллельный ряд сходных фактов: здесь отношение данного предыдущего и данного последующего может не повториться, или если повторится, то смежные с ним члены будут различны и, наоборот, окажется сходство на более отдаленных степенях рядов. Сообразно с этим мы ограничиваем или расширяем наше понятие о причинности; каждый новый параллельный ряд может принести с собой новое изменение понятия, чем более таких поверочных повторений, тем более вероятно, что полученное обобщение подойдет к *точности закона*"[24].

Историзм Веселовского, как это хорошо видно из приведенной цитаты, носит позитивистский характер и направлен не на раскрытие причинно-следственной связи в художественном процессе, а на фиксацию повторяемости явлений. Сравнительный метод, улавливая повторяемость, сходство в явлениях, не нацелен на выявление сходства в различиях и различия в сходстве, что затрудняет выработку конкретно-всеобщих суждений.

Веселовский исследовал не весь обширный материал литературы, а, главным образом, литературу до эпохи Возрождения. Самый сложный и самый "неудобный" с точки зрения сравнительного метода материал новой и новейшей литературы остался за пределами теоретических обобщений Веселовского.

Историко-теоретическому анализу Веселовский подвергал лишь некоторые элементы литературы, делая упор на сравнительное изучение сюжетов, и обращал внимание на схожесть сюжетных конструкций в литературах разных народов, объясняя последние наличием "бродячих сюжетов". Его теория "бродячих сюжетов" учитывает важные моменты взаимодействия литератур.

В историко-теоретических исследованиях Веселовский исходит из примата внешнего влияния над внутренними факторами развития литературы.

Историзм Веселовского акцентировал внимание на содержании литературы, художественная форма же рассматривалась им как консервативная сфера литературы. Если в содержании возможно новаторство, то в форме — только традиции. Возникал разрыв ядра литературы на исторически изменчивое содержание и внеисторическую традиционную форму.

Тем не менее вся историческая поэтика Веселовского была пронизана пафосом искания законов истории поэзии и представляет попытку соединения исторического и логического.

Эти искания были продолжены в ряде работ учеников А.Веселовского и особенно в трехтомном "Введении в философию художественного творчества" А.Евлахова, который утверждал: "Хотя история только материал для теории, однако ведь именно из нее получаются общие (родовые) познания этой теории, именно из нее создаются законы исторических явлений. Таким образом, сама история ценна лишь постольку, поскольку она удовлетворяет этому назначению... служит средством теоретическому построению закона. Теория — как бы прямое непосредственное продолжение истории, поскольку одна естественно переходит в другую"[25]. В этих позитивистских рассуждениях А.Евлахова история подавляется теорией, история выступает как "служанка" логики. Положительно здесь то, что автор утверждает принцип историзма в литературной теории.

А.Евлахов отмечает, что содержание теории литературы прямо зависит от успехов ее методологии и, наоборот, совершенствование методологии способствует углублению теоретического содержания: "История любой науки может показать нам, в какой степени самое развитие этой науки всегда зависело от того, насколько были выработаны ее методы, насколько эти методы отвечали самой сущности той области знания, к которой применялись. Конечно, в известном смысле справедливо и обратное: та же история любой науки показывает нам, что выработка самих методов также не менее зависит от общего развития данной науки, что самые методы, подобно технике прикладных знаний,— явление сравнительно позднейшее, которому предшествует период беспорядочного труда, случайных открытий и гениальных догадок, способствовавших прогрессу этой науки. Короче, если разработанная методология обусловливает развитие любой отрасли теоретического знания, то и сама не менее обусловлена наличностью известного развития последней"[26].

Заслугой Веселовского и его школы было и утверждение принципов историзма в литературоведении, и рассмотрение под этим углом зрения конкретно-исторического литературного материала.

5. Позитивистская трактовка художественного развития

Из западных ученых близок школе А.Веселовского позитивистским основанием своего историзма Ипполит Тэн, принципы которого нашли свое продолжение в работах Георга Брандеса.

Тэн считал, что всякое изменение в положении людей ведет к изменению в их психике. Последнее обусловливает изменения в литературе. Конечная же причина исторнческих изменений в положении людей коренится в успехах человеческого ума.

Одной из центральных проблем для Тэна является проблема обусловленности творчества художника жизнью народа: "Характер нравов, мировоззрение — одни и те же как у публики, так и у художников; они не отделены стеной от общества. Лишь их голос доносится до нас в настоящий момент из глубины веков; но за этим громовым голосом... мы различаем гул и невнятный говор многоголовой толпы, великий, беспредельный и многозвучный голос народа, который пел в унисон с ними; и только это созвучие делает их великими"[27].

Проблему зависимости художников от жизни народа Тэн исследует на богатом материале литературы и искусства различных эпох. При этом в основе эстетической методологии Тэна лежит не общественно-исторический, а естественно-биологический принцип.

Французский исследователь сделал попытку распространить открытую естествознанием методологию на область теории литературы. "Около ста лет тому назад,— писал Тэн в конце 60-х гг. XIX в.,— естествознание открыло то правило оценки, которое мы намерены заимствовать у него: это — начало соподчинения характерных особенностей; все классификации в ботанике и зоологии построены согласно ему, и его значение доказано столь же неожиданными, как и великими открытиями"[28]. Теорию аналогии, примененную Жоффруа де Сент-Илером к изучению животных, Тэн решает применить к исследованию теоретических проблем литературы и искусства. Летучую мышь роднит с птицами приспособленность к полету, кита с рыбами — приспособленность к плаванью. Но самое глубокое родство летучей мыши, кита, собаки, лошади состоит в том, что они суть млекопитающие. Последнее отличает летучую мышь от птиц и кита — от рыб. В этой связи Тэн считает, что нужно отличать характерные признаки, "глубокие, внутренние, коренные, основные", от "поверхностных внешних, производных, наносных". Основной методологический принцип теории литературы Тэн проецирует из естествознания и формулирует свою мысль следующим образом: "Конечный вывод, завещанный естествознанием общественным наукам, заключается в том, что характерные особенности тем важнее, чем большей мощью они обладают, а мерилом их силы служит степень их сопротивляемости напору окружающей среды; следовательно, их большая или меньшая устойчивость определяет ступень, занимаемую ими в общей

иерархии; наконец, их устойчивость тем больше, чем глубже слой, который они образуют в живом существе, и определяется тем, принадлежат ли они к его строению или к его элементам"[29].

Конечно, единство мира обусловливает единую систему самых глубоких законов, охватывающих как животный и растительный мир, так и мир людей с их общественной жизнью. Однако эти единые законы материального мира находят свое специфическое проявление в разных сферах действительности. Поэтому механическое перенесение Тэном законов и методологических принципов из сферы естествознания в область искусства способно дать лишь ограниченные результаты. Осуществляя переход от явлений природы к явлениям художественной жизни, Тэн, изучая историческую изменяемость литературы, широко рассматривает произведения разных эпох и приходит к обоснованию некой неизменной субстанции литературы.

Согласно историко-теоретической концепции Тэна, развитие литературы происходит лишь у ее поверхности, в самом верхнем ее слое. Его можно обнаружить лишь на третьестепенных, посредственных, недолговечных произведениях. В глубинном слое литературы, где находятся более совершенные произведения, это движение замедляется. И, наконец, в самой глубине процесса движение замирает, и величайшие художественные произведения, которыми гордится человечество и которыми определяется суть литературы, хотя и принадлежат к разным эпохам, свободны от влияния времени. Каждое из этих великих произведений (Гомера, Данте, Шекспира, Бальзака и т.д.) по-своему выражает одну и ту же неизменную, глубинную природу человека. Они не характеризуют собою различные этапы в художественном развитии человечества, а являются лишь внутренне схожими выразителями единой и вечной человеческой природы.

6. Лингвистический позитивизм о художественном развитии. Если после Гегеля ни одна серьезная поэтическая система не могла обойтись без историзма, то, с другой стороны, во всех системах этого периода историзм проявлялся односторонне. Потебня в своей поэтике развивал одну из сторон исторического мышления.

Потебня прослеживает историзм литературы в области слова в плане улавливания изменчивости языка. Поэзия для Потебни есть слово: "Понять действие... поэзии можно, конечно, только наблюдая свойства самого слова"[30]. Слово же есть средство познания. "При помощи слова совершается познание"[31], которое осуществляется в слове и через слово зависит от общества и его состояния: "Нужно сначала жить в обществе, чтобы не напрасно писать для него"[32]. В силу этого познание исторично[33], но так как суть поэзии — в слове, то ее историческая изменчивость есть историческая изменчивость

языка, которая обусловлена характером жизни общества. В этой связи Потебня сочувственно цитирует мысль Гумбольдта: "...усовершенствование языка народа находится в прямом отношении со степенью живости обмена мысли в обществе"[34].

В своем теоретическом анализе литературы Потебня, сводя все к слову, языку, утрачивает органическую связь формы и содержания, не видит зависимость первой от второго. Характерен в этом отношении анализ Потебней одного из стихотворений Фета:

Облаком волнистым
Пыль встает вдали;
Конный или пеший —
Не видать в пыли

Вижу: кто-то скачет
На лихом коне.
Друг мой, друг далекий,
Вспомни обо мне!

По поводу этого стихотворения Потебня пишет, "...*только форма* настраивает нас так, что мы видим здесь не изображение единичного случая, совершенно незначительного по своей обычности, а знак или символ неопределенного ряда подобных положений и связанных с ним чувств. Чтобы убедиться в этом, достаточно *разрушить форму*. С каким изумлением и сомнением в здравомыслии автора и редактора встретили бы мы на особой странице журнала следующее: "Вот что-то пылит по дороге, и не разберешь, едет ли кто, или идет. А теперь видно... Хорошо, если бы заехал такой-то"[35] (курсив мой.— *Ю.Б.*).

Прибегая в своем анализе к интересному приему, Потебня не замечает, что, пересказывая стих, он разрушает не только форму, но и закрепленное в этой форме художественное содержание. В отличие от Веселовского, абсолютизировавшего историческое развитие содержания и не видевшего исторической изменчивости художественной формы, Потебня абсолютизирует историческую изменчивость языка, художественного слова, являющихся важнейшими и определяющими сторонами художественной формы.

Историческая методология в конце концов превращалась Потебней в методологию лингвистическую; он сближал поэтику с общей наукой о языке. Эту линию теоретико-литературной методологии продолжили за рубежом Б.Кроче, лингвистический позитивизм оксфордской школы, а в России — опоязовцы и формалисты.

"Лингвистическая" теория литературы, развивавшаяся Потебней, восходит к немецким теоретико-литературным школам Гердера, Гумбольдта и Шлегеля. Потебня сосредоточил внимание на художественном языке — важнейшем элементе историко-литературного процесса.

Таковы рациональные моменты историзма Потебни. В "лингвистической" школе историзм в теории осуществляется при анализе исторической изменчивости языковой стороны стиля литературы.

7. Формализм и вульгарный социологизм о литературном процессе. Позиции формализма и вульгарного социологизма долго были весьма сильны в отечественной науке. Это были два полюса процесса развития историзма в теории литературы.

В теоретических построениях вульгарного социологизма в центре внимания стояла проблема влияния общественно-экономических факторов на художественный процесс. При этом историческое движение содержания литературы бралось без учета художественной специфики этого содержания. Вульгарный социологизм односторонне сосредоточивал внимание на историзме общественных причин, вызывающих развитие литературы, на историческом соотношении экономики и литературы.

Здесь следует вспомнить В.М.Фриче, который в последние годы жизни (1929) работал над трудом "Основы марксистской методологии литературы". Труд этот остался незаконченным, но некоторые его разделы сохранились и были посмертно опубликованы. В этом труде Фриче трактовал литературу как "выражение психоидеологии класса в образно словесной форме"[36]. В ряде своих высказываний Фриче провозглашал необходимость выведения форм литературы из особенностей жизни. Однако этот принцип выпрямлялся, лишался гибкости и не учитывал всей сложности, опосредствований, всего богатства, взаимодействия различных факторов. Фриче писал: "Ни географическая среда, ни гениальная личность, ни, наконец, влияние одной страны на другую не могут объяснить нам сущности данного искусства, ни законов его эволюции, а только — экономика"[37].

Вульгарному социологизму было присуще выпрямление и упрощение взаимодействия экономики и искусства. Это приводило к тому, что исследователь начинал искать в экономике прямой эквивалент тем или иным литературным формам. Вот, например, какие "действительные основы для стилей эпох"[38] видел Фриче: "Сентиментализм сменяет классицизм, ввиду наступления против торгового дворянства средней и мелкой буржуазии, романтизм смеияет сентиментализм или, может быть, правильнее, вырастает из сентиментализма в силу того, что в создании литературы начинают участвовать выброшенные из хозяйства в литературу значительные слои дворянства; наконец, реализм сменяет романтизм в силу нового выступления буржуазных писателей на более высокой ступени развития буржуазного хозяйства, нежели в XVIII веке (в эпоху сентиментализма)"[39].

Формализм был по-своему односторонней реакцией на односторонность вульгарного социологизма. Восставая против вульгарно-социологической абсолютизации идеологических, экономических и т.п. влияний на литературу, формализм пытался отыскать источник развития литературы внутри нее самой. Оппозиция формализма вульгарному социологизму приводила первый к разработке идеи самодвижения литературы, а последний — к поискам внешних жизненных факторов, абсолютно обусловливающих развитие литературы. В результате и вульгарный социологизм, и формализм утрачивали живую диалектику внутренних и внешних связей литературы как определенной художественной системы, каждая из этих связей получала свое рассмотрение под искажающим реальные пропорции и масштабы увеличительным стеклом ошибочной методологии.

Если для вульгарного социологизма историческое движение литературы было результатом зеркального отражения в ней действительности, то для формализма это движение возникало благодаря тому, что литература выступала как активное действие, как формирование и художественная переработка исходного жизненного материала. Абсолютизировалась творческая активность художника, и преувеличенное значение у формалистов обретала проблема формы, прнема, художественных средств.

Остановимся несколько подробнее на этом этапе развития теоретико-литературной мысли.

Формалисты попытались рассмотреть искусство как деятельность, как активное оформление пассивного материала. И они настолько абсолютизировали активность формы и деятельный характер литературного творчества, что оставили за пределами своей концепции содержание литературы. Литературная форма, исторические изменения которой они пытались проследить, оказалась для них несодержательной формой. Они не замечали ее обусловленности историческими изменениями самой художественной идеи.

История лнтературы с этой точки зрения выглядела как смена форм, а историзм их теории литературы был всего лишь прослеживанием и сравнением изменений разных форм литературы. Их концепция, ухватывая изменения формы, не видела его причин. Формалисты не учитывали ведущего значения изменений предмета и целей литературы, вызывающих перемены в художественном методе и содержании литературы и в конце концов приводящих к изменениям приемов и форм. Беря лишь внешнюю, результативную сторону этого процесса, формалисты не смогли дать истинно историческую концепцию теории литературы, хотя историзм в очень урезанном виде все же проникал в нее.

Формалисты разрывали единую теорию литературы на две почти изолированные сферы: теоретическую и историческую поэтику. Однако историзм поэтики формализма лишался теоретичности, а теоре-

тичность поэтики отрывалась от историзма. Эта методология не способствовала утверждению в поэтике единства исторического и логического.

В формализме как бы пересеклись две линии преемственности, одна из которых восходит к Веселовскому (историзм), другая — к Гумбольдту и Потебне (лингвистический подход к литературе). Короткое замыкание, возникшее от соединения этих двух систем, дало яркую, внезапную и небезопасную вспышку, осветившую в мгновенном и неверном свете многие стороны литературного процесса. Однако, как всегда в таких случаях, быстроподвижный свет родил быстроподвижные тени, и в тени оказалась именно такая определяющая процесс категория, как категория содержания.

Отличную от формализма и во многом прямо противоположную ему концепцию выдвигали критики, занимавшие в начале 30-х гг. объективистско-социологическую позицию в теории литературы. Они тоже были историчны, но лишь по отношению к содержанию литературы, что не позволяло им рассмотреть особенности художественной формы. Основной категорией их поэтики стала категория *содержания*, главной проблемой — идейно-тематический анализ.

Эта концепция в 30-х гг. дает себя знать в статьях Лукача и ряда других ученых. Тема, идея — вот заколдованный круг, который эти теоретики не в состоянии были разомкнуть и выйти к разработке проблем художественности, художественной идеи. Историческая изменчивость содержания абсолютизировалась социологами 30-х гг., как абсолютизировались историческая изменчивость формы формалистами 20-х гг.

Картина литературной борьбы и литературно-теоретического развития 20–30-х гг. осложнена тем, что теоретики, в некоторых отношениях сами стоявшие на вульгарно-социологических позициях, вели непримиримую борьбу с иными формами вульгарного социологизма. Именно последнее обстоятельство затрудняет верную оценку и правильное понимание теоретических концепций Г.Лукача.

Упрощенно-социологическая тенденция в теоретических работах Лукача проявилась в объективизме и своеобразном социологическом автоматизме. Подчеркивая роль общественных отношений, экономики, базиса в развитии идеологических форм, Лукач приходил к такой абсолютизации этой роли, что становился на позиции автоматического диктата, якобы осуществляемого жизнью по отношению к искусству. В результате субъективный фактор, личность художника совершенно изымались из концепции литературного развития. Писатель становился как бы пассивным органом экономики, базиса, послушно и автоматически выполняющим все заказы и предписания жизни. Роль взглядов, вкусов, мировоззрения художника игнорировалась. В наиболее полной мере этот порок сказался в "вопрекистской" концепции, согласно которой художник творит вопреки свое-

му мировоззрению, на основе художественного метода, продиктованного жизнью и не опосредствованного сознанием творца.

Этот ограниченный и однобокий историзм попытался преодолеть И.А.Виноградов в своей книге "Очерки марксистской поэтики". Он выдвинул проблему всеобщей специфики литературы, специфики, охватывающей и форму, и содержание. Виноградов лишь поставил проблему, но не сумел разработать в духе универсальной специфики литературы все категории поэтики. Тотальная специфика литературы не была рассмотрена им в историческом движении и изменении.

Попытку преодоления вульгарного социологизма сделал и В.Гриб, который в своих историко-литературных работах остро чувствует и передает художественное своеобразие анализируемых произведений. Успехи Гриба в преодолении вульгарного социологизма были достигнуты им за счет утраты универсальности концепции.

Ограниченность и крайности вульгарно-социологической и формалистической методологии пытались преодолеть в конце 20-х — в начале 30-х гг. Н.Пиксанов и П.Сакулин. Последний писал: "Историки литературы, опернровавшие методами историко-культурным и социологическим (марксистским), обычно говорили о содержанни и почти не касалнсь формы. Формалисты выдвинули проблемы формы на первое место. Теперь для всех ясна важность нзучения формы литературного произведения. Творческая история входит в круг подобных специфических проблем литературоведения"[40].

Таким образом, в литературной теорни П.Сакулин выдвигает метод "творческой истории" в качестве противоядия, с одной стороны, против ограниченности, с другой — против крайностей вульгарного социологизма. Эту же идею развивал и Н.Пиксанов, который говорил: "Любой эстетический элемент, любая поэтическая форма или конструкция, от самых примитивных до совершеннейших и сложнейших, могут быть научно осознаны наиболее чутко, тонко и единственно верно только в полном изучении их зарождения, созревания и завершения"[41].

Метод "творческой истории", с помощью которого Н.Пиксанов и П.Сакулин пытались преодолеть ограниченность и крайности формализма и вульгарного социологизма, делает упор на историческом рассмотрении одного из звеньев общего литературного развития: процесса создания художественного произведения. История создания художественного произведения (творческий процесс) выдвигается в качестве узлового пункта в системе литературоведения. От этого узлового пункта протягиваются нити к общей истории и теории литературы. Из ряда монографий по творческому процессу должна создаться целостная система творческой истории, а разрозненные наблюдения, приведенные в стройную систему, дадут основу для сравнительной историн поэтического творчества[42].

П.Сакулин считает, что от изучения творческой истории художественного произведения можно подняться к теоретическому осмыслению всего литературного процесса. В своей "схеме методологических задач" исследователь намечает изучение генетической истории произведения, "начиная с момента его зарождения в творческом сознании писателя, продолжая всеми последовательными стадиями творческой работы и кончая созданием последней редакции, в которой знают произведение уже все читатели"[43]. Этот вид исследования П.Сакулин относил к "имманентному ряду", полагая, что затем должна последовать разработка "каузального ряда". Иными словами, "творческая история" должна была постепенно расшириться до рассмотрения и теоретического обобщения закономерности всего литературного процесса. Идя этим путем, можно в конце концов достигнуть "понимания приемов, путей и законов поэтического творчества, т.е. того высшего круга научного знания, к которому должно подниматься всякое монографическое изучение литературы и из которого следует исходить к новым специальным исследованиям"[44]. Таким образом, историзм в рассмотрении творческого процесса становится, по мнению Пиксанова и Сакулина, фундаментом для создания всего здания литературоведения, включая его высший этаж — теорию литературы, выясняющую законы поэтического творчества.

Сакулин говорит о больших плодотворных результатах, ожидающих теоретиков литературы, руководствующихся в своей работе методом "творческой истории". Эта методология требует вместе с тем отказа от некоторых привычных теоретико-литературных представлений: "Изучение творческой истории разрушает... широко распространенную в поэтиках органическую теорию, т.е. учение о художественном произведении как о замкнутом и цельном организме"[45].

Принципы творческой истории приводили к выдвижению в области теории литературы на первый план таких категорий, как тип и прототип, замысел и образ и т.д.[46] Будучи применена к общему литературному процессу, сакулинская методология[47] приводила к созданию целостной концепции художественного развития, которая, однако, не была лишена схематизма. Стремясь построить всю историю русской литературы на одних и тех же методологических принципах, Сакулин выдвинул ряд новых, но, как обнаружилось, не всегда плодотворных, теоретико-литературных категорий (ствол и ветви процесса художественного развития, слои литературы, художественные направления и стиль, влияния, эпохи литературного развития) и разработал вопрос о взаимодействии этих категорий в живом процессе истории литературы.

Говоря о сложности и многослойности литературного процесса, Сакулин стремится ухватить и его внутреннее единство. С этой целью он выдвигает широкое историко-теоретическое понятие "литературная жизнь", которое должно, по мысли исследователя, охватить весь

комплекс художественных явлений: "В состав этого понятия, разумеется, прежде всего входят литературные произведения, литературные направления и сами художественные слова. Но вокруг произведений и писателей образуется особая атмосфера, особая жизнь: рядом с писателем стоят читатели, критики и теоретики. Их общим сотворчеством и создается литературная жизнь как единый процесс, достойный стать предметом синтетического изучения[48].

Исторический процесс развития литературы П.Сакулин членит на эпохи, выдвигая категорию стиля эпохи, полагая что каждая эпоха народной жизни имеет свой стиль культуры, свое культурное лицо.

Понятие стиля эпохи до сих пор остается спорным, и в современном литературоведении есть разные точки зрения по этому вопросу. Однако нельзя не учесть серьезных теоретических аргументов, выдвигаемых П.Сакулиным в пользу этого понятия (выражение духа эпохи "в синтетическом творчестве великих писателей" — например, Данте, Пушкина).

В развитии русской литературы Сакулин видит четыре эпохи. В первую эпоху (до XVII в.) классом-гегемоном были князья, бояре, духовенство. Высшая идеология — религия. Диалектическая схема развития, по Сакулину, дает триаду: языческая культура Руси — тезис, христианско-византийская культура — антитезис, старорусская культура — синтез. Во вторую эпоху (с половины XVII в. до 40-х гг. XIX в.) класс-гегемон — дворянство. "Схема культурной диалектики": старорусская культура — тезис, европеизм — антитезис, дворянская культура — синтез. Высшая идеология — философия. Второй период этой эпохи полно выразился в творчестве Пушкина.

Третья литературная эпоха имеет два периода. Первый период (с 40-х по 90-е гг. XIX в.): "Класс-гегемон в культурной области... мелкобуржуазная демократия, опирающаяся на крестьянство. Схема диалектики может быть выражена так: дворянская культура...— тезис, крестьянская культура...— антитезис... синтез... намечался в виде демократической культуры"[49]. Наконец, второй период этой эпохи — современный — идет, по мнению Сакулина, под знаком социализма. Высшая идеология — марксизм. "Класс-гегемон — пролетариат. Диалектическая схема: буржуазная культура — тезис, пролетарская культура...— антитезис, социалистическая культура — синтез"[50]. Таков, по мнению Сакулина, исторический ритм литературных эпох и периодов.

Вся система теоретико-исторических категорий, выдвинутых П.Сакулиным, позволила автору представить целостную картину литературного процесса на единой методологической основе. Важное значение в этом смысле имеют и поиски Сакулиным закона изменяемости стилей как одной из самых важных сторон литературного процесса. Он пишет: "Вся литература в своем историческом развитии подчинена каузальным законам, но развитию подлежит то, что со-

ставляет ее природу. Литература живет и эволюционирует по своей природе, в свойственных ей формах, по своим законам. Результаты исторического процесса складываются из совместного действия каузального и эволюционного моментов. В полной мере это применимо к истории литературных стилей и к их типологии"[51]. Так ученый формулирует диалектику изменений самой природы литературы.

П.Сакулин в своих теоретических суждениях стремится передать живой процесс развития литературы. "Никакая теория,— пишет он,— не должна убивать живой жизни. Плоха теория, если она обуживает и оскопляет жизнь. Плодотворно-научная теория должна отражать в себе всю живую динамику и сложную диалектику явлений"[52]. Это требование исследования литературного процесса во всей его сложности, выдвинутое П.Сакулиным, имеет ценность для современного теоретико-исторического рассмотрения литературы. Однако Сакулин часто впадает в вульгарный социологизм: например, он проводит прямолинейную связь между художественным стилем и классовыми истоками творчества художника. "При социологическом изучении стилей обнаруживается, конечно,— пишет Сакулин,— их причинная зависимость от известной социальной среды. Это дает исследователю право говорить о стилях крупнопоместном, мелкопоместном, мелкобуржуазном, крестьянском, пролетарском и т.п., т.е. классифицировать стили по социально-классовому признаку"[53]. Этим социально-классовым определением стилей Сакулин делает уступку вульгарному социологизму.

Достоинствами методологии Сакулина было: монистическая целостность, упор на социологическую содержательную сторону художественного творчества при постоянном стремлении рассматривать литературу в единстве ее формы и содержания. Вместе с тем, методология П.Сакулина, бравшая за основу теоретико-исторического рассмотрения литературы отдельное произведение и его творческую историю, дробила процесс художественного развития и представляла его как механическую сумму отдельных шедевров; эта методология не давала возможности видеть ведущие и движущие силы литературного процесса, недостаточно учитывала диалектику взаимодействия внешних жизненных и внутренних собственно художественных факторов и не была свободна от влияний вульгарного социологизма.

Вульгарный социологизм и формализм были два теоретических течения, на которые раскололся процесс развития историзма в отечественном литературоведении в 20-х и 30-х гг.

8. Современная методология анализа художественного процесса. Метод — аналог изучаемого предмета. Существенные связи и особенности самого предмета, будучи выявленными, становятся на-

правляющими мыслительных действий анализа предметов подобного рода. Метод должен быть притерт к предмету, к его специфике. Литературоведение и искусствоведение имеют своим предметом одно из самых сложных явлений действительности — целую вселенную духа — художественное произведение — и целый процесс развития духа — литературно-художественный процесс.

Проводя поиск инструментов анализа литературно-художественного процесса, мы должны помнить мысль Г.В.Плеханова, поощряющую смелость и серьезность методологических исканий: "Чем серьезнее данный метод, тем нелепее те злоупотребления им, которые позволяют себе люди, плохо его усвоившие. Но разве это довод против серьезного метода? Люди много злоупотребляли огнем. Но человечество не могло бы отказаться от его употребления, не вернувшись на самую низкую стадию культурного развития"[54].

В литературоведении XX в. возникло несколько серьезно разработанных концепций литературного процесса и соответствующие этим концепциям методологические идеи его анализа.

Так, в Германии в начале нашего века Р.Унгер и его группа изучали проблемы исторического образования философических и художественных концепций в процессе литературного развития. В работах этой школы литературный процесс рассматривается с точки зрения тех историко-философических идей, которые выдвинули писатели, участвующие в этом процессе. В работах Р.Унгера, М.Зоммерфельда, Х.Янецкого, А.В.Вагнера главный герой — не художник слова, а мыслитель или критик, значение которого шире области словесного искусства.

Феноменологи понимают литературный процесс на основе эстетических концепций Э.Гуссерля. Феноменологи отказываются от историко-генетического подхода и полагают, что необходимо прямое изучение сущности литературного процесса с помощью понятия "дух эпохи" (характерна книга Г.Корфа "Дух гетевской эпохи"). При этом дух эпохи понимается как иекое философско-историческое единство, как система подчинения единому закону развития.

Профессор Гейдельбергского университета Фр.Гундольф создал модель рецептивного подхода к литературному процессу. Он подчеркнул, что, например, Шекспир по-разному воспринимался в разные периоды истории. Творчество великого английского драматурга воспринималось 1) как материал и новые темы, 2) как новое переживание жизни. Каждая эпоха переживает творчество Шекспира по принципу подобия собственному бытию. То, что в современном мире схоже с художественным миром Шекспира, то и художественно воспринимается. Таким образом, процесс усвоения Шекспира становится производной процесса развития художественной культуры воспринимающей эпохи. Другими словами, в своем логическом завер-

шении методологическая концепция Гундольфа содержит в себе идею рецептивной истории художественного процесса.

Последователь Фр. Гундольфа Эрнст Бертрам исходит из идеи принципиальной субъективности всякого исторического знания, в том числе историко-литературных представлений о художественном процессе. История, осмысляя факты, интерпретирует их и придает им определенный смысл и значение. Тем самым, полагает Бертрам, создается "легенда" о литературных явлениях и о процессе литературного развития. О каждой литературной эпохе создаются свои легенды и тем самым литературный процесс становится предметом художественного творчества.

Важная методологическая проблема изучения литературного процесса была поставлена Ю.Н.Тыняновым (1927): "теория ценностей" в литературной науке вызвала опасность изучения только главных явлений и привела историю литературы к "истории генералов". Слепой отпор "истории генералов" вызвал, в свою очередь, интерес к изучению массовой литературы, но без ясного теоретического осознания методов ее изучения и характера ее значения[55]. Здесь поставлены две острейшие проблемы: 1) массовой литературы и 2) истории литературы как "истории генералов". Попробуем дать свои ответы на эти вопросы. Безусловно, массовый отклик на литературное произведение значим для всего литературного процесса. Понятие "бестселлер" хорошо фиксирует и выделяет произведение, получившее массовый отклик. Однако для научной истории литературы важно отличать бестселлер массового сознания (например, высокий читательский спрос на произведения Ю.Семенова, В.Пикуля, "Игру" и "Выбор" Ю.Бондарева и т.д.) от бестселлера культурного сознания (например, огромная популярность произведений М.Булгакова, А.Платонова, А.Ахматовой, М.Цветаевой, Б.Пастернака и т.д.). Конечно же, история литературы должна брать во внимание и строить свои суждения на выдающихся произведениях культурного сознания. И здесь ответ на вопрос об "истории генералов". Мы, рассуждая о художественном направлении как ключевой категории художественного процесса, уже определяли и направление как инвариант художественной концепции мира и личности.

Те произведения, которые выдвигают *новый инвариант концепции мира и личности* (открывают новое направление), и те, которые наиболее полно выражают устойчивую концепцию, присущую тому или иному направлению, и являются предметом истории литературы. Принадлежат ли эти произведения "генералам" или "рядовым", несущественно. Так на современном научном уровне можно разрешить методологическую проблему, поставленную Ю.Тыняновым.

Метод анализа литературного процесса должен исходить из глубокого теоретического видения своего предмета и прежде всего должен включить в себя инструменты, помогающие определить особен-

ности художественного направления, принадлежность той или иной группы произведений к данному направлению, характерность всякого направления как звена в общем художественном развитии. При решении этой задачи мы будем исходить из основного определения художественного направления мира и личности. Тем самым задача методологии состоит в выявлении этого концептуального инварианта для группы произведений. А для этого следует прежде всего выявить пласты, в которых запечатлевается художественная концепция произведения. Этих пластов, как было сказано выше (см. раздел 5. "Художественное направление..."), восемь. Остановимся на них подробнее.

Художественное произведение создает модель мира, варьируя наличие и отсутствие, а также иерархический статус пластов, составляющих структуру произведения. Пластами же являются разные типы взаимодействия человека с различными внутренними и внешними средами.

Первый пласт (система "я — я")[56] — внутренние коммуникации человека, структура личности и взаимодействие ее элементов; свойства личности, определенные ее природным генотипом и обусловленные совестью, культурными табу и нормами, подсознанием, "нецензурованным" сознанием и т.д. В этом пласте произведения осуществляется художественное самосознание человеком себя как личности. Этот пласт в произведении раскрывает "диалектику души", поток сознания и является главным носителем философско-психологической проблематики: каковы границы моего "я", в чем мои отличия и сходства с другими, кто есть я и в чем мое назначение?

Второй пласт ("я — ты") — коммуникация человека с другим человеком. Этот пласт — главный носитель нравственной проблематики.

Третий пласт ("я — мы") — социальные планы общения и взаимодействия личности с а) социальной средой, б) классом, в) нацией, г) народом, д) обществом, е) государством. Этот пласт в произведении является главным носителем социально-политической проблематики.

Четвертый пласт ("я — мы все") — отношения человека с человечеством и историей. Этот пласт является главным носителем философии истории, социально-философских проблем.

Пятый пласт ("я — всё") — личность и природная среда, ее окружающая. Этот пласт — главный носитель натурфилософской проблематики.

Шестой пласт ("я — всё созданное нами") — личность и рукотворная, "вторая" природа. Этот пласт — главный носитель соционатурфилософских проблем: руссоизм, урбанизм, экологические вопросы и т.д.

Седьмой пласт ("я — всё созданное нами в сфере духа") — человек и созданная им духовная культура. Этот пласт — носитель культурологических проблем.

Восьмой пласт ("я — всеобщее всё") — человек и мироздание. Этот пласт в произведении является главным носителем религиозной или глобальной философско-метафизической проблематики смысла жизни: что есть мир и каков он, зачем жить, что есть смерть, что такое человек в его отношении ко Вселенной.

Понимание художественно-концептуальной структуры произведения имеет серьезное инструментально-методологическое значение и дает в руки литературоведов методологию анализа важнейшего аспекта литературного процесса — художественного направления и методологию атрибуции (установления принадлежности произведения к тому или иному направлению).

Произведение включено в идейную борьбу эпохи (это видно и в "Путешествии из Петербурга в Москву" А.Радищева, и в "Медном всаднике" А.Пушкина, и в "Отцах и детях" И.Тургенева). Произведение онтологически многослойно, и один из его слоев — его политическое бытие. Этот слой создает актуальность произведения, но стушевывается вместе с изменением политических обстоятельств, теряет свою рецепционно-творящую роль, и читатели новых поколений почти перестают ощущать, что в "Отцах и детях" заключена реальная политическая проблематика. Комментарии восстанавливают, но не возвращают к жизни ситуацию социальной борьбы, в которой в свое время участвовало творчество писателя. В новой исторической ситуации этот актуальный слой смысла, с одной стороны, может жить новой жизнью, соприкасаясь с иными точками политической реальности; с другой стороны, этот слой организует иные пласты художественного содержания и воздействует на морально-эстетическое его восприятие читателем.

Актуальный слой произведения ориентирован на данное общество, глубинные же слои обращены к человечеству и придают произведению онтологически длительный статус, ибо оно рассчитано не только на конкретную злободневную ситуацию современности, но и на продолжительную, и даже вечную. Прекрасное — общечеловеческая ценность предмета для человечества как рода[57]. Эстетический слой произведения обращен к человечеству и имеет непреходящее значение.

Современное звучание произведения обусловлено жизненной актуальностью его политической, а иногда и нравственной проблематики. Это и создает слой, в котором через систему нравственно-политических идей и оценок проявляется социальная позиция художника. Заложенная в этом слое система политических координат программирует восприятие читателем всех параметров и элементов художественного произведения, что порой мешает видеть его глубинный

слой. Например, "Бесы" Достоевского имеют и вечное, и сугубо актуальное (нечаевщина, терроризм) содержание. Эта проблематика может пересекаться с новой современностью, а может оказаться для нее в будущем и совершенно несущественной.

Политический слой ориентирован на сиюминутность, он необходим, так как сам характер литературы требует актуальности. Тютчев почти не существует для своих современников, он для них мало понятен. Почему? Ведь классик! Он печатается с начала 20-х гг., а до середины 50-х гг. почти не заметен. Тютчев стал крупной художественной фигурой много лет спустя. Это объясняется тем, что в его стихах был ослаблен внешний актуально-социальный слой, дающий прямые ориентации на современность.

Внутренний слой ориентирован на протяженность человеческой истории. В художественном произведении живут и историческая память человечества о его прошлом, и предугадывается будущее. Проблема бытия у художника обретает три измерения: прошедшее, настоящее и будущее. Художник обращается и к своей социальной среде — к современникам, и к человечеству. Он стремится вторгаться в отношения сегодняшнего дня, пересечь границу современности, внести в будущее опыт своей эпохи и измерить современность параметрами непреходящих общечеловеческих ценностей. Это — и вечные этические ориентиры (добро и зло), и общечеловеческие эстетические ценности (прекрасное — безобразное). Политический слой произведения ориентирован на определенную социальную группу, этический — на общество в целом, эстетический — на человечество.

Произведение не равно себе, оно уменьшается и увеличивается в своей художественной ценности. Его масштаб, его значение в жизни человечества, его структура меняются или поворачиваются другими своими сторонами, открывающимися в зависимости от художественного пространства, в котором произведение живет. В ходе истории оно попадает в разные культурные поля и варьирует свой художественный смысл. Значение произведения всякий раз оказывается другим из-за нестабильности его функций. Однако эта подвижность не имеет ничего общего с релятивностью; при всей изменчивости, неравности себе произведение остается самим собой, в нем сохраняется его множественно-концептуальная определенность, и тем самым сохраняется его принадлежность к тому или иному художественному направлению.

Доминантная функция "Евгения Онегина" в XIX в. была иной, чем в наше время. Для современного читателя многие идеи пушкинской эпохи неактуальны, ибо не отвечают на вопросы современного сложного мира. Этот стихотворный роман ныне повернут к читателю как бы иной своей стороной. Однако изменившаяся, приглушенная актуально-политическая проблематика не исчезла совершенно, она просто зазвучала по-другому и воспринимается не как актуаль-

ность, а как историческое свидетельство о фактах духовной биографии народа.

Политическая функция декабристской лирики становится историко-культурной, создавая фон основному восприятию. Вместе с тем актуальная функция существует в восприятии читателя новой эпохи благодаря "системе переноса", позволяющей представить значение данных идей для своего временн. Это усиливает эстетическое наслаждение, получаемое читателем от чтения произведения, так как утверждается благородный облик художника, который истину царям с улыбкой говорил , и хотя эта истина может оказаться неадекватна воззрениям нынешнего читателя, он восхищается мужеством, гражданственностью и благородством поэта.

Все, что воспринималось как актуальная социальная значимость в современной поэту исторической обстановке, в новую эпоху выступает как нравственная и эстетическая ценность. Ценностный фокус произведения перемещается, меняется вся его аксиологическая структура, и анализ в новую эпоху уже должен идти по несколько другим линиям.

М.Бахтин открывает новые стороны произведений Рабле, которые не видны были раньше. И дело не в том, что он оказался умней предшествующих литературоведов, и даже не только в том, что изменилась методология анализа, а в том, что внутри нового культурного поля произведение раскрылось с другой стороны, зажило новой жизнью, и явственно открылись его невидимые ранее смысловые значения. Читатель XVI в. видел в произведении Рабле игру естественных грубых материй. В XVII в. эта грубость воспринималась как вульгарность, неорганизованность, нечистота стиля. Наш современник пережил многие стили, многие художественные эпохи и воспринимает Рабле по-другому: в вульгаризме он находит карнавальную игру смеха, свободу обращения с реальностью и с субъективностью вкуса.

Произведение в новую эпоху живет новой жизнью, в иных временных и внутренних связях, в иных отношениях с полем культуры. Не только методология ищет новые подходы к произведению, но произведение идет навстречу новой методологии.

При всей доказанной рецептивной эстетикой подвижности смысла произведения, зависящей от исторических, читательских групповых и личностных особенностей реципиента, существует устойчивое, концептуально-инвариантное ядро этого смысла. Оно-то в конечном счете и определяет принадлежность данного произведения к тому или иному художественному направлению. А выявить концептуальный инвариант произведения можно, раскрыв его концептуальные пласты: 1) наличие или отсутствие каждого из восьми возможных пластов, 2) иерархическое расположение всех наличных концептуальных пластов (какие из них ведущие и доминирующие, какие соподчиненные), 3) трактовка (семантическое наполнение) каждого из

наличных концептуальных пластов. Эти три момента определяют инвариантность, устойчивость, нерелятивность смыслового ядра произведения. Тем самым выявляется типологическая принадлежность данного произведения к тому или другому художественному направлению.

Типология художественных взаимодействий (см. об этом выше — 4-й раздел этой главы) может быть также превращена в инструмент анализа художественного процесса. Всякий данный этап художественного процесса может быть охарактеризован не только с точки зрения концептуального инварианта и заключенной в нем модели мира, но и с точки зрения характера и типа художественных взаимодействий. При этом методологически инструментальное значение имеет ответ на следующие вопросы, характеризующие художественный процесс с точки зрения его внутренних связей: 1) какие типы художественных связей и взаимодействий наличествуют в литературном процессе на данном этапе его развития? 2) какова иерархия наличествующих типов взаимодействий? 3) каков удельный вес традиционного и новаторского в процессе? 4) к каким художественным традициям данный литературный процесс развернут? 5) что берется из этих традиций, с помощью какого типа взаимодействий и в какой трактовке усваивается?

Наконец, важное методологическое значение имеет выявление внешних связей литературного процесса: 1) связь и обусловленность художественного процесса историей, экономикой, социальными движениями в обществе; 2) обусловленность литературного процесса его взаимодействиями с философией, политикой, моралью, правом, наукой, религией; 3) взаимодействия литературного процесса с другими видами художественного процесса (с театральным искусством, с живописью, скульптурой, кино, музыкой, хореографией, архитектурой); 4) взаимодействие литературного процесса с другими формами эстетической и культурной деятельности (обрядами, народными обычаями, дизайном); 5) взаимоотношения литературного процесса с фольклором и другим несобственно литературным эстетическим и художественно-мыслительным материалом.

[1] Siche Forsters Werke, Leipzig. 1843, Band III, S. 448–449, 452–453, 455–456, Band V, S. 236, 238, 242–245, Band VI, S. 126–127.

[2] Форстер указывает на усиленное развитие и совершенствование "механических ремесел", удовлетворяющих низким потребностям в роскоши богачей, чуждым пафосу истинного искусства (Siche Forsters Werke, Band V. S. 236).

[3] Маркс К. и Энгельс Ф. Соч. Т. 26. Ч. I. С. 220.

[4] Лессинг. Лаокоон. М., 1957. С. 239.

[5] Дидро Д. Собр. соч. Т. VI. М., 1946. С. 443.

[6] Виппер Р. Общественные учения и исторические теории XVIII и XIX вв. в связи с общественным движением на Западе. СПб., 1900. С. 83.

[7] Herder J.C. Ideen zur Philosophie der Geschichte der menschheit. Berlin und Weimar, 1965, Band I, S. 338.

[8] Ibid., Band II, S. 88.

[9] De la litterature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales. Paris, an. II, p. 15.

[10] Плеханов Г.В. Искусство и литература. М., 1948. С. 71–72.

[11] См.: Герцен А.И. Собр. соч.: В 30 т. Т. III. М., 1954. С. 120.

[12] Гегель. Соч. Т. XII. Кн. 1. С. 12.

[13] Там же. С. 107.

[14] Гегель. Соч. Т. XIII. Кн. 2. С. 168.

[15] Белинский В.Г. Избр. филос. соч. Т. I. М., 1948. С. 159.

[16] Там же. С. 160.

[17] Там же. С. 161.

[18] Там же. С. 173.

[19] Там же. С. 178.

[20] Там же. С. 161.

[21] Там же. С. 174.

[22] Там же. С. 189.

[23] Добролюбов Н.А. Избр. филос. соч. Т. II. М., 1946. С. 17.

[24] Веселовский А.Н. О методе и законах истории литературы как науки. "Журнал Министерства Народного Просвещения", 1870. Ч. 152. С. 8.

[25] Евлахов А. Введение в философию художественного творчества (опыт историко-литературной методологии). Варшава, 1910. Т. 1. С. 11.

[26] Там же. С. 3.

[27] Тэн И. Философия искусства. М., 1933. С. 4.

[28] Там же. С. 287.

[29] Там же. С. 290.

[30] Потебня А.А. Из записок по теории словесности. Харьков, 1905. С. 17.

[31] Там же. С. 19.

[32] Там же. С. 23.

[33] Там же. С. 25.

[34] Там же. С. 23.

[35] Там же. С. 17.

[36] Фриче В.М. Что такое искусство? В сб.: "Марксистское искусствознание и В.М.Фриче". М., 1931. С. 28.

[37] Фриче В.М. Очерки по искусству. М., 1923. С. 9.

[38] Добрынин М.К. К характеристике методологических взглядов. Фриче В.М. В сб.: "Марксистское искусствознание и В.М.Фриче". С. 69.

[39] Там же. С. 29.

[40] Сакулин П. Проблема "творческой истории". Л., 1930. С. 171.

[41] Пиксанов Н.К. Творческая история "Горе от ума". М., 1928. С. 22.

[42] См. там же. С. 353 и 72.

[43] Сакулин П. Социологический метод в литературоведении. М., 1925. С. 27.

[44] Пиксанов Н.К. Творческая история "Горя от ума". С. 26.

[45] Сакулин П. Социологический метод в литературоведении. С. 172.

[46] См. Пиксанов Н.К. Творческая история "Горя от ума". С. 20–21.

[47] Сам исследователь трактовал свой метод, применяемый к изучению целостного литературного процесса, как "историко-социологический метод" (П.Н.Сакулин. Русская литература. Социолого-синтетический обзор литературных стилей. Ч. I, М., 1928. С. 7).

[48] Сакулин П. Русская литература. Социолого-синтетический обзор литературных стилей. Ч. I. С. 11.

[49] Там же. С. 15.

[50] Там же. С. 16.

[51] Сакулин П. Теория литературных стилей. М., 1928. С. 49.

[52] Там же. С. 44.

[53] Там же. С. 45.

[54] Плеханов Г.В. Искусство и литература. М., 1948. С. 209.

[55] Тынянов Ю.Н. Поэтика, история, литература, кино. М., 1977. С. 270.

[56] Местоимения — результат колоссальной обобщающей работы человеческой мысли, и в "снятом" виде в них присутствуют все объекты мира: поэтому отношения между типологическими элементами, составляющими пласт произведения, выразительнее и точнее всего раскрываются через систему отношений местоимений. Этот прием неоднократно использовался в современной научной литературе.

[57] См. об этом подробнее: Борев Ю. Эстетика. Смол., 1997. Т. 2. С. 67–115.

Часть II

ТЕОРЕТИЧЕСКАЯ ИСТОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ

Глава I ДРЕВНЕЙШАЯ ЭПОХА: ОТОЖДЕСТВЛЕНИЕ ИЗОБРАЖЕНИЯ И РЕАЛЬНОСТИ

1. Магические реалии и происхождение искусства. Древнейшие изображения подражательны. Они — инобытие реальности. Это магические реалии, которые имеют изобразительную, пантомимическую, подражательную, звукоподражательную, интонационно и вербально суггестивную формы. Уходящие к истокам культуры канонизированные словесные суггестивные высказывания (заговоры, заклинания, проклятия, любовные "присушки", поминания, военные песни, "уничтожающие врагов") не являются ни индивидуальным, ни даже коллективным самовыражением и представляют собой целенаправленную ритуально-магическую деятельность, исходящую из уверенности в практической действенности слова. "Словом останавливали солнце, словом разрушали города" (Николай Гумилев). Это словесная форма магии, обычно синкретически связанна с музыкальной и танцевальной обрядовой деятельностью. Магические реалии в корне отличаются от художественных произведений своими целями; искусство стремится воздействовать на человека, магия — непосредственно на действительность. Отсюда натуральность трактовки зверя в наскальном рисунке и в танце. Не случайна и "натуральность" ран, наносимых изображению зверя с помощью орудий охоты. Пятна же охры призваны представить во "всем ее естестве" кровь животного. Фигуративное наскальное изображение при всей его натуральности есть не образ, отражающий реальность, не знак, ее замещающий, а способ удвоения реальности, ее второе, магическое обличье и средство овладения ею.

Древний человек, ударяя копьем по изображению животного, совершал магическую операцию "охоты" и считал, что удар по изображению зверя, реально ослабляет животное, на которое завтра будет устроена облава. Это укрепляло веру охотника в удачу и победу. Художник палеолита рисовал на скале реальное животное. Для него мир вымысла и искусства еще не открылся, его заслоняла эмпирически воспринимаемая действительность. Процесс рождения театра схож с тем ритуально-магическим процессом, из

которого рождалось изобразительное искусство. Человек надевал маску или окрашивал свое лицо, при этом он не становился образом или знаком зверя, а выступал как зверь в ином обличье (= магическое воплощение зверя, ритуальное подражание ему). Первая тема в истории культуры, поднятая в древнейших формах изобразительной и подражательной деятельности человека,— это труд и любовь (понимаемая как деторождение), то есть созидательные, животворящие силы общества.

Трудовая концепция происхождения искусства К.Бюхера, обобщая материал трудовых песен различных народов, утверждала, что в древности музыка и поэзия составляли единство с работой, которая определяла ритм музыки и задавала стихотворный метр поэзии. Из трудовой песни, по Бюхеру, выросли эпос, лирика и драма. Эта концепция упрощенно трактовала связь труда с искусством. Опосредующее звено между трудом и искусством — магические реалии (наскальные рисунки, заговоры, заклинания) — из этой концепции выпадали.

А.Н.Веселовский показал, что танец, музыка, поэзия возникли в недрах первобытного синкретизма искусств, объединенных народными обрядами. Роль слова вначале была ничтожна, и оно целиком подчинялось интонационно-ритмическим и миметическим началам. Формирование литературы, по Веселовскому, происходило путем постепенного повышения роли словесного текста в ритуальном синкретизме. Веселовский полагал, что синкретизм определил лироэпический характер древних форм эпоса. Лирика же рождалась из кликов древнего хора, из его коллективной эмоциональности, благодаря усилению индивидуального начала в поэтическом сознании.

2. Миф — форма перехода от магических реалий к художественной реальности. Миф (от греч. muthos = предание) древняя история или легенда, объясняющая религиозные или сверхъестественные явления[1]; образное выражение коллективного бессознательного, предшествующее индивидуальному бессознательному (Юнг); первая попытка объяснения естественных и социальных явлений[2], сакральная история, повествующая о событии, происшедшем в достопамятные времена "начала всех начал" (миф не вымысел, не иллюзия, а реальное сакральное событие, служащее примером для подражания)[3]; повествование, построенное на изображении в слове того, что ритуалы выражали на языке культа; саги о боге, о героях, о сотворении мира и о его крушении; сообщение о таких глобальных событиях, как возникновение земли и человека, социальных институтов и культуры[4] — "воспоминание" о далеком прошлом, о событиях, происходивших до начала исторического времени; анонимное сказание пред-

положительно исторического характера, истоки которого неизвестны; объяснение природных явлений[5]; обращение к эмоциям, а не к разуму, ибо во времена создания мифологии разумные объяснения оставались невостребованными[6]. Мифы — обобщение представлений древнего человека о том мире, в котором он живет, и о тех силах, которые этим миром управляют[7].

Миф генетически и культурно связан с ритуалом, но возник позже его и существенно отличается от своего прародителя. Ритуал преднамерен и специально организован. В мифе события случайны и непреднамеренны. Ритуал каноничен, миф вариативен. Миф может разъяснять смысл обряда и подкрепить авторитетом мифических героев и доисторической традиции статус ритуально-магического действия. В информативном, культурном, эстетическом плане миф богаче навыков. Миф — сфера священных и тайных знаний. На основе магических реалий (их изобразительного, подражательного и суггестивного опыта) возникло мифологическое мышление. Оно — шаг к постижению мира, попытка его осмысления. Мифологические образы фантасмогоричны: это различные зверолюди (сфинксы, кентавры).

В мифе содержание повествования — происхождение и устройство мира и его современное бытие, облик земли и человека в результате деятельности вечных первопредков, живших "вне времени", в доисторическое время, в "золотом веке" или в "эпоху сновидений". Древние мифы синкретичны и содержат в неразвернутом виде начала искусства, религии и донаучных представлений о природе и обществе[8].

Мифы послужили историческим переходом от магических реалий к искусству. Миф — и звено, исторически связующее магические реалии с литературными произведениями, и лаборатория поэтической фантазии, и арсенал мыслительного материала художественной литературы. Миф определил многие стороны, процессы, приемы, образные и метафорические системы литературы.

Позже миф, теряя священные и тайные знания, превращается в сказку, которая развлекательна, поучительна, устрашающа и часто, как подчеркивает Е.Мелетинский, исполняет роль мифа для непосвященных. Сказка еще более чем миф — собственно произведение, художественная реальность.

Три этапа рождения и эволюции сказки (прослежены А.Никифоровым на материале чукотской сказки) важны для понимания процессов рождения литературы и искусства из изобразительной, подражательной и словесно-суггетативной деятельности.

I этап: повествовательно-магические рассказы-заклинания, нацеленные на практическое воздействие на действительность;

II этап: прасказка-повествование, лишенное ритуально-магической функции и обладающее зачатками художественности;

III этап: сказка как художественное повествование.

Все роды, виды и жанры литературы и искусства проходили, подобно сказке, определенные этапы своего развития — от магического "практицизма" к художественному "бескорыстию", а вернее, к общечеловеческой практике.

[1] Scott A.F. Current Literary Terms. L., 1980.
[2] Grand Larousse Encyclopedique. P., 1961.
[3] Илиаде Мирче. Аспекты мифа. P., 1958. P. 6.
[4] Gyldendals Tibinds Leksikon. Kopenhavn, 1984.
[5] Beckson Karl. Arting Gahz. Literary Terms. A Dictionary. N.Y., 1989.
[6] Rose H.J. The Oxford Classical Dictionary. L., 1963.
[7] См.: Тахо-Годи А.А. *Греческая мифология*, М., 1989. С.8.
[8] См.: Мелетинский Е.М. Возникновение и ранние формы словесного искусства // История всемирной литературы: В 9 т. Т. 1. С. 29.

Глава II ДРЕВНЯЯ ЭПОХА НАИВНОЙ ПРОСТОТЫ: РАДОСТНО, ТРУДНО И СТРАШНО ЖИТЬ В МИРЕ ГАРМОНИИ И РОКА

1. Древнее искусство: оставаясь частью природы, человек выделяет себя в субъекта, способного ее осваивать практически и эстетически. Древнейшее искусство создавали шумеры, египтяне, ассирийцы, вавилоняне, хурриты, хетты, финикийцы, ахейские греки, древние индусы, иньские китайцы. Евро-афро-азиатскими центрами древнейшей художественной культуры были долина Нила, междуречье Тигра и Евфрата, Крит, Пелопоннес, бассейн Инда. Многое из древнейшей художественной культуры безвозвратно утрачено. Однако общие ее очертания и характерные особенности ярко запечатлелись в истории и видны поныне.

Первая особенность древнейшей художественной культуры — сосредоточение на представлениях о прошлом, без особого внимания к будущему. Духовная культура древности (Вавилонии, Шумера, древних Индии и Египта) обращена лицом к прошлому. Древний человек жил очень трудно, ежеминутно сражаясь за свое выживание, и его интересовал тот мир, в котором он жил, и происхождение этого мира. Кроме настоящего и прошлого, ничего не было. Будущее появилось для сознания человека лишь тогда, когда возникло некоторое приращение возможностей добывания вещей первой необходимости (еды, одежды, жилья). Это произошло в начале первого тысячелетия до нашей эры. Мессианские учения и эсхатологические ожидания были первыми духовными стимулами для появления первых представлений о грядущем. Однако *в древнейшей культуре высшую ценность имели представления о прошлом, которые складывались не в историю, а в череду событий.* И это одна из главных черт художественного сознания древности. "Вавилонянин идет в будущее, но взор его устремлен в прошлое. Будущее не становится реальным, пока не станет прошлым"[1]. Только в Новое время закончилась переориентация художественной культуры на предпочтительное внимание к грядущему. Изменялось отношение людей к направленности времени примерно два тысячелетия. Это составляет большой переходный период в истории культуры. А.В.Михайлов отмечает, что хотя поворот лицом к будущему осуществился в середине первого тысячелетия до нашей эры, но тем не менее, как бы немножко недоосуществился и окончательно произошел уже в Новое время — в XVIII, XIX веках[2].

Представление о времени древнего человека коренным образом отличалось от современного европейского понимания, находящегося под влиянием точных наук Нового и новейшего времени. Древняя ху-

дожественная культура оглядывается в будущее, ведя счет времени по прошедшим поколениям или по царствиям правителей. Древний человек глядел в прошлое, взвешивая время на весах. И.С.Клочков ("Духовная культура Вавилонии") отмечает, что время для древнего человека вещественно: "это не чистая длительность, а в первую очередь сам поток событий и цепь поколений. Даже язык вавилонской астрономии и астрологии обходился без специального термина времени, хотя мы допускаем, что ученые воспринимали время не совсем так, как рядовые горожане, земледельцы и пастухи. При таком восприятии времени лучше вообще не употреблять этот термин, а говорить о будущем, настоящем и прошлом. Прошлое для вавилонянина — это не бездна единиц вроде тысячелетий или веков, а конкретные события, деяния определенных людей, предков, прожитая ими жизнь. Будущее воспринималось не в качестве абстрактных лет, а как то, что непременно случится, как неукоснительное исполнение божественных планов. Будущее для вавилонянина — это не богатство возможностей, из которых может реализоваться та или другая, а именно то, что позднее воплотится и станет прошлым.

Вторая особенность древнейшей художественной культуры: удвоение (повторяемость) центрального события в эпическом сюжете. П.Гринцер отмечает, что "дупликация" — структурообразующий элемент эпического сюжета[3]. Эту особенность отметил и Н.Тамарченко: "Для древней эпики характерно удвоение всех важнейших событий. Миру присуще единство противоположностей, равно необходимых для бытия. Поэтому временный перевес одной из этих сил в конкретном событии должен быть компенсирован другим событием, совершенно подобным, но имеющим противоположный результат"[4].

Третья особенность древнейшей художественной культуры: представление о мире как о неустойчивом равновесии глобальных сил. В процессе бытия мира любое действие ведет к временному нарушению равновесия сил, а затем происходит неизбежное восстановление этого равновесия. Поэтому для древнего художественного сознания равноправны жизнь и смерть в кругообороте бытия[5]. Неустойчивое равновесие мира и его создателя живет, в частности, в диалектической характеристике бога Атона как "далекого и близкого". Важно обратить внимание на то, что сама жизнь по своей природе есть неустойчивое, подвижное равновесие.

Циклическое развертывание художественного действия в древних произведениях — свидетельство понимания миропорядка как постоянного равновесия жизни и смерти. В некоторых культурах мир предстает как постоянная смена (взаимопереход) жизни и смерти.

Четвертая особенность древней художественной культуры: разработка проблемы бессмертия, проблемы жизни после жизни, создание фантастического потустороннего посмертного мира.

Человек, согласно древнейшим представлениям, состоит не только из тела, но и из невидимых в земной жизни субстанций. Смерть нарушает единство тела и этих субстанций. Для продолжения жизни в потустороннем мире необходимо восстановить это единство. Древние египтяне утверждали, что одна из главных невидимых субстанции — КА (невидимое подобие человека, растущее и изменяющееся вместе с телом). В "Текстах пирамид" подчеркивается, что КА может жить вечно, если оставшиеся в живых проявят о нем заботу и сохранят тело умершего, с которым КА связано.

Древние культуры создавали культ мертвых, предполагавший посмертное существование умершего в неком загробном виртуальном мире. Обработка тела умершего и создание мумии, строительство усыпальниц и пирамид для захоронения и разработка и соблюдение торжественного ритуала похорон — все это аспекты представлений о посмертном бытии человека.

В Британском музее в папирусе Честер-Битти IV (конец II тысячелетия до н.э.) утверждается еще один — литературно-вербальный ("нерукотворный") вариант жизни после жизни:

Книга лучше расписного надгробья
И прочной стены.
Написанное в книге возводит дома и пирамиды в сердцах...
Человек угасает, тело его становится прахом,
Все близкие его исчезают с земли,
Но писания заставляют вспомнить его
Устами тех, кто передает его в уста других.

(Перевод А.Ахматовой)

Представления о потусторонней жизни оказались не абсолютными. Некоторые дотошные фактологи ставят под сомнение существование загробного мира: мол, никто из умерших не возвращался назад, чтобы рассказать об ожидающей нас участи. Из этого суждения делали гедонистический вывод: надо пользоваться всеми благами жизни, веселиться и наслаждаться. Так, древнеегипетская "Песнь арфиста" (эпоха фараона XI династии Интефа — конец III тыс. до н.э.) восхваляет земное существование человека и выражает сомнение в его посмертном бытии. Подобные мысли высказывались и в шумерском эпосе о Гильгамеше, и в библейской книге "Экклезиаста".

Пятая особенность древней художественной культуры: наличие взаимодополнительных концепций мира и стратегий человеческого поведения в нем (В.Топоров).

Шестая особенность древнейшей художественной культуры: героичность эпического действия и наличие препятствия перед его развязкой. Если бы препятствия не возникало и цели героя достигались легко, эпос лишился бы героической окраски. Гегель показал, что для эпоса равно значимы и деятельность героев в достижении цели, и

"все то, что героям встретится на пути" ("в эпосе характер и необходимость внешнего имеют одинаковую силу"): "за обстоятельствами и внешними случайными происшествиями сохраняется та же значимость, что и за субъективной волей"[6]. Инициатива героя и "инициатива" обстоятельств равно значимы и взаимно дополняют друг друга.

Седьмая особенность древнейший художественной культуры: равноправие случайности (Хаоса) и необходимости (Порядка). Все происходящее в мире "пронизывается необходимостью", и одновременно "игре случая предоставляется известный простор"[7].

Необходимость создает Порядок; Случай тяготеет к Хаосу. И в мире эти два начала равноправны.

Восьмая особенность древнейшей художественной культуры: "случайный характер начала и конца в эпосе есть выражение его бесконечности и абсолютности"[8].

Действие начинается случайно и в финале "обрывается" (завершается неожиданно). Тем самым художественно воплощаются древнейшие представления о времени как непрерывном и бесконечном линейном движении.

Девятая особенность древнейшей художественной культуры: отсутствие (или несущественность для культуры) указания на автора произведения, безымянность творчества, несуществование проблемы плагиата, дозволенность любых заимствований без обязательности ссылок на источник. В древнем искусстве "...понятие 'авторство' далеко не всегда умещается в границах понятия "индивидуальное творчество"; "большинство... произведений художественной литературы — повестей, сказок, басен и т.д... хранит полное молчание о своих авторах"[9].

Десятая особенность древнейшей художественной культуры: религия — господствующая форма идеологии, оказывающая определяющее влияние на все искусство. Религия определяла главные принципы мироотношения древнего человека.

Религиозные сюжеты становились сюжетами литературными и основой многих художественных решений в изобразительных искусствах. Гимн богу Атону (эпоха нового царства — середина XIV в. до н.э.) — шедевр религиозной лирики. В этом гимне возносится благодарность богу за то, что он создал все страны и народы, говорящие на разных языках, за то, что он согревает землю своими лучами. Гимн воспевает созданную богом красоту окружающей природы. "Ты установил ход времени, чтобы вновь и вновь рождалось сотворенное тобою,— установил зиму, чтобы охладить наши пашни... Ты создал далекое небо, чтобы восходить на нем, чтобы видеть все сотворенное тобой. Ты единственный, ты восходишь в образе своем, Атон живой сияющий и блестящий, далекий и близкий". Когда культ

Атона был заменен восстановленным культом Амона, к последнему перешли многие характеристики и знаки уважения бога Атона.

Одиннадцатая особенность древнейшей художественной культуры: чрезвычайная роль слова. Дело не только в том, что уже в древности литература как вербальное искусство занимает особое место в системе искусств. Заговоры, заклинания, гимны, ритуальные присловия — занимают пограничную зону между искусством и религией. Однако дело обстоит еще более остро: слово для древнего человека определяет бытие или небытие вещи и человека. Они не существуют, пока не названы, они перестают существовать, потеряв имя; человек остается жить после смерти, и одно из условий для этого бессмертия — сохранение имени. По представлениям древних египтян, "имя" воплощает в себе сущность человека.

Двенадцатая особенность древнейшей художественной культуры: преклонение перед силами природы. Явления природы персонифицируются. Сознание древних во многом пантеистично. Природа одухотворяется и многие ее явления обожествляются. У человека еще нет ложной гордыни, что он может подчинить себе природу и что мы не должны ждать от нее милостей: взять их — наша задача. Нет, человек осознает и ежеминутно ощущает мощь и величие природы и готов вымаливать у нее благодеяния. Так, древние египтяне считают Нил могущественным и непостижимым:

> Взывают люди к богам
> Из страха перед могуществом Владыки всего земного,
> Моля о процветании для обоих берегов.
>
> *(перевод А.Ахматовой)*

Гимны выражают отношение человека к обожествленной им природе. "Гимн — не молитва, не собрание просьб, а именно благодарность великой природе, даровавшей жизнь стране и народу"[10].

Тринадцатая особенность древнейшей художественной культуры: господство сакральных представлений о возможности чудесных превращений вещей, животных и людей, а также представлений о возможности волшебных действий посвященных.

Четырнадцатая особенность древнейшей художественной культуры: особо острое ощущение иерархической структуры общества. Древний художник не случайно изображает вождя, фараона, военачальника много более высокими, чем окружающих его рядовых людей — чувство иерархии живет в его художественном сознании. В древнеегипетском назидательном сочинении эпохи Древнего царства "Поучение Птаххотепа" (находится в Национальной библиотеке в Париже) мы читаем наставление на тему, как преуспеть, пребывая в среде бюрократии: "Гни спину перед начальниками" [своими]... и будет процветать дом твой. [...] Когда не сгибается рука для привет-

ствия, плохо это для противопоставляющего себя [таким образом] начальнику".

[1] Гумилев Н. Стихотворения и поэмы. Л., 1988. С. 312
[2] См. Иностранная литература. 1995. № 9. С. 159-167.
[3] Гринцер П. Древнеиндийский эпос. Генезис и типология. М., 1974. С. 222
[4] Тамарченко Н. Стенограмма доклада "Структура этического сюжета" на конференции в ИМЛИ (17. 05. 99)
[5] См. Фрейденберг О.М. Поэтика сюжета и жанра. М., 1997. С. 227
[6] Гегель. Эстетика. В 4-х т. Т. 3. М., 1971. С. 450-451, 464
[7] Там же. С. 452.
[8] Шеллинг Ф.В. Философия искусства. М., 1966. С. 356.
[9] История всемирной литературы. Т. 1. М., 1983. С. 86, 87
[10] Там же. С. 87.

2. Античный мифологический реализм: героический человек в мире гармонии и рока. Античное искусство — начальный этап развития европейской художественной культуры, и в частности письменной литературы. Оно выдвинуло художественную концепцию: герой живет и борется в прекрасном и трагическом мире, полном роковых обстоятельств.

Фенелон ("О древних и новых") замечает, что Гомер изобразил богов в соответствии с греческой религией, он не выдумал эти образы, а нашел их у народа. Гомер порою отталкивает простотою изображаемых им нравов. Но нет ничего лучше жизни первобытных людей. Простота древних лучше нашей роскоши. Занятия Навзикаи, по Фенелону, предпочтительней интриг женщин нашего времени и лучше бедная Итака Улисса, чем современный роскошный город. По Фенелону, искусство определяется нравственным духом народа. Нравы греков более способствовали развитию поэзии, чем, например, нравы тевтонов.

Реальность, окружающая человека античности, была для него вселенной. Обстоятельства вокруг героя суть состояние мира. Сам герой был равен этому миру, так как полно вбирал его в себя. Сатира была направлена против всех нарушений гармонии внутри человека и вокруг него.

Античная трагедия отразила столкновение человека с еще не освоенными, не подчиненными ему силами ("Эдип-царь" Софокла) и расплату за богоборчество и за попытку обретения нового знания ("Прометей прикованный" Эсхила). В греческой трагедии мироздание сопротивляется любому изменению устоявшегося порядка вещей: оно наказывает и за попытку действовать без достаточных знаний, и за попытку обрести новые знания (в средневековом искусстве эта проблема предстанет в христианской интерпретации в сюже-

те вкушения Адамом запретного плода познания). Непознанные законы становятся источником бедствий и гибели человека, выступая то в виде слепых сил рока, то в виде наказания, посылаемого богами за попытку отнять у них тайны природы. Античное искусство осмысляло и трагические противоречия перехода от матриархата к патриархату и от родового строя к рабовладельческому ("Орестея" Эсхила, "Антигона" Софокла). Античное общество — общество первой в истории человечества государственности. И уже здесь возник первый трагический конфликт человека и государства. В "Антигоне" Софокла впервые осмысляется это трагическое противоречие. Эта тема — человек и государство — пройдет через многие эпохи и века и возникнет в шекспировском "Макбете" в виде трагического разлада между жаждой власти, стремлением к личной свободе и отрицанием всякой власти и всякой свободы.

Древнегреческое искусство органично включало философские, религиозные, научные, моральные идеи. Для античного мифологического реализма (Эсхил, Софокл, Еврипид) характерно утверждение единства личности и общества, гармония внутреннего мира индивида.

Античность объясняла мир мифологически. Это был одновременно реалистический и иллюзорно-фантастический взгляд на мир. Герои античного искусства — герои в самом прямом и высшем смысле этого слова. Греческое искусство утверждает героическую концепцию человека. Героизм присущ, правда, и древнегерманскому эпосу (многие события "Песни о Нибелунгах" тоже освещены героическим светом). Музыку делает тон, живопись — не только цвет, но и оттенок: героизм характера может иметь различную тональность, различные оттенки, и они-то придают совершенно иное качество образу. Героика человечности и героика жестокости — различны. Грек был чувствителен и знал страх, он обнаруживал и свои страдания, и свое горе. *Героизм грека не стыдился никакой человеческой слабости, но и слабость не могла удержать античного героя от свободного действия, осуществляющего необходимость* (Эсхил, Софокл, Еврипид). Лессинг отметил различие "варварской" и античной героики: "То, что у варвара происходило от дикости и суровости, у него обусловливалось принципами. Героизм грека — это скрытые в кремне искры, которые спят в бездействии и оставляют камень холодным и прозрачным, пока их не разбудит какая-нибудь внешняя сила. Героизм варвара — это яркое пожирающее пламя, которое горит непрерывно и уничтожает или по крайней мере ослабляет в его душе всякую иную добрую наклонность. Когда Гомер заставляет троянцев вступить в бой с диким криком, греков же — в полной тишине, то комментаторы справедливо замечают, что этим он хотел представить первых варварами, вторых — цивилизованным народом. Меня удивляет только, что они не заметили в другом месте подобного же

характерного противопоставления. Враждующие войска заключили перемирие; они заняты сожжением умерших, что с обеих сторон не обходится без горьких слез, но Приам запрещает своим троянцам плакать. И запрещает потому, как говорит Дасье, чтобы они не слишком расчувствовались и не пошли назавтра в бой с меньшим мужеством. Хорошо! Но я спрашиваю, почему только один Приам заботится об этом? Отчего Агамемнон не отдает своим грекам такого же приказания? Замысел поэта таится здесь глубже: он хочет показать нам, что только цивилизованиый грек может плакать и в то же время быть храбрым, между тем как грубый троянец для того, чтобы проявить храбрость, должен сначала заглушить в себе всякую человечность". Исследователи отмечают еще одну особеииость героизма греков: "У греков трагическое очень редко впадает в мистическое, скорее даже никогда".

Античный герой активен, действен. Он менее всего похож на "страдательную" личность, над которой властвует произвол судьбы. Хотя он подчинен необходимости и порой даже не в силах предотвратить свою гибель, он борется, и только через его свободное действие проявляется необходимость. Античиый герой отличается от героя искусства средневековья. Характерны сходства и различия образа эсхиловского прикованного Прометея и образа Христа в средневековом искусстве. И тот и другой терпят муку во имя людей, и тот и другой бессмертные боги, и тот и другой умеют предвидеть будущее и знали наперед о тех мучениях, которые им уготованы, и тот и другой могли уклониться от своих страданий, но приняли их. Но это глубоко различные образы. Гефест говорит о Прометее:

Так страждешь ты за человеколюбье!..
Сам бог, презрев грозящий гнев богов,
Почтил ты смертных выше всякой меры.
За это будешь сторожить скалу,
Стоять без сна, коленей не сгибая.

Прометей признается: "По правде, всех богов я ненавижу". Прометей — титан, богоборец, и этим он скорее похож на позднейшего романтического богоборца — демона, чем на средневекового смиренного Христа-боголюбца. Неукротимый, революционно-героический дух отличает образ Прометея от мученического образа Христа. Прометею не присущи ни смирение, ни покаянное долготерпение, ни всепрощение, ни приятие несовершенства земного и небесного бытия. Он говорит посланцу богов Гермесу:

Уверен будь, что я б не променял
Моих скорбей на рабское служенье.

Христос же мученически искупает своими страданиями человеческие грехи. Образ Христа в средневековом искусстве наделен муже-

ством и готовностью принять смерть за людей, но лишен героических черт.

Древняя сатира выступает как личное отношение художника к явлению. Песни подвыпившей толпы селян — комоса — вбирали в себя мотивы пьяного веселья и чувственные, отвечавшие сакральному смыслу праздника образы сексуальной жизни. Действо сопровождали насмешки, направленные против отдельных лиц, носившие личный характер и идущие от личности к личности. На обоих ее полюсах — узко частное, за которым лишь отдаленно мерцает всеобщее. *Древнегреческая сатира лирична. Критика идет с точки зрения "Я" автора, и он руководствуется лишь своим непосредственным впечатлением и выступает в качестве положительного героя сатиры.* "Я" художника индивидуализировано и предстает как тип, но оно еще не развернуто как субъективное богатство духа. Состояние мира отсутствует в мышлении сатирика. Древнейшая греческая сатира "Война мышей и лягушек" ("Батрахомиомахия" — начало V в. до н.э.) написана в "лирическом", а не в "эпическом" ключе. Главное в этом произведении — не повествование о перипетиях сражений, а пародирование героического эпоса. У Гомера умирающий герой обычно предрекает близкую и неминуемую гибель своему убийце. Смертельно раненный Патрокл предвещает Гектору:

> Жить, Приамид, и тебе остается недолгое время:
> Рок всемогущий и смерть пред тобою стоят уже близко,
> Вскоре падешь от руки беспорочного внука Эака.

Здесь сообщается о результатах сражения Гектора и Патрокла и предсказываются грядущие события. В "Батрахомиомахии" убиваемая царем лягушек Вздуломордой мышь тоже предрекает своему губителю смерть:

> Ты, Вздуломорда, не думай, что скроешь коварством поступок:
> Как со скалы потерпевшего в море кораблекрушенье,
> С тела меня ты низвергнул... В открытой борьбе или беге
> Не превзошел бы меня ты на суше. Так наглым обманом
> В воду меня заманил... Но всевидящий бог покарает.

Здесь пародируется героическая тема "Илиады". Личное критическое отношение проявляется и при пародировании плача троянского царя Приама по Гектору, убитому Ахиллом, и при изображении совета богов, в рассказе об изгрызенном мышами плаще Афины. Пародийно звучит и торжественный гекзаметр гомеровского эпоса при изображении сражения мышей и лягушек. Адрес древнейшей сатиры — не зло вообще, не строй жизни, а конкретная персона с ее конкретными действиями. Исходная позиция сатирической насмешки здесь не эстетический идеал и не общественная норма, а личная неприязнь художника. Эта особенность присуща даже наиболее социальной по своей природе сатире Аристофана. Гоголь писал: "Есть

следы общественной комедии у древних греков; но *Аристофан руководился более личным расположением, нападал на злоупотребления одного какого-нибудь человека* (курсив мой.— Ю.Б.) и не всегда имел в виду истину: доказательством тому то, что он дерзнул осмеять Сократа". Конечно, сквозь личное отношение Аристофана уже явственно проглядывает его социальная программа, однако все же развернутые положительные общественные принципы как исходная точка сатиры появляются лишь на следующем этапе — у Ювенала. Развитая государственность Рима неизбежно вызывает нормативность мышления и оценок, четкое разделение добра и зла, положительного и отрицательного. На рубеже I и II вв., в эпоху Ювенала, в Риме императорская власть приглушает междоусобицы различных социальных групп. Это была консолидация под натиском нашествия варварских племен, волнений в провинциях и усиливавшегося сопротивления рабов. Социальный компромисс верхов под эгидой императорской власти через много веков, на новой основе повторится во французском абсолютизме и рожденном на его основе искусстве классицизма. Римская литература начала II в. полна нападок на прошлое, и только Ювенал обличает жизнь императорского Рима не как прошлое, а как настоящее. Он разоблачает контраст богатства и нищеты, надменности и унижения, показывает бесчестные источники обогащения — подлоги, доносы, притеснения жителей провинций. Ювенал говорит об "испорченности века". Положительная позиция сатиры Ювенала расплывчата и обусловлена противоречивостью исторических обстоятельств: вынужденная консолидация граждан при углублении их имущественного неравенства. Это порождало у Ювенала ноты безысходности. Его положительная программа обращена в прошлое к идеализированным картинам былой простоты жизни древних италийских племен. Положительную "программу" своей сатиры — общественное согласие, мирный труд и довольство малым — Ювенал ищет в раннем периоде Римской республики. На Ювенала повлияла стоическая философия (в частности, Дион Хрисостом), развивавшая идеи социального мира, целесообразного миропорядка и взаимной любви. Исследователи трактуют Ювенала то как сторонника сильной императорской власти, то как проповедника республиканской и даже патриархальной старины. М.Покровский замечает, что Ювенал резко нападал на нравы империи, но не был республиканцем. Позиции сатиры Ювенала были современны, так как вели к консолидации, т.е. в том же направлении, в каком шел реальный политический процесс в Риме. Эти позиции позволяли критически относиться к императорскому Риму, запутавшемуся в противоречиях. Исходная точка анализа жизни у Ювенала: позиция идиллического прошлого и абстрактно целесообразного миропорядка.

Античность нашла гармоническое сочетание общего и индивидуального в характере и гармоническое единство характера и обстоя-

тельств. Эта гармония способствовала развитию и комического и трагического в искусстве. Возникала тема социального бессмертия погибающего героя и невозместимости его утраты, что создавало уникально благоприятную возможность для развития жанра трагедии.

В античном искусстве гармонично сочетались характеры и обстоятельства, но обе стороны этого нерасторжимого единства были еще не развиты. Характеры не были индивидуализированы, обстоятельства не были всеобщими. Неразвитость обеих сторон в этом единстве была внутренней причиной его распада. Внешней (= жизненной) побудительной причиной — в конечном счете стали факторы, которые привели к гибели античного общества.

Все греческое искусство классической поры — поиск всеобщей гармонии, соразмерности скульптурных фигур, пропорции частей зданий, соответствия человека и архитектуры. По Аристотелю, прекрасному присущи величина, пропорции, порядок. Он пишет: "...ни чрезмерно малое существо не могло бы стать прекрасным, так как обозрение его, сделанное в почти незаметное время, сливается, ни чрезмерно большое, так как обозрение его совершается не сразу, но единство и целостность его теряются"[1]. *Прекрасное — не слишком большое и не слишком маленькое.* Это по-детски наивное сужденне содержит в себе гениальную идею. Красота здесь выступает как мера, а мера всего — человек. Именно в сравнении с человеком прекрасный предмет не должен быть "чрезмерным". Аристотелевская концепцня — теоретическое соответствне гуманнстической практике античного искусства. Греческий Парфенон, например, в отлнчне от египетской пирамиды, не слишком большой и не слншком маленький: он достаточно большой, чтобы выразнть величие афннян, его создавших, и достаточно маленькнй, чтобы не подавлять человека.

[1] Аристотель. Поэтика. М., 1957. С. 63.

Глава III ЭПОХА СРЕДНЕВЕКОВЬЯ: ЧЕЛОВЕК В МИРЕ МОНАСТЫРЯ, ЗАМКА И ГОРОДА

1. Особенности эпохи: человек в черно-белом мире борьбы добра и зла. Борьба рабов и рабовладельцев в античном обществе заканчивается гибелью обеих борющихся социальных групп. Новое (феодальное) общество возникло на развалинах великой рабовладельческой цивилизации, взорванной изнутри борьбой рабов, а извне — нашествием народов, которых римляне называли варварами. Рабы не несли с собой нового способа производства и были лишь силой, сокрушающей рабство. Рождение феодализма было мучительным, долгим и протекало на фоне упадка экономики, техники, торговли, разрушения древней цивилизации и ее культуры. Однако от погибшего древнего мира остались навыки и традиции, христианство и полуразрушенные города.

Ведущая категория античной эстетики — прекрасное, средневековой — возвышенное. Это смещение в эстетическом отношении к действительности обусловлено распадом гармонического человека античности и новыми приоритетами в искусстве — сравним прекрасные беломраморные скульптуры греков и величественные соборы средневековья. Первым это почувствовал оставшийся безымянным философ, сочинение которого "О возвышенном" ошибочно приписывается неоплатоническому философу Кассию Лонгину (его именуют Псевдо-Лонгин).

Для средневековья Бог — мудрость, благо и высшая красота; красота мира и человека объясняются Богом.

Эстетика этой эпохи связана с теологией. Тертуллиан (конец II в. н.э.— 230 г.) отрицает искусство (христианская реакция на античное, языческое искусство). Тертуллиан отрицает театральные зрелища за притворство, что провоцировало гонения на игрища и "бесовские песни".

Принципы средневековой поэтики — *правдоподобие, иносказание, аллегория, символичность образов, особый акцент на изображении сверхъестественного, чудесного, потустороннего.* Л.Фейербах отмечает, что в отличие от образов религии произведения искусства не требуют признания своих образов за реальность. Это суждение внеисторично и может быть отнесено лишь к искусству начиная с эпохи

Возрождения. *Признание образов средневекового искусства за реальность* диктовалось религией (события жизни Христа — события всемирно-исторические) и принципом правдоподобия.

Необходимость примирить правдоподобное с неправдоподобным вызвало к жизни иносказательное толкование произведений. Языческую книгу "Энеида" Вергилия не переставали читать в грамматических школах, но она получала иносказательное, приемлемое для христианства объяснение. Творчество Вергилия уже никто не считал нечестивым, как это требовалось бы, если придерживаться наставлений Тертуллиана.

Средневековое искусство давало моральное наставление и высокое иносказание, поднимающее верующего до божественной премудрости.

Средневековая поэтика прокламировала четыре плана литературного произведения, соответственно трактуемого в четырех смыслах: 1) грамматическом, или буквальном; 2) аллегорическом; 3) моральном; 4) анагогическом (воспитательном). Кроче говорит о "наркотизирующей" и морализующей роли средневекового искусства.

В средние века церковь оказывает определяющее влияние на искусство. Личность устремлена к горнему, неземному, возвышенному. Этому наиболее полно соответствует соборная архитектура и иконопись. Устремленность к небу обретает зримое материально-пространственное выражение в формах готического собора. Архитектура обеспечивается материально-техническими средствами, развитие ее стимулируется. Августин подчеркивал превосходство архитектуры над живописью, поскольку последняя "привязывает человека к вещам и отдаляет от Творца". Соборная архитектура вступает в синтез с живописью (иконопись), музыкой (церковное пение, мессы, хоралы).

Средневековая культура была богата и многообразна и не оправдывает родившегося в возрожденческой и просветительской полемике с ней представления о "десяти веках мрака". А.Чижевский сетовал, что эстетика не обозначила художественные направления средневекового искусства.

Принадлежность к тому или иному художественному направлению определяется и общностью тематических приоритетов (и преимущественным вниманием к определенному кругу жизненных явлений), и тяготением к определенным художественным средствам, а главное — устойчивой для группы произведений художественной концепцией человека и мира. *Художественная эпоха средних веков* включает в себя три *художественных направления: 1) рыцарский романтизм; 2) сакральный аллегоризм; 3) карнавальный натурализм.* Предложенную мной классификацию художественных направлений крупнейший медиевист А.Д.Михайлов счел убедительной, хотя подчеркнул, что существуют художественные факты, не укладывающие-

ся в эту концепцию (например, в куртуазной сфере есть народные мотивы, а в циклах, посвященных богоматери, сакральное и бытовое порой переплетаются). В подобных случаях Гегель говорил: "Тем хуже для фактов". Для теоретической науки важны в первую очередь генеральные тенденции развития. Всякая классификация не может обойтись без того, чтобы не упрощать и не огрублять свой предмет, ведь явлений в чистом виде не существует. Ни в одну эпоху нет таких художественных направлений, в которые бы "без остатка" "умещались" все художественные явления эпохи. В подтверждение правильности предложенной мною классификации А.Д.Михайлов рассказал мне факт, известный ему со слов М.Л.Гаспарова: в оставшихся неопубликованными после смерти Б.И.Ярхо рукописях говорилось (правда, не в связи с художественными направлениями) о том, что художественная литература средневековья делится на *литературу Замка, Монастыря и Города.*

Художественные направления средневекового искусства едины благодаря единству создавшей их исторической реальности и единству духовного основания — христианской идеологии.

2. Рыцарский романтизм (литература Замка): герой в сражениях, мученик в любви. Рыцарский романтизм — художественное направление литературы и искусства средних веков, освещающих светскую историю широко понимаемой современности (события эпохи; важнейшая тема — рыцарский долг, подвиги во имя веры и сюзерена, церкви и короля). Эта тема нашла свое отражение во французском эпосе — "Песни о Роланде". Античное искусство, изображая героические характеры, очищало души зрителей посредством страха и сострадания (катарсис) и воспитывало свободного эллина-гражданина. Главный персонаж рыцарского романтизма — полумученик-полугерой. Его героизм — в сражениях, страдания — в любви. Церковь приспособила для своих идеологических нужд Аристотеля. Философия, физика, астрономия, эстетика средневековья — это Аристотель с тонзурой на голове. Однако на аристотелевской категории катарсиса невозможно было поставить католический крест, невозможно было приспособить катарсис к искусству средних веков. Для него характерно *не очищение, а утешение.* И не случайно "Тристан и Изольда" заканчиваются словами, обращенными ко всем страдающим от любви: "Пусть найдут они здесь утешение в непостоянстве и несправедливости, в досадах и невзгодах, во всех страданиях любви". Логика утешения: тебе плохо, но герои-мученики лучше тебя, а им хуже, чем тебе. Людям, еще менее, чем ты, заслужившим этого, достаются страдания горшие, муки более тяжкие, чем у тебя. Такова воля Бога. Утешение земное (не ты один страдаешь)

умножается на утешение небесное (за гробом ожидает вознаграждение за земные муки). Утешение, а не очищение характерно даже для наиболее героических образов рыцарского романтизма, таких, как славный Роланд.

Признание образов рыцарского романтизма за реальность диктовалось принципом правдоподобия: обстоятельства, характеры, детали в произведении подавались как *историческая реальность*, как *достоверные факты*. Произведение рыцарского романтизма считает своим долгом сообщить, что в нем речь идет о подлинных (невымышленных) событиях. Это определяет и его образную систему, и характер ее восприятия. Не случайно в монастыре в Ронсевальском ущелье паломникам показывали меч Роланда, камень, рассеченный этим мечом, и рог, в который трубил перед гибелью отважный легендарный рыцарь. Не верить поэту значило предаваться нечестивой лжи, быть еретиком.

"Тристан и Изольда" — образчик рыцарского романтизма раннего средневековья, трактовавшего мир концептуально несколько иначе, чем мистерии сакрального аллегоризма, хотя рыцарский романтизм находится в рамках и христианской идеологии, и господствующего феодального строя. Сказание о Тристане и Изольде показывает, насколько в рыцарском романтизме усложнились в сравнении с античным мифологическим реализмом морально-эстетические оценки. Эдип, не сознавая себя как личность, всякое случившееся с ним событие расценивает как событие, за которое он несет ответственность. В "Тристане и Изольде" герои хотя и мучаются сознанием своей вины, однако все же робко предъявляют к жизни требование на земное счастье. Суждение же о поступке они передоверяют Богу, ибо дело не только в поступке, но и в его мотивах. Вопроса о внутренних мотивах поступка для Эдипа не существует. У Эсхила и Софокла герой столь свободно осуществляет необходимость и он настолько лишен внутренней рефлексии (колебаний и раздумий по поводу своих действий), что в произведении нет психологической характеристики героя. Средневековый рыцарский романтизм делает робкий шаг вглубь внутреннего мира человека, провозгласив (см.: "Тристан и Изольда"): "Не поступок доказывает преступление (а ведь для Эдипа именно поступок доказывал преступление! — Ю.Б.), а истинный суд. Люди видят поступок, а Бог видит сердца; он один — праведный судья". Сказание о Тристане и Изольде передает *внутренние мотивы поступков героев*. Эти мотивы противоречивы, в них человеческое сочетается с волшебным: фактически любовь Тристана и Изольды зародилась до воздействия любовного зелья, еще когда девушка выхаживала героя, раненного в поединке с чудовищем. Однако этот человеческий, реальный мотив дополнен и подкреплен мотивом волшебным: плывя по морю к королю Марку — сюзерену Тристана и жениху Изольды, последние случайно выпивают любовный напиток

и навеки влюбляются друг в друга. Двойная мотивировка, реальная и волшебная, как бы двойным светом освещает все происходящее с Тристаном и Изольдой. Они уже готовы прекратить борьбу и действие готово замереть, но случается нечто чудесное, и Бог приходит на помощь к *действующим лицам* и рассказчику, и *действие*, получив божественный "первотолчок", продолжается. В античном произведении самодвижение движет действие и оно течет как необходимость, свободно развиваемая героями. *В средневековом произведении важны именно первотолчки, даваемые действию волшебными силами или самим Богом по его мудрому произволу.* Эти первотолчки далее развиваются некоторой активностью самих персонажей. Вот Тристана ведут на казнь: "он надеялся на Бога" и сам дал себя связать, но... "послушайте же, каково милосердие Божие! Не желая смерти грешника, господь внял слезам и воплям бедных людей, которые молили его за любящих...". Тристан летит с часовни, и вот уже он должен разбиться, но... "знайте, добрые люди, что Бог смилостивился над ним: ветер надул его одежду, подхватил его и опустил на большой камень у подножья скалы".

Тристан, осмысляя происходящее, строит следующую концепцию развития событий, с которой согласен и повествователь: "...у костра, в прыжке из часовни и в засаде против прокаженных Бог принял нас под свою защиту". Искусство рыцарского романтизма знает героику, особенно когда повествует о доблестях славных рыцарей. Неверно не видеть и героические черты, присущие Тристану,— он геройски сражается с чудовищем, угрожающим стране белокурой Изольды — Ирландии, и так же храбро бьется с врагами у стен замка Карэ. Он герой на поле брани. Там, где кончается сражение и начинается трагедия любви Тристана к Изольде, он, как и его возлюбленная,— мученик. Мученические ноты вторгаются уже в мотив зарождения любви: "...они отказываются от всякой пищи, всякого питья, всякого утешения... они ищут друг друга, как слепые, которые тянутся друг к другу ощупью". А когда Тристан вынужден был покинуть замок короля Марка и расстаться с Изольдой, он "изнывал, мучимый лихорадкой, раненный сильнее, чем в те дни, когда копье Морольда отравило его тело ядом". В разлуке с дядей, королем Марком, и его женой, королевой Изольдой, Тристана мучают угрызения совести и мучают любовные желания: "...и Тристан стонал: — Да, милый дядя, *тело мое* распространяет теперь запах еще более отвратительного яда, и твоя любовь не может превозмочь твоего омерзения,— и вместе с тем в жару лихорадки желание, точно конь, закусивший удила, беспрерывно влекло его к плотно запертым башням, за которыми заключена была королева...". Когда Изольду ведут к костру, Тристан готов на сумасбродные поступки. Горвенал напоминает ему: "отчаянность — не храбрость". Мученический мотив звучит в этой сцене и в обрисовке образа Изольды: "Предатели так скрутили кисти ее рук,

что потекла кровь; и она сказала, улыбаясь: — Если бы я заплакала от этого мучения теперь, когда Господь в милосердии своем только что вырвал тело милого из рук предателей, чего бы я стоила".

Глава "Лес Моруа", повествующая о скитаниях влюбленных в лесу, заканчивается восклицанием автора: "Сколько мучений причинила им любовь!" Мученическая любовь — мученическое и раскаяние у Тристана.

Феодальный порядок бытия не только извне гонит и преследует Тристана, но он находится в нем самом, в его собственных представлениях о чести и долге. Здесь-то и заключено принципиальное различие между людьми Возрождения Ромео и Джульеттой и людьми средневековья Тристаном и Изольдой, между обрисовкой характеров в реализме Возрождения и в средневековом рыцарском романтизме. Шекспировские герои восстают против всего миропорядка, против предрассудков эпохи, против всякой розни, за право на любовь и счастье. Их гибель героична, а цели имеют всеобщее содержание. Тристан и Изольда тоже гибнут, но не потому, что восстали против миропорядка, а потому, что не смогли восстать против него. Они мечутся между любовью и нравственными нормами эпохи, которые они и сами исповедуют. Правда, эти метания более присущи Тристану, чем Изольде. Тристан — рыцарь с высоким положением в обществе и полон уважения к его нормам. Изольда же одновременно и знатная особа, и рабыня, которую добывший ее в бою Тристан вправе, как вещь, передать своему дяде. Ей же чужды муки совести. Бесправие средневековой женщины, ничем не обязанной этому обществу, позволяет ей быть общественно безответственной и даже аморальной. Изольда вынуждена собственными, подчас неправедными, средствами бороться за свое счастье, иногда даже проявляя жестокость и неблагодарность (например, обрекая на смерть Бранжьену из-за опасения, что та может выдать ее). Другими словами, Изольда свободнее в своих поступках, чем ее возлюбленный, и ближе к Джульетте, чем Тристан к Ромео. Однако Изольда не может самостоятельно и активно действовать во имя своей любви. Героиня лишь хитроумно борется с выдвинутыми против нее обвинениями. Шекспировская же Джульетта сама активно сражается за право на свободу и любовь, и в этой борьбе она не хочет причинять беды другим. Шекспир на стороне восставших против общества Ромео и Джульетты. В рыцарской литературе XII–XIII вв., позиции повествователя противоречивы: рассказывая о средневековых влюбленных — Тристане и Изольде, он и осуждает, и оправдывает своих героев. Он признает правоту официальной морали. Это проявляется в том, что любовь Тристана и Изольды представляется автору несчастьем, в котором повинно любовное зелье. Вместе с тем повествователь не скрывает своего сочувствия этой любви. Это проявляется в том, что положительно харак-

теризуются друзья влюбленных; и в том, что неудачи и гибель врагов любящих вызывает удовлетворение рассказчика[1].

Деление на доброе и злое, божественное и дьявольское, небесное и земное, духовное и телесное, идеальное и материальное характерно для средневековой идеологии и определяет художественную концепцию рыцарского романтизма. В нем нет полутонов. Ни одна эпоха так остро не поляризовала противоположности при трактовке мира. Даже классицизм, четко деливший персонажи на идеально положительных и абсолютно отрицательных, мог бы позавидовать "черно-белому" мышлению средневековья.

Сатанинское начало, над образом которого изощренно трудилась фантазия средневековых художников, изображалось в свете чудесного и сверхъестественного не в человеческом обличье, а в виде чудовищ. Не случайно в "Дон Кихоте", пародирующем рыцарские романы, заглавный герой борется с ветряными мельницами. В гравюре на меди Шонгауэра "Искушение св. Антония" перед зрителем предстает благочестивый пустынник, терпящий страдания от сверхъестественных страшилищ, которые когтями, клыками, хоботами терзают святого мученика. Картина по-своему символична. Художники раннего средневековья изображали чудовищ, демонизируя античных легендарных существ и по-восточному фантастически объединяя человека и зверя. С VIII столетия изображения чудовищ стали основываться на сочетаниях искаженных животных форм с человеческими формами.

[1] См. История французской литературы. М.—Л., 1946. Т. 1. С. 108–109.

3. Сакральный аллегоризм (литература Монастыря): мученик, уповающий на волю Бога. Сакральный аллегоризм — художественное направление средневековой художественной культуры, отражающее религиозную художественную концепцию, повествующее о священной истории мироздания (господствующая тема — жизнь и мученическая смерть Христа). Средневековое искусство насыщено аллегориями и символами (например, символика цвета в византийской живописи, аллегоричность скульптурных фигур в соборе Парижской богоматери).

Сакральный аллегоризм противоположен античному мифологическому реализму и выдвигает сверхъестественное взамен естественного. Сверхъестественное и потустороннее устрашало и внушало религиозный трепет. В античном искусстве самые необычные вещи происходят совершенно естественно. Зевс посылает новые страдания Прометею, и раздаются глухие удары грома,

...И пламенных молний извивы блестят,
И вихри крутит вздымаемый прах,
В неистовой пляске несутся ветра
Навстречу друг другу: сшибаясь, шумят...

Все эти необычные события так похожи на бушующую бурю, что в них нет ничего потустороннего. У греков не было ни декораций, ни особо сложных сценических приспособлений (хотя некоторые сценические машины были), ни особых театральных эффектов. Лучшим машинистом и декоратором греческой сцены было воображение античного зрителя. Мистерия в сакральном аллегоризме призвана внушать божественный трепет, и поэтому ей невозможно обойтись без поражающих зрителей театральных эффектов. Даже технически вооруженный современный театр мог бы позавидовать и технике, и изобретательности, и расточительности средневековых мистерий, полных чудес. Д'Утерман ("История города и графства Валансьен") описывает представление мистерии страстей на празднике пятидесятницы в 1547 г.: "Из ада Люцифер поднимается так, что никто не видел, как это делается, несомый драконом; жезл Моисея, сначала сухой и бесплодный, внезапно зацветал цветами и покрывался плодами; души Ирода и Иуды уносились на воздух дьяволами; дьяволы изгонялись из тел бесноватых; больные водянкой и другие больные исцелялись, и все это происходило изумительным образом... Было показано, как вода превращается в вино столь таинственно, что этому можно было поверить; и более ста лиц из числа зрителей захотели попробовать этого вина; пять хлебов и две рыбы таким же образом размножались и были разделены среди более чем тысячи человек; несмотря на это, осталось еще более двенадцати корзин. Смоковница, проклятая Спасителем, казалось, засыхала, и листья осыпались с нее в одно мгновение. Затмение, землетрясение, распадение камней на части и другие чудеса, совершившиеся в момент смерти Спасителя, были представлены с превосходным искусством". Без этих пышных театральных эффектов действо не произвело бы нужного эстетического впечатления и не окрасилось бы в нужный чудесно-сверхъестественный и мистический цвет.

Сакральный аллегоризм противоположен античному мифологическому реализму и выдвигает мученика взамен героя. Это хорошо видно при сопоставлении образа Прометея и образа Христа. В средневековой литургической драме "Девы мудрые и девы неразумные" (XI в.) так говорится о Христе: "Он был распят, чтобы вернуть нас царствию небесному и избавить нас от власти рода человеческого. Грядет жених, который смертью смыл и искупил наши злодеяния и претерпел крестные страдания". У Христа, изображенного в этой драме, цели небесные. Прометей земной бог, и цели его — земные. Страдания Прометея — расплата за подвиг: передачу людям огня и знаний. По-разному воспринимаются трагедия Прометея и Христа. В первом

случае сочувствие герою сочетается с восхищением его несгибаемостью. Хор поет о Прометее:

> Ты сердцем смел, ты никогда
> Жестоким бедам не уступишь.

В литургической драме "Плач трех Марий" восприятие страданий Христа окружающими его персонажами полно скорби и ужаса перед колоссальностью искупительных мук, сознательно принятых им: "*Мария Магдалина* (здесь она поворачивается к мужчинам, протянув к ним руки). О братья! (Здесь к женщинам.) И сестры! Где моя надежда? (Здесь она ударяет себя в грудь.) Где мое утешение? (Здесь она поднимает обе руки.) Где спасение? (Здесь, опустив голову, она бросается к ногам Иисуса.) О господин мой! (Здесь обе Марии встают и протягивают руки к Христу)". Гибнущий персонаж в искусстве сакрального аллегоризма — мученик, а не герой. Об этом свидетельствует и характер актерского исполнения роли Христа, приводивший подчас к курьезам. В мистерии страстей в Меце (1437) роль Христа исполнял Николь — кюре церкви св. Виктора. Кюре едва не умер на кресте — у него перестало биться сердце. Лессинг замечает, что для христиан, какими они выведены в средневековой пьесе "Олинта и Софрония", мученически пострадать и умереть — все равно что выпить стакан воды. Одухотворенный человечностью героизм и омытое скорбными слезами мученичество — различные основания античного и средневекового искусства.

Сакральный аллегоризм противоположен античному мифологическому реализму и выдвигает утешение взамен очищения. Сакральный аллегоризм утешал и воспитывал стремление не к земному, а к небесному посредством жалости к мученичеству святых. Аристотель утверждал катарсис, очищение как форму воздействия античного искусства. У средневекового искусства не оказалось эстетика такого масштаба. Пушкин писал: "Темные понятия о древней трагедии и церковные празднества подали повод к сочинению таинств (mystères). Они почти все писаны на один образец и подходят под одно уложенье, но, к несчастию, в то время не было Аристотеля для установления непреложных законов мистической драматургии"[1].

Средневековое искусство сакрально. В прошении горожан Шомона о разрешении им поставить мистерию, излагая "сверхзадачу" предстоящего спектакля, просители подчеркивают его религиозно-воспитательный характер и дух набожности, в свете которого будет трактоваться сюжет.

Для средневекового художника мир двухмерен, плосок. Картина представляет не одно, а несколько временных состояний, передающих последовательность действий. События разворачиваются не столько в пространстве, сколько во времени. Некоторые сцены, разделенные во времени, оказываются совмещенными. На одной и той

же картине мы видим разворачивающиеся события: перед царем Иродом стоит Иоанн Креститель, рядом изображен палач, отсекающий ему голову, а чуть поодаль — Иродиада подносит царю Ироду голову казненного.

В средневековой художественной культуре земной мир есть символ мира сверхчувственного; духовное качество, утверждаемое искусством,— благочестие. Все явления и поступки человека сопоставляются средневековым художественным сознанием с глобальным конфликтом добра и зла. История мира предстает как некий единый всемирно-исторический спектакль спасения. Сакральный аллегоризм отнимал у героя волю к действию и передоверял ее Богу; человек трактовался как существо страдательное (все дано свыше, мир объясняется Богом).

В каждом виде искусства средневековья имелись свои наиболее характерные формы: в литературе — это жития святых, в архитектуре — собор, в живописи — икона, в скульптуре — изображения Христа, богоматери и святых. Художники сделали "фотогеничным" потусторонний мир (ад, чистилище, рай), подготовив тем самым творения Данте, стоявшего на рубеже средневековья и нового времени. Сверхъестественное и мученическое — два столпа, на которых зиждется эстетическое здание сакрального символизма как художественного направления.

[1] Пушкин А.С. Полн. собр. М., 1958. Т. VII. С. 34–35.

4. Карнавальный натурализм (искусство Города): народный смех казнит несовершенство мира и, омыв весельем, преображает и обновляет его. Карнавальный натурализм как художественное направление искусства средневековья — выражает народную смеховую культуру, воплощающую в себе идею вселенского обновления. Комедийно-праздничная, неофициальная жизнь общества — карнавал — несет радостное жизнеутверждение.

Карнавальный натурализм имеет глубоко уходящие в прошлое истоки и далеко устремленные в будущее следствия. Истоки — "пракомедийные" действа — веселые древнегреческие дионисийские празднества, древнеримские сатурналии. Следствия — рождение на основе карнавального натурализма средневековья творческих открытий Рабле и раблезианского начала в искусстве Ренессанса и возникновение карнавализации в произведениях более поздних эпох (М.Бахтин находит карнавальное начало у Достоевского и у других писателей; карнавализация проникает в творчество Булгакова, с его балом-карнавалом в "нехорошей квартире").

На утренней заре культуры синкретический смех древнегреческого "комоса" (нечто вроде ватаги наших ряженых), содержащий в себе

и разгульное веселье, и насмешку, выражал не только жизнерадостность народа, но и был средством утверждения его господства над природой, и даже более того, сам был жизнетворящей силой. Смех "комоса" вместе с радостным жизнеутверждением содержал острое критическое начало. Этот смех демонстрировал преобразующее значение комедийной критики, направленной прямо и непосредственно на обеспечение человеческого счастья, на способствование развитию сил человека и его власти над природой. Герой "пракомедийного" действа, одержав победу над противником, устанавливает некий новый порядок, "переворачивающий" устоявшуюся традицию общественных отношений, и тогда наступает блаженное царство изобилия с широким простором для еды и любовных радостей[1]. Смех здесь был способом устранения преград на пути человеческого счастья и благосостояния.

Римские сатурналии на время возвращали народ к легендарному "золотому веку" — царству безудержного веселья. Это были дни буйства жизненных сил, рвущихся из оков складывающейся официальной идеологии. Народный смех, утверждающий радость бытия, оттеняя официальное мировосприятие, звучал в Риме в ритуалах, предполагавших одновременно и прославление и осмеяние победителя, и оплакивание — возвеличение и осмеяние покойника (изображая похороны римского полководца, Б.Брехт в пьесе "Приговор Лукулла" хорошо передает оба аспекта похоронного чина — величающий и осмеивающий).

Все это составило традицию, на которую опирался средневековый карнавальный натурализм. Народный радостный смех звучал и на карнавалах, и в комедийных процессиях, и на праздниках "дураков" и "ослов", и в пародийных произведениях, и в стихии фривольно-площадной речи, и в остротах и выходках шутов и "дураков", и в быту на пирушках с их бобовыми королями и королевами "для смеха". Все это составляло целый пласт художественной культуры средневековья.

Карнавальный смех не только казнит несовершенство мира, но и, омыв мир свежей эмоциональной волной радости и веселья, преображает и обновляет его. Он столь же отрицающая, сколь и утверждающая сила. М.Бахтин дал яркую характеристику карнавала: "...карнавал не знает разделения на исполнителей и зрителей. Он не знает рампы даже в зачаточной ее форме. Рампа разрушила бы карнавал (как и обратно: уничтожение рампы разрушило бы театральное зрелище). Карнавал не созерцают,— в нем живут, и живут все, потому что по идее своей он всенароден. Пока карнавал совершается, ни для кого нет другой жизни, кроме карнавальной. Он него некуда уйти, ибо карнавал не знает пространственных границ. Во время карнавала можно жить только по его законам, то есть по законам кариавальной свободы"[2].

Карнавал носит вселенский характер, это особое художественно-эстетическое состояние мира, которому все причастны. Карнавал — это жизнь, ставшая искусством, и искусство, ставшее жизнью, и одновременно нечто большее, чем искусство,— эстетизированное мироздание.

Карнавальный смех, уравнивая всех, руша иерархические, имущественные, сословные, возрастные перегородки, создавал временный мир всечеловеческого братства, свободы и равенства. Карнавал был комедийным праздничным прообразом счастливого истинно человеческого мира. Карнавал был неофициальным праздником, на котором человек временно освобождался от господствующих обычаев и существующего строя отношений, их иерархия, как и привилегии, нормы, запреты временно отменялись. Это был праздник становления, смен и обновлений. "Он был враждебен всякому увековеченью, завершению и концу. Он смотрел в незавершимое будущее. На карнавальной площади — господствовала особая форма вольного фамильярного контакта между людьми... На фоне исключительной иерархичности феодально-средневекового строя и крайней сословной, корпоративной разобщенности людей в условиях обычной жизни этот вольный фамильярный контакт между всеми людьми ощущался очень остро и составлял существенную часть общего карнавального мироощущения. Человек как бы перерождался для новых чисто человеческих отношений"[3].

Почти четверть жизни (в общей сложности до трех месяцев в году) человек средневековой Европы жил на карнавале. Народное празднично-смеховое мировосприятие восполняло серьезность и односторонность официальной религиозно-государственной идеологии, сакрально-аллегорического и рыцарско-романтического искусства средневековья.

Шут — положительный герой карнавала и его высший полномочный представитель в повседневности. Шуты были комедийными актерами-импровизаторами, для которых сцена — весь мир, а комедийное действие — сама жизнь. Они жили, не выходя из комедийного образа, их роль и личность, искусство и жизнь совпадали. Они — искусство, ставшее жизнью, и жизнь, поднятая до искусства. Шут — амфибия, свободно существующая сразу в двух средах — реальной и художественной. Эта же стихия народно-праздничного "карнавального" смеха бушует не только на городской площади, но и врывается в литературу и звучит особенно внятно в таком ее жанре, как пародия. Свои комедийные подобия обрели идеи и сюжеты официально-церковной идеологии (в "Вечере Киприани", "Вергилии Мароне грамматическом", "Либурже пьяниц", в пародиях на "Отче наш"), а также основные серьезные литературные герои этой эпохи (в пародийных вариантах "Песни о Роланде", "Окассен и Николет").

Из анализа, данного М.Бахтиным[4], следует:

1) карнавальный смех — это всенародный, праздничный смех;

2) он универсален, то есть направлен на все и на всех (в том числе и на самих смеющихся): мироздание предстает в своем смеховом аспекте, в своей веселой относительности;

3) этот смех одновременно веселый, ликующий и насмешливый, высмеивающий, он и отрицает и утверждает, казнит и воскрешает, хоронит и возрождает (это свойство карнавального смеха М.Бахтин называет "амбивалентностью");

4) народ ощущает себя частью целого меняющегося мира. Он тоже незавершен, тоже, умирая, рождается. В этом — отличие карнавального от сатирического смеха нового времени. Сатирик знает только отрицающий смех и ставит себя вне осмеиваемого явления — этим разрушается целостность смехового аспекта мира, осмеиваемое становится частным явлением;

5) карнавальный смех преобразует мир на его собственной естественной основе. Он развязывает естественную стихию жизни для животворения ее новых форм;

6) подмеченные М.Бахтиным взаимоотношения представляются мне еще более гибкими и сложными: карнавальный смех не только противостоит сатирическому (на что правильно обращает наше внимание М.Бахтин), но и схож с ним и имеет единую глубинную природу: а) и карнавальный и сатирический смех тяготеют к коллективности, и всенародность карнавального смеха — одно из проявлений этой закономерности. Тяготение к коллективности свойственно всем формам комического; б) сатирический смех, как и карнавальный, способен анализировать состояние мира; в) во всяком комедийном смехе соединено отрицание и утверждение (сатира не только отрицает зло, но и утверждает идеал, и карнавальный смех равно и одновременно отрицает и утверждает мир, хоронит его и возрождает к новой жизни).

Карнавальный натурализм оказался не только целым пластом средневековой художественной культуры, но и, неся с собой радостную концепцию мира, отличающуюся от концепции и сакрального аллегоризма, и рыцарского романтизма, проявил себя как художественное направление средневекового искусства, сыгравшее большую роль в дальнейшем развитии художественной культуры.

Если в действиях героя античного реализма свобода (= устремления человека) и необходимость (= воля богов) находились в диалектическом взаимодействии, то в средневековом сакральном аллегоризме действия персонажа осуществляют необходимость и абсолютно подчинены Богу. Воле Бога вверяют себя все действующие лица. Часто в ход развития сюжета вмешиваются чудесные и волшебные силы. Они средневековому художнику необходимы и идеологически (отражение господствующего мировоззрения), и художественно (пер-

сонажи, уповая на Бога, часто прекращают борьбу, действие готово остановиться, и тогда его толкает новая пружина — волшебство).

Некоторые итоги сопоставления античного и средневекового искусства сводятся к ряду оппозиций: 1) героика / мученичество; 2) очищение / утешение; 3) естественность, реальность / волшебство, сверхъестественность; 4) открытый характер действия, логика развития знакомого сюжета / занимательность, хитроумность сюжета, сложная событийность, неожиданные повороты действия; 5) гармония свободы и необходимости / непреложная необходимость, диктуемая божественной волей; 6) гражданский пафос / сакральный пафос.

Если центром античной культуры была Греция, то у средневековой не было центра, сама эпоха зиждилась на принципе феодальной раздробленности. Эпицентром Возрождения стала Италия. Отсюда могучими кругами распространялась новая гуманистическая идеология по всей Европе, и эта идеология находила благоприятную национальную почву в жизни народов каждой страны.

[1] См.: Тронский И.М. История античной литературы. Л., 1957. С. 165.

[2] Бахтин М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М., 1965. С. 10.

[3] Там же. С. 13.

[4] См.: Там же.

Глава IV ЭПОХА ВОЗРОЖДЕНИЯ: СВОБОДНЫЙ ЧЕЛОВЕК – ВЫСШАЯ ЦЕННОСТЬ МИРА

1. ***Особенности эпохи: "делай что хочешь!", однако свобода используется и людьми, желающими творить зло.*** Возрождение — важный этап художественного процесса, целая эпоха в развитии искусства, последовавшая за средними веками и характеризующаяся зарождением и утверждением идей гуманизма; эпоха расцвета литературы и искусства. Начало эпохи Возрождения обычно относят к XIV в., а вся эпоха продолжалась в течение XIV–XVI вв. (а некоторые явления и позже). Историки разделили эпоху Возрождения на ранний, средний, высокий и поздний периоды. Италия — родина и эпицентр Возрождения. В литературе границей между эпохой средних веков и эпохой Возрождения стало творчество Данте (1265–1321). На дантовской трактовке мира лежат еще глубокие темные тени средневековья и вместе тем сияют солнечные отблески надежд нового времени.

Некоторые исследователи считают, что Возрождение началось в XIII в. в творчестве сицилийской школы поэтов, процветавшей в Палермо при дворе монархов Гогенштауфенов, начиная с 1200 г.

В Богемии и других землях, которые сейчас являются Чехией, в XIV в. протекало литературное возрожденне.

В эпоху Возрождения создается уникальная историческая ситуация: еще не получило развития промышленное разделение труда, не произошла его стандартизация, работа все еще требует всего индивида, а не его части, и, с другой стороны, уже прорвана натуральная замкнутость хозяйства, вступают в силу, крепнут и расширяются мировые экономические связи, личность свободно и широко вбирает в себя состояние расширившегося мира. Человек становится великаном. Он вновь равен Вселенной, но она уже не замкнутый "окружающий мир", а близкий и далекий мир все расширяющихся общественных связей, обогащенный открытиями новых земель.

Художественная эпоха Возрождения сформировала новые понятия о природе Вселенной и о роли человека в ней. Авторы эпохи Возрождения: Данте, Петрарка, Боккаччо, Макиавелли и Саннадзаро, Леонардо да Винчи, Микеланджело — в Италии; Эразм, Рембрандт — в Нидерландах; К.Маро, Рабле, поэты "Плеяды" — во Франции;

Лопе де Вега, Сервантес — в Испании; сэр Томас Мор, сэр Томас Уайатт, Э.Спенсер, сэр Филипп Сидней, Шекспир и сэр Фрэнсис Бэкон — в Англии; Гуттен, Т.Мурнер — в Германии.

Возрождение как художественная эпоха включает в себя два художественных направления: *ренессансный реализм и барокко.* Эти два художественных направления принадлежат одной эпохе Возрождения и имеют много общего, и в то же время Вельфлин верно отмечал, что барокко присущи и черты, полярные Ренессансу. Барокко противоречиво и "сочетает несочетаемое". Оно несет черты, которые роднят его с предшествующими художественными культурами. Так, с ренессансным реализмом барокко объединяет: чувственность, гедонизм, натуралистическая конкретность, наивная простота, а с сакральным аллегоризмом — усложненность, спиритуализм, устремленность к высокому, экзальтированность, призывы к аскетизму, отвлеченная символика и аллегоричность.

ПЕРИОД ОЧАРОВАНИЯ СВОБОДОЙ: "ДЕЛАЙ ЧТО ХОЧЕШЬ!"

2. Ренессансный реализм: титан, сражающийся с морем бед, чтоб победить их в единоборстве. Ренессансный реализм — художественное направление эпохи Возрождения, разрабатывавшее гуманистическую художественную концепцию (Ренессанс от итал. rinascenza, rinascimento через фр. Rénaissance — возрождение; имеется в виду возрождение классической греческой и латинской литературы).

Ренессансный реализм открыл индивидуального человека и утвердил его мощь и красоту. Его герой —*титаническая личность, свободная в своих действиях.*

Ренессансный реализм — *это свобода личности от средневекового аскетизма.* Изображение обнаженной натуры, прелести человеческого тела было зримым и сильным аргументом в борьбе с аскетизмом.

Трагедия средневековых персонажей Тристана и Изольды, трагедия Франчески и Паоло ("Божественная комедия" Данте), трагедия шекспировских героев Ромео и Джульетты... Сколько схожего и сколько различного в них! И как различия трактовки характеров и обстоятельств у безвестного автора рыцарского сказания, у Данте, у Шекспира отражают и неповторимость индивидуальностей великих художников, и различия эпох, мировоззрений, эстетических систем творчества. Данте считает закономерным и непреложным то, что Франческа и Паоло, нарушившие моральные устои своего века, преступившие запреты земли и неба, должны терпеть вечную муку. У Данте нет ни минуты сомнения в необходимости их мучений. И в этом он, в ортодоксальной суровости к своим героям, пожалуй, строже и последовательнее, чем автор средневекового рыцарского сказа-

ния. В трагической сцене Франческа — Паоло, происходящей во втором круге ада, сквозит уверенность автора в незыблемости, монолитности и целесообразности миропорядка, жестоко наказывающего нарушителей его норм. В концепции личности у Данте силен средневековый мотив мученичества ("тот страждет высшей мукой, кто радостные помнит времена в несчастии", "тот, с кем навек я скована терзаньем"). Однако второй столп эстетической системы средневековой трагедии — сверхъестественность, волшебство — здесь отсутствует. Для автора и для его читателей абсолютно реальна географня Дантова ада и реален адский вихрь, уносящий влюбленных. У Данте *естественность сверхъестественного, реальность нереального, какая была присуща образам античного искусства.* Этот возврат Данте на новой основе к античности — один из предвестников ренессансной идеологии. Сочувствие Данте к Франческе и Паоло более откровенно, чем у автора средневекового сказания к Тристану и Изольде. У безымянного автора это сочувствие противоречиво, непоследовательно и часто или сменяется моральным осуждением, или проступок героев мотивируется волшебными причинами (выпили колдовское зелье). Данте открыто и на основании побуждений сердца сочувствует Паоло и Франческе, хотя и признает суровую необходимость их мучений. Великий флорентиец признает, что "любовь, любить велящая любимым" — прекрасна, и он сострадает трагедии этой любви:

Скорбящих теней сокрушенный зритель,
Я голову в тоске склонил на грудь.

Или далее:

Дух говорил, томимый страшным гнетом,
Другой рыдал, и мука их сердец
Мое чело покрыла смертным потом;
И я упал, как падает мертвец.

Здесь характерны и сила сочувствия автора своим героям, и мученический (а не героический) характер трагизма Паоло и Франчески.

Герои шекспировской трагедии — истинные герои, а не мученики. Если Данте стоял на рубеже древности и нового времени, то Шекспир — это новое время, объясняющее мир по-новому.

Грек объяснял мир мифологически, стихийно-диалектически. Средневековый человек объяснял мир Богом. Ренессансный реализм стремится *объяснить мир из него самого.* Мир не нуждается ни в каком потустороннем обосновании; он объясняется не волшебством или злыми чарами. Причина состояния мира в нем самом. Показать мир таким, каков он есть, объяснить все изнутри, из его собственной природы — таков девиз ренессансного реализма. Человек нового времени исходит из того, что мир есть причина самого себя. Спиноза это выразил в классическом тезисе "causa sui". В искусстве этот принцип

на полвека раньше воплотил Шекспир. Для него мир не нуждается ни в каком потустороннем объяснении (= события не движут ни рок, ни волшебство). Сверхъестественные силы ни при чем. *Причина мира и его состояния — causa sui — в нем самом. Показать мир таким, каков он есть, дать реально реальную реальность, объяснить все внутренними причинами, вывести все из его собственной природы — таков девиз искусства нового времени.*

Гамлет несет в себе обстоятельства своей жизни. Из его характера рождается действие. В искусстве Возрождения вновь после античности появляется реалистическое мышление. (Границы реализма — предмет споров: некоторые исследователи считают, что реализм возник в начале XIX в., другие — в эпоху Возрождения, третьи — в античном искусстве. На самом деле это различные типы реалистического мышления.)

Н.Балашов сформулировал особенности ренессансного реализма: *художественный образ колеблется между идеальным и жизненно-реальным, возникает в пункте встречи идеального и жизненно-реального.* Не случайно Шекспир говорит о скольжении глаза поэта "с небес на землю и с земли на небо". Со времен Данте до Эразма идеальное начало понималось в духе Платона и в духе богословских умонастроений. Колебание между двумя этими началами (земным и небесным) видно у Петрарки: творя образ божественно прекрасной Лауры, поэт сначала идет от идеала:

Ее творя, какой прообраз вечный
Природа-мать взяла за образец
В раю идей?

(Перевод Вяч. Иванова)

В конце сонета мысль поэта движется во встречном направлении: оценить идеальное в Лауре нельзя, не видя "живых ее очей".

Еще одна особенность искусства Возрождения: начиная с Боккаччо и Симоне Мартини, *катарсис как очищение зрителя страхом и состраданием сменяется очищением красотой и наслаждением*[1].

Эпоха Возрождения по-своему решала проблемы любви и чести, жизни и смерти, личности и общества. Шекспир раскрыл и трагизм гибели старого феодального мира ("Король Лир"), и трагизм мучительного и полного противоречий перехода к новому миру в эпоху, когда "прервалась связь времен" ("Гамлет"), и трагическую противоречивость исторического прогресса своей эпохи, и трагедию, которую несло с собой буржуазное общество, экономически более эффективное, чем феодализм, но уступающее ему в нравственном и духовном отношении, ибо буржуазия превратила личное достоинство человека в меновую стоимость.

Для грека весь мир — это он сам и его непосредственное окружение, это полис, в котором он живет, это его сограждане и его враги.

Грек — гражданин Афин или Фив, и этим определяется все. Для героя эпохи средневековья мир и шире и уже, чем для грека. Рыцарь больше и дальше путешествует, чем грек. Для средневекового человека мир равен Богу или его творению. Это и очень широко, и очень абстрактно. Даже при самых широких личных возможностях человек средневековья — гражданин христианского мира, замкнутый в круг феодально-патриархальных интересов. *Герой эпохи Возрождения — гражданин человечества в гуманистическом смысле этих слов.* Он живет интересами и своей родины, и человечества. Мир Гамлета, Отелло, Ромео равен реально существующему и умещается весь, вместе с его красотой и несовершенствами, добром и злом, в многогранной и титанической душе этих героев. Ренессансный человек — несет в себе всеобщее: Гамлет и Отелло, Макбет и Ричард, *решая свою судьбу, решают вопросы философии истории, ищут пути жизни для человечества.*

У Шекспира каждый характер соткан из личного и всеобщего и взаимодействует с состоянием мира. Человек феодального мира обладал рыцарской честью, чувством долга и многими другими высокими моральными качествами, на которые угрожающе надвигался мир корысти, высылающий вперед себя в качестве своего будущего героя и предвестника человека, лишенного чести и тянущегося к грубо чувственным усладам жизни (Клавдий). Уходящее было ужасно и во многом преступно, и таким был даже благороднейший отец Гамлета:

Я дух родного твоего отца,
На некий срок скитаться осужденный
Ночной порой, а днем гореть в огне,
Пока мои земные окаянства
Не выгорят дотла.
(*Перевод Б.Пастернака*)

Обремененное "земными окаянствами" старое погибало трагически, ибо с ним исчезало и нечто ценное (прогресс при переходе от феодализма к капитализму был относителен, и неизбежны были потери в этом процессе). Состояние мира, проявляясь в характерах и их действиях, создает напряженную ситуацию, основные звенья которой — убийство Клавдием отца Гамлета, женитьба Клавдия на Гертруде — матери Гамлета, узнавание принцем страшных подробностей происшедшего. Сама по себе напряженная ситуация еще не рождает трагедии, хотя задевает за живое одних больше (Гамлет), других меньше (Горацио); для третьих она вообще та самая "мутная вода", в которой удобно ловить рыбу (Розенкранц, Гильденстерн); для четвертых она — среда, к которой приноровиться ничуть не труднее, чем ко всякой иной (Полоний); для пятых — нормальная обстановка проявления их жизненных интересов (Клавдий, Гертруда). То, что "весь мир — тюрьма", то, что "порвалась цепь времен", то, что со-

вершено подлое убийство короля,— все это существует для всех. Но пока Гамлет бесстрашно не пошел на бой с "морем бед" (= состоянием мира) — трагедии еще нет. Трагедия начинается там, где возникает активное противодействие героя напряженной ситуации и характерам, стоящим на ее отрицательном полюсе, там, где есть активность характера по отношению к безысходным обстоятельствам. Сами по себе несчастья, свалившиеся на плечи хорошего человека, еще не трагедия. Если видеть трагедию Гамлета только в том, что его отец был убит, погибла его возлюбленная Офелия, а потом и он сам, то тогда Лаэрт не менее трагическая личность: у него тоже убит отец, погибла любимая сестра, а потом и он сам погиб. Однако перед нами трагедия Гамлета, а не Лаэрта. Почему? Да потому, что только Гамлет выступил активно против обстоятельств и против самого состояния мира. Лаэрта обстоятельства потащили за собой и совлекли в могилу, в то время как Гамлет пошел против обстоятельств, против мира зла и пал в неравной борьбе за необходимые, но исторически неосуществимые требования гуманизма в человеческих отношениях. Если бы Гамлет мог, как посредственно-благородный Лаэрт, мириться с подлостью века, то датский принц, при его уме и положении, мог бы беззаботно жить (вернее, существовать). Но Гамлет не мирится с миром-тюрьмой, выступает против исторически непреодолимых обстоятельств и гибнет. У датского принца было две дороги. О них-то и идет речь в знаменитом центральном монологе Гамлета:

Быть иль не быть, вот в чем вопрос. Достойно ль
Смиряться под ударами судьбы,
Иль надо оказать сопротивленье
И в смертной схватке с целым морем
бед
Покончить с ними? Умереть.
Забыться.

Это трагическое, глубочайшее в своей философичности раздумье о пути жизни. Как действовать? Существовать, прозябая, или жить и погибнуть? Эти раздумья — не "гамлетизм" (= не рефлексия трусости и нерешительности), а процесс осознания силы зла и принятия решения выйти на бой с ним, даже ценой жизни покупая право на несмиренность "под ударами судьбы". Ворон, питаясь падалью, живет сто лет, а орел — десять. Что лучше? Не один герой решал для себя этот вопрос. И только выбор второго пути: смертельная схватка с морем бед, активность отличает орла от ворона. Гамлет *трагический герой: он активен по отношению к обстоятельствам, и он космически масштабная личность.* Юрий Олеша говорил артисту Борису Ливанову:

"— Возьми Лаэрта, Полония... Какие сами по себе величественные фигуры! А перед Гамлетом они ничто!

— Величественные?

— Совершенно правильно. Полоний вовсе не комический персонаж, ограниченно-льстящий, подслушивающий. Его любил, надо помнить, покойный король. Лаэрт — это по крайней мере Сид. А перед Гамлетом — фат! Не больше как фат! А Горацио? Ведь это Эразм Роттердамский! И Гамлет учит его! Вот кто он такой, настолько он выше всех!"[2].

Велик и Отелло. Гениально его истолковал Пушкин: не темные силы ревности движут поступками мавра, он воплощает собою обманутое доверие. Ираклий Андроников передает суждения актера Остужева о мотивах поступков Отелло: "Он самый искренний, самый умный, самый человечный во всей пьесе! А его чаще всего играют тупым ревнивцем. Пошел — начиная с третьего акта — рычать страшным голосом и ломать вокруг себя мебель!.. Не мог Шекспир — поэт Возрождения, проповедник свободы человеческих чувств — воспеть и возвысить темную страсть. Не поверю! А вот наш Пушкин — он не был театральным режиссером,— а в нескольких строчках сумел объяснить весь шекспировский замысел: Отелло не ревнив. Он доверчив. Какая это правда! Какая тонкая и умная правда! Какой молодец наш Пушкин!.. Конечно, доверчив! Как все сразу становится ясным!.. Человек по своей человеческой сути должен быть доверчив. Но как часто от излишней доверчивости погибали — не отдельные люди, а целые народы и государства! Вот это трагедия! Человек должен быть доверчив — и не может быть доверчив до конца, пока в мире существуют зло и обман... Вот это настоящая трагедия!"[3]. Отелло любит Дездемону и не проверяет свое доверие к ней. Когда Яго сплетает интригу, мавр отказывает в доверии Дездемоне, не проверяя свое недоверие. Казалось бы, что стоило распутать интригу! Мелкий ревнивец, сам способный на двоедушие, проверил бы все улики и доводы; он стал бы мелко шпионить за женой, взвешивать "за" и "против" и, не обретя душевного покоя и не удостоверившись окончательно в невинности своей благоверной, не поверил бы и в ее виновность. Так бы и остался ревнивец один на один с "проклятой неизвестностью" и со своими "упреками и подозрениями". Но для Отелло сама возможность сомнения в верности Дездемоны есть уже доказательство, и в этом сказывается то, что Гегель называл "состоянием мира", а Белинский "пульсом Вселенной". Сама Вселенная должна быть насквозь лжива и пронизана коварством, двоедушием, неверностью, чтобы Отелло мог заподозрить Дездемону в неверности. А заподозрив, Отелло уже не нуждается в доказательствах, в проверке своего подозрения. Цельность и мощь характера Отелло именно в этой безграничности доверия и любви и безграничности недоверия и ненависти. Дездемона для Отелло средоточение Вселенной, вся твердость порядка бытия, его совершенство и гармония. Заподозрить Дездемону для мавра значило усомниться в миропорядке. Отелло говорит Дездемоне: "Пусть суждена мне гибель, скрыть не в

силах: люблю тебя, и если разлюблю, наступит хаос". Убивая Дездемону, Отелло рассчитывается со всей Вселенной — он решил, что он обманулся в доверии к миру. И он действительно обманулся в доверии, но не в любви к Дездемоне, а в дружбе с Яго. Вспомним слова дружеского доверия Отелло к Яго:

Отелло. Если ты мне друг,
Открой мне все.
Яго. Надеюсь, вам известно,
Как я вам предан?
Отелло. Именно затем,
Что мне известно, как ты прям и честен
И слов не стал бы на ветер бросать,
Пугают так меня твои намеки.

Или дальше Отелло говорит:

Ты губишь друга, если сознаешь,
Что он в беде, и не предупреждаешь.

Место прорыва гармонии мира не столь важно: если дружба может обернуться коварством, то может обернуться и любовь. Мир не гармоничен, а ведь Дездемона равна миру и его гармонии. Сомнение в мире равно сомнению в Дездемоне и рождает хаос, но само сомнение возможно потому, что в мире нет гармонии и возможны Яго и его коварство. Любовь к Дездемоне — благородное свойство мавра, но и ненависть к ней тоже благородна, ибо это бескорыстный порыв вернуть Вселенной целостность и гармонию. Все, что способно нарушить доверие человека к миру и разрушить гармонию Вселенной, заслуживает уничтожения. Властвуя надо всем либо отрицая все, кроме себя, можно превращать зло в добро и добро в зло. Но это философия не для Отелло, а для Яго. И тот и другой оттеняются в их женах — Дездемоне и Эмилии, обсуждающих возможность измены:

Дездемона. Могла бы ты в обмен на целый мир
Так поступить?
Эмилия. А вы б не поступили?
Дездемона. Как перед богом, я бы не могла!
Эмилия. Я тоже не могла бы перед богом.
Но где-нибудь в потемках — отчего ж!
...За такую плату?
Целый мир? Нешуточная вещь!
Огромный мир — не малость
За крошечную шалость.
Дездемона. Нет, неправда,
Ты б не могла.
Эмилия. Ей-богу бы могла! Сама пала бы, сама поднялась. Конечно, я бы этого не сделала за какое-нибудь жалкое колечко, два-три куска батиста, платье там какое-ни-

будь, юбку, шляпу и тому подобный вздор. Но за целый мир! Какая из нас не хотела бы украсить мужа рогами и положить потом целый мир к его ногам! Ради этого я пошла бы в чистилище.

Дездемона. Проклятье мне, когда б могла я пасть
Хотя б за все сокровища вселенной!

Эмилия. Да вы сообразите, этот грех был бы частью вселенной, а вся она была бы вашей. В вашей воле было бы выдать это дело за что угодно другое.

Там, где есть возможность единовластного владения миром там зло обращается в добро, а добро в зло, там нравственность и безнравственность относительны и взаимообратимы.

Главное в приведенном поединке мнений — вопрос: может ли человек обмануть доверие другого человека за целый мир? (Этот вопрос сродни тому, который решают герои Достоевского,— можно ли купить счастье мира ценою слезинки ребенка. Только у Шекспира плата за счастье — не слезинка, а предательство. Ответ одинаков: нельзя! Счастья не будет!)

Честь, совесть, верность могут ли быть владельцем мира использованы по своему усмотрению? Да, человек хозяин мира и должен распоряжаться честью и совестью свободно. В этом суть Возрождения, и в этом соль мысли Шекспира. Дело только в том, как человек употребит эту свободу. И одно то, что Шекспир задумывается над этой проблемой, делает его на голову выше всех великих художников Возрождения.

Главный принцип личности эпохи Возрождения выражен в формуле из устава Телемской обители Рабле: "*делай что хочешь*". В этой формуле заключалась и сила, и слабость возрожденческого отношения к миру, ибо открывался простор для самоосуществления потенциальных задатков личности, как добрых, так и злых. Почему шекспировский Яго плетет интригу против Отелло? Исследователи называют разные причины: зависть, карьеризм, ревность, желание обогатиться, расовая ненависть к мавру.

В "Отелло" Шекспир говорит о двух возможностях использования свободы воли — о возможности Отелло и возможности Яго. Но свободная ли воля движет Яго? Ведь он по своей природе корыстен. Если в действиях по отношению к Отелло Яго корыстен, то неуместна предлагаемая трактовка трагедии. Яго — виртуоз преступления, гений зла, шахматист интриги. Почему Яго, рискуя жизнью, плетет паутину лжи вокруг Отелло и Дездемоны, почему губит их? В литературе об "Отелло", в сотни раз превышающей своим объемом трагедию Шекспира, есть множество объяснений этой загадки. Одни считают, что Яго ревновал Отелло к своей супруге Эмилии и в этом причина его коварной интриги. Другие считают, что сам Яго был неравнодушен к Дездемоне и не мог примириться с мыслью, что она стала

женою мавра. И первое и второе предположения имеют под собой некоторое основание. Яго говорит:

Хоть я порядком ненавижу мавра,
Он благородный, честный человек
И будет Дездемоне верным мужем,
В чем у меня ничуть сомненья нет.
Но, кажется, и я увлекся ею.
Что ж тут такого? Я готов на все,
Чтоб насолить Отелло. Допущенье,
Что дьявол обнимал мою жену,
Мне внутренности ядом разъедает.
Пусть за жену отдаст он долг женой,
А то я все равно заставлю мавра
Так ревновать, что он сойдет с ума.

Этот монолог лишь на первый взгляд подкрепляет предположение, что мотив поступков Яго — ревность. У Яго ненависть к Отелло вовсе не рождается из ревности, наоборот, свою ненависть к Отелло Яго пытается сам для себя оправдать ревностью. При этом концы с концами не сходятся в этом признании. Яго высказывает невероятное, даже для него неубедительное допущение, что Отелло (по признанию самого Яго, "благородный, честный человек", верно любящий Дездемону) обнимал его жену (Эмилию). А может ли признание Яго — "кажется, и я увлекся ею (Дездемоной.— Ю.Б.)" — служить причиной адской пропасти коварства, которую разверзает он перед доверчивым Отелло? Нет. Слишком несоразмерна мера любовной страсти (точнее, увлечения) и мера дьявольских ухищрений Яго. К тому же Шекспир нигде не возвращается к этому мотиву поведения Яго. Мог ли Шекспир мимоходом брошенной фразой обосновывать поступки Яго, если бы считал необходимым мотивировать злые ухищрения Яго ревностью? Не мог. У шекспироведов есть и другое предположение о причинах коварства Яго — желание сместить Отелло и продвинуться по службе. Исследователи, близкие к фрейдизму, склонны искать движущие пружины поведения Яго в его сексуальной неполноценности; близкие к расизму — в ненависти белого к мавру. Однако не потому ли столь многообразны по направлениям и столь безрезультатны по итогам поиски побудительных причин действий Яго, что Шекспир сознательно не дал их? Если бы Шекспир считал необходимым мотивировать действия Яго той или иной побудительной причиной, то на долю его исследователей не осталось бы труда строить догадки.

У Шекспира нет никакой внятной и реальной мотивировки действий Яго именно потому, что отсутствие этой мотивировки и есть гениальная мотивировка. Шекспир показывает, что Яго бескорыстный злодей. Он совершает зло беспричинно. Это первое в истории немотивированное преступление. Нерегламентированная личность

самоутверждается во зле. Яго антипод Отелло. *Отелло бескорыстно творит справедливость, Яго бескорыстно творит зло. И тот и другой осуществляют великую заповедь Возрождения, записанную как единственный пункт устава Телемской обители Рабле,— "делай что хочешь". Но один из них хочет делать добро, другой — зло. И трагедия порождена свободным волеизъявлением характеров.* Два гигантских противоположно заряженных характера, столкнувшись, вызывают катастрофическую вспышку, в которой оба сгорают. Это похоже на аннигиляцию материи. Шекспир в Отелло и Яго раскрывает две стороны свободной воли: способность творить подвиги добра или неслыханные злодеяния.

Шекспиру в обрисовке героев присуща вольность и широта. *Шекспировские герои обладают свободой воли и активностью.* Особенно это сказалось в "Макбете". Белинский писал: "Макбет" — одно из самых колоссальных и вместе с тем самых чудовищных произведений Шекспира, где, с одной стороны, отразилась вся исполинская сила творческого его гения, а с другой, все варварство века, в котором жил он... "Макбет"... огромное, колоссальное создание, как готические храмы средних веков"[4]. Борьба Макбета за власть — форма утверждения личности, раскрепощенной от условностей и предрассудков средневековья. *В центре внимания "Макбета" стоит проблема свободы личности: можно ли обрести свободу, не попирая свободы других людей, не узурпируя свободу общества?* Макбет ищет выход титаническим силам своей души и потому стремится к власти. Для переломной эпохи власть почти единственная сфера свободы и форма реализации сил выдающейся личности. Исторический парадокс в том, что во имя собственной свободы нужно властвовать, а чтобы властвовать, нужно узурпировать власть и подавить свободу других. *Отнимая свободу у других, личность впадает в произвол и тем лишает себя свободы.* Узурпатор Макбет, стремясь к свободе, обрел лишь произвол.

В произведениях средневекового искусства царил произвол Бога. В художественную концепцию ренессансного реализма врывается произвол человека. Установив свою власть как власть произвола, Макбет превратил произвол в закон и дал свободу не себе, а произволу, и его "законная" королевская власть оказалась вне закона. Поэтому исполняется пророчество и невероятное в царстве законности случается в царстве произвола: лес Бирнамский двинулся на Дунсинанский холм, Макбета убивает человек, не рожденный женщиной. Могучие духовные силы человека реализуются в действиях Макбета уродливо, титаническая личность приходит к своему отрицанию. *Макбет — и апофеоз и кризис возрожденческой веры в мощь и универсальность человека.*

Ренессансный реализм почти не интересуется природой. Пейзаж только светится в проеме стены на картине Леонардо да Винчи, изо-

бражающей мадонну с младенцем, или служит лишь декоративным фоном в "Спящей Венере" Джорджоне. Скупо, обычно лишь через упоминания деталей дает природу в "Дон-Кихоте" Сервантес, столь щедрый на описания мельчайших подробностей быта, чувствований, дум.

Человек становится мерой вещей в сатире. Роман Сервантеса нельзя понять, если видеть в нем только сатиру на рыцарство и рыцарские романы, на романтическую мечтательность Дон-Кихота и на практицизм Санчо Пансы. Разумеется, образы Дон-Кихота и Санчо эстетически настолько многогранны, что трудно найти краску, которой они не были бы отмечены. Есть в них и сатирическое, но Дон-Кихот по преимуществу трагикомический образ.

Еще Тургенев отметил знаменательную случайность: первое издание шекспировского "Гамлета" и первая часть сервантесовского "Дон-Кихота" явились в один и тот же год в начале XVII столетия. Оба великих произведения порождены одной эпохой и с разных сторон отражают одно и то же состояние мира. Сатирический анализ состояния мира — основной смысл "Дон-Кихота". Если бы все дело было в пародировании рыцарских романов, то героем истории литературы был бы не Сервантес, а Карл V, который в 1553 г., за полвека до выхода в свет первой части "Дон-Кихота", издал декрет, запрещающий рыцарские романы в американских владениях Испании. В 1555 г. кортесы в петиции к императору добиваются распространения этого запрещения на всю Испанию и просят сжечь все ранее напечатанные рыцарские романы. К тому, же сам Сервантес, в 1615 г. закончивший обе часта— "Дон-Кихота", "всего лишь через два года пишет в напыщенном стиле рыцарских романов произведение "Персилес и Сихизмунда". Это восторженное, а не пародийное подражание образцам рыцарской литературы, послужившей причиной безумных заблуждений ламанчского рыцаря. В "Дон-Кихоте" известные по рыцарской литературе типы персонажей ставятся в знакомые обстоятельства и ведут себя вроде бы привычно, но на деле оказывается, что это иные характеры, иные обстоятельства и на их основе решаются другие художественные проблемы и развивается иная художественная концепция человека и мира. Дон-Кихот у Сервантеса энциклопедически образован и вмещает в себя знания своего века: герой знаком с космологией Птолемея, с древней и новой историей и с естественной историей Плиния, герой трактует как настоящий гуманист филологические трактаты и постановления отцов церкви, знает Цицерона, Вергилия, Горация и других античных писателей. Он знаком и с военными науками. По объему и разнообразию знаний ламанчский рыцарь — представитель современного ему образованного общества. Однако беда тогдашней образованности в схоластичности и мертвенности знаний, лишенных самого живого и плодотворного элемента науки — опыта, анализа, сомнения, исследова-

ния, критики. В культуре господствует авторитет, все равно чей (Библии или Аристотеля, Вселенских соборов или Аверроэса), то есть чуждая науке внешняя власть, исключающая самостоятельность мысли, требующая послушания. Дон-Кихот — представитель схоластической образованности — безгранично подчиняется незыблемому для него авторитету рыцарских книг. Сервантес сталкивает авторитет книг с авторитетом жизни, догмы чужого мнения с собственными воззрениями, сложившимися на основе личного опыта. Сервантес в "Дон-Кихоте" утверждает: жизнь шире предвзятых идей; она размывает искусственные построения ума и весенним половодьем выносит человека к свету или топит его. Личность и мир, знание и практика, разум и нравственность, культура, оторванная от опыта народа, и опыт народа, оторванный от культуры,— эти метафизические оппозиции решаются Сервантесом. На пороге надвигающегося промышленного разделения труда Сервантес раскрывает трагикомические следствия разделения труда на умственный и физический — догматический характер культуры и ее оторванность от практического опыта народа, слепой фанатизм в следовании лишь по видимости высоким идеям, которые не выверены жизнью народа. Благородные учения хороши, но мир сложнее и богаче их, и не жизнь должна подчиняться теориям, а теории сообразовываться с жизнью. Пафос рыцарства Дон-Кихота вырос не из фактов, а из вымыслов, почерпнутых в культуре, не выверенной опытом. Над Дон-Кихотом тяготеют нравственные долженствования. Его деятельность "запрограммирована" предшествующей культурой, и он раб устоявшихся в ней представлений о чести, долге, смысле жизни. В рыцарях он видит "вполне законченный и совершенный образец добродетели даже для будущих поколений". Амадис, по словам Дон-Кихота, "был полюсом, звездою и солнцем храбрых и влюбленных рыцарей, все, кто только записался в рекруты под знамя любви и рыцарства, должны подражать ему".

Сервантес раскрывает *противоречие исторического развития: с одной стороны, невозможно жить на пепелище из сожженных книг и каждому начинать все сначала, не опираясь на ранее добытые знания; с другой стороны, непродуктивны невольно подражательные действия современного человека.* Не органическое действие сообразно обстоятельствам жизни присуще человеку, а поступки, опосредствованные образцами прошлого, основанные на историческом прецеденте, к тому же дошедшем в ложной трактовке. Это историческое противоречие оборачивает трагедией и комедией всякое доброе начинание, всякую высокую идею, осуществляемую таким непроизвольно догматическим способом. Рыцарское призвание Дон-Кихота "странствовать по земле, восстанавливая правду и мстя за обиды", оборачивается новой ложью и новыми обидами для людей. Разрыв культуры и народного опыта воплощен Сервантесом в колоссальных фигурах ламанчского гидальго и его оруженосца. Предшествующая культура

требует от Дон-Кихота подвигов, рыцарской славы, доблести, а Санчо Панса исходит в своих суждениях из личного опыта и своего добродушного и мягкого характера, и ему чужды воинственные идеи. "Ваша милость,— обращается оруженосец к славному рыцарю,— человек я тихий, кроткий и миролюбивый, умею забывать обиды, потому что у меня есть жена, которую надо кормить, и дети, которых надо воспитывать. Да будет вашей милости известно, что нигде и ни в каком случае я не обнажу меча ни против виллена, ни против рыцаря, и что с этой минуты до дня второго пришествия я заранее прощаю все обиды, которые мне нанесли или нанесут, кем бы они ни были причинены — особой высокого или низкого звания, богачом или нищим, словом,— не принимая в расчет ни сана, ни положения". В Санчо живут народная мудрость и народные предрассудки. Он считает, что справедливость "есть не что иное, как сам король", но в то же время сомневается: "не лучше ли быть земледельцем, чем царем". По всякому делу у Санчо — свое мнение. Народный опыт и его собственный тесно переплелись, и когда Санчо приводит пословицу, она звучит как его суждение, а когда он высказывает свою мысль, то она отточенна и афористична, как пословица. "Я знаю больше пословиц, чем книга,— говорит Санчо,— и у меня во рту такое множество их, когда я говорю, что они дерутся друг с дружкой, чтобы выйти наружу".

У Санчо нет за душой никакого богатства, никакой собственности, кроме пословиц, и он предоставляет жизни течь по ее собственному руслу и не считает нужным вторгаться в это само по себе разумное течение. Разве что сама действительность потребует от него вмешательства. Он не дает себя в обиду, но и не причиняет обиды никому, оставляя право другим жить так, как им заблагорассудится. Для него нет мировых проблем, ибо мир — это он сам и его непосредственное окружение, это видимая реальность, дополненная бесхитростными представлениями о ней. Состояние мира, как и всякая абстрактная идея, чуждо славному оруженосцу.

Дон-Кихот не улавливает реальность, для него нет окружающих обстоятельств, он видит в обнажении перед ним стоящее состояние мира. Неблагополучие человечества причиняет гидальго физическое страдание. Он считает своим долгом вмешиваться во все и хочет исправить мир, вылечить время. Себе рыцарь оставляет горькое счастье борьбы за идею и право на славу. "Жить для себя, заботиться о себе — Дон-Кихот почел бы постыдным. Он весь живет (если так можно выразиться) вне себя, для других, для своих братьев, для истребления зла, для противодействия враждебным человечеству силам — волшебникам, великанам — то есть притеснителям. В нем нет и следа эгоизма, он не заботится о себе, он весь самопожертвование..."[5].

Мечтательность и здравый смысл, серьезное отношение даже к смешному и шутливое — даже к серьезному, начиненность знаниями

и полное их отсутствие — вот оппозиции Дон-Кихота и Санчо Пансы, объединенных тем, что оба живут для других. Рыцарь и его оруженосец родственны. "Казалось, они вылиты в одной форме,— говорит Сервантес,— так что безумные выходки господина без глупостей слуги не стоили бы ни гроша". Этих во многом противоположных персонажей роднит одно редчайшее человеческое свойство — бескорыстие.

На заре самой стяжательской эпохи Сервантес в качестве меры состояния мира выдвинул людей бескорыстных. И во имя этих качеств мы готовы простить им все их чудачества и безумства, недостатки и глупости. Бескорыстен не только мечтатель Дон-Кихот, но и практичный реалист Санчо Панса. Оруженосец покидает опостылевшую ему власть и берет в дорогу только немного овса для Серяка да полхлеба для себя — вот и вся выгода, которую Санчо извлекает из своего губернаторского сана. Но зато законы его до сих пор действуют в той стране, где их называют "постановлениями великого правителя Санчо Пансы". Оба героя потому и не от мира сего, что они лучше этого мира и ими можно мерить мир на человечность, разумность, бескорыстность. В полной сумасшедших чудачеств жизни героев столько свободы и поэзии, утраченной людьми в их повседневности, что в конце концов безумец Дон-Кихот оказывается более нормальным человеком, чем нормальные люди, охваченные жадностью и властолюбием. Из-за ослиного седла спорят и готовы убить друг друга постояльцы гостиницы — лакеи и служанки, вельможи и благородные дамы, чиновники, солдаты, агенты инквизиторского суда. "Вся гостиница была сплошным плачем, стоном, криком, с ужасами, беспорядком, несчастием, с ударами копий и палок, с затрещинами и подножками, с ранами и кровопролитием". И только безумный Дон-Кихот оказывается разумным существом среди этих истинных безумцев. В нем нашелся здравый смысл, чтобы крикнуть: "Клянусь именем бога всемогущего, это позорно и чудовищно, что столько благородных гидальго, сколько их здесь собралось, готовятся перебить друг друга из-за такого ничтожного повода".

Сервантес мерит Дон-Кихотом и Санчо Пансой неразумность мира. В "Похвальном слове глупости" Эразма Роттердамского человек выступает как мера сатирического анализа. Глупость в произведении Эразма не только объект, но и субъект сатиры. "Нормальная", "умеренная" человеческая глупость ("глупость в меру") судит, казнит, осмеивает дурость безмерную, неразумную, бесчеловечную.

Архитектуре Возрождения присущи ассоциативность архитектурной формы, ее тождественность социальным идеям.

Ренессансный реализм сосредоточил внимание на действительности, превратил ее в поле деятельности и прокламировал земной смысл жизни (цель жизни человека в нем самом). Эта художественная концепция жизни заключала в себе две возможности: 1) эгоцентрическое

сосредоточение личности на себе; 2) выход человека к человечеству. В дальнейшем художественном развитии обе эти возможности будут реализованы в разных ветвях искусства.

Шекспир осознал кризис эпохи Возрождения и ее главного принципа "делай что хочешь". Ренессансный реализм открыл состояние мира и выдвинул нового героя с активным характером и свободой воли.

Эпоха Возрождения, свершив исторические преобразования, создав великое искусство, не смогла решить трагического противоречия человека и общества, не смогла развить все силы общества через, а не вопреки личности и развить все силы личности через общество и на благо, а не во зло ему. Надвигавшаяся эпоха стяжательского эгоизма опалила холодным дыханием великие надежды гуманистов. Исторически назревшее требование гармонии человека и мира пришло в трагическое противоречие с невозможностью его актуального воплощения в жизнь. Трагизм крушения надежд на осуществление гармонической, универсальной, могучей личности человека почувствовали наиболее прозорливые и глубокие художники Ренессанса — Рабле, Рембрандт, Сервантес и Шекспир. Их творчество находилось на рубеже ренессансного реализма и барокко. Барокко входит в эпоху Возрождения и близко ренессансному реализму, особенно творчеству Микеланджело, но в барокко еще больше, чем у этого художника, драматизма и трагически безысходного мироощущения. Исследователи полагают, что черты барокко присущи поздней драме Шекспира "Буря" и творчеству Мильтона.

[1] См.: Балашов Н. Новый взгляд на различительные особенности западноевропейской литературы и искусства Ренессанса и XVII столетия // Академические тетради, № 1. С. 88.

[2] Олеша Ю. Избранные сочинения. М., 1956. С. 481.

[3] Андроников Ираклий. "Из жизни Остужева" // Новый мир, 1959, № 6. С. 142.

[4] Белинский В.Г. Собрание сочинений. В 3 т. Т. III. М., 1948. С. 95.

[5] Тургенев И.С. Гамлет и Дон-Кихот. Речь, произнесенная 10 января 1860 года. Собрание сочинений. В 20 т. Т. XI, М., 1956. С. 171.

3. Маньеризм: подданный в мире беззаботности и вычурной красоты. Маньеризм (mannerism — от ит. manierismo — вычурность; или от ит. maniera — манера). По другим (менее убедительным) сведениям, вначале термин обозначал индивидуальный вычурный стиль итальянского поэта Баттиста Марини (1569–1623) и от его имени и произошло название художественного течения. Термин вошел в широкий обиход в XX в., но применялся еще Вазари в XVI в.

к итальянской живописи и архитектуре периода 1520–1600 гг. Позже термин получил более широкое значение.

Маньеризм — художественное направление эпохи Возрождения, возникшее в результате отталкивания от ренессансного реализма. Ренессансный реализм, утверждающий земной смысл бытия (цель жизни человека в нем самом), открыл возможность для эгоцентрического сосредоточения личности на себе самой. Именно эту возможность реализовал маньеризм, возникший в результате кризиса гуманистической концепции мира и личности в поздний период ренессансного реализма. Идею свободной воли сменяет идея предопределенности, и в культуре прошлого на первый план выступают и актуализируются эллинизм, неоплатонизм, александрийская поэзия. Художественную концепцию мира и личности, проповедуемую маньеризм можно сформулировать так: *изысканно элегантный человек в мире беззаботности и вычурной красоты.* Маньеризм не отказывается от гуманистических идеалов эпохи Возрождения, однако вера в их осуществимость блекнет. Маньеризм углубляет субъективность и аллегоричность образа.

В маньеризме сохранилось и жизненно-реальное, и идеальное, но они противостояли друг другу, и на первый план выходил их конфликт, нарушавший их гармонию, свойственную эпохе Возрождения. Н.Балашов подчеркивает, что с нарушением равновесия идеального и реального наступает кризис ренессансной художественной системы и появляется маньеризм'. В произведениях жизненно-реальное заменяется условной формой — "ла маньера".

Маньеризм — художественный стиль, характеризующийся орнаментальностью языка, оригинальным синтаксисом и усложненной речью (латиноподобный синтаксис Мильтона, уравновешенные каденции Гиббона), экстравагантными персонажами. Аффектация, потеря чувства меры, неустойчивая динамическая композиция — черты авторского стиля в маньеризме. Маньеризм ориентировался на эллинистическую традицию и пренебрегал "правилами", выведенными из античного классического искусства и утвердившимися в ренессансном реализме.

Маньеризм начинается на рубеже XVI и XVII в. в пикарескно-бытовом романе, во фламандской и голландской жанровой живописи. Маньеризм в Италии — это скульпторы Б.Челлини, Джамболонья; живописцы Я.Понтормо, А.Бронзино. В рамках маньеризма сложились и произведения итальянского художника XVI в. Пармиджанино, придававшего элегантность изображаемым человеческим фигурам и усиливавшего эмоциональное воздействие на зрителя путем изящной деформации этих фигур за счет удлинения рук, ног, шеи. Этот художественный прием использовался и другими художниками-маньеристами, а в XX в. был возрожден и унаследован итальянским

живописцем Модильяни. В архитектуре в русле маньеризма работали Дж.Вазари, Б.Амманати.

Вазари применял термин "маньеризм", чтобы описать "схематическое качество множества из выполненных работ, которое основывалось скорее на предварительной интеллектуальной концепции, чем на непосредственном визуальном восприятии".

Маньеризм начался в Италии, которая была эпицентром художественной культуры эпохи Возрождения. От этого эпицентра расходились волны художественных воздействий, и в разных странах Европы на собственной национальной основе возникал маньеризм "под другим псевдонимом" со своими национальными особенностями. Таковы гонгоризм (Испания, Латинская Америка), прециозная литература (Франция), метафизическая школа поэзии и эвфуизм (Англия), вторая силезская школа (Германия).

Эвфуизм — художественное направление английской литературы, родственное и типологически сходное с итальянским маньеризмом. Литературе эвфуизма свойственны изысканность слога, перенасыщенность риторическими фигурами, риторика, восходящая к традициям средневековых латинских трактатов (романы Дж.Лили, Р.Грина, ранние комедии В.Шекспира).

Метафизическая щкола поэзии — одна из форм бытия маньеризма в литературе Англии (Г.Кнпг, Дж. Кливленд, братья Дж. и Р.Крэшо, Г.Воген, А.Марвелл).

Термин "метафизический", входящий в название школы, обозначает в данном случае — "выспренный", "заумный", "философские тонкости", которыми, по словам английского классициста Дж. Драйдена, поэты "в своих любовных стихах смущают умы прекрасного пола". Напряжение чувств в сочетании с разумом, сближение далеких понятий — характерны для поэтов-метафизиков.

Гонгоризм (иногда именуется "культеранизм") — одно из национальных течений маньеризма, развивавшееся главным образом в испаноязычных литературах. Название течения происходит от имени испанского поэта XVII в. Л. де Гонгора-и-Арготе — основоположника этого течения. Гонгоризм утверждает "чистую форму", усложненный синтаксис, преувеличенную и изощренную метафоричность.

Прециозная литература (от французского précieux — изысканный, драгоценный, жеманный) — течение маньеризма, французская национальная форма маньеризма как художественного направления эпохи Возрождения. К этому теченню принадлежат поэт В.Вуатюр, Г. де Бальзак, И. де Бенсерад, Ж.Менаж. Утонченность, аристократичность, изысканность, светскость, куртуазность — качества прециозной литературы.

[1] См. Балашов Н. Новый взгляд на различительные особенности западноевропейской литературы и искусства Ренессанса и XVII столетия // Академические тетради. № 1.

Маньеризм (продолжение). Термин "маньеризм" вошел в литературоведение из искусствознания относительно недавно — в пятидесятые годы XX столетия. С его подробной историей можно ознакомиться по книге академика Ю.Б.Виппера "Поэзия Плеяды" (М., 1976); здесь же стоит только отметить, что одно время и у нас в стране, и за рубежом маньеризм рассматривался как сугубо кризисное явление, выходящее за рамки Возрождения. Его порицали за "этическую индифферентность, переходящую в открытый нигилизм", "холодное бездушие" и "бесцельную динамику"', за тесную связь с "феодально-католической реакцией и с придворно-аристократическими кругами"[2], "пессимистическую концепцию человека и жизни"[3]. М.В.Алпатов, прославившийся в общеевропейском масштабе как стойкий борец против маньеризма[4], в свое время увидел в нем тенденции "откровенной политической реакции" и "враждебность по отношению к демократическим силам истории"[5].

Следует отметить и еще одну тенденцию в интерпретации маньеризма — прежде всего концепцию Э.Р.Курциуса, считавшего, что маньеризм существовал всегда, являясь отступлением от классики ради поисков в области стиля[6].

С тех пор как к исследованию маньеризма подключились литературоведы, этому явлению литературы и искусства было дано более глубокое и плодотворное истолкование. Ю.Б.Виппер увидел в маньеризме "один из аспектов литературного процесса середины и конца XVI столетия, особенное развитие получающий на последнем этапе в истории художественной культуры Возрождения"[7].

Стремление к уточнению концепции маньеризма прослеживается в работах Р.И.Хлодовского, справедливо связывающего его не столько с кризисом, сколько с "внутренними противоречиями классического гуманизма". "Гуманистам XVI в.,— полагает исследователь,— не удалось эстетически преодолеть общественно-политические противоречия, и это в конечном счете вынудило их отказаться от концепции абсолютно свободного, самодовлеющего и всемогущего человека, лежащей в основе Высокого Ренессанса... Поэту и художнику-маньеристу все в мире начинает представляться зыбким, текучим, в том числе и он сам"[8]. При этом исследователь справедливо замечает, что если сравнивать маньеризм с Высоким Возрождением, то можно говорить не только о потерях, но и о приобретениях.

В настоящее время многие признают существование в ренессансной литературе и искусстве целого ряда стилей. Так, знаток португальского ренессансного искусства Ж.Э.Пайш да Силва выделил в нем три стиля: "позднюю готику (манузлину)", "сочетающуюся с мусульманскими, а позднее и ренессансными элементами", собственно Ренессанс и маньеризм[9]. Мысль о развитии различных стилей в литературе и искусстве маньеризма разделяет и Р.И.Хлодовский. Более того, он (как и ряд зарубежных ученых) допускает синтез различных

стилей в творчестве крупнейших писателей и художников эпохи Возрождения.

Так, элементы маньеризма, безусловно, характеризуют (хотя и не исчерпывают собой) стиль Эль-Греко[10]. Английский специалист Дж. Ширман считает последовательными маньеристами Б.Тассо, Э.Спенсера и Дж. Лили[11]. Думается, плодотворно было бы вести разговор о синтезе стилей в творчестве Микеланджело, Шекспира, Камоэнса, Т.Тассо.

Вообще же для правильного понимания отношений Ренессанса к маньеризму необходимо разграничить свойственные им концепции искусства и красоты. Если для Высокого Ренессанса искусство — это, прежде всего, подражание природе, а красота — гармония, мера и пропорция, то в маньеризме происходит переосмысление этих категорий.

Идея мимезиса могла оставаться основой эстетики до тех пор, пока природа воспринималась как совершенство и воплощение Бога на земле, что свойственно Высокому Ренессансу. Когда же природа стала сознаваться как воплощение первородного греха (что характерно для Реформации), то на смену идее мимезиса приходит идея "внутреннего рисунка"[12], запечатленного в душе человеческой Богом. Известно, что первые художники-маньеристы вдохновлялись произведениями Леонардо и Микеланджело, а также пытались следовать традициям искусства античности — однако не столько копировали их, сколько вступали с ними в своеобразное соревнование, справедливо называемое некоторыми "дифференциальной имитацией"[13].

Говоря о маньеризме, его итальянский исследователь Э.Баттисти замечает: "Все произведения живописи и скульптуры в сравнении с работами предыдущего столетия выглядят меланхолично из-за контрастов света и тени, введения темных тонов, героев, которые готовятся к подвигам, но остаются неподвижными и не достигают своей цели из-за стараний художника воспроизвести накал, жестокость, боль борьбы, а не празднование победы"[14]. К маньеристам принято относить таких художников, как Бронзино, Понтормо, Росси, Пармиджанино, и считать периодом расцвета этого стиля XVI век. Впрочем, из этого вовсе не следует, что все созданные в это время произведения полностью вписываются в "орбиту маньеризма". Чаще всего происходит сочетание различных стилевых начал. Только этим можно объяснить, например, отнесение Э.Баттисти к маньеризму таких произведений, как "Мадонна среди скал" Леонардо, "Сикстинская мадонна" Рафаэля, "Спящая Венера" Джорджоне, гробниц Медичи работы Микеланджело.

Что касается маньеризма в литературе, то для него характерны *темы сомнения в конечном торжестве добра, размышления о несовершенстве мира, восприятие времени как вечно меняющейся и разруши-*

тельной силы, настроения тоски и отчаяния, ощущение трагической безнадежности бытия.

Анализируя основные тенденции португальской лирики Возрождения после смерти Камоэнса, видные португальские историки литературы О.Лопеш и А.Ж.Сарайва констатируют: "Всегда добро или слава... отсутствуют, и поэта от них отделяют тревога и вечная тоска, проходящая через разочарование и неотвратимые изменения от лучшего к худшему: вместе с тем возникает чувство преданности человека этому страданию или мучению, включающему в себя весь трагический абсурд шопенгауэровского мира как воли: великое зло любви (или жизни) находится в центре мучительно непонятного, пришедшего в расстройство мироздания"[15].

Собственно стилевые приемы, присущие литературе маньеризма, были исследованы такими крупными учеными, как Г.Вейзе, Э.Р.Курциус, В. де Агиар э Силва[16].

Все они выделяют использование маньеризмом антитезы и парадокса, концентрации однородных членов предложения, и сложной концептуалистской матафоры, повтора глаголов и других художественных средств. Дискуссионным остается вопрос о принадлежности маньеристскому стилю такой фигуры, как "hiperbaton",— то есть разрыв слов, входящих в одну синтагму, вставкой между ними слова или предложения. Хотя некоторые исследователи склонны видеть в этой фигуре типичный прием барокко, думается, что он свойственен скорее маньеризму, соответствуя в литературе типичной для живописи маньеризма змеевидной (serpentinata) фигуре.

Очевидно, трудно найти произведения, в которых бы все отмеченные выше приемы предстали в своей совокупности. Это объясняется тем, что во многих странах (Испании, Португалии, Англии) Возрождение было очень непродолжительным и потому маньеризм представал обычно в синтезе с ренессансным стилем. Кстати, именно поэтому его справедливо считать фазой именно Ренессанса, а не барокко. Трагические настроения маньеризма, ощущение зыбкости и эфемерности бытия, мрачные и тревожные краски его полотен понимаются более глубоко на фоне ренессансной веры в то, что человек является мерой всех вещей и что потенциально он способен изменить жизнь в лучшем направлении, преодолеть на своем пути все препятствия. Именно поэтому представляется неразумным вести разговор о русском маньеризме, да еще и относить к нему такие памятники, как собор Василия Блаженного или переписку Ивана Грозного с Курбским[17], создававшиеся вне соотнесения с идеологией Ренессанса.

[1] Ротенберг Е.И. Искусство Италии XVI века. М., 1967. С. 69.

[2] Виппер Б.Р. Борьба течений в итальянском искусстве XVI века. М., 1956. С. 15.

[3] Silva Vitor Manuel Pires de Aguiar. Maneirismo e Barroco na Poesia Lirica Portuguesa. Coimbra, 1971. P. 29.

[4] См., напр., Лонги Роберто. Дань уважения маньеристам // От Чимабуэ до Моранди. М., 1984. С. 256.

[5] Алпатов М.В. В защиту Возрождения // Против теорий буржуазного искусствоведения. М., 1951. С. 151.

[6] Curtius E.R. La Littérature Européenne et le Moyen Âge Latin. Paris, 1956.

[7] Виппер Ю.Б. Поэзия Плеяды. Становление литературной школы. М., 1976. С. 171.

[8] Хлодовский Р.И. Общая историческая и идейно-эстетическая проблематика. Смена стилей, периодизация // История всемирной литературы. В 8 т. М., 1985. Т. 3. С. 120.

[9] Pais da Silva Jorge Henrigue. Estudos sobre o Maneirismo. Lisboa, 1986. P. 154–155.

[10] Shearman John. Mannerism. Style and Civilization. London, 1967. P. 28.

[11] Ibid. P. 39.

[12] Цуккаро Ф. Идея живописцев, скульпторов и архитекторов // Эстетика Ренессанса. В 2-х т. М., 1961. Т. 2. С. 361.

[13] Martins Gomes Antonio. O Conceito de Imitação na Perspectiva Maneirista // O Diário. Fim de Semana. 6 de Agosto de 1988. P. 3.

[14] Battisti Eugenio. Renascimento e Maneirismo, Lisboa, 1984. P. 12.

[15] Lopes Óscar e Saraiva António José. História da Literatura Portuguesa. Porto, 1976. P. 377–378.

[16] Weise Georg. Il Rinascimento e la sua Ereditá. Napoli, 1969; Weise Georg. Manierismo e Letteratur. Firenze, 1976; Curtius Ernst Robert. Manierismo // Problemi del Manierismo. Napoli, 1975; Silva Vitor Manuel Pires de Aguiar. Maneirismo e Barroco na Poesia Lírica Portuguesa.

[17] Гуковский М. Еще к вопросу о русском барокко // Русская литература. 1963. № 2. С. L11.

ПЕРИОД РАЗОЧАРОВАНИЙ (КРИЗИС ВОЗРОЖДЕНИЯ): ДЕЛАЙ ЧТО ХОЧЕШЬ? И ЗЛО?

4. Барокко: гуманный скептик-гедонист в неустойчивом мире. Сам термин "барокко" происходит от португальского pérola barroca, испанского barrueco, итальянского baroco — жемчужина естественно-неправильной формы, странный, причудливый; или (по другим сведениям) от латинского мнемонического обозначения фигуры силлогизма — barroc; или от средневекового слова baroco — нелепый педантизм; первоначально термин обозначал "дурной вкус", формальную изощренность произведений.

Этот термин был введен критиком Теофилем Готье одновременно с понятиями "арабески", "гротеск". По мнению других ученых, термин введен в конце XIX в. швейцарскими теоретиками Я.Буркхардтом и Г.Вельфлином, видевшим в барокко внеисторический стиль завершающих этапов различных культур, противостоящий вневременному Ренессансу. Ренессанс и барокко рассматривались как чередующиеся стилистические принципы. Евгенио д'Орс считал

барокко вечно повторяющейся фазой развития цивилизаций, близкую "дионисийскому" искусству, о котором говорит Ницше.

Термин "барокко" в середине XVIII в. служил критике вычурного и экстравагантного стиля архитектуры XVII в. Позже термин утратил негативный оттенок и применялся к скульптуре, живописи, музыке, литературе.

В католических странах Европы барокко выражало идеи контрреформации, однако принятое во многих западных литературоведческих работах (В.Вейсбах, Е.Трунц) определение "барокко — искусство контрреформации" не раскрывает этого понятия.

Барокко — художественное направление эпохи Возрождения, отражающее кризисную для этой эпохи концепцию мира и личности, утверждающее экзальтированного, гуманного скептика-гедониста, живущего в неустойчивом, неуютном, несправедливом мире. Герои барокко — это или экзальтированные мученики, изверившиеся в смысле и ценности жизни, или полные скепсиса утонченные ценители ее прелестей. Художественная концепция барокко гуманистически ориентирована, однако социально пессимистична и полна скепсиса, сомнений в возможностях человека, ощущения тщетности бытия и обреченности добра на поражение в борьбе со злом.

Барокко — термин, охватывающий целый исторический период развития художественной культуры; порожденный кризисом эпохи Возрождения и ренессансного реализма; художественное направление, существовавшее в период между Возрождением и классицизмом (XVI–XVII вв., в некоторых странах до XVIII в.).

Барокко стимулировало развитие сакрального и светского (придворного) искусства.

Во Франции к барокко принадлежали Агриппа д'Обинье, Ш.Сорель.

В Италии барокко развивалось с середины XVI в. и достигло расцвета в XVII в.: поэзия Т.Тассо, Л.Ариосто, Д.Марино, сказочные новеллы "Пентамерон" Д.Базиле.

В Германии XVII в. барокко как художественное направление развивали Г.Сакс, А.Грифиус и Г.Гриммельсгаузен, создавший барочный народный роман, П.Флеминг (лирика), И.М.Мошерош (сатира). В Германии (особенно северной) и во Фландрии развивалось *бюргерское барокко* и *аристократическое барокко* (трагедии А.Грифиуса и романы Д.К. фон Лозенштейна).

В Испании к барокко принадлежали Лопе де Вега, трагедии П.Кальдерона, драмы Т.Молины, сатира Ф.Кеведо, плутовской роман М.Алемана ("Гусман"), Л.Велеса де Гевары ("Хромой бес").

В Англии барокко — это творчество Б.Джонсона, поэзия Д.Донна, драмы У.Уэбстера. Термин "барокко" современный английский теоретик Дж. Гуддон применяет к прозе сэра Томаса Брауна.

В славянских странах барокко — не отрицание, а продолжение Ренессанса и гуманистических традиций. В Словакии барокко развивалось в 1650–1780 гг.

В России барокко — художественное направление начала XVII — середины XVIII в. В петровское и ломоносовское время в барокко зарождалось просветительство. Русскому барокко свойственна приверженность агиографии (церковно-житийная литература, правдоподобное жизнеописание).

Проблемы барокко в России серьезно разработал А.Морозов. Согласно его концепции начальный период русского барокко проявился в первых опытах виршевой поэзии И.Хворостинина, в патетической публицистике и проповеди XVII в. Симеон Полоцкий и Сильвестр Медведев развивают церковно-придворные панегирические формы барокко. Барочна и школьная драма, которой присущи подчеркнуто политическое содержание, выраженное силлабическим стихом. Барокко, представлено также виршованиыми притчами и афоризмами (С.Полоцкий "Вертоград многоцветный"), гротескно-комической и пародийной литературой. Барочные формы художественного мышления просматриваются в "Жизнеописании" протопопа Аввакума. Морозов отмечает, что с конца XVII в. барокко охватывает в России церковную проповедь (С.Яворский, Ф.Прокопович) и панегирическую поэзию петровских "триумфов". Согласно Морозову, на втором этапе развития барокко в России состоялся переход к новой системе стихосложения и резкий сдвиг в литературном языке. Метафоризм, живописность, риторичность "Похвальных слов" и од Ломоносова, его мозаики и другие работы в области изобразительного искусства свидетельствуют, что Ломоносов принадлежал к новому этапу барокко. Позднее Г.Державин использовал художественные средства барокко для придания своим стихам живописности, приподнятости и динамизма.

На Украине барокко представлено поэтами и проповедниками Иоанникием Галятовским, Антонием Радивиловским, М.Саковичем и проявило себя в народной переработке мотивов барокко; в Хорватии — эпической поэмой Гундулича; в Польше — поэзией В.Потоцкого, З.Морштына, С.Твардовского.

В Венгрии барокко развивал поэт М.Зриньи.

Литература барокко представлена в Мексике — поэзией Хуаны де ла Крус.

Художественная концепция барокко проявляется и через систему образов, и через особый стиль, и через утверждение "человека барокко", и через особые формы быта и культуры, и через "барочный космизм". *Произведения барокко проникнуты трагическим пафосом и отразили смятение человека, оглушенного феодальными и религиозными войнами, мятущегося между отчаянием и надеждой и не находящего реального выхода из исторической ситуации. Надвигающаяся эпоха*

предпринимательства и частной инициативы готова была превратить раблезианский гуманистический лозунг "делай что хочешь" в тезис Гоббса: "Человек человеку волк" и в войну "всех против всех". Блекла ренессансно-гуманистическая вера в мощь и универсальность человека.

Один из шекспировских героев дает такую философическую трактовку жизни и ее ценности, которая предвещает кризис гуманистических идеалов:

Так догорай, огарок!
Что жизнь? Тень мимолетная, фигляр,
Неистово шумящий на подмостках
И через час забытый всеми; сказка
В устах глупца, богатая словами
И звоном фраз, но нищая значеньем.

Искусство барокко подхватило и развило именно эту сторону размышлений своих предшественников. У *гуманистов сомнение в смысле жизни — лишь момент уверенности в ее ценности, для художников же барокко это сомнение превращается в концепцию тщеты человеческого существования, барокко — реакция на кризис гуманистических идеалов Возрождения.*

В картине Х.Риберы "Самоубийство Катона Утического" изображен трагический герой, не похожий на могучих титанов эпохи Возрождения. *В барокко трагическое перерождается в ужасное и героическая готовность ренессансного героя к смертельной борьбе оборачивается биологическим инстинктом самосохранения.* Человек трактуется как жалкое существо, без разумного назначения появившееся на свет, которое, умирая, наполняет мир своим предсмертным криком безысходной тоски и слепого ужаса. Трагический герой поэтов барокко (Гофмансвальдау, Грифиуса) находится в экстатическом состоянии, он добровольно принимает смерть. Тема самоубийства характерна для барокко, отражающего разочарование в жизни и разрабатывающего мотив скептического к ней отношения.

Как фундаментом классицизма станет рационализм Декарта, так основанием барокко был философский скептицизм Монтеня и моральный релятивизм Поля Скаррона, автора многочисленных буффонных комедий и "Комического романа". Декарт сомневался в своем существовании и доказывал его тем, что он мыслит. Монтень усомнился в мышлении. О.Миллер объясняет скептицизм Монтеня особенностями его эпохи: "В ту пору, когда католики предавали протестантов костру, а эти в свою очередь делали то же (например, протестанты сожгли Сервета), когда иные ученые держались еще твердо средневековой схоластики, другие же преследовали ее и вводили новые начала, когда самые противоположные мнения проповедовались и запрещались с одинаковым деспотизмом,— то, видя все это,

умному человеку, не знающему, где правда, легко было дойти чуть не до крайнего скептицизма. Скептицизм Монтеня выразился и в надписях, сделанных им на стенах своей комнаты, например: "И за и против равно возможно", "Я ничего не знаю, воздерживаюсь и ничего не понимаю"[1].

Мировоззренчески барокко связанно с утопическими и мистическими учениями Я.Беме и К.С.Кульмана. Торквато Тассо (1544–1595) — поэт и теоретик барокко ("Рассуждение о героической поэме"). В центре его внимания теория эпопеи. Тассо опирается на Аристотеля, но в отличие от него отдает предпочтение не трагедии, а героической поэме и строит свои концепции на ее материале. Теория, по мнению Тассо, должна создать образец героической поэмы путем изучения всех существующих поэм. По Тассо, поэзия — подражание действиям человеческим в слове (богам и животным поэзия приписывает человеческие действия). Природа — побочное украшение, главное в поэзии — человек и все человеческое. Литература возбуждает в нас участие и служит назиданием нашей собственной жизни. С.Шевырев писал: "...нельзя не согласиться с тем, что эта мысль Тассо чрезвычайно глубока и принесла честь его теории" (Шевырев. 1887. С. 92).

Тассо по-новому взглянул на цель искусства и раскрыл ее двойственность: 1) незаинтересованное (собственно эстетическое) отношение поэта к действительности (высшее начало: внутренняя цель искусства — наслаждение, любящие его великодушны и щедры) и 2) социальная (государственная, политическая, гражданская) заинтересованность, польза (низшее начало: внешняя цель искусства — общественные проблемы: гражданственность — необходимое свойство художника).

Тассо — защитник в теории и проводник на практике аристотелевского принципа единства действия. Он противостоит Ариосто, строившему свою поэму вне принципа единства действия. Тассо пишет: "Единство действия в наши времена дало повод к различным и длинным прениям... Иные признали это единство необходимым; другие, напротив, думали, что множество действий приличнее для героической поэмы. Защитники единства ссылаются на власть Аристотеля, на величие древних греческих и латинских поэтов. Ариосто пренебрег правилами Аристотеля". Тассо считает, что поэму Ариосто мы ценим не благодаря, а вопреки нарушению единства. Единство действия Тассо объявляет вечным законом эпической поэзии и утверждает, что поэма должна быть похожа на сотворенный Богом мир, а последний обладает единством: "Мир, заключающий в своем лоне столько разнообразных предметов, один, одна его форма и сущность, один узел, связующий все его части разногласным согласием". Художественное произведение для Тассо единый мир, целостный, внутренне замкнутый, организованный, не могущий быть изменен-

ным ни в одной своей части без разрушения целого. Творчество поэта для Тассо подражание творчеству Бога. Поэт, по Тассо, как бы сотворяет свой мир: "искусство строить поэму" походит "на разум вселенной, который есть соединение противоположностей, как разум музыки".

Так же как карнавальный быт, три-четыре месяца в году проявлявший себя в жизни средневекового общества, сказался на карнавальном натурализме (позже и на творчестве Рабле), придворный быт (устройство празднеств, триумфов, маскарады, шествия) определил стиль барокко, насыщенный изысканными метафорами и аллегориями.

Риторичность барокко связана с его рационализмом. Барокко не иррационалистический стиль; это интеллектуальное и чувственное искусство, внутренне напряженное и поражающее воображение сочетанием идей, образов и представлений. Шедевры барокко тяготеют к диковинной форме (не случайно термин восходит к жемчужине неправильной формы). Барочное художественное мышление усложнено, подчас вычурно, неожиданные метафоры используются и для экспрессивного выражения, и для снятия напряжения между горним, духовным устремлением и дольним, земным порывом, и для раскрытия драматизма отношения человека к вечности. Произведения барокко примиряют человека с дисгармонией и противоречивостью бытия, создают впечатление неисчерпаемой энергии, отличаются экстравагантной вычурностью, изысканной пышностью, эксцентричностью, избыточной цветистостью, аффектацией, фанфаронадой, демонизмом, живописностью, декоративностью, орнаментализмом, театральностью, фееричностью, перегруженностью формальными элементами, гротескностью и эмблематизмом (условное изображение какой-либо идеи), пристрастием к самодовлеющим деталям, антитезам, вычурным метафорам и гиперболам.

Барочные метафоры подчинялись принципу остроумия ("изяществу ума"). Художники барокко привержены энциклопедической учености и вбирают в свое творчество внелитературный материал (предпочтительно экзотичный). Барокко — ранняя форма эклектизма. Оно обращается к различным европейским и неевропейским традициям и в переработанном виде усваивает их художественные средства и национальные стили, трансформирует традиционные и развивает новые жанры (в частности, роман барокко). В общую картину эклектизма барокко входит и его "натурализм" — обостренное внимание к деталям, обилие буквальных подробностей.

Барокко — отказ от конечного во имя бесконечного и неопределенного, принесение гармонии и меры в жертву динамизму, акцент на парадоксе и неожиданности, на игровом начале и непроясненности. Барокко присущ дуализм, возрождение духа позднего средневековья и противостояние монизму Ренессанса.

Барокко нашло свое выражение в музыке Вивальди.

В живописи барокко — это Караваджо, Рубенс, фламандская и голландская жанровая живопись XVI–XVIII вв.

В архитектуре барокко воплотилось в творчестве Бернини. Архитектуре барокко присущи: выразительный, внутренне сбалансированный, вычурный стиль, неправильные формы, странные сочетания, причудливые композиции, живописность, пышность, пластичность, иррациональность, динамизм, смещение центральной оси в композиции здания, тяготение к асимметричности. Архитектура барокко концептуальна: мир неустойчив, все переменчиво (уже нет ренессансной свободы личности, еще нет классицистической регламентации). Архитектурные произведения барокко монументальны и полны мистических аллегорий.

Важнейшей темой барокко становятся окрашенные ужасом страдания человека.

Барочная художественная мысль "дуалистична". Барокко возрождает дух позднего средневековья и противостоит монизму Возрождения и Просвещения[2].

В произведениях барокко жажда жизни и наслаждений сочетаются с ужасом смерти, ожиданием страшного суда, ощущением vanitas (бренности и тщетности бытия). Цель барокко — исторгнуть изумление.

Риторическое богатство и метафоризм барокко расширили семантические связи и возможности поэтического слова и подготовили достижения художественной культуры XVIII–XIX вв., особенно благотворно повлияв на развитие поэзии.

Порожденное эпохой опустошительных войн, духовных и материальных кризисов, социальной разобщенности, барокко сменяется классицизмом, опирающимся на общество, в котором произошла консолидация социальных сил под эгидой сильной королевской власти.

[1] Миллер О. Исторический ход развития науки народной словесности. Лекции О. Миллера. Запись Л. Иполитова, 1863–1864 гг. (рукописный фонд ФБОН), вып. II, 6 р. М–604. Лекция 14.

[2] См. Shipley Joseph T. Dictionary of World Literary Terms. L., 1970.

5. "Плеяда": жизнерадостный человек, ориентированный на гуманные национальные и государственные ценности. "Плеяда" — французская поэтическая школа, развивавшая художественное направление, которое утверждало человека национальной культуры, живущего в государстве и ориентированного на национальные и государственные ценности. "Плеяда" — предбарокко, составная часть эпохи Возрождения, группа французских стихотворцев, обновляв-

шая классические поэтические жанры. "Плеяда" внесла большой вклад в развитие поэзии Франции и разработку эстетики Возрождения.

"Плеяда" — группа из семи поэтов: Ж.Дора, П. де Ронсар, Ж.Дю Белле, Ж.А. де Баиф, Э.Жодель, Р.Белло, П. де Тийар. В греческой мифологии есть легенда о том, что плеяды (семь дочерей титана Атланта), желая избежать преследования со стороны охотника Ориона, упросили Зевса превратить их в созвездие. Они стали "Плеядой" — созвездием из семи звезд. Такова одна из версий происхождения названия этой поэтической школы. По другой версии, название французской школы происходит от названия группы из семи александрийских поэтов (III в. до н.э.). Впрочем, эта вторая версия не противоречит первой, ибо название александрийской группы поэтов явно восходит к древнегреческому мифу.

"Плеяда" своим творчеством образовала целое художественное направление со своей устойчивой художественной концепцией:

жизнерадостный человек национальной культуры, живущий в государстве и ориентированный на национальные и государственные ценности.

Основатель "Плеяды" — французский гуманист Жоашен Дю Белле, автор трактата "Защита поэзии" (1549), где он выдвигает эстетические нормы и подчеркивает значение древних классических образцов. Дю Белле пишет: "Никакой поэт на своем собственном языке никогда не создаст нечто значительное, если он не знает хотя бы полатыни".

Ю.Ц.Скалигер в "Поэтике" (1561), Ронсар в "Кратком изложении поэтики" (1565) — выступают против эстетической пестроты, за нормативность и обоснованность вкуса. Их трактаты защищают идею французского национального искусства, поднятого до уровня искусства классиков. Теоретические положения этих трактатов повлияли на творчество поэтов "Плеяды".

Поэзия Ронсара полна радости бытия, гражданственности, патриотизма, ей свойственны петраркизм в любовной лирике, жизнерадостность, озорство, она устремлена к "золотой середине".

Плеядовцы тяготеют к возвышенным и значимым жанрам. Ронсар пишет гимны на обыденные и философские темы ("Гимн глухоте", "Гимн Вселенной"). Дю Белле в своем цикле сонетов "Сожаления" развивает жанр сонета и применяет его в новой тематической сфере — описание индивидуальной биографии. Он открывает и развивает жанр видений.

Во Франции эпохи Возрождения литературная теория развивалась сравнительно недолго: от трактата «Согласие двух языков» (1513) Жана Лемера де Бельжа (1473–1525) до «Комментария к Депорту» (1600) Франсуа Малеба (1555–1628), теоретически обосновывавшего классицизм. За сто лет французская литературная теория

прошла тот путь, на который в Италии потребовалось более чем три столетия. Не только во Франции, но и в Испании и Англии под влиянием итальянских предшественников значительно убыстрился процесс складывания национальной традиции. Литературные теории Возрождения еще полностью не выделились в особую научную сферу словесности. Для ренессансных авторов поэзия включала и ее теорию, а теория поэзии сама строилась как поэтическое произведение: Ж. Дю Белле, П. де Ронсар и Ж. Пелетьедю Манс, «теоретизируя, поэтизировали, а поэтизируя, теоретизировали»[1].

См.: Подгаецкая И.Ю. Поэтика Плеяды // Литература эпохи Возрождения. М., 1967. С. 315–338.

6. Рококо: праздная личность, почитающая короля и беззаботно живущая среди изящных вещей. Это художественное явление и соответствующий ему термин (гососо от фр. "rocaille" — каменные работы) возникли в XVIII в. Термин относился к архитектуре, прикладному и декоративному искусствам, с известной осторожностью его применяли к некоторым литературным произведениям XVIII в. Рококо — художественное иаправление, близкое по времени и по некоторым художественным особенностям барокко и утверждающее художественную концепцию беззаботной жизни изысканной личности среди изящных вещей.

Термин "рококо" использовали для обозначения декоративной обработки камня. Рококо как литературиый термии осмотрительно используют для обозначения легкого, яркого, изящного и приукрашенного элегантными поворотами и вспышками остроумия, образио или словесно изощренного. Ирои-комическую поэму А.Попа "Похищеиие локоиа" (1712) некоторые английские критики относят к литературному рококо.

Глава V ЭПОХА НОВОГО ВРЕМЕНИ: ПОИСК ВЕКТОРА ДЕЙСТВИЙ ЧЕЛОВЕКА В МИРЕ

1. Особенности эпохи: чем руководствоваться человеку — долгом? нормами? разумом? чувствами? надеждами? В искусстве средневековья личность подчинена Богу. В искусстве Возрождения она подчинена себе и пафосу своеволия; на историческую авансцену вышли космически гигантские, вселенские характеры.

В эпоху Возрождения отсутствие ограничений личности дарило свободу не только добру, но и злу. Поэтому на шекспировской сцене мы видим не только Ромео и Джульетту, Отелло, Гамлета, но и Клавдия и Яго.

После кризиса эпохи Возрождения (маньеризм, барокко, "Плеяда") наступила *эпоха нового времени*, которая в культуре выразилась и закрепилась в ряде художественных направлений (классицизм, просветительский реализм, сентиментализм, романтизм). В эту эпоху произошло осознание: человек не возрожденческий титан, он всего лишь обыденная, регламентированная обстоятельствами личность, в чем-то разумная и рациональная, в чем-то наивная и сентиментальная, в чем-то великан, в чем-то лилипут, в чем-то борющаяся со злом, в чем-то несущая зло. И художественная культура пестовала надежду на то, что эта личность сможет жить мирно и счастливо. Это была иллюзорная надежда.

В новое время развитие классицизма как художественного направления определяло монархическое государство. Центр его заинтересованного внимания смещается на театр, а основной формой воздействия на художественную культуру становится нормативная эстетика и монаршее покровительство. Требования норм специфически переосмысляют установки и потребности двора.

Классицизм возродил гуманистическую веру в гармонию человека и мира, утраченную в искусстве барокко, и утверждал принцип сочетания личных интересов человека с велениями разума и нравственного долга. В искусстве классицизма развиваются гражданские и патриотические темы и идеи. В классицизме действия героя основываются на сознании общественной необходимости, которую олицетворяет король. Неограниченный в своей воле абсолютный монарх превращается в источник произвола в судьбе героя. Подчинение человека государственным интересам, смирение чувств разумом, принесение счастья и даже жизни личности в жертву долгу, следование абстрактным нормам добродетели — таковы эстетические идеалы классицизма.

Эстетика Буало переняла у Горация формулу: "развлекая, поучать". Эстетика и искусство классицизма XVII века делали акцент на первом слове этой формулы ("развлекать"), а XVIII века — на втором ("поучать"). Морализм — установка искусства Просвещения. Принцип морализма просветителей заострили эстетика Руссо и искусство сентиментализма. Романтики сочли поучения неэффективным способом нравственного воспитания. Так, Жубер утверждает, что следует писать так, чтобы мысли автора становились собственностью читателя и размещались внутри его "гостеприимного" ума. Если классицизм и Просвещение отдавали предпочтение рассудку, то сентиментализм утверждает приоритет чувств. Искусство Просвещения, сентиментализма, романтизма испытывают усложнившееся и опосредованное социальное влияние.

Третье сословие становится социальным заказчиком и потребителем художественной культуры, но формы ее вовлечения в сферу интересов этого сословия обретают утонченность (сочетаются эстетическая и экономическая ангажированность художника). В центр социального внимания попадают литература и театр, способные наиболее прямо выражать мировоззренческие идеи.

Классицизм/романтизм — антиномия, придуманная Фридрихом фон Шлегелем (1772–1829) и использованная в журнале "Athenaeum" (1798). Шлегель характеризовал различия классицизма и романтизма: классицизм — стремление выразить неопределенные идеи и чувства в определенной форме, а романтизм — стремление выразить универсальность поэзии, творимой поэтом по своим собственным законам. Гете приравнивал классицизм к здоровью, а романтизм — к болезни.

Таков ход исторического развития художественной культуры стадии надежд и иллюзий.

Реализм XIX в. ознаменовал наступление новой стадии и принес "утраченные иллюзии". Реалистическое искусство развивается на широкой демократической социальной основе. Его побудителем остается третье сословие. Главной формой социально направляющего воздействия на искусство становится художественная критика. Актуальность обретает литература.

Все различие в художественно-концептуальном решении глобальных историко-философских проблем классицизмом, романтизмом и реализмом полно проявляется при анализе поэмы Пушкина "Медный всадник". В художественной концепции этой многозначной поэмы живут разные пласты смысла:

1) Первый, поверхностный смысл "Медного всадника", ***классицистический,*** усваивается в диалоге с текстом читателем, исходящим из опыта абсолютизации абсолютизма и господства власти над личностью. Этот смысл породил неглубокие трактовки поэмы. Внешний "обманный" семантический слой "Медного всадника" утверждает

официозную идею, знакомую каждому человеку пушкинской эпохи, сформированную в недрах классицистической культуры: личность (частное) должна быть подчинена государству (общему), общее господствует над частным, державные интересы возвышаются над индивидуальными. Неадекватность классицистической трактовки поэмы в том, что ни в ее тексте, ни в ее эпилоге нет мотива примирения с трагедией Евгения во имя торжества "всеобщего", государственного начала. Если бы концепция пушкинской поэмы сводилась к этой идее, то перед нами было бы произведение, находящееся на уровне господствующего обыденного сознания, имеющее преходящее значение.

2) Второй семантический слой — *романтический.* Этот смысл проявляется в диалоге текста поэмы с читателем романтической художественной традиции, которая накладывалась на "родиую" для нее почву общественных разочарований, порожденных постдекабристской ситуацией. Романтический слой смысла "Медного всадника" несет образ одиноко мощной личности "державца полумира", призванного властвовать над дикой природой и над "толпой"; несет идею: герой, улучшая жизнь, ее ухудшает. Этот слой смысла, как и классицистический, не вырывается за границы обыденного сознания эпохи.

3) Присутствие двух "обманных" слоев смысла делает и без того сложную по своей поэтике повесть "загадочной". Глубинным семантическим слоем эти два "обманных" слоя смысла дополняются, обогащаются и замещаются. Глубинный слой смысла, определяющий художественную концепцию "Медного всадника", *реалистический:*

личность социальна и самоценна; ее судьба неотделима от судьбы государства; только через личность и во имя личиости (а не вопреки и не за счет нее!) может развиваться государственность.

Под двумя "обманными" слоями на "семантическом" дне поэмы живет тщательно спрятанная и зашифрованная реалистическая художественная концепция, ценность которой и в ее возвышении над обыденным сознанием эпохи, и в ее гуманистическом "на все времена" решении: никакая "всеобщность" не может благополучно существовать за счет личности. Прорыв в конце первой трети XIX в. к столь высокому решению проблемы ставит художественную концепцию "Медного всадника"' на высочайший исторический пьедестал, много более высокий, чем Гром-камень, на котором возвышается горделивый истукан "державца полумира".

ПЕРИОД НАДЕЖД НА ДОЛГ, НОРМЫ И РАЗУМ

2. ***Классицизм: человек долга в абсолютистском государстве.*** Термин "классицизм" (от лат. classicus) возник как фиксация главной иден направления — подражание классическим образцам; термин относи-

ли к литературе Греции и Рима; позже им стали обозначать литературу, подражающую греко-римской; еще один аспект употребления термина: "классицизм" — приверженность классическим принципам и вкусу в литературе и искусстве.

Классицизм — художественное направление французской, а затем и европейской литературы и искусства, выдвигающее и утверждающее художественную концепцию: человек в абсолютистском государстве ставит долг перед государством выше личных интересов. Художественная концепция мира классицизма рационалистична и внеисторична и включает в себя идеи государственности, стабильности.

Классицизм возникает после эпохи Возрождения, с которой сохраняет некоторые родственные черты: призыв к подражанию античности, возврат к забытым в эпоху средневековья нормам классического искусства (откуда и ее название). Классицизм нашел свое выражение в трагедиях Корнеля, Расина, Вольтера, Шенье, комедиях Мольера, музыке Люлли, поэзии Малерба, Лафонтена, Опица, Флеминга, картинах Пуссена, дворцах и парках Версаля.

Эпицентром классицизма стала Франция, где расцвет классицизма приходится на эпоху царствования Людовика XIV, но классицистические тенденции возникают уже раньше в Италии XVI в., а также и в самой Франции (теория Скалигера, драматургия Жоделя, Гарнье, Монкретьена). В XVIII в. классицизм трансформируется в просветительский классицизм (Вольтер, Кребийон), а на рубеже XVIII–XIX вв. проявляется как революционный классицизм (М.Ж.Шенье). В Германии конца XVIII в. развивается своего рода эстетический классицизм Гете и Шиллера, возникновение которого оказывается результатом компромисса между дворянством и немецким третьим сословием.

Классицизм — художественное направление и стиль, развивавшиеся с конца XVI до конца XVIII в., а в некоторых странах (например, России) до начала XIX в.

Философское основание классицизма — картезианский рационализм, эстетика и искусство классицизма возникли на фундаменте философии Рене Декарта, объявляющей самостоятельными началами материю и дух, чувство и разум. Этот разрыв чувства и разума преломляется в трагедиях Корнеля и Расина в центральном конфликте личного чувства и общественного долга.

Классицизм акцентирует личностное самосознание. Из-за нарастания подвижности, переменчивости, неустойчивости бытия личность ощутила потребность рефлексии, самоанализа. В "Рассуждении о методе" Декарт писал, что при познании неподвластности человеку всего другого, кроме мира его cogito, мира мышления, он испытывает не больше сожаления, чем от того, что не владеет Китаем или Мексикой[1].

Картезианство утвердило принцип "членить целостности" и за исходную точку приняло сомнение. Декарт усомнился во всем существующем и выстроил логическую цепь: я сомневаюсь — значит, мыслю, я мыслю — значит, существую. Декарт (трактат "Рассуждение о методе") разработал принципы рационализма. Он считал, что изящество в искусстве сродни женской красоте, заключенной не в отдельной части, но в гармонии всех частей, когда ни одна часть не преобладает над другой и не нарушает совершенство целого.

Классицизм нормативен и официозен; так, Ришелье поручил академику Ля Манардиеру сличить существующие эстетические концепции и составить из них один "пиитический наказ". Критика и эстетика через Академию сделалась законодательницей поэзии. "Ришелье предписывал Академии, Академия критике, критика поэзии"[2].

Эстетику классицизма (= взгляды французского абсолютизма на искусство) сформулировал Буало в трактате "Искусство поэзии" (1674). Дух регламентации, рационализма, нормативности у Буало дает себя знать в принципе "следования разуму": художник должен ясно мыслить, подчинять форму содержанию, быть логичным и последовательным, его критерий художественности — соответствие произведения требованиям разума. В процессе художественного творчества Буало видит два этапа: 1) нахождение нужных мыслей; 2) их художественное оформление. Творчество для Буало не художественное мышление, а мышление, оформляемое художественно:

> Обдумать надо мысль и лишь потом писать,
> Пока неясно вам, что вы сказать хотите,
> Простых и ясных слов напрасно не ищите...

Согласно Буало принцип следования разуму охватывает и композицию произведения:

> Поэт обдуманно все должен разместить.
> Начало и конец в поток единый слить
> И, подчинив слова своей бесспорной власти,
> Искусно сочетать разорванные части.

Буало считает (трактат "Размышления о Лонгине"), что древние поэты-классики (Гомер, Софокл, Вергилий) воплощают вечные вненациональные нормы искусства; поэт, особенно трагический, сюжеты и героев должен черпать в мифологии и истории древнего мира.

Для классицизма трагедия — высокий жанр, отражающий несчастья великих личностей. Комедию, предмет которой повседневная жизнь и пороки людей, Буало считает низким жанром. Сатира, по Буало (сам сатирик!),— смех, бичующий "льстецов" и "ленивых бездельников" и оказывающий морально-этическое воздействие; сатира значимей оды.

Теория жанров Буало отрицает важность лирики, ибо она интересуется индивидуальным, а задача поэзии — общее. По Буало, поэтический стиль речи различен в идиллии, элегии, оде, мадригале, эпиграмме, рондо, сонете.

Буало формулирует концепцию художественной правды:

> Невероятное растрогать не способно.
> Пусть правда выглядит всегда правдоподобно.

Рассвет и расцвет классицизма связан с эстетикой Буало, закат — с идеями Ш.Баттё.

И.Кронберг замечает, что теория Баттё употребляет эстетические понятия, не вникая в их сущность; отсюда сбивчивость его рассуждений.

По Баттё, сущность искусства определяется сущностью гения-творца и подражанием по законам вкуса. Для Баттё искусство есть прекрасное изображение прекрасного, возникшее от скуки. Художественное творчество рождается потому, что человек, пресытившись природой, вбирает в себя лучшие ее части и составляет из них "вторую действительность", новое натуральное целое, превосходящее реальную природу.

Гений подражает природе, списывает с образцов, вымысел ему не нужен. По Баттё, у природы четыре сферы: 1) современный физический, нравственный и политический мир; 2) мир исторический, наполненный великими именами и подвигами; 3) мир, населенный богами и героями; 4) мир идеальный или возможный, где находится общее (родовое). Эти четыре сферы природы — предмет искусства. Гений изящно подражает не всякой, а лишь изящной природе, творит и оценивает изящное. Творчество требует особого состояния духа — энтузиазма. Изящная природа делится на подлежащую чувству зрения (на этой основе рождаются скульптура, живопись, танец) и подлежащую чувству слуха (на этой основе — музыка и поэзия). Гений формирует вкус. По Баттё, вкус — способность различать хорошее, дурное и посредственное. Хороший вкус — один, частных — много.

Классицисты считали, что диктовать вкус должна не публика, публику должен учить художник, человек искусства, так как то, что нравится большинству, не всегда правильно. Искусство должно открывать новые пути, оно не может только приспосабливаться к существующим традициям и вкусам.

По мнению многих исследователей, литература и культура Возрождения являются продолжением эпохи "рефлективного традиционализма" (С.Аверинцев), эпохи риторики. В качестве критерия разграничения художественных систем Ренессанса и XVII столетия Н.И.Балашов предлагает соотношение идеального и жизненно-реального[3]. "Для ренессансных литературы и искусства характерно постоянное движение между идеальным и жизненно-реальным, "сколь-

жение с небес на землю и с земли на небо" (Шекспир). Это колебание образует рисунок, подобный движению вола на пахоте туда и обратно ("бустрофедон")... Все направления литературы и искусства XVII века отличаются от Возрождения тем, что утрачивают бустрофедонную гармонию идеального и жизненно-реального"[4], но, по мнению Н.И.Балашова, в классицизме эта гармония утрачивается за счет подавления жизненно-реального идеальным. "В классицизме XVII века господствовало идеальное начало, осмысленное в рационалистических формах, что тоже нарушало и иссушало гармонию, свойственную Ренессансу бустрофедонной образности"[5].

Классицизм оказался в значительной мере реакцией на "жизненно-реальное" начало предшествующей эстетики.

Аристотель в своей "Поэтике" проводит разграничение между natura prima и natura secunda. Первое — это то самое "жизненно-реальное", кишение жизни, которое оказалось основоположением эстетики Ренессанса и в какой-то мере барокко. Это жизненный материал, предназначенный для творческой перестройки. Второе — обработка первичного сырья, эстетическое освоение мира, тот "лучший образец", который в самой действительности отсутствует.

Классицисты в своих эстетических манифестах и своей творческой практике склоняются к идеальному за счет "жизненно-реального".

С 50-х годов XX столетия барокко начинают рассматривать как ведущий стиль, а классицизм — как реакцию на него, аргументируя это тем, что в законченном своем виде классицизм оформился только во Франции и в какой-то мере в Англии. В Германии же и Испании преобладало барокко.

Возникновение классицизма и барокко литературоведы связывают с появлением некоего общего им менталитета. Р.Витковер, характеризуя творчество Н.Пуссена, пользуется формулировкой "высокий барочный классицизм". Некоторые исследователи, описывая искусство XVII в., употребляют выражение "классицистическое барокко", "барочный классицизм".

Исследователь русского барокко Л.А.Софронова говорит о "сосуществовании" барокко и классицизма, которые были искусствами риторическими. "В их основе лежала теория риторики, они подчинялись ее законам и в области эстетики и в области этики. По правилам риторики создавался художественный текст, по правилам риторики писатель и барокко и классицизма воздействовал на читателя, убеждая его"[6]. Риторика не допускала личного самоизъявления, не мешая в то же время реализовывать творческие возможности в системе определенных канонов. Далее Л.Софронова пишет: "И барочное, и классицистическое искусства были универсальными. Не частное, а общее было для них предметом художественного воссоздания. Они выдвигали на первый план то, что свойственно каждому человеку,

каждому явлению. Их интересовал пейзаж вообще, человек как носитель греха или добродетели, как условный член общества. "Развитие системы барокко на пути к классицизму не потребовало скачка, рывка за ее пределы. Проблема перехода к классицизму — это проблема выбора художественных принципов, которые уже существовали при условии выведения их из пары, обязательной в барокко"[7].

Если понимать барокко и классицизм как разные стороны одного и того же культурного процесса, то не столь однозначна оказывается связь классицизма с рационализмом, а барокко — с неверием в силу разума, с непостоянством мира, с взаимообратимостью реального и отражаемого, с иррационализмом. Наиболее чуткие исследователи классицистических произведений часто обращали внимание на то, что даже в самых ортодоксальных классицистических творениях зачастую обнаруживаются "некоторые элементы барокко". И наоборот, в барочных драмах и стихах случалось находить порой много классицистического.

В значительной мере это явление отмечается в статье Н.А.Сигал "Тенденции барокко во французской драматургии 30–40 годов", где автор, говоря о пьесе Ж.Ротру "Святой Генезий", отмечает, что в "насквозь барочной по своей проблематике и по художественной структуре пьесе дается довольно отчетливая "декларация классицистических взглядов Ротру". Н.А.Сигал приходит к выводу о "своеобразной интерференции стилей в специфических условиях национального литературного развития" (Сигал, 1969, с. 251).

Она считает это частным явлением, быть может не распространяющимся за пределы Франции: в испанской литературе, по ее мнению, такого взаимопроникновения в классицистической поэзии не существовало.

Определенная интерференция стилей имеет место и в так называемой прециозной литературе, которую не без основания можно классифицировать как "салонное", аристократическое барокко, но в то же время эту литературу сближают с классицизмом такие черты, как акцент на общем, обобщенном, на отфильтровывании "мелочей", деталей, "сора жизни".

Предшественники зрелого классицизма XVII в.,— представители "ученой драмы" Возрождения Жодель, Гарнье, Монкретьен. Эта драма не была рассчитана на широкую массовую аудиторию, зал наполнялся образованными людьми, хорошо знающими латинский язык, так как пьесы часто шли на этом языке.

"Ученая" драма противостояла эстетике мистерий, которые пользовались популярностью.

Драматурги французского Ренессанса предпочитали рассказывать о совершающихся за сценой злодеяниях, а не показывать их на сцене. В этом "ученая" драма — предшественница классицизма XVII в.

В первой же трети XVII в. театр перестает щадить нервы зрителей. Откровенный натурализм и демонстрация "ужасов" — излюбленные театральные приемы. С 1600 г. до 1627–1630 гг. "ученая" драма уступает место "неправильному" театру, в значительной степени возвращающемуся к эстетике мистерий. В 1612 г. в Руане ставилась пьеса "Магометанская трагедия", в которой султан, заколов убийцу своего сына, вырывает у него сердце, но, не удовольствовавшись этим, пьет еще и кровь убитого. Популярной была трагедия "Орбекка-Оронт". Тайно от отца Орбекка выходит замуж. Отец дожидается своего часа, убивает зятя и внуков и приносит дочери блюдо с головой ее мужа и кусками детских тел. Дочь в отместку умерщвляет отца.

В пьесе о Пасифае (1627) царица, вступившая в противоестественную связь с быком и родившая чудовище Минотавра, разрешается своим приплодом прямо на сцене. В других пьесах зрители видели на сцене Эдипа с пустыми глазницами, детей, убитых своей матерью Медеей, царевича Ипполита, погибающего, запутавшись в постромках несущейся колесницы.

В значительной мере "неправильный" театр продолжал традиции мистерий, где зрители были свидетелями бесконечных пыток и терзаний, которым подвергались грешники и святые. Исследователи театра мистерий приводят рассказы о том, как преступнику заменили казнь через четвертование действительным, реальным усекновением головы на сцене, о том, как едва ли не всерьез распяли актера, играющего Иисуса Христа, или как ядро, выпущенное из пушки распоясавшимися на сцене чертями, упало прямо в середину зрительного зала.

Первая волна классицизма во Франции пришлась на 1560–1595 гг. В середине XVI в. Ю.Ц.Скалигер в своей "Поэтике" на латинском языке сформулировал правило трех единств, утвердившееся в теории и практике классицизма.

До классицизма в театре отсутствовало единство действия: композиция была фрагментарной, число действующих лиц достигало 200–300, главное действие (если оно вообще было) оттеснялось множеством параллельных действий и эпизодов. Не было и единства времени, требовавшего, чтобы фабульное время протекало в пределах одних суток: в мистериях о сотворении мира фабульно время доходило до нескольких тысячелетий.

Хуже всего соблюдалось единство места. Даже в 1620–1630-е гг. на сцене Бургундского отеля, как и раньше во время постановки мистерий, городская площадь представляла одновременно и дворцовые покои, и хижины, и лесные чащи, и морские побережья, и воинский стан. Термин "место" довольно условно передает трудно переводимое театроведческое понятие manoir, от латинского manere — пребывать, оставаться; от этого же корня происходит французское слово

maison — дом. Таких домиков на сцене насчитывалось до 14–15. Декорации не менялись, поэтому этот театр иногда назывался симультанным (одновременным).

Классицистические правила пробивали себе дорогу с большим трудом. В 30-е гг., например, при постановках пьес драматурга Жана Ротру (1609–1650) еще использовалась система "множественных декораций". В книге Ж.Мореля "Неопределенность в произведении Ж.Ротру" (1971) содержится перечень сложных и множественных декораций. Например:

Пьеса "Ипохондрик" (1628). 1) Дом, где обитают родители Персида; 2) комната в замке Клеонида; 3) два "места" в лесу.

Пьеса "Кольцо забвения" (1628). 1) Дворец герцога. 2) комната в королевском дворце; 3) сад; 4) эшафот, который зрители видят в V акте.

Пьеса "Умирающий Геракл" (1634). 1) Комната; 2) замок; 3) тюрьма; 4) поросшая лесом гора; 5) могила под этой горой.

Сторонник классицизма аббат Ф. д'Обиньяк возражал против большого числа мест действия. Он мотивировал это тем, что зритель не в состоянии понять, что происходит, если мест действия много и они быстро меняются. Противники классицизма парировали этот довод. Они утверждали, что зрители привыкли к свободному перемещению героя во времени и пространстве, к красочности и обилию реквизита. Противники классицизма считали, что в классицистических произведениях нет ни движения, ни жизни, которая не признает никаких правил.

Д'Обиньяк обосновывал и необходимость единства времени. Он писал: "В век Ронсара театр начал входить в силу. Жодель и Гарнье, оказавшиеся его первыми устроителями, тщательно соблюдали правило единства времени. Мере, Скалигер и другие поступали таким же образом, создавая драмы на латинском языке, но вскоре невежественные поэты, кичащиеся способностью производить пьесы в огромном количестве, обратили движение театра вспять. Арди был как раз тем, кто доставлял нашим актерам и комедиантам больше всего возможностей развлекать и ублажать нашу публику, и без сомнения именно он задержал движение театра вперед, так как дал плохой пример того беспорядка и той разнузданности, которые, как мы видим, повсеместно царят в наше время"[8].

Классицизм утвердился в эпоху, когда французский абсолютизм обрел исторически положительное значение: он утвердил гражданский мир в обществе, устанавливая равновесие между аристократией и третьим сословием. Абсолютизм во Франции XVII в. выступает в качестве цивилизующего начала и гаранта национального единства, согласовывавшего несогласуемое, объединявшего необъединимое. Абсолютизм был и созидательным фактором общественного бытия (король выступил посредником между буржуазией и дворянством и

смягчил их противоборство), и ограничительным фактором (регламентировал личность, заключая ее в жесткие рамки государственности).

Осознание социального конфликта во французском обществе и историческая невозможность его разрешения отразились в искусстве классицизма (Корнель, Расин, Мольер, Буало, Лафонтен).

Произведениям классицизма присущи ясность, простота выражения, гармоничная и сбалансированная форма; спокойствие, сдержанность в эмоциях, способность мыслить и объективно выражать себя, мера[9]; рациональное построение, единство[10], логичность; формальное совершенство (гармония форм), правильность, порядок[11]; пропорциональность частей, равновесие, симметрия, строгая композиция, внеисторическая трактовка событий, обрисовка характеров вне их индивидуализации.

Классицизм заимствовал *принцип трех единств* у греков, но понял его в соответствии с потребностями собственного времени. И когда Дасье правильно разъяснил Аристотеля, классицисты продолжали следовать ему в своей интерпретации. Ряд художников Возрождения ориентировались на три единства. Гуманист из Ломбардии Джанджорджо Триссино, автор "Софонисбы" (1515) — первой ренессансной трагедии — следовал в ней единству места, времени и действия.

Корнель отличается от Шекспира и тремя единствами, и отношением к оппозиции свобода/регламентация (герой Шекспира руководствуется раблезианским принципом "делай, что хочешь", герой Корнеля поступает согласно долгу).

В классицизме личность и ее свобода *(индивидуальное начало)* принесены в жертву обществу и его институтам *(общественное начало)*, а жизнь требовала развития обоих начал. Этот конфликт и историческая невозможность его разрешения и отразились в классицизме, особенно полно в трагедии "Сид" Корнеля.

Корнель в этой трагедии нарушил, по мнению строгих блюстителей классицистического принципа трех единств, единство действия, введя эпизодический персонаж Инфанты, любящей Родриго, но не любимой им. Это, по мнению ортодоксов классицистической эстетики, дробит действие.

Далее, драматург "развлек" зрителя, опустился до того, что счел возможным "пощекотать" его нервы, хотя и не так, как щекотали драматурги "неправильного" театра, когда, использовав такой самый обычный предмет реквизита, как бычий пузырь, наполненный кровью, заливали сцену потоками красного цвета. Корнель всего-навсего заставил отца Химены дать пощечину отцу Родриго. Но и этого было достаточно для того, чтобы только что созданная Ришелье Академия сурово осудила Корнеля за столь вульгарный жест.

Наконец, драматург заставляет Химену и Родриго встретиться друг с другом спустя тридцать шесть часов после дуэли Родриго с отцом Химены, закончившейся смертью последнего. Это уже нарушение правила единства времени, которого вообще должно было быть не более 24 часов. Несмотря на отступления от эстетики классицизма, пьеса Пьера Корнеля "Сид" — наиболее совершенное достижение классицистической драматургии — стала в свое время настолько популярной, что возникло выражение "прекрасно, как «Сид»".

В "Сиде" индивидуальное коренится в сфере чувств: любовь предстает как наиболее высокое проявление индивидуальности. Общественное начало личности полнее всего проявляется, по Корнелю, в области долга. Конфликт индивидуального чувства и общественного долга и составляет суть трагической коллизии. И ни одно действующее лицо в "Сиде" не избегло этого рокового конфликта; это ведущее противоречие пронизывает поступки и судьбы героев.

Инфанта любит Родриго, но долг повелевает ей заглушить в себе это чувство. Воспитательница Инфанты напоминает ей о долге и порицает пыл, объявший душу юной наследницы престола:

Принцесса может ли, забыв свой сан и кровь,
К простому рыцарю восчувствовать любовь?
А мненье короля? А всей Кастильи мненье?
Вы помните иль нет свое происхожденье?

И Инфанта отвечает на эту речь, как и подобает наследнице монарха и дочери своего абсолютистского века:

Я помню — и скорей всю кровь пролью из ран,
Чем соглашусь забыть и запятнать мой сан.

Казалось бы, решение принято, чувство подавлено и противоречие разрешено. Однако чувство не покидает поля битвы. Инфанта признается:

Я силюсь с ним порвать — и неохотно рву...
Я вижу, что душа раздвоена во мне:
Высоко мужество, но сердце все в огне.

Раздвоение души, о котором говорит Инфанта, и являет разлад общего и индивидуального. Этот же разлад проходит через судьбы других персонажей. Граф (отец Химены), оскорбившись за новое высокое назначение Дона Дьего (отец Родриго), вступает с ним в конфликт, продолжить который обязан Родриго. Граф оказывается перед необходимостью вступить в поединок с Родриго. Однако Граф симпатизирует ему как предполагаемому зятю. Юный рыцарь вынужден даже упрекнуть отца своей возлюбленной:

Ты оскорбил меня, теперь меня жалеешь?
Ты отнял честь мою, а жизнь отнять не смеешь?

Острее всего трагический разлад чувства и долга проявляется в Родриго и Химене. Любовь каждого из них сталкивается с долгом. Родриго любит Химену. Но ее отец оскорбил отца Родриго. И юный рыцарь во имя чести должен сразиться с ее отцом. Родриго мучительно сознает трагизм ситуации, в которой он очутился:

Любовь моя и честь в борьбе непримиримой:
Вступиться за отца, отречься от любимой!
Тот к мужеству зовет, та держит руку мне.
Но что б я ни избрал — сменить любовь на горе
Иль прозябать в позоре,—
И там и здесь терзаньям нет конца.
О злых судеб измены!
Забыть ли мне о казни наглеца?
Казнить ли мне отца моей Химены?

Противоречие трагически неразрешимо: неизбежна потеря либо чести, либо любви. В смертном поединке побеждает Родриго, и возникает новая трагическая коллизия — чувство любви в Химене борется с долгом мести к убийце отца. Более того, Химена не простила бы Родриго отступление от чести, отказ драться на поединке с ее отцом, но и не может простить своему возлюбленному убийство отца. Химена осознает двойственность поступка Родриго:

То, что ты выполнил, был только долг прямой;
Но, выполнив его, ты мне открыл и мой...
Достойному меня долг повелел отмстить;
Достойная тебя должна тебя убить.

Влюбленный в Химену Дон Санчо идет драться с Родриго, чтобы отомстить ему за смерть отца Химены, последняя, беспокоясь за жизнь Родриго, восклицает:

И тот или другой сужден ему конец,—
Или мой друг убит, иль не отмщен отец.

На что Эльвира, видящая и оборотную сторону ситуации, резонно отвечает:

В обоих случаях вам будет облегченье:
Или Родриго — ваш, иль вы свершили мщенье...

Для Корнеля долг — категория разума, любовь — категория чувства. В их столкновении победа на стороне разума, именно он в картезианский век — высшая общественная ценность. Разум — представитель общества и государства в характере героя, чувство — представитель личного начала. *Корнель выразил рационалистический дух*

своего века и стал связующим звеном между гуманизмом Возрождения и Просвещением.

В "Сиде" ренессансные традиции сказываются в силе и величии чувств героев. Ромео и Джульетта далеки от рассудочных в чувствах и регламентированных в поступках Родриго и Химены. И все же кое-что сближает пьесы Шекспира и Корнеля. И там и здесь персонажи, окружающие влюбленных (Меркуцио, Бенволио, Кормилица, Балтазар, Лоренцо, Джованни в "Ромео и Джульетте", Дон Фернандо, Инфанта, Дон Дьего, Эльвира в "Сиде"), находятся на стороне их любви несмотря ни на какие условности. И несмотря на регламент (= долг), Корнель в духе традиций Возрождения не губит чувства своих героев во имя долга. Эта приверженность гуманистической традиции была осуждена подстрекаемой Ришелье Французской академией, которая упрекала Корнеля за "безнравственность" Химены, продолжающей любить убийцу своего отца. В этом корнелевском признании силы и определенной независимости человеческого чувства от враждебных ему обстоятельств мерцают отблески всепобеждающего праздничного чувства любви Ромео и Джульетты.

Искусству классицизма присущи гражданский пафос, государственность позиции, вера в силу разума, четкость и ясность моральных и эстетических оценок.

Классицизм дидактичен, назидателен. Его образы эстетически одноцветны, им не свойственны объемность, многогранность. Произведения строятся на одном языковом слое — "высоком стиле", не вбирающем в себя богатства народной речи. Роскошь народной речи позволяет себе только комедия — произведение "низкого стиля".

Комедия в классицизме — концентрация обобщенных черт, противоположных добродетели. Возникает сатира на ханжество, мизантропию, невежество. Абстрактные человеческие пороки становятся объектом насмешки, а исходной точкой критики — абстрактные нравственные и эстетические нормы.

Сатира Мольера заострена против бесчестных аристократов, ханжествующего духовенства, буржуа во дворянстве. Однако сатира Мольера обращена не только на плохих представителей элиты общества, но и вскрывает общечеловеческие пороки. Для Мольера человеческие страсти извечны и искусство должно показать их вневременную всеобщность. Его сатирические образы актуальны на все времена. Мышление сатирика всегда ориентировано на нормативность. Он в своем творчестве исходит из четкого разграничения допустимого и недопустимого в обществе. Поэтому природа сатиры удивительно точно совпала с принципами классицистического мышления. Это и придало комедиям Мольера особую прелесть и величие. Немецкий литературовед Х.Киндерманн справедливо говорит о норме как идеале и критерии анализа жизни в мольеровской сатире: "Мольер говорит об общечеловеческих пороках... Эти пороки он видит в том,

что находится по ту сторону raison, за пределом общественных и естественных норм"[12]. В драматургии и театре Мольера проявились демократические тенденции классицизма. Мольер объединил традиции народного фарса с классицистическими нормами.

Французская революция 1789–1794 гг. вызвала к жизни революционные формы классицизма (в литературе — М.Ж.Шенье, в живописи — Давид).

Французский классицизм повлиял на рождение и развитие национальных форм классицизма в европейских странах.

В Англии последователи классицизма — Сэмюэл Джонсон, Дж.Драйден, Дж.Аддисон, Р.Стил.

В Италии классицизм (конец XVIII в.— начало XIX в.) создал героическую трагедию, проникнутую пафосом национально-освободительной борьбы (Альфиери).

Русский классицизм (возник в 30–50-е гг. XVIII в.) социально опирался на петровские реформы и растущую государственность России и был проникнут национально-патриотическим пафосом. Основоположник русского классицизма в драматургии — А.П.Сумароков. Это художественное направление развивали в драме и на театре Я.Б.Княжнин (в трагедии "Вадим" осуждает аитигуманные проявления абсолютизма) и В.А.Озеров, в сценическом творчестве трагические актеры А.С.Яковлев, Е.С.Семенова.

В трактате Сумарокова "Эпистола о стихотворстве" (1747) в духе классицизма строго разграничиваются жанры драматургии, подчеркивается, что трагедия не терпит низменных сюжетов, а комедия — слез. Русский классицизм ориентирован не на античные сюжеты, а на сюжеты из русских летописей ("Димитрий Самозванец" Сумарокова).

Русская классицистическая комедия отличалась сатирической остротой (таков "Недоросль" Фонвизина). Имена ее персонажей были нарицательны и обозначали особенности характеров. Язык комедии включал в себя народные словечки, выражения и интонации.

В художественных произведениях и теоретических идеях декабристы возрождали гражданственность, героическое начало, идейность классицизма.

Характер в искусстве классицизма изолирован от условий места и времени. Классицизм решал проблемы своего времени обычно на материале древнегреческом, римском, испанском или настолько абстрактном, что ни место, ни эпоха не ясны. Классицизм часто брал историю в качестве материала трагедий. Однако *художественное мышление классицизма было внеисторично.* В художественной концепции классицизма история трактовалась как плод деяния выдающихся личностей. В трагедию, как высокий жанр, простолюдину доступ был заказан, ему отводилось место только в комедии.

Поэтика архитектуры классицизма (= принцип организации художественной реальности, что для архитектуры равнозначно организации художественного пространства) утверждает ряд принципов: 1) функционально неоправданные детали, вносящие в здание праздничность, нарядность (немногочисленность неоправданных деталей подчеркивает их значительность); 2) четкость в выделении главного и отличение его от второстепенного; 3) цельность; тектоничность и целостность здания; 4) последовательная субординация всех элементов здания; иерархичность системы: иерархия деталей, осей (центральная ось — главная) здания в ансамбле; 5) фронтальность; 6) симметрично-осевая композиция построек с акцентированной главной осью. "Подобно тому как прямая перспектива в живописи предполагает определенный фокус, точку схода к единому центру, так и в архитектуре классицизма все тяготеет к главной оси"[13]; 7) принцип проектирования здания "снаружи — внутрь"; 8) красота в стройности, строгости, государственности: "дух неволи, строгий вид", организованность, величавость: "Люблю тебя, Петра творенье // Люблю твой строгий, стройный вид" (А.Пушкин); 9) господство античной традиции; 10) вера в гармоничность, единство, целостность, "справедливость" мироздания; 11) не архитектура в окружении природного пространства, а пространство, организованное архитектурой; 12) объем здания сводится к элементарным устойчивым геометрически правильным формам, противостоящим свободным формам живой природы (например, творчество Кваренги).

Конец классицизма в России был социально обусловлен. Это художественное направление, долго господствовавшее в литературе и архитектуре после восстания декабристов пошло на убыль, ибо поколеблена была социальная почва, взрастившая классицизм. Устойчивость и прочность, гражданственность и справедливость уклада жизни исторически оказались взяты под сомнение. Произошел сдвиг в миросозерцании эпохи. Начался поиск в разных направлениях (20–30 гг. XIX в.), породивший распад классицизма и зарождение романтизма и реализма в литературе, а в архитектуре — эклектизма и ампира.

В XX в. возникло острое внимание к классицистическим темам и проблемам, особенно у французских драматургов Сартра, Кокто, Жироду, Ануя.

[1] См.: Декарт Р. Рассуждение о методе. Избранные произведения. М., 1956. С. 178.

[2] Кронберг И. Исторический взгляд на эстетику. Харьков, 1830. С. 18-19.

[3] Балашов Н.И. Соотношение идеального и жизненно-реального в художественных системах Ренессанса и XVII столетия как критерий развенчания этих систем // Известия Академии наук. Серия литературы и языка. 1993. Т. 52. № 1. С. 10.

[4] Там же.
[5] Там же. С. 21.
[6] Труды по знаковым системам. Тарту. 1989, № 23. С. 95.
[7] Там же.
[8] См. Rigale E.A. Hardy et le théâtre français. P., 1889.
[9] См. Shaw H. Dictionary of Literary Terms. N.Y. 1972.
[10] См. Frye N., Baker Sh., Pepkins G. The Harper Haudbook to Literature. NY, 1985.
[11] См. Gray M. A Dictionary of Literary Terms. Harlow, 1988.
[12] Kindermann Heinz. Meister der Komödie. 1952. S. 163.
[13] Кириченко Е.И. Русская архитектура 1830-1910-х годов. М., 1978 С. 19.

3. Ампир: государственно ориентированный и регламентированный человек в империи, охватывающей видимый мир. Ампир — художественное направление, наиболее полно проявившее себя в архитектуре, прикладном и декоративном искусстве и в своей художественной концепции утверждавшее имперское величие, торжественность, государственную устойчивость и государственно-ориентированного и регламентированного человека в империи, охватывающей видимый мир. Ампир возник во Франции в эпоху империи Наполеона I.

Классицистическая художественная концепция перерастала в художественную концепцию ампира. Генетическая связь ампира с классицизмом столь велика, что ампир часто называют поздним классицизмом, однако это неточно, ибо ампир — самостоятельное художественное направление. Архитектура ампира (церковь Мадлен, арка Карусель) стремилась к максимально полному воспроизведению древнеримских сооружений, зданий императорского Рима.

Особенности ампира: пышность, богатство в сочетании с торжественно-строгой монументальностью, включение в декор древнеримских эмблем, деталей римского оружия.

Классицизм выражал абсолютистскую государственность, при которой "государство — это я (= монарх)". Ампир — выражение имперской государственности, при которой реальность — это мое государство, а оно охватывает весь видимый мир.

4. Просветительский реализм: инициативный, авантюрный человек в быстро меняющемся мире. *Просветительский реализм опирался на философию и эстетику Просвещения,* в частности на идеи Вольтера, утверждавшего, что искусство исторически изменчиво, что в искусстве происходит столько же революций, сколько и в государствах. Французское Просвещение было прологом буржуазной революции и ее идеологической подготовкой. Великая французская ре-

волюция, свергнувшая монархию и потрясшая до основания всю феодальную Европу, была в значительной степени подготовлена деятельностью французских просветителей XVIII в. *Просветительский реализм — художественное направление, утверждавшее инициативного, подчас авантюрного человека в быстро меняющемся мире.*

Зачинатель Просвещения Вольтер (1694–1778) в искусстве видел средство нравственного воспитания, в трагедии — школу добродетели, а разницу между трагедией и нравоучительными книгами находил в том, что в трагедии поучение предлагается действием. Эстетика Вольтера близка классицизму, и не случайна его любовь к Корнелю и Расину и неприязнь к Шекспиру, который воспринимался как гений мощный и плодотворный, натуральный и возвышенный, но у которого не было ни малейшей искры хорошего вкуса и ни малейшего знания правил. В трагедии Вольтера гражданские мотивы классицизма получили антиабсолютистскую направленность; сцена театра стала кафедрой, с которой провозглашались просветительские идеи, готовившие революционные преобразования общества.

Идеи Вольтера развило второе поколение просветителей. Дени Дидро (1713–1784) считал, что искусство призвано воспитывать человека в духе гражданской добродетели и прививать ненависть к пороку; оно должно одухотворяться высокими идеалами, а произведения — выражать высокие идеи. Французские просветители выдвинули идеал естественной, гармоничной природы, противостоящей испорченности и искусственности "цивилизации" Природа — источник творчества, она выше искусства, и художник никогда не создаст произведения, превосходящего природу, ибо копия никогда не способна полно воспроизвести оригинал. Дидро подчеркивает значение природы как источника творчества: "Если наблюдение природы не стало преобладающей склонностью писателя или художника,— не ждите от него ничего путного; но если вы узнаете, что он возымел эту склонность с ранних лет,— отсрочьте ваш приговор"[1].

Согласно Дидро природа — база правдоподобного в искусстве и в произведении всегда есть доля лжи.

"Каждое произведение скульптуры или живописи,— говорит Дидро,— должно быть выражением какой-нибудь высокой идеи, должно заключать в себе поучение для зрителя; без этого оно немо"[2].

Дидро в "Парадоксе об актере" утверждает: волнует актер с "холодной головой", великий притворщик, слезы которого "испускаются из мозга". По мнению Дидро, актер "плачет, как неверующий священник, проповедующий о страстях Господних, как соблазнитель у ног женщины, которую не любит, но хочет обмануть, как нищий на улице или на паперти, поносящий вас, когда потерял надежду разжалобить, или как куртизанка, которая, ничего не чувствуя, замирает в ваших объятиях"[3].

Концепция Дидро не потеряла актуальности и стала одним из дальних теоретических истоков и театра представления, и интеллектуального театра, и близкого последнему эпического театра Брехта.

Дидро утверждает связь эстетического и политического в жизни и в искусстве. Для Дидро истинное искусство — республиканское, демократическое: "Республика — государство равенства. Облик республиканца будет высоким, твердым, гордым. В монархии, где приказывают и где подчиняются, характер выражения — изнеженность, грация, кротость, честь, изящество. При деспотизме и сама красота будет рабской"[4].

В Германии просветительские идеи развивал Лессинг, выступивший против эстетики классицизма и полагавший, что искусству необходим герой с человеческими чувствами и право на вторжение в современность.

В "Лаокооне" Лессинг ратует за очищение каждого вида искусства от заимствований из других искусств (так, классицисты неправомерно перенесли из живописи в поэзию "пластический принцип").

Изобразительное искусство, по Лессингу, как бы останавливает прекрасное мгновение. Живописец поэтому не может изображать ничего переходного, а избирает лишь момент завершения, покоя или длительного действия. Изобразительные искусства сосредоточивают внимание на "прекрасных телах", как это делали античные художники. Такова весьма ограниченная сфера изобразительных искусств. Возможности поэзии, по Лессингу, шире, чем живописи. Гармония в поэзии полна жизни, движения, изменения. Поэзии доступны такие красоты, каких никогда не достигнуть живописи. В сферу интересов поэзии входит многообразие деяний человека, и в отличие от живописца поэт изображает и безобразное, дабы усилить смешное и страшное. Лессинг разрабатывал теорию драматургии и осветил проблемы трагедии и комедии.

Эстетика Фридриха Шиллера (1759–1805) находилась под влиянием Канта и носила просветительский характер, хотя и вбирала в себя некоторые романтические черты. В работе "Театр, рассматриваемый как нравственное учреждение" Шиллер говорит о необходимости совершенствовать человеческий разум и использовать силу искусства для воспитания нравов.

Шиллер считает, что сильные мира сего должны быть благодарнее прочих театру: только здесь они слышат то, что слышат редко или чего никогда не слышат,— правду; только здесь они видят то, что видят редко или чего никогда не видят,— человека (см.: Шиллер. Т. VI. С. 216). Искусство для Шиллера — сфера и нравственного и умственного просвещения. Шиллер в отличие от Дидро трактовал цель не как нечто внешнее по отношению к искусству, а как тенденцию, заключенную в самом творчестве. По Шиллеру, искусство — царство свободы: раб природы — человек становится ее законодате-

лем, раз он ее мыслит; природа, которая ранее того господствовала над ним как сила, теперь стоит как объект перед его решающим оком[9].

Просветительский реализм — продолжатель и наследник рационализма классицистов, развивающийся в обстановке борьбы (временное единение общества под эгидой абсолютизма сменилось наступлением окрепшей буржуазии на позиции аристократии). На смену своевольному индивидуалисту Возрождения и регламентированному подданному классицизма приходит новый герой искусства — гражданин, прокламирующий свободу в рамках политики.

Дефо, Свифт, Филдинг, Лессинг, Лесаж, Бомарше, Вольтер, Дидро утверждают в своем творчестве естественность человека. Для них разрешение коллизий обусловлено просветлением жизни, разумом. Искусство демократизируется и обращается к жизненному материалу из разных слоев, включая низы общества. Ведущим жанром становится социально-бытовой роман.

Дидро прокламирует расширение сферы внимания художника и призывает его пойти в кабак и увидеть там, как выглядит рассвирепевший человек, искать уличные происшествия, быть наблюдателем на улицах, в садах, на рынках, дома; только так можно составить себе представление о настоящем движении жизни.

Постепенно на весь процесс общественного развития начинает оказывать воздействие противоречие: расширяющаяся связь личности со все расширяющимся миром требует человека-гиганта, а стандартизирующееся производство и углубляющееся разделение труда делают человека "частным" и "частичным" (термины Гегеля). Просветительский реализм не выдвигает таких титанов, каких выдвигало искусство Возрождения. Мощь духа, колоссальный накал общечеловеческих страстей сменяются ловкостью, изворотливостью, предприимчивостью героя.

Новый этап развития выразил свифтовский Гулливер[11]. Он человек-гора, под стать титанам эпохи Возрождения. Но не весь Гулливер с его достоинствами и недостатками, а лишь часть его — здравый смысл — становится мерой анализа эпохи у Свифта. Гулливер — великан в одних отношениях (в стране лилипутов), лилипут — в других (в стране великанов). *Величие и мощь человека относительны, для Свифта неколебим только здравый смысл, и теперь он — мера вещей.*

Просветительский реализм тяготеет к прямому общественному действию. Искусство, по мнению Дидро, должно просвещать человека, учить его пониманию своих обязанностей и воспитывать вкус. Лессинг же считает, что искусство (особенно сатира) исправляет то, что не входит в компетенцию закона. Свифт утверждал, что пишет свои произведения для исправления людей. По признанию Свифта (см. "Сказку о бочке"), более всего его заботит и огорчает то, что читатели не принимают упреков на свой счет, а склонны приписы-

вать высмеиваемые черты кому угодно, только не себе. Свифт нетерпелив, он жаждет быстрого действия своих произведений. С горечью признается писатель своему издателю Симпсону, что по прошествии шести месяцев со времени появления "Путешествий Гулливера" не только не видно конца всевозможных злоупотреблений и пороков, как надеялся автор, но и не слышно, чтобы книга произвела хотя бы одно действие, соответствующее авторским намерениям. Свифт иронизирует и над закоренелой неразумностью людей, и над собственным нетерпеливым желанием покончить со злом писательским словом: "Я просил вас известить меня о моменте, когда прекратятся партийные счеты и интриги; судьи станут просвещенными и справедливыми; стряпчие — честными, умеренными и приобретут хоть капельку здравого смысла; в корне изменится система воспитания молодых дворян; самка йэху украсится добродетелью, честью, правдивостью и здравым смыслом; будут основательно вычищены и выметены дворцы и министерские приемные; вознаграждены ум, заслуги и знание; все, позорящие печатное слово в прозе и стихах, осуждены на то, чтобы питаться только бумагой и утолять жажду только чернилами. На эти и тысячи других преобразований я сильно рассчитывал... И должен признать, что семь месяцев — достаточный срок, чтобы исправить пороки и безрассудства, которым подвержены йэху, если бы только они от природы имели малейшее расположение к добродетели и мудрости".

И все же Свифт считал труд художника не бесполезным. На смену абстрактной рациональной норме классицизма просветительский реализм выдвигает точку зрения здравого смысла, разумного совершенства. Здравый смысл для Свифта — непременное и первейшее условие любой положительной программы. Так, для правильного управления государством, по Свифту, необходимы здравый смысл и справедливость. Точка зрения здравого смысла самоочевидна, но редка, так как человечество погрязло в неразумных деяниях: "Женское постоянство, целомудрие, здравый смысл и добрый нрав не должны быть облагаемы, так как доходы от этих статей едва ли покроют издержки по взиманию налога".

Гулливер — положительный герой Свифта, носитель здравого смысла, трактуемого автором как разумность. Свифт осмеивает тщеславие и иерархические различия: в стране лилипутов "император был ростом на мой ноготь выше своих придворных: одного этого совершенно достаточно, чтобы внушить окружающим чувство почтительного страха". Различия между людьми для Свифта ничтожно малы, и неразумность общественной жизни приводит к господству одних людей над другими, к страху низших перед высшими (высшими в действительности лишь на ноготь!). Свифт осмеивает обожествление властной личности.

Беспощадно и весело звучат формулы, славящие монарха лилипутов: "могущественнейший император Лилипутии, отрада и ужас вселенной", "...монарх над монархами, величайший из всех сынов человеческих, который своею стопой упирается в центр земли, а головою касается солнца...". Свифт показывает, что там, где появляется этот стиль возвеличения властителя, существует общественное неблагополучие.

Устами императора великанов Свифт высказывает мысль о тщете людской суеты: "Царственный монарх заметил, как ничтожно человеческое величие, если такие крохотные насекомые, как я, могут стремиться к нему. Кроме того, сказал он, я держу пари, что у этих созданий существуют титулы и ордена; они мастерят гнездышки и норки и называют их домами и городами..." Свифт осмеивает игру политических страстей, бессмысленные споры и борьбу партий Лилипутии, все различие между которыми состоит в том, что одни носят башмаки на высоких каблуках, а другие предпочитают низкие. Этому спору придается государственное значение. Не менее дикой кажется Свифту и вражда между странами. Воинственный спор "тупоконечников" и "остроконечников", различающихся по способу разбивания яйца, по Свифту, не стоит выеденного яйца.

Искусство Свифта эстетически полифонично. Природа во всем своем космическом величии входит в фантастическую сатиру Свифта. Излюбленный инструмент сатиры — увеличительное стекло Свифт подносит к страданиям человека и показывает их в фантастическом и гиперболическом виде. Вспомним, например, описание нищих в стране Бробдингнег: "...и тут для моего непривычного европейского глаза открылось самое ужасное зрелище. Среди них была женщина, пораженная раком: ее грудь была чудовищно вздута, и на ней зияли раны такой величины, что в две или три из них я легко мог забраться и скрыться там целиком. У другого нищего на шее висел зоб, величиной в пять тюков шерсти; третий — стоял на деревянных ногах вышиною в двадцать футов каждая. Но омерзительнее всего было видеть вшей, ползавших по их одежде. Простым глазом я различал лапы этих паразитов куда лучше, чем мы видим в микроскоп лапки европейских вшей; так же ясно я видел их рыла, которыми они копались, как свиньи".

"Путешествию Гулливера" не чужда философская проблематика — взаимоотношения жизни, смерти и бессмертия. Свифт повествует об особом типе людей, рождающихся в Лапуте с пятнышком на лбу. Это "бессмертники" — вечно живущие люди. Однако для Свифта, даже если бы человеку было дано несколько жизней, лишенных здравого смысла, он прожил бы их бесцельно, скучно и глупо. Физическое бессмертие нелепо своей противоприродной неестественностью и формирует эгоцентриста, смысл жизни которого — его собственная персона. Он сам — продолжение себя, он сам себе история, он

лишен движения, диалектического снятия, перехода. "Бессмертники" у Свифта всеми презираемые уроды, ничего не понимающие в жизни и нищенствующие.

Как Сервантес, Шекспир, Рабле предвидели кризис Возрождения, так Свифт предвосхищает утопичность идей Просвещения. Описывая школу политических прожектеров, посещаемую Гулливером, Свифт иронизирует над несбыточностью важнейших просветительских идей: "Это были совершенно рехнувшиеся люди. Они предлагали способы убедить монархов выбирать себе фаворитов из людей умных, способных, добродетельных; научить министров принимать в расчет общественное благо; награждать людей достойных, талантливых, оказавших обществу выдающиеся услуги; учить монархов познанию интересов народа; поручать должности лицам, обладающим необходимыми качествами, чтобы занимать их".

В отличие от критического реализма просветительский реализм типические характеры ставит в экспериментальные, а не в типические обстоятельства.

[1] Дидро Д. Соч.: В 10 т. М.-Л., 1935–1947. Т. VI. С. 544.
[2] Он же. Об искусстве. М.-Л., 1936. Т. I. С. 147.
[3] Он же. Соч. Т. V. С. 577.
[4] Он же. Об искусстве. Т. 1. С. 79.
[5] См.: Шиллер Ф. Собр. соч.: В 7 т. Т. VI. С. 216.
[6] Там же. С. 370.
[7] Дидро Д. Соч. Т. VI. С. 216.
[8] См.: Свифт Д. Путешествия Гулливера. М., 1947.

ПЕРИОД НАДЕЖД НА ЧУВСТВА

5. Сентиментализм: впечатлительный человек, умиляющийся добродетели и ужасающийся злу. Великой фигурой сентиментализма был Жан-Жак Руссо (родился в Женеве 28 июня 1712 г. Умер в 1778 г.). Б.Рассел говорил, что Руссо оказал мощное влияние на философию, так же как и на литературу, на вкусы, на обычаи и политику. Педагогический трактат Руссо "Эмиль" Гете называл "естественным Евангелием воспитания". А Гердер говорил, что за целое столетие ни одна книга не наделала столько шума и не получила такого резонанса. Кант считал, что "Эмиль" создает новых людей, ибо новые руссоистские методы их воспитания выведены из самой природы.

Характер Руссо (судя по описанию, сделанному его другом Давидом Юмом) сходен с характеристиками героев основанного им литературного направления (острая чувствительность, доминанта эмоционального начала и более острое ощущение боли, чем удовольствия; Руссо напоминает человека, с которого не только сняли платье, но и,

содрав кожу, поставили в таком положении сражаться с бурными и грубыми стихиями).

Руссоизм — философско-эстетическая основа сентиментализма. Философские размышления Руссо сосредоточены на проблеме судьбы личности в европейском обществе с его искусственной культурой и его противоречиями. В учении о бытии (онтология), в учении о познании (гносеология) Руссо не создал ничего существенного. Руссо оригинален как социолог, культуролог, политический мыслитель, моралист, психолог и педагог. Ему присуща плебейско-демократическая точка зрения на общество, личность и культуру.

Руссо в "Юлии, или Новой Элоизе" (1761) утверждает естественность гетеросексуальных отношений, в "Эмиле" (1762) формирует теорию естественного образования, а в "Общественном договоре" (1762) предлагает схему идеального общества.

Руссо утверждает, что знатные сословия, заявляющие о своей пользе для остальных, "полезны только для самих себя в ущерб остальным". И он предупреждает в середине XVIII в.: "Вы полагаетесь на существующий общественный порядок и не думаете о том, что этот порядок подвержен неизбежным революциям, что вам невозможно ни предвидеть, ни предупредить ту, которая заденет ваших детей... Мы приближаемся к кризису и к веку революций". Удивительное пророчество!

Лучшим и достойнейшим классом Руссо считает крестьянство — наиболее близкое к природе. Ряд идей этого мыслителя отличаются от современного почвенничества только тем, что, слава богу, лишены национализма и ксенофобии: "Сочинители, литераторы, философы непрестанно кричат, будто исполнять долг гражданина и служить ближним можно, лишь живя в больших городах; по их мнению, не любить Париж — значит ненавидеть человеческий род; в их глазах деревенский люд — ничто". По мнению Руссо, роскошь почти всегда сопутствовала науке и искусству. Еще в XVII в. Томас Гоббс развивал идею "естественного состояния" человека и общества (status naturalis), за которым последовало, противоположное ему, гражданское состояние (status civilis). Гоббс считал, что в "естественном состоянии" человек похож на волка. При "естественном состоянии" общества в нем царит "война всех против всех", право сводится к силе, а стремление человека к самосохранению оборачивает враждой к другим людям.

Согласно Руссо, человек в "естественном состоянии" был ни зол, ни добр, ни порочен, ни добродетелен. Он еще не пользовался разумом, и это не позволяло ему злоупотреблять своими способностями. Люди в "естественном состоянии" не делали зло благодаря спокойствию страстей и неведению порока. В "естественном состоянии" человек подчиняется природному порыву человеколюбия, и сострадание заменяет ему право и нравственность. По выходе из "естественного

состояния" развившийся разум рождает самолюбие, философия укрепляет его и совершенно изолирует человека. Он при виде страданий другого говорит себе втайне: "Погибай, если хочешь, лишь бы я чувствовал себя в безопасности".

Основателем гражданского общества был тот, кто первый, огородив участок земли, сказал: "Это — мое" и кто нашел людей достаточно простодушных, чтобы тому поверить". Но "...плоды земные принадлежат всем, а земля — никому!"[1].

Изменение общества происходило, как полагает Руссо, в результате изобретения орудий труда, просвещения ума людей, развития промышленности. Развитие человечества прошло три фазы:

Первая фаза — естественное равенство.

Вторая фаза — "общественное состояние" — гражданское общество, зиждущееся на фундаменте частной собственности: неравенство, противоречия и войны; несмотря на нашу культуру, в обществе воцаряется честь без добродетели, разум без мудрости, наслаждение без счастья и извращение естественных склонностей.

Третья фаза — преодоление обусловленного культурой неравенства и *возвращение к равенству*. Антитеза естественного и общественного состояния, дикарства и культуры.

Идея гегелевской диалектической триады предвосхищена в этой концепции Руссо. По ее поводу Вольтер написал Руссо, что никогда еще не было потрачено столько ума, чтобы убедить людей стать снова зверями; когда читаешь его книгу, хочется опять ходить на четвереньках.

Руссо за общество, в котором царит полное народоправство. Предел естественной свободы — силы индивида, гражданской — общая воля. Человек, движимый вожделением,— раб; повинуясь закону, предписанному самому себе, он обретает свободу.

Центр учения Руссо — идея об *общественном договоре*, определяющая понятие о неотчуждаемой и неразделимой верховной власти в государстве. Благо общества и цель законодательной системы, по Руссо, свобода и равенство. Пушкин называл Руссо защитником вольности и прав.

Основное противоречие в обществе Руссо видит не в сфере экономики и политики, а в сфере оппозиции природа/культура. В человеке эта оппозиция проявляет себя через конфликт между естественной, гармонической жизнью чувства и искусственностью рассудочного мышления. Руссо полагает, что прогресс наук и искусств вызывает порчу нравов: "Приливы и отливы в океане не строже подчинены движению луны, чем судьба нравов и добропорядочности — успехам наук и искусства. По мере того как они озаряют наш небосклон, исчезает добродетель, и это наблюдается во все времена и во всех странах"[2]. Руссо не отрицает прогресса культуры, но отрицает, что это

одновременно и прогресс нравственного и гражданского развития общества.

Руссо выступает против рационализма, господствовавшего в картезианской философии и в искусстве классицизма и Просвещения. В отличие от рационалистов XVII и XVIII вв. Руссо считает чувства специфической формой душевной деятельности. Раньше, чем разум, в человеке действуют чувства удовольствия и неудовольствия. Чувства, по Руссо, первичнее разума и больше, чем разум, по своему значению: мы ничтожны нашим просвещением и велики чувствами. Формула Руссо могла бы звучать: "Я чувствую, значит, я существую". Разум должен соединиться с чувствами: "верните человеку его единство, и вы сделаете его таким счастливым, каким он только может быть"[3].

Руссо утверждает, что все пороки могут быть объяснены и устранены, если изучить историю человеческого сердца. Его система воспитания служит этой задаче. Он создает философию чувства, а педагогику превращает в средство воспитания чувств. Локк рекомендовал развивать в ребенке способность рассуждения, по Руссо цель воспитания — создание разумного человека, начало же воспитания — развитие чувственного опыта. Подобно эпикурейцам, Руссо считает, что обманывает не ощущение, а суждение, к которому оно приводит. Единственная страсть, рождающаяся вместе с человеком и никогда не покидающая его в течении жизни,— любовь к самому себе (необходимо любить себя, чтобы сохранять себя). Следствие этой страсти — наша любовь ко всему, что нас сохраняет.

Лишь знания, способствующие нашему благополучию, достойны, по Руссо, исканий разумного человека. Важно знать не то, что есть, а то, что полезно. Люди ошибаются тем больше, чем больше знают. Единственное средство избежать заблуждения — невежество. "Какое мне дело?" — фраза привычная в устах невежды, но и наиболее подобающая мудрецу. Однако ход истории необратим, и естественное невежество ныне уже неосуществимо. Нам до всего есть дело, и наше любопытство расширяется вместе с нашими потребностями. Ум, раз попробовавший мыслить, не может остаться в покое. В этих суждениях Руссо есть нечто современное: не проявляй человек неумеренного любопытства, он не создал бы атомную бомбу.

И все же основа всего в человеке (и Руссо вновь и вновь возвращается к этому) — не мысли, не знания, не теории, а чувства и страсти. Движущие силы поведения человека не столько теории, сколько чувствования (и среди них главные: любовь к себе, боязнь страдания, отвращение к смерти, стремление к благополучию). Но человек — существо общественное и не имеет врожденного знания о добре, только разум дает ему познание добра, совесть заставляет его любить добро.

По утверждению Локка и Монтеня, человек содействует общему благу только ради своего интереса. Руссо возражает: справедливый

содействует общему благу даже в ущерб себе. И Руссо называет чудовищной философию, объясняющую добрые деяния людей корыстными и безнравственными мотивами.

Для Руссо совесть — надежный путеводитель существа несведущего и ограниченного, но мыслящего и свободного; совесть — непогрешимый судья добра и зла, делающий человека подобным богу. Совесть говорит с человеком на языке природы, а наша культура заставляет его забывать этот язык.

Литература и искусство, по мнению Руссо, играют позорную роль: "обвивают гирляндами цветов оковывающие людей железные цепи, заглушают в них естественное чувство свободы, для которой они, казалось бы, рождены, заставляют их любить свое рабство..."[4].

Руссо не считает театр полезным, он — место развлечения и отдыха и не служит никакому делу. Следует не поощрять любовь народа к развлечениям, а умерять его склонность к ним, ибо у народа есть серьезные задачи — создание совершенных социальных учреждений. Руссо отвергает точку зрения просветителей, что театр учит ненавидеть порок и любить добродетель. Руссо свою позицию доказывает от противного и спрашивает: "Разве там, где нет театра, эти чувства слабее?"[5]. Считать театр рассадником добродетели наивно. Ее источник — человек. Сцена — картина человеческих страстей, оригинал которой — в наших сердцах. Художник вынужден льстить этим страстям, чтобы не оттолкнуть зрителей, которым было бы тягостно узнать себя в позорном виде. Он рисует отвратительными лишь страсти, составляющие удел немногих и вызывающие естественную ненависть. И тут автор удовлетворяет желания публики. Человек, лишенный страстей или над ними господствующий, не интересен. Так, стоик в трагедии был бы несносен. Все страсти — сестры. Довольно одной, чтобы пробудить тысячу других. Подавлять одну при помощи другой — верный способ открыть сердце всем остальным. Театр очищает страсти, которых у тебя нет, и разжигает те, которые ты имеешь[6].

Руссо по-своему трактует аристотелевскую категорию катарсиса и эффект очищения: "Говорят, будто трагедия ведет через страх к состраданию. Допустим, но что это за сострадание? Преходящее пустое волнение, длящееся не дольше вызвавшей его иллюзии; остаток естественного чувства, вскоре заглушенный страстями; бесплодная жалость, довольствующаяся легкой данью в виде нескольких слезинок и ни разу еще не породившая ни одного гуманного поступка. Так плакал кровавый Сулла, слушая рассказ о чужих жестокостях..."[7]. Эти рассуждения не лишены резона: тиран может проливать слезы над сентиментальной сценой. Наполеон всю молодость носил в кармане своего мундира "Страдания молодого Вертера". А Сталин прослезился, когда героя фильма "Новые времена" выпустили из тюрьмы.

Руссо против героизированных персонажей, за выход на сцену и на страницы романов простолюдина: "Не следует ли пожелать, чтобы наши выспренние авторы соблаговолили немного спуститься со своих излюбленных высот и время от времени будили в нас жалость к простому страждущему человечеству..."[8].

Вопросы комедии получают у Руссо свою трактовку. Он признает величие Мольера, но считает, что тем опаснее воздействие его искусства: "Театр того самого Мольера, чьими талантами я восхищаюсь больше всех, представляет собой целую школу пороков и дурных нравов... Величайшая его забота состоит в том, чтобы высмеивать доброту и простодушие и вызывать сочувствие к тем, на чьей стороне хитрость и ложь: у него честные люди только болтают, а порочные действуют, и чаще всего — с блестящим успехом; наконец, рукоплесканиями очень редко награждается у него более достойный уважения, а почти всегда более ловкий"[9].

Руссо мечтает об искусстве, связанном с общественными интересами. Он восхваляет народный характер античного искусства, подчеркивая, что греки в актерах видели не столько людей, изображающих небылицы, сколько образованных граждан, представляющих перед соотечественниками историю страны. Греки считали себя свободными по природе, но при этом любили вспоминать о прежних своих несчастьях и преступлениях своих властителей. Для Руссо важно, что эти произведения были полны назидания. Искусство греков было школой мужества: "Эти великолепные, грандиозные зрелища, устраиваемые под открытым небом, перед лицом всего народа, состояли сплошь из сражений, побед, триумфов — событий, способных вызвать в греках пламенное стремление к первенству, усилить в сердцах их жажду подвигов и славы"[10]. Такие зрелища, по мнению Руссо, воспитывают гражданские добродетели.

Футурологический прогноз Руссо неблагоприятен для искусства. Руссо задается вопросом: в будущем обществе свободных людей что будут показывать? И в духе эстетической эсхатологии отвечает: "Если хотите — ничего. В условиях свободы, где ни соберется толпа, всюду царит радость жизни. Воткните посреди людной площади украшенный цветами шест, соберите вокруг него народ — вот вам и празднество. Или еще лучше: вовлекайте зрителей в зрелище; сделайте их самих актерами; устройте так, чтобы каждый узнавал и любил себя в других и чтобы все сплотились от этого еще сильней"[11]. Руссо желает, чтобы театральное действо стало действом самого народа.

Последователь Руссо Луи Себастьян Мерсье (1740–1814) не следует за Руссо и не отрицает театр: "Если вы рассуждаете о полезном спектакле, по какому праву вы лишаете его большую часть нации?.. Увеличьте эту жалкую залу, удвойте скамьи, отворите портики. Пусть массы войдут толпами и заполнят эти ложи; огромное участие народа зажжет всякого актера, придаст драме новую теплоту"[12].

Как сентименталист, Мерсье вслед за Руссо считает, что искусство должно апеллировать не столько к разуму, сколько к чувствам публики. Эмоциональность — первое требование, которое Мерсье предъявляет к искусству. Он критикует классицизм за рассудочность.

Искусство должно быть нравственным, но источник этой нравственности — не официальная, а естественная мораль, вытекающая из человеческой природы.

Согласно Мерсье, искусство должно быть оптимистично, радостно и призвано показывать, как добродетель, преодолевая препятствия, одерживает победу.

Приоритет чувств, прославление альтруизма, проповедь морали, согласующейся с нравственными инстинктами и естественными влечениями человеческой натуры, утверждение эстетического восприятия природы, идеализация сельской жизни и примитивизма — принципы руссоизма и его эстетики, философско-эстетические основы сентиментализма.

Сентиментализм — художественное направление, выдвигающее художественную концепцию: эмоционально-впечатлительный человек, умиляющийся добродетели и ужасающийся злу. Сентиментализм — это антирационалистическое направление, апеллирующее к чувствам людей и в своей художественной концепции умильно идеализирующее добродетели положительных героев и светлые стороны характеров персонажей, проводя четкие грани между добром и злом, положительным и отрицательным в жизни.

Сентиментализм (Ж.Ж.Руссо, Ж.Б.Грез, Н.М.Карамзин) обращен к действительности, но в отличие от реализма он наивен и идиллличен в трактовке мира. Вся сложность жизненных процессов объясняется духовными причинами.

В творчестве Руссо ("Новая Элоиза", 1761) звучит мотив бегства из враждебного, безнравственного мира людей в мир нетронутой природы. Все это породило распространенные впоследствии в литературе мотивы сельского кладбища, подтолкнуло развитие жанра элегии, характерного и для романтизма. Позднее романтики признавали заслуги и влияние Руссо. Вот что говорит о нем Дж. Байрон:

Руссо — апостол скорби, обаянье
Вложивший в страсть, безумец, что обрек
Терзаниям себя, но из страданья
Власть красноречья дивного извлек.

XVIII в.— век разума — характеризовался относительной политической устойчивостью, сдержанностью взглядов. Нарушение этой устойчивости обусловило логику перехода от рационализма к сентиментальной чувствительности. Писатель-сентименталист в своих произведениях лишь "созерцает" жизнь, умильно описывая доброде-

тельность положительных героев и четко проводя грани между добром и злом.

Искусство сентиментализма эмоционально-насыщенно, слезливо-чувствительно. Эти особенности эстетического отношения к действительности начали зарождаться внутри искусства Просвещения. Так, Вольтер ("Кандид") при описании идеальной страны Эльдорадо (голубая мечта просветителей!) слезно восхищается ее добродетельностью, хотя, конечно, в самом Эльдорадо на первом месте стоит разумное начало.

В известном смысле целостную и могучую ренессансную личность Просвещение и сентиментализм раскололи на рациональное и эмоциональное начала (чувствительная личность сентиментализма противостояла рассудочной личности Просвещения), что и обусловило характерные темы, мотивы и жанры английского, французского, немецкого и русского сентиментализма, а именно: мечты о сельской идиллии (Дж.Томсон), лирические вздохи о красоте природы и тяга к смерти (Э.Юнг), элегические настроения и "кладбищенская лирика", развитие жанра элегии, противопоставление городу истинной жизни в деревне, идеализация патриархальности и пасторальность (Т.Грей), утверждение постоянства человеческих слабостей (Л.Стерн), слезливая комедия (П.Лашоссе), естественность чувства любви (А.Ф.Прево), мотивы счастья простой жизни в девственном лесу (Л.С.Мерсье), отказ от порочной цивилизации и слияние человека с природой (Ж.Ж.Руссо), богатство спектра чувств в личной жизни человека (К.Ф.Геллерт), возвышенность и чистота любовных дружеских отношений (Н.М.Карамзин), жанр чувствительной повести (А.Е.Измайлов, Г.П.Каменев), жанр путешествий (П.И.Макаров, Н.М.Карамзин),

Английский, теоретик литературы Дж.Гуддон отмечает, что, когда мы читаем Китса, Кольриджа и Вордсворта, появляется ощущение, что их настроения — это "предромантический сентиментализм". Переходным от сентиментализма к романтизму было творчество "школы кладбищенской поэзии" — Томсона ("Seasons", 1726–1730); Юнга ("Ночные думы", 1742–1745); Блера ("Могила", 1743), Хервея ("Размышления среди могил", 1748); Грея ("Элегия", 1750); а также поэзия Макферсона (1760-е гг.) и Перси. Эти авторы скорбно размышляют о жизни и полны жалости к себе. В их произведениях воспеваются смерть и тлен, руины и кладбища.

Различия между рациональным реализмом Просвещения и сентиментализмом явственно видны при сравнении живописной манеры просветителя Ж.Шардена и сентименталиста Ж.Б.Греза. Натюрморты первого отражают его привязанность к миру вещей, к простым, добротно сделанным и удобным предметам повседневного обихода, второй же умиляется и восхищается скромными человеческими до-

стоинствами (картина "Паралитик"). Чистое, непорочное чувство (sentiment) заменило твердый и практичный ratio.

Идиллия и пастораль — жанры сентиментализма, в которых художественная реальность проникнута покоем и благостью, добротой и светом.

Идиллия — жанр, эстетизирующий и умиротворяющий действительность и запечатлевающий чувство умиления добродетелями патриархального мира. Согласно М.Бахтину, идиллия не знает быта. Идиллия в сентименталистской литературе нашла свое воплощение в некоторых сценах "Бедной Лизы" Карамзина, в повестях Бернардена де Сен-Пьера.

Пастораль — жанр произведения на темы из пастушеской жизни, возникший в древности и проникший во многие произведения классической и современной европейской литературы. В глубинной основе пасторали лежит убеждение, что в прошлом был золотой век, когда люди жили мирной пастушеской жизнью в полном согласии с природой. Пастораль — ностальгия по прошлому, по состоянию любви и мира, которое ныне утрачено. Пастораль — утопия, обращенная в прошлое, идеализирующая пастушескую жизнь и создающая образ беззаботного, умиротворенного существования. Пастораль — форма древнего примитивизма. Закат сентиментализма и уменьшение тяги к прошлому пасторальному счастью вызывали к жизни утопии, устремленные в будущее. Идиллия и пастораль близки сентиментализму и своей эмоциональной насыщенностью, и тем, что гармонизируют остро конфликтную действительность.

[1] Rousseau J.J. Œuvres et correspondance. P., 1861. P. 291, 292.
[2] Rousseau J.J. Œuvres Complètes. P., 1826. V. 1. P. 12–13.
[3] Rousseau J.J. Œuvres et correspondance. P. 227.
[4] Руссо Ж. Ж. Избр. соч.: В 3 т. Т. 1. М., 1961. С. 45.
[5] Там же. С. 81.
[6] См.: там же. С. 79–80.
[7] Там же. С. 83.
[8] Там же. С. 89.
[9] Там же. С. 91.
[10] Там же. С. 128. [11] Там же. С. 168.
[12] Хрестоматия по истории западноевропейского театра. М., 1956. Т. 2. С. 369.

6. Романтизм: вечность зла и вечность борьбы с ним; "мировая скорбь" — состояние мира, ставшее состоянием духа. По мнению американского ученого А.О.Лавджоя, термин "романтизм" имеет так много значений, что ничего не значит; термин и незаменим и бесполезен. Ф.Л.Лукас насчитал 11396 определений романтизма (см. его книгу "Упадок и крушение романтического идеала", 1948).

Термин имеет сложную историю. В средние века romance означал национальные языки, образовавшиеся из латинского языка, остававшегося языком науки. "Enromancier, romancar, romanz" — сочинять книги на национальном языке или переводить на национальный язык. Такие книги назывались romanz, roman, romance — романс. В XVII в. в английском языке слово romance имело отрицательную окраску и означало: фантастичное, причудливое, преувеличенное, химерическое. Во французском языке различалось romanesque (тоже с отрицательной окраской) и romantique (нежный, сентиментальный, грустный, печальный). В Англии в этом значении оно применялось в XVIII в. В Германии слово romantisch использовалось в XVII в. в смысле французского romanesque, а с середины XVIII в. в значении "печальный". Первым применил в эстетике термин romantisch Фридрих Шлегель, а его брат Август рассмотрел оппозицию: классицизм/романтизм. Мадам де Сталь перенесла термин romantique во французскую литературу. Она различала северную (средневековая, христианская, романтическая) и южную (классическая, языческая) литературы. В некоторых отношениях высказывания де Сталь перекликаются с концепцией Гегеля, для которого романтизм — третья и последняя стадия развития искусства, наступающая после античности и включающая средневековое искусство. Также существует мнение, что термин происхождением связан с английской литературой конца XVIII в.[1]

Романтизм — этап художественного процесса, новое художественное направление, новое мироощущение, новая эстетика. Последняя утверждала, что литература и искусство — средства поведать людям об основах мироздания, дать всеобъемлющее знание, синтезирующее в себе достижения человечества. Романтизм — искусство нового времени, особый этап в развитии мировой культуры. Эпицентром романтизма стала Германия. А.В.Шлегель считал романтизм свойством новоевропейской христианской культуры, наиболее ярко проявляющимся в немецком искусстве. *Романтизм — художественное направление, для которого инвариантом художественной концепции мира и личности стала система идей: зло неустранимо из жизни, оно вечно, как и вечна борьба с ним; "мировая скорбь" — состояние мира, ставшее состоянием духа; индивидуализм — качество романтической личности, романтизм — новое художественное направление и новое мироощущение, романтизм — искусство нового времени, особый этап в развитии мировой культуры.* Романтизм выдвинул концепцию: сопротивление злу хотя и не дает ему стать абсолютным властителем мира, но не может коренным образом изменить этот мир и устранить зло окончательно. В романтической культуре появляется *пессимистическая компонента* (по Пушкину, "английский сплин иль русская хандра"). "Мораль счастья", утверждавшаяся философией XVIII в.,

сменяется апологией обделенных жизнью, черпающих в своем несчастье вдохновение.

Романтизм видел в литературе средство поведать людям об основах мироздания, дать всеобъемлющее знание, синтезирующее в себе все достижения человечества.

Романтизм был *порожден* предгрозовой и послегрозовой *обстановкой* социальных бурь. Он — результат общественных надежд и разочарований в возможностях разумного преобразования общества на принципах свободы, равенства и братства. Романтики — свидетели революционного перелома в историческом развитии. Это дало им жизненный опыт и осознание зависимости от *истории* всех процессов в культуре и в жизни личности и общества.

Историзм вторгается в романтическую литературу. Возникают исторические романы (еще один новый жанр, созданный романтиками!) Вальтера Скотта. Его романы воплощают принципы эстетики романтизма и исторически готовят реалистическое мышление: воссоздание конкретно-исторических обстоятельств и колорита места и времени (= описание деталей и общей обстановки, а порой даже передача бытовых реалий эпохи, в которой происходит действие). Принцип историзма стал крупнейшим философско-эстетическим завоеванием романтиков. С его утверждением в сознании романтиков в их эстетику и искусство входит идея бесконечного. Романтики исторически понимали современность и повлияли на историзм осмысления истории общества (французская школа историографии Гизо, Тьерри, Минье), и на интерпретацию смысла творчества писателя (историко-биографический метод критики, разработанный Сент-Бевом, который в основу анализа искусства клал помимо самого произведения судьбу его творца), и на изучение истории литературы, и на принципы эстетики (Шатобриан в "Опыте об английской литературе" прокламировал, что рассмотренне литературы в отрыве от истории народов создало бы ложную картину).

Основным законом бытия романтики признают всеобщую *изменчивость*, и это открытие (впрочем, возвращающее культуру на новом витке исторической спирали к идеям Гераклита) повлияло на развитие эстетической и художественной мысли XIX и XX столетий.

Жубер резонно замечал, что нельзя сегодня писать так, как писали во времена Людовика XIV, иначе мы совершенно отдалимся от истины в стиле, ибо наши нравы, настроения, взгляды изменились. Однако в культуре не бывает ни окончательного разрыва с прошлым, ни внезапного рождения нового из ничего. Разрыв романтизма с классицистической культурой был решительным, но не абсолютным и включал в себя удержание многих принципов. Культура обычно *наследует* достижения не "отцов", а "дедов" и "прадедов". Наследование идет через одно-два поколения. Новая эстетическая и художественная система начинается с отрицания предшествующей ("отцов").

Шатобриан противопоставил искусство нового времени и классицизму, и его опоре — античности. "Прощание" с античным искусством — тема "Гения христианства" Шатобриана, который считал, что современная французская культура должна отказаться от подражания античности и ориентироваться на искусство средневековья и XVII в.

Романтики особенно охотно воспринимали традиции искусства средневековья и христианские идеи, сосредоточивавшие внимание на внутреннем мире человека. Центральным объектом романтизма становится духовная жизнь личности. Сфера романтизма — "таинственная почва души и сердца, откуда подымаются все неопределенные стремления к лучшему и возвышенному, стараясь находить себе удовлетворение в идеалах, творимых фантазиею"[2].

Романтизм разрывает путы регламентации, которыми классицизм связывал свободу человеческой личности, возвращая нас вновь к человеку как к мере вещей — казалось бы, к принципам Возрождения. Однако не весь человек есть мера всего в романтизме, а лишь его дух, его субъективность. Это одновременно и больше и меньше того, что было в эпоху Возрождения. Больше — ибо даже мельчайшие нюансы духовного мира героя привлекают внимание художника, и меньше — ибо из поля его зрения уходит огромный внешний мир и конкретно-чувственная прелесть его вещей.

Обстоятельства жизни шекспировских героев — свободное взаимодействие характеров, обусловленное фальстафовским фоном народной жизни, всей конкретностью бытия. Классицизм оторвался от этой конкретности и сделал ее условной. Обстоятельства жизни классицистических героев — взаимодействие характеров, регламентированных условностями и общественными нормами. Романтизм продолжил тенденцию классицизма, и для него конкретность уже не условность, а лишь дополнительное средство раскрытия духовного мира, субъективности человека.

Романтик Д.Берше (Италия) выстраивает эстетическую оппозицию *классическое/романтическое:* классицизм — литература мертвых, романтизм — живых; античные классики Гомер, Пиндар, Софокл, Еврипид для своего времени были тоже романтиками, ибо воспевали не деяния египтян или халдеев, а подвиги своих современников греков. Через десятилетие Стендаль продолжит это противопоставление в работе "Расин и Шекспир".

Классицистов и просветителей интересовало в искусстве вечное; в произведении они искали отражение всеобщих законов и норм. Романтики сосредоточены на современности и ориентируются не на античность и не на классицизм, а преимущественно на культуру средневековья. Романтизм сохранял верность идеалам Просвещения и утверждал просветительскую идею бесконечного совершенствования. Констан стремится привить французской культуре немецкие

традиции — внимание к собственной национальной истории, свободу от классицистических единств (немецкое умение воспроизводить всю жизнь человека, а не только двадцать четыре часа из этой жизни). Шатобриан также настаивает на отказе от трех единств.

Традицию "отцов" романтизм продолжает только в требовании повышенного внимания к личности и к ее чувствительности. Непосредственные предшественники романтизма (руссоизм, сентиментализм) "заразили" романтиков "эпидемией чувств и чувствительности". Так, Бланш в трактате "О чувстве" делает чувствительность фундаментом поэтики романтического творчества, основанием теории и истории искусства. Художнику вменяется в обязанность иметь чувствительное сердце, сострадать своим героям и вызывать у читателя сострадание к ним (в этом художник сродни священнику, а искусство — религии). Шатобриан подчеркивает, что стремится быть чувствительным сочинителем, обращающимся не к разуму, а к душе, к чувствам читателей. Романтизм развил жанр лирического стихотворения, противопоставивший романтизм рационалистичным по своей природе классицизму и Просвещению.

Действительность для романтиков — таинственна, иррациональна, загадочна. Она противостоит разуму и личной свободе человека. Она сфера социальных разочарований. Отсюда "мировая скорбь" как глобальное концептуально-значимое мироощущение. Цель романтиков — абсолютное разрешение всех противоречий и создание идеально-совершенного социума. Разлад мечты и обыденности порождает двоемирие в романтической культуре.

Романтизм выдвинул и детально разработал понятие *автора.* Теория романтизма рекомендовала литератору и его группе создавать романтический образ писателя (важен образ не только героя, но и автора — из этой посылки и вырастает внимание к историко-биографическому аспекту искусства и критический *метод Сент-Бева).* Проблема автора, которому искусно и искусственно выстраивается имидж, органично перерастает в романтической эстетике в проблему гения, который, по мнению романтиков, творит в уединении, чтобы потом представить результаты своего труда людям. Гений без ограничений и регламентации творит художественную реальность, которая для романтика выше действительности. Гений не подчиняется нормам, а предписывает их миру.

Эстетика романтизма важна и своими теоретическими открытиями, и своим культурообразующим воздействием, и тем, что на ее основе развилось искусство, подарившее человечеству немало шедевров. Эта эстетика по-своему трактовала *природу и роль искусства.* Ф.Шлегель утверждает, что история современной поэзии — непрерывный комментарий к философии: искусство должно стать наукой, а наука — искусством; *поэзии и философии* следует объединиться. Философия поэзии начинает с самоценности красоты, которая должна

быть теоретически отделена от истины (= наука) и добра (= нравственность). Шлегель считал: где останавливается философия — там начинается поэзия.

Искусство, по Жуберу, не подражает действительности, а пересоздает ее, воздействуя в первую очередь на нравственность аудитории и духовное состояние творца. Другой раннеромантический автор, Балланш, также не считает подражание основной функцией искусства, которое, по его мнению, призвано выражать духовное состояние народа на определенном этапе его развития. Романтики считают, что искусство не столько изображает мир, сколько выражает о нем мнение человечества. Объект искусства всегда один — прекрасная природа. Человек и общество, человек и история, человек в общении с людьми — темы Констана, Балланша, Жубера. Романтизм видел (А.Шлегель) нравственную действенность искусства, но отрицал его *цель,* полагая, что подлинное искусство бесполезно ("искусство для искусства"). Оно влияет на нравы не путем дидактики и назидательности, а само восприятие красоты преображает человека лучше, чем поучения, и делает его счастливее и нравственнее. Констан считал, что искусство достигает цели, не ставя ее перед собой, оно утешает, облагораживает, открывает человеку его предназначение.

Романтики разработали *новые жанры:* психологическую повесть (ранние французские романтики), лирическую поэму (Байрон, Шелли, Виньи), лирическое стихотворение. Развились лирические жанры, противопоставлявшие романтизм рационалистическим по своей природе классицизму и Просвещению. Искусство романтизма метафорично, ассоциативно, многозначно и тяготеет к синтезу или взаимодействию жанров, видов, а также к соединению с философией и религией.

Способ обобщения в романтизме, овеянном поэзией субъективности,— *идеализация,* подход к реальности с точки зрения вечных идеалов, "широкой и высокой точки зрения истории человечества"[3]. Творчество романтиков полно субъективности, они не столько раскрывают драматизм трагического, сколько подходят к нему с лирической стороны. Гейне по поводу своей трагедии "Альмансор" писал друзьям: "В эту вещь я вложил свое собственное "я" вместе с моими парадоксами, моей мудростью, моей любовью, моей ненавистью и всем моим безумием"[4].

Романтики расширили *арсенал художественных средств* искусства в теории и в художественной практике. Так, *гротеск и ирония* становятся излюбленными средствами романтиков. Гротеск — заострение образа, сочетающееся с гиперболизацией черт внешнего вида или характера персонажа,— теоретически разрабатывался Гюго и Гофманом. Ирония получает определение Ф.Шлегеля как "ясное осознание вечной изменчивости, бесконечно полного хаоса". Романтическая ирония (немецкий термин XVIII–XIX вв.) — оттенок (тип) смеха,

смех с "подводным течением", амбивалентный смех (направленный и на самого смеющегося, и на окружающий мир). Дж.Гуддон определяет романтическую иронию как повествование, в котором автор то и дело разрушает иллюзию, что произведение создано специально для того, чтобы отпускать комментарии по адресу героя, объяснять его недостатки и высветить забавную случайность творческого процесса. Романтической иронии полны произведения Стерна ("Тристрам Шенди", 1759–1767), Байрона ("Дон Жуан", 1819–1824).

Самоирония — ирония с внутренней рефлексией автора. Ее мастером стал Гейне. Ирония, самоирония, гротеск, фантастика характерны для романтического мышления (все это свойственно, например, роману Мэри Шелли "Франкенштейн, или Современный Прометей").

Источник *романтической трагедии* заключен внутри характера, сосредоточившего в себе всю скорбь мира. Романтизму близок лирический, а не эпический или драматический принцип творчества. И все же романтики создали великие трагедийные произведения. Трагедия романтизма — трагедия "мировой скорби", охватившей душу героя. В ней предстает всегда характер одного героя, вобравшего в себя печаль по поводу несовершенства мира. Эту особенность романтизма отмечал А.Пушкин, характеризуя Байрона. В некоторой резкости пушкинской характеристики есть и творческо-биографический момент (расставание поэта с романтическим этапом творчества и переход к реализму). В этой характеристике Байрона — определение одной из черт романтизма. Пушкин писал, сравнивая двух английских трагиков: "...до чего изумителен Шекспир! Не могу прийти в себя. Как мелок по сравнению с ним Байрон-трагик! Байрон, который создал всего-навсего один характер (у женщин нет характера, у них бывают страсти в молодости; вот почему так легко изображать их), этот самый Байрон распределил между своими героями отдельные черты собственного характера; одному он придал свою гордость, другому — свою ненависть, третьему — свою тоску и т.д. и таким путем из одного цельного характера, мрачного и энергичного, создал несколько ничтожных — это вовсе не трагедия"[5].

Романтизм осознает извечную неустроенность жизни человечества и считает, что в самой природе человека и человечества заложены неразрешимые противоречия. Ф.Шлегель утверждает субстанциональную *трагичность* человеческого *бытия*, ибо его конечность находится в неразрешимом противоречии с бесконечностью устремлений человеческого духа. В системе философско-эстетических идей романтиков это суждение становится аргументом в пользу *индивидуализма*.

Романтизм выразил индивидуалистические мироощущения человека XIX в. У одних романтиков герой оставался мечтательным чу-

даком, или загадочно-инфернальной личностью, но всегда трагически одиноким индивидуалистом (герой Гофмана). У других — индивидуализм романтического героя проявляется через гордое самоутверждение и подвиги во имя эгоистических целей или через бунт против несовершенства мироздания (Байрон, Б.Констан, Ф.Шлегель, Л.Тик). Центр эстетики и искусства романтизма — человеческая личность, наделенная ярким и страстным характером.

Личность для романтиков — целая Вселенная, у которой есть и "ночная" сторона, имеющая свои тайны и свою притягательность. Культ экзотики (в природе — неповторимо-индивидуальное, в человеке — исключительное, в обществе — необычное) характерен для романтической концепции мира и личности.

Романтический герой вырван из привычной, обыденной жизни и поставлен в чрезвычайные обстоятельства, в которых раскрывается мощь его духа. Он неповторимая, гордо одинокая личность, не принимающая несовершенного мира. Мир романтизма — это преимущественно собственный духовный мир героя. Душа героя несет в себе всю скорбь мира по поводу его несовершенства. Раскрывая состояние духа героя ("мировая скорбь"), романтизм (Шиллер, Гейне, Байрон, П.Шелли, Шатобриан, Лермонтов) отразил важные стороны состояния мира.

В романтизме герой пребывает, главным образом, в мире своей собственной духовной жизни, и потому характер героя есть сам себе обстоятельства. Байроновский герой — романтический тип гордого героя, склонного к приключениям, к экзотике, к одиночеству. Этот тип героя встречается в байроновских произведениях "Паломничество Чайльд Гарольда" (1812), "Гяур" (1813), "Манфред" (1817), "Каин" (1821) и восходит к "романтической" интерпретации сатаны из милтоновского "Потерянного рая" (1667). Его обуревают сверхчеловеческие страсти, он выделяется из общества и способен на страдания и нередко гордо несет в себе вину за какое-то ужасное преступление. Этот герой самим своим существованием доказывает бессмысленность привычных моральных норм. Он бунтарь, нигилист, вызывающий восхищение.

Сам Байрон обладал отталкивающе-привлекательными качествами этого героя — "сумасбродного, скверного и опасного, чтобы поддерживать с ним знакомство" (из дневника леди Кэролайн Лэм). Тип байроновского героя оказал влияние на образ пушкинского Евгения Онегина.

Романтизм создал особый тип характера, в основе которого лежит не драматизм, а лиризм, не драматическая, а лирическая напряженность. Лирический принцип творчества не мешает певцу "мировой скорби" рисовать многогранные характеры. Литературоведы склонны выражать противоположную по отношению к пушкинской точку зрения: они нередко подчеркивают шекспировскую много-

гранность байроновского романтического героя: "Байрон чувствовал себя снова и снова в положении шекспировских протагонистов, узнавая в себе их добро и зло, их слабости, их величие. Это могло быть что-то от Кориолана или что-то от Фальстафа и даже Нима. Весь Шекспир был в Байроне"[6].

Романтическое произведение становится лирическим самовыражением чувств поэта и передает "состояиия мира" не как конкретные общие обстоятельства, а как состояние духа. Другими словами, "мировая скорбь" и есть душа героя. Герой сосредоточивает в себе, в своем характере "состояние мира". Байрон создал полный трагизма лирический монолог героя, воспроизводящий духовный мир человека.

Байрон в новых исторических условиях продолжал дело, начатое просветителями, на философии которых он возрос. Он вобрал в себя идеалы просветителей XVIII в., ставшие теоретической базой и программой Французской буржуазной революции. Однако итоги этой революции поставили перед Байроном вопрос: все ли было истинно в просветительской идеологии? И если для просветительской исторической концепции характерна идея неуклонного поступательного прогресса, то Байрон считает, что прогресс сменяется периодами реакции. Байрон отказался от просветительского оптимизма, уверенного в легкой победе разума и справедливости.

Для Байрона герой бессмертен и его гибель не есть абсолютная смерть, ибо высокие общественные начала, заключенные в человеке, не умирают вместе с ним. Однако бессмертно не только героическое, благородное начало в человеке, бессмертны и зло и сама смерть. Проблемы смертности человека и его одиночества станут в XX в. центральными для экзистенциалистов, полагающих, что существование смерти превращает жизнь в бессмыслицу. Эти проблемы были глубоко поставлены в трагедиях Байрона. В отличие от экзистенциалистов для Байрона мысль об абсурдности жизни лишь промежуточный этап в восхождении к более высоким истинам.

Трагедии Байрона, в силу лирической их сути, трудны для постановки на сцене. Они зиждутся не столько на действиях, сколько на переживаниях и размышлениях героев. Заглавный герой трагедии Байрона "Каин" переживает несправедливость божественного предопределения строя жизни. Люцифер выступает в этом произведении как бессмертное и необходимое жизни зло, превращающееся в добро, ибо его усилия обращены против зла, творимого Богом. Люцифер и вдохновитель бунта Каина, и сторона его духа (бессмертная субстанция неспокойного духа Каина). Поэтому разговор Каина с Люцифером похож на спор Каина с самим собой, спор со своими сомнениями о проблемах жизни, смерти и бессмертия.

Каин Бессмертие? О нем
Не знаем мы: безумием Адама
Мы лишены плодов от древа жизни,
Меж тем как мать вкусила слишком рано
Плода от древа знанья — нашей смерти.

Люцифер Ты будешь жить, не верь им.

Каин Я живу,
Но лишь затем, чтоб умереть, и в жизни
Я ничего не вижу, что могло бы
Смерть сделать ненавистною мне, кроме
Врожденной нам привязанности к жизни,
Презренной, но ничем не победимой:
Живя, я проклинаю час рожденья
И презираю самого себя.

Люцифер Но ты живешь и будешь жить: не думай,
Что прах земной, что плоть твоя есть сущность.
Прах твой умрет, а ты вовек пребудешь
Тем, чем ты был.

Каин Чем был? Но и не больше.

Каин не может примириться ни с какими ограничениями свободы и мощи человеческого духа. И в бунте Каина, направленном на насильственное изменение истинного положения человека во Вселенной, проявляется романтическая художественная концепция мира, противостоящего идее бессмысленности жизни. Смерть страшит Каина. Он говорит:

Увы, я смерть узнал еще так мало,
Но уж страшусь... того, чего не знаю.

Однако Каин не смиряется с судьбой смертного. Он внемлет Люциферу, подбивающему его на бунт против Бога:

Мы существа,
Дерзнувшие сознать свое бессмертье,
Взглянуть в лицо всесильному Тирану,
Сказать ему, что зло не есть добро.
Он говорит, что создал нас с тобою,—
Я этого не знаю и не верю,
Что это так,— но если он создал,
Он нас не уничтожит: мы бессмертны!
Он должен был бессмертными создать нас,
Чтоб мучить нас: пусть мучит! Он велик,
Но он в своем величии несчастней,
Чем мы в борьбе. Зла не рождает благо,
А он родит одно лишь зло.

Смысл жизни у байроновского героя не в страдании, а в бесконечном противостоянии вечному злу. Борьба есть высшее благо, цель и смысл жизни героев байроновских пьес. Зло бессмертно, но человек остается человеком лишь до тех пор, пока этому всесильному злу он противостоит.

Насколько же закономерны особенности творчества Байрона для романтизма? Спустимся к истокам романтизма, перенесемся ровно на тридцать лет назад и откроем написанную в 1781 г. пьесу Ф.Шиллера "Разбойники". Все в этой пьесе иное в сравнении с "Каином", ибо все в ней рождено и иной национальной почвой, и иной художественной натурой, и иной исторической обстановкой. Обстоятельства, породившие "Разбойников" Шиллера, от породивших "Каина" Байрона отличает и то, что первая трагедия предшествует Французской революции, а вторая написана тогда, когда ощутимо стало разочарование в ее результатах. Однако стоящие по обе стороны огненного исторического рубежа, каким является Французская революция, эти трагедии не только разъединены, но и спаяны его огнем в некое художественное единство. Другими словами, разная конкретная обстановка, но схожее состояние мира (всемирно-исторические обстоятельства) лежит в жизненном фундаменте этих трагедий, состояние, в одном случае еще не всеми своими сторонами проявившееся, а в другом раскрывшееся с относительной полнотой. Ранний этап революционной ситуации в Германии сказался на общей расстановке сил в "Разбойниках" Шиллера. К любому общественному делу (и мы это видим по процессам перестройки и демократизации в России конца XX в.!) пристают подозрительные люди, вожделения которых мутны, а поступки корыстны. Только на тогдашней ранней ступени немецкого освободительного движения именно эти люди и их методы столь много значили в глазах Шиллера, что Шпигельберг показался ему существеннее и сильнее Карла Моора. Будь в Германии общественная борьба более зрелой — недобросовестные силы растворились бы в ней и сошли на нет[7]. В этой неповторимой обстановке и родились "Разбойники" как своеобразная литературная увертюра к Французской революции. Шиллера с Байроном роднят и романтический тип художественного мышления, и решение трагической темы в ключе проблемы смысла жизни, и идеалы, противостоящие действительности и устремленные в мир мечты, и пафос борьбы со злом и одновременно ощущение бесконечности зла и его органической присущности миру.

В "Разбойниках" поднявший мятеж в богемских лесах Карл Моор и деспотичный властитель Франц Моор — братья. В них отразилась родственность враждующих противоположностей внутри Германии и шире — отражены единство и вечная борьба добра со злом в мире. Свет бросает тень. Нет тени без света, но нет и света без тени — они нерасторжимы, и чем ярче пламя, тем гуще тьма окрест. Действитель-

ность полна трагизма, и жизнь существует и движется вперед лишь действием героев, восстающих против устоявшегося порядка. Но эти действия не способны привести к окончательной победе носителей идеального начала. В мире все время сохраняется подвижное равновесие добра и зла; мир усложняется, совершенствуется, но окончательно добро не может победить зло; с другой стороны, и зло не может уничтожить добро. Карл и Франц, добро и зло, связаны как действие и противодействие. Более того, устранение Франца не устранило бы окончательно зла в мире, так как внутри действий Карла Моора глубоко спрятано противоречие, содержится новая возможность возникновения зла. В этом отношении знаменательна поворотная сцена трагедии — захват разбойниками города ради спасения одного из своих сотоварищей — Роллера. Карла Моора охватывает ужас от злодеяний и жестокостей, сотворенных там его сподвижниками, которые ради спасения одного человека губят женщин, младенцев, стариков. Это превращение благородного действия (спасения соратника) в свою противоположность (гибель людей) усилено трагической иронией судьбы. Освобожденный Роллер оказался единственной жертвой со стороны разбойников в их схватке с жандармами. В самой мятежной силе, борющейся за справедливость, Шиллер находит ее противоположность. Карл не в силах снести крушение своих надежд. Он решает, что нельзя беззаконием утвердить закон, и идет, чтобы выдать себя властям.

Трагическая коллизия, разрешаясь, движет общество вперед, но рождает новый цикл трагических противоречий. Романтическая концепция трагического говорит: мир несовершенен, зло не может быть изгнано из мира окончательно, но активность героя, вступающего с ним в схватку, не позволит злу господствовать в мире. И сам герой в этой грозной и вечной борьбе раскрывает многие силы своей натуры и обретает бессмертие. *История и дух человека движутся через трагедии* — такова концепция мироздания в романтическом искусстве.

Романтизм — "либерализм в литературе" (Гюго). "Романтизм не в выборе сюжетов, не в точной истине, а в способе чувствования" (Бодлер)[8].

Романтизм показал, что неблагополучное состояние мира стало состоянием духа, создал могучие лирические характеры, способствовавшие художественному исследованию состояния духа ("мировая скорбь"), и понял, что состояние мира, суть бытия определяет бессмертие зла и вечность борьбы с ним.

Исходная точка критики у романтиков — представления о несбыточном совершенстве мира, которыми выверяются духовные богатства и нравственные качества личности, и, с другой стороны, представления о несбыточно совершенной личности, которыми выверяется мир. Возникает мерцание, свечение, исходная точка критики колеблется от мира к личности и от личности к миру. Ирония сменяется

самоиронией (особенно у Гейне), самоирония — мировым скепсисом[9]. Мировой скепсис романтической сатиры — родной брат мировой скорби романтической трагедии.

Романтическое искусство сосредоточило все внимание на характере и его индивидуальном своеобразии, абстрагируясь от реальных обстоятельств его жизни. В неповторимости личности увидел романтизм ее общественную ценность. И гибель такой неповторимой индивидуальности осознавалась как неотвратимость и как трагедия. Смерть и зло вечны, они внутренне заложены в самом механизме жизни. Но с той же необходимостью в могучей человеческой индивидуальности заключена гордая необходимость схватки с извечным злом. Оба начала бессмертны, в их борьбе суть жизни, но ни одному из них не суждено одержать окончательную победу. В этом неискоренимый трагизм жизни. А в нем причина "мировой скорби" поэта. В этой концепции жизни, с одной стороны (в признании необходимости борьбы), находят свое продолжение традиции просветителей, а с другой стороны (в признании бессмертности зла), находит отражение разочарование результатами Французской революции.

Романтизм поставил проблему *национальной специфики* искусства. Однако среди романтиков не было единства в этом вопросе. Шатобриан заботился о чистоте национальной французской традиции и предлагал включать в художественный контекст не только исторический, но и национальный колорит. Идеям национального своеобразия культуры противостоял "литературный космополитизм", сторонниками которого были Б.Констан и мадам де Сталь (книга "О литературе"). Она выделила два культуриых региона: юг, следующий греко-римским, "древним" канонам (французская, итальянская, испанская литература), и север с культурой самостоятельной и свободной от условностей, не упорядоченной, меланхоличной и чувствительной (английская, немецкая, датская, шведская литература).

Английский романтизм остро ощутил катастрофичность истории. В.Скотт создал в европейской литературе жанр исторического романа. Красоту мира и человека воспел Дж.Китс. Романтика борьбы за идеалы пронизывает поэзию и драматургию Дж.Байрона. Течением внутри романтизма стала "озерная школа" (У.Вордсворт, С.Колридж, Р.Саути). Не разделяя идеалы Просвещения, лейкисты отрицали возможность рационального устройства мира и проповедовали созерцательно спокойное отиошение к жизни, пристальное внимание к природе и к простым людям. Они реформировали английскую поэзию. Во Франции в русле романтизма развивалось творчество Ф.Шатобриана, Ж.Сталь, А.Ламартина, В.Гюго, А.Мюссе, Э.Сю, А.Дюма-отца. Немецкий романтизм опирался на эстетическую теорию, разрабатывавшуюся В.Г.Ваккенродером, Новалисом, Л.И.Тиком, братьями Ф. и А.Шлегелями, а художественное воплощение принципа романтизма получили в творчестве Э.Т.А.Гофмана,

Г.Гейне и др.В Германии Янг ("Соображения об оригинальном сочинительстве", 1759) создал эстетическую теорию, оказавшую влияние на течение "Бури и натиска"; возникла ранняя группа германских романтиков (поэты, философы и эстетики); их последователи (второе поколение романтиков) создавали поэтические и прозаические произведения (оба поколения были активны и имели общенациональное значение); Гете ("Страдания молодого Вертера", 1774; "Гёц фон Берлихинген", 1773); Гердер; Шиллер. В России к романтизму относятся поэзия декабристов, творчество Жуковского, ранние произведения Пушкина и Лермонтова.

Проблемы художественной рецепции тонко понимались романтиками, а в воздействии искусства они видели единство нравственного и эстетического начал. Шатобриан утверждал, что мораль художественного произведения создается общим впечатлением, остающимся в душе: если, закрывая книгу, мы становимся нежнее, благороднее, великодушнее, чем были, то произведение морально: "о моральных достоинствах произведения должно судить не по рассеянным в нем максимам, но по впечатлению, которое оно оставляет в душе"[10]. Романтики считали, что искусство наставляет читателя на путь добродетели.

Художественные и эстетические особенности романтизма: 1) апология чувства, обостренная чувствительность; 2) интерес к географически и исторически неблизким культурам, к культурам не изощренным и "наивным"; ориентация на традиции средневековья; 3) пристрастие к "естественным", "живописным" (на языке эпохи "романтическим") пейзажам; 4) отказ от жестких норм и педантичных правил поэтики классицизма; 5) усиление индивидуализма и личностно-субъективного начала в жизни и творчестве; 6) появление историзма и национального своеобразия в художественном мышлении.

[1] См. об этом: Будагов Р.А. Из истории слов романтический и романтизм // Известия АН СССР. Серия литературы и языка, 1968. Т. XXVII. Вып. 3; Chateaubriand F.R. de., Rene. Les Aventures du dernier Abencèrage. P., 1958.

[2] Белинский В.Г. Полн. собр. соч.: В 13 т. М., 1955. Т. 7. С. 146.

[3] Шлегель Ф. Эстетика, философия, критика. М., 1983. Т. 1. С. 300.

[4] Гейне Г. Письмо Фридриху Штейнману и Иоганну Баптисту Руссо от 29 октября 1820 года / Гейне и театр. М., 1956. С. 394.

[5] Пушкин А.С. Полн. собр. соч. Т. X. М., 1958. С. 779.

[6] Pinto Vivian de Sola. Byron's dramatic prose. The university of Nottingham, 1954. P. 14.

[7] См.: Берковский Н. Театр Шиллера // Вопросы литературы. 1959, № 11. С. 158.

[8] См.: Dictionnaire universel des litteratures sous la direction de B. Didier. P., 1986.

[9] См.: Гейне Г. Собр. соч.: В 10 т. М., 1959. Т. 9. С. 269.

[10] Chateaubriand F.R. de., Rene. Les Aventures du dernier Abencèrage. P., 1958. P. 179.

Стадия утраченных иллюзий включает в себя две художественные эпохи: авангардизм и реализм. Своеобразие этих эпох состоит в том, что они развиваются не последовательно, а исторически параллельно.

Авангардистские группы художественных направлений (предмодернизм, модернизм, неомодернизм, постмодернизм) развиваются параллельно реалистической группе художественных направлений (критический реализм XIX в., социалистический реализм, деревенская проза, неореализм, волшебный реализм, психологический реализм, интеллектуальный реализм). В этом не последовательном, а параллельном развитии эпох проявляется общее убыстрение движения истории.

Глава VI ЭПОХА АВАНГАРДИЗМА: МИР ВРАЖДЕБЕН ЛИЧНОСТИ

Термин "эпоха авангардизма" употребляется здесь в широком смысле: имеется в виду, что каждое новое направление предмодернизма, модернизма, неомодернизма, постмодернизма возникает как авангард, эпатирующий публику, а затем, с годами, сменяясь новым авангардом, переходит в разряд традиционного, а порою даже классического искусства (так случилось, например, с импрессионизмом и со многими произведениями примитивизма).

Все авангардистские направления (предмодернизм, модернизм, неомодернизм, постмодернизм), заостряя те или иные черты художественного образа, усиливают рецептивную активность читателя, зрителя, слушателя, превращая их не только в равновеликих автору творцов художественного текста, но и делая реципиента в процессе интерпретации текста более важным, чем автор, творцом художественного смысла. Все авангардистские направления исходят из того, что художественный текст, созданный автором,— полуфабрикат, превращающийся в художественный продукт только благодаря интерпретационной активности реципиента.

Одно из главных положений художественной концепции авангардистских направлений: хаос, беспорядок — закон современной

жизни человеческого общества. Искусство становится хаосологией, изучающей законы мирового беспорядка.

Все авангардистские направления свертывают сознательное и увеличивают бессознательное начало и в творческом, и в рецепционном процессе. Эти направления большое внимание уделяют масс-искусству и проблемам формирования сознания личности.

Особенности, объединяющие авангардистские художественные направления: новый взгляд на положение и предназначение человека во Вселенной, отказ от ранее установившихся правил и норм, от традиций и условностей, эксперименты в области формы и стиля, поиски новых художественных средств и приемов. Одни из непременных для всех авангардистских направлений художественных приемов — "маскировка" (нарочитое усложнение художественного текста) и примитивизация (упрощение языка искусства). Маскировка создает, казалось бы, ненужные трудности на пути читателя к смыслу художественного текста в форме искажений грамматики, редких слов, тайных образов, иностранных слов, усеченных рассуждений. Например, в XX в. критиковалась модернистская поэзия (Элиот, Паунд) за труднодоступность для читателя.

Эстетическое наслаждение и понимание находятся в соотношении обратной пропорциональности: чем текст проще и понятней, тем меньшее наслаждение он приносит читателю, зрителю, слушателю. И наоборот. Конечно, авангардизм экспериментально испытал это положение, доводя его до абсурдных крайностей (примитивизм живописи слонов или обезьян — заумь "ничевоков"). Однако вне этих крайностей маскировка, усложнение текста могут быть плодотворны, не только вызывая повышение эстетического наслаждения, но и ведя к эффекту "остранения" (термин русской формальной школы, предложенный В.Шкловским, означающий обострение художественной выразительности и социально-рецептивной действительности образа путем придания ему необычных, неожиданных, странных черт и особенностей).

Еще одна общая особенность всех направлений авангардизма — опора на разные национальные традиции (в том числе и на неожиданные и экзотические). Так, например, В.Мириманов показал воздействие негритянского искусства на Пабло Пикассо и возникновение кубизма. И наконец, существеннейшая особенность авангардизма: заострение в образе одной из составляющих его сторон, обычно уравновешенных (так натурализм заостряет объективное начало и свертывает субъективное, сюрреализм — наоборот).

Эти тенденции в ходе исторической смены художественных направлений авангардизма усиливаются, чему способствует то, что в XX в. актуальными искусствами становятся самые массовые: литература, кино, а со второй половины XX в. еще и телевидение.

ПЕРИОД ПРЕДМОДЕРНИЗМА: СВОБОДА И УДОВОЛЬСТВИЕ

Предмодернизм — первый (начальный) период художественного развития эпохи авангардизма; группа направлений в художественной культуре второй половины XIX в., открывающая целую стадию (стадию утраченных иллюзий) новейшего художественного развития.

В период предмодернизма особенности модернизма только складывались, художники в своих поисках не впадали в крайности и придерживались во всем (в том числе и в маскировке) меры. Это обусловило плавный переход этого периода авангарда в художественную классику (последнее косвенно подтверждают аукционы "Сотбис", на которых произведения этого периода продаются ныне за 50 и даже 60 миллионов долларов).

*I. **Натурализм: человек плоти в вещно-материальном мире.*** Что такое натурализм? Натурализм (фр. naturalisme, от лат. natura — природа) — художественное направление последней трети XIX в., утвердившееся вначале во французской литературе, а затем распространившееся в Европе и США и программно стремившееся к сопряжению художественной деятельности с научным познанием, к объективному изображению жизни в ее будничных подробностях и к изображению человеческих характеров в их обусловленности наследственностью и средой. Пора расцвета натурализма приходится на период конца 60-х — середины 80-х годов.

Художественная концепция. Натурализм — художественное направление, инвариантом художественной концепции которого стало утверждение *человека плоти в вещно-материальном мире; человек, даже взятый лишь как высокоорганизованная биологическая особь, заслуживает внимания в каждом своем проявлении; при всем своем несовершенстве мир устойчив, и все подробности о нем общеинтересны.* В художественной концепции натурализма уравновешены желания и возможности, идеалы и реальность, ощущается известное самодовольство общества своим положением, хотя натурализм не закрывает глаза на несовершенство человека и мира, однако не желает что-либо менять в нем.

Философско-эстетические основы: позитивизм Огюста Конта и эстетическая теория и детерминистские идеи Ипполита Тэна. Натурализм — художественный отсвет на укоренение материалистического мировосприятия и зеркальное отражение грубого материализма. На рождение и творческую практику натурализма оказали влияние

философско-мировоззренческие аспекты дарвиновской биологической теории.

Предшественники, опора на традицию. Натурализм родился из абсолютизации реализма, из стремления точно, адекватно и подробно воспроизвести реальность.

Особенности. Натурализм стремится к точному, объективному, бесстрастному воспроизведению реальности, к регистрации ее внешних, непосредственно видимых подробностей. Натурализм считает, что человеческие характеры и действия предопределены биологической природой личности и окружающей ее средой. Такое понимание характеров вызывает представление о том, что у личности нет свободы воли и все действия человека фатально предопределены его физиологией.

Натуралисты стремятся писать свои произведения "под диктовку жизни". Эти произведения часто бессюжетны или имеют ослабленный сюжет ("Прекрасный день" Сеара, "По течению" Гюисманса), они бесстрастны. Натуралисты не морализируют, хотя могут высказывать социально-критическое отношение к жизни. Натурализм — абсолютизация познавательной функции искусства.

Место в художественном процессе. Последний в истории всплеск объективности при создании художественной реальности. Дальше, начиная с импрессионизма, нарастает субъективизм. Натурализм начал разрушение и перестройку художественного образа. Этот процесс углубился в XX в. в искусстве модернизма. Венгерский ученый Ласло Кардош отмечает, что натурализм пытался с научной тщательностью поймать действительность в сети искусства, но уже в начале XX в. искусство перестало верить в то, что действительность можно запечатлеть путем точного воспроизведения миллиона реалий.

Родоначальник натурализма — Золя. Он утверждал, что не хочет, как Бальзак, решать, каков должен быть строй человеческой жизни, не стремится быть политиком, философом, моралистом, а желает, чтобы его произведения были бы "простым анализом куска действительности" и рисовали бы ее "такой, какова она есть".

Последователи: в русле натурализма протекало творчество братьев Э. и Ж. Гонкур, А.Сеара, Л.Энника, П.Алексиса. К этому направлению примыкал прозаик А.Доде и драматург А.Бек. Некоторые писатели сочетали приверженность к натурализму со следованием некоторым принципам импрессионизма или символизма (например, Ж.К.Гюисманс).

Теоретические идеи: Эмиль Золя разработал теорию натуралистического театра (сборник эссе "Экспериментальный роман", 1880) и теорию натуралистического романа ("Романисты-натуралисты", 1881). Согласно представлениям эстетики натурализма действия личности предопределены наследственностью, средой и общественными

отношениями, в которые вплетена судьба этой личности. В предисловии к роману "Тереза Ракэн" Золя называет себя натуралистом, для которого человеческие поступки определяются влиянием окружающей среды и наследственностью. Для писателя-натуралиста человек — прежде всего биологический организм и искусство призвано исследовать биологический организм и биологические законы его существования. Важную роль в эстетике натурализма играет теория среды, особое внимание уделяется среде бытовой. На закате натурализма идея активного воздействия на среду сменяется пессимистическим представлением о неизменности человеческой природы. Для натурализма видимый мир — часть природы и живет по ее законам, а не управляется некими сверхъестественными силами.

Отношение к науке: доверие к научным методам познания и убеждение, что только наука, в первую очередь наука о природе, может уберечь литературу от романтических заблуждений. На возникновение, теорию и художественную практику натурализма сильнейшее влиянием оказали экспериментальные естественные науки (особенно физиология).

Г.Флобер утверждал, что большое искусство должно быть "научным и безличным". Стремление к объективности в изображении действительности, приверженность к фактам, "научность" одухотворялись у натуралистов верой в непреходящие человеческие ценности. Вера во всемогущество науки приводила натуралистов к идее жесткой детерминированности поступков человека и исторических событий, а у некоторых сторонников этого художественного направления возникало даже фаталистическое представление о жизненных процессах (так, например, в творчестве позднего Мопассана и у Гюисманса звучат мотивы фатализма).

Особенности метода. Сама жизнь неспокойного и немирного человечества тяготеет к грубости натурализма; русский писатель В.Астафьев говорит: "Не знаю ничего страшней и натуралистичней войны". У натурализма метод художественного постижения действительности опирается на беспристрастное наблюдение, чреватое общественным равнодушием; подход к жизненным явлениям — асоциальный, биологический. Натурализм вводит в художественное творчество научные методы познания и превращает литературу в экспериментальную лабораторию или патологоанатомический кабинет. Романист, чтобы постигнуть жизнь, должен рассекать ее, делать аутопсию.

Натуралисты — сторонники научно-клинического метода патологов и физиологов. Натурализму присуще стремление к документированности. Его литературные произведения — малые и большие, развернутые очерки, опирающиеся на научно обоснованные факты. При этом ослабляется роль фантазии в творческом процессе.

Эпицентр и распространение. Эпицентром натурализма стала Франция. Отсюда это направление распространилось в Германию. Здесь оно было теоретически обосновано и художественно воплощено В.Бельше, К.Брейбтреем, А.Хольцем; распространению натурализма способствовала критическая деятельность братьев Г. и Ю. Харт. Повлиял натурализм на творчество Г.Гауптмана и Г.Коирада. Золя и братья Гонкур повлияли на формирование натуралистических школ в Берлине и Мюнхене (А.Хольц, Й.Шлаф, братья Г. н Ю.Харт).

В Англии к натурализму принадлежали Дж. Мур, Дж. Гиссинг, А.Морнссон.

В США натурализм проявился в социально ориентированных пронзведениях С.Крейна, Ф.Норриса ("Ответственность романиста", 1903), примыкал некоторыми сторонами своего творчества к натурализму и Теодор Драйзер. Натурализм повлиял на американский риджионализм (регионализм от англ. regional — местный) и стал его составным компонентом. Риджионализм соединил в себе эстетические принципы натурализма с принципами примитивизма и стал художественным направлением в искусстве США 1920–1940 гг. (художники Томас Харт Бентон, Джон Стюарт Кэрри, Грант Вуд). Риджионалисты утверждали идеи американского изоляционизма и американской национальной исключительности и самобытности. Главная цель художников этого направления — изображение "подлинной Америки", их темами стали американские пейзажи, сцены из жизни фермеров, события, о которых повествует фольклор, эпизоды американской истории.

В Италии натурализм выступил под псевдонимом *веризм* (от лат. verus — истинный, правдивый) в творчестве Дж. Верги, Л.Капуаны, Д.Чамполи.

Для бельгийского натурализма характерно творчество К.Лемонье. Некоторое влияние оказал натурализм на творчество скандинавских писателей (Г.Ибсена и К.Гамсуна).

В Испании натурализм определил творчество Э.Пардо Басан, а также писателя и литературного критика, члена Испанской академии А.Паласио Вальдеса (1853–1938), который в романах "Хосе", "Пена", "Риверита" рисовал грубость и жестокость народных нравов и алчность элитарных слоев общества.

Произведения литературы. Для натуралистов художественное произведение — "человеческий документ" и сфера концептуального гуманитарного эксперимента. Так, в "естественной и социальной истории" семьи Ругон-Маккаров Золя раскрывает роль наследственности в жизни человека. В романе "Деньги" родоначальник натурализма показал французского дельца (бизнесмена, по современной терминологии) — его энергию, напор, расчетливость, сочетающиеся с готовностью на все ради успеха и с аморализмом.

Натурализм проявил пристальный интерес к простым, обыденным явлениям жизни, ранее почти не привлекавшим внимания писателей: к функционированию крестьянского хозяйства, шахты, прачечной, рынка, к изображению "социального дна", публичного дома, социально неустроенных людей. Так, в романах Э.Золя читатель находит и своеобразную семейную хронику ("Жерминаль"), и семейную историю прачки и кровельщика ("Западня"), повествование о трудах и днях крестьянина ("Земля"), а у Гюисманса рассказ о повседневных заботах проститутки ("Марта"). Братья Гонкур ("Жермини Ласерте", 1865) аналитически исследовали жалкую жизнь девушки-служанки и передали перипетии ее любви к сыну лавочника.

Золя в своих произведениях раскрывает власть среды над человеком, своеобразный "товарный фетишизм", господство материального над духовным. А.В.Луначарский по поводу этой особенности романов Золя говорил, что в натурализме вещи лепят людей.

Натуралисты сосредоточивали свое творческое внимание на темных и даже патологических сторонах жизни.

Другие виды искусства. Натурализм в сфере изобразительного искусства не сформировался, как в литературе, в целостное направление, хотя эстетика натурализма повлияла на изобразительное искусство. Натуралистическая живопись запечатлевает художественную реальность, в которой краски изменчивы, формы расплывчаты, а зафиксированное эмоциональное настроение неопределенно. Эта расплывчатость и неопределенность вызвали кризис натурализма и переход к импрессионизму.

Художественная критика. Критерий эстетической оценки произведения в натуралистической критике — полнота осуществляемого в нем познавательного акта.

2. ***Импрессионизм: утонченная, лиричная, впечатлительная личность, способная наслаждаться красотой. Что такое импрессионизм?*** Термин импрессионизм (фр. impressionisme от фр. impression — впечатление) произошел от названия картины Клода Моне "Impression: Soleil Levant"). Импрессионизм берет начало с "Салона отверженных" (1863). Император Наполеон III (Луи Наполеон Бонапарт) повелел выделить отдельный зал для произведений, отбракованных жюри. Зрители пошли в этот зал, чтобы окончательно посрамить художников, отвергнутых знатоками. Но посрамление не состоялось: многие зрители испытали чувство художественного наслаждения от увиденных ими неведомых до сих пор шедевров. Так новое художественное направление впервые заявило о себе. Название возникло после Салона 1867 г., где картина Моне, изображающая закат солнца и в название которой вошло слово "Impression"

("Впечатление"), привлекла большое внимание зрительской аудитории. С этого момента импрессионистами стали именовать всех независимых художников, противостоявших Академии и писавших в духе Моне. Все они в 1877 г. приняли это наименование и, объединившись в группу, начинают издавать журнал "Импрессионист".

Нельзя сказать, что для французского искусствоведения понятие "впечатление" было чуждым, его использовали еще при характеристике пейзажного творчества Коро, Добиньи и Йонкинда, а еще ранее Руссо утверждал, что он всегда стремится сохранять свое первичное впечатление от природы.

Импрессионизм — художественное направление, стремящееся естественно запечатлеть окружающий мир в его изменчивости, передавая при этом свои впечатления.

Художественная концепция. Импрессионизм — *художественное направление* (вторая половина XIX — начало XX в.), *инвариантом художественной концепции которого стало утверждение утонченной, лирически отзывчивой, впечатлительной личности, восторгающейся красотой мира.* Импрессионизм открыл новый тип восприятия реальности. В отличие от реализма, сосредоточенного на передаче типического, импрессионизм сосредоточен на особенном и единичном и их субъективном видении художником.

Импрессионизм утверждал впечатлительного, созерцающего человека, способного видеть красоту в простых, чувственно-достоверных явлениях, счастливо воспринимающего общедоступные радости бытия — ощущение света, солнца, земли, моря, неба.

Предшественники, опора на традицию. Искусствовед Н.Дмитриева видит в творчестве импрессионистов далекие отголоски влияния греческой вазописи и восточной миниатюры[1].

Академик Н.Конрад и его ученица Е.Завадская раскрыли влияние японской культуры на рождение и развитие французского импрессионизма. Влияние японской гравюры, с ее утонченной линеарностью, сказалось, в частности, в том, что импрессионисты даже в гравюре, не прибегали к "проволочному" линейному контуру.

Импрессионизм (особенно Сезанна) опирается на некоторые принципы классицистической живописи и группирует свои фигуры, используя осовремененный композиционный и стилистический опыт Пуссена.

Особенности. Импрессионизм — мастерское владение цветом, светотенью, умение передать пестроту, многокрасочность жизни, радость бытия, зафиксировать мимолетные моменты освещенности и общего состояния окружающего изменчивого мира, передать пленэр (игру света и теней вокруг человека и вещей, воздушную среду, естественное освещение, придающее эстетический вид изображаемому предмету).

Художники стремятся передать свечение предметов, прозрачность, чистоту и текучесть воздуха, напоенного светом. С этим стремлением связано художественное открытие *пленэра* Клодом Моне, Камилем Писсарро, Альфредом Сислеем. Они писали свои картины не в мастерской, а на открытом воздухе. В связи с этим Моне признавался: "...У меня никогда не было мастерской, и я не понимаю, как можно запираться в комнате. Это годится для рисования; для живописи — нет"[2]. Благодаря "творчеству на воздухе" и установке на адекватную передачу впечатления от реальности на полотнах импрессионистов возникал эффект сверкающего и вибрирующего солнечного света, богатства красок природы, растворения четких очертаний предметов в воздушной среде.

Импрессионисты провели колористическую революцию. Тени на их полотнах оказались цветными (К.Моне), снег не белым, а голубым, вбирающим в себя цвет неба (И.Грабарь). Импрессионисты разлагали сложные тона на составляющие их чистые цвета солнечного спектра и писали только чистым "основным" цветом (красный, оранжевый, желтый, зеленый, голубой, синий, фиолетовый). Никаких полутонов на палитре. На холсте же накладываются отдельные мелкие чистые мазки с расчетом на оптическое соединение и смешение чистых цветов в глазу зрителя. Так внутри импрессионизма возникло течение — пуантилизм, искусство писать картину не мазками, а точками. Это порождало светлую, солнечную, радостную и трепетную живопись. Импрессионисты передавали зрительное впечатление от натуры.

Ренессанс открыл законы центральной перспективы с единой точкой зрения. А.Хаузер отмечает, что впервые после этого открытия Поль Сезанн (1837–1906) нарушил законы перспективы и вернул довозрожденческий принцип ограничения пространства плоскостью изображения.

Анри Матисс писал: "Художники-импрессионисты, в частности Моне, Сислей, обладали тонкими ощущениями, мало отличными друг от друга. Отсюда следовало, что все их полотна похожи. Слово "импрессионизм" прекрасно подходит их манере, так как они передают беглые впечатления. Но оно не подходит для определения некоторых более поздних художников, которые избегают первого впечатления, считая его почти обманчивым"[3].

Кант утверждал, что цвет позволяет видеть контуры предметов. В этом единственная польза для художника от цвета. Кант, размышляя о контурах, имел в виду двумерные изображения на холсте. Однако контуры у Сезанна не двумерны. В импрессионистской живописи "плоскость картины" исчезает, она растворяется, и мы "проходим сквозь нее". "Исчезновение" плоскости картины — первый шаг, сделанный в этом направлении Сезанном. Современные художники, освоившие принципы Сезанна, пошли дальше — перспектива тоже ис-

чезла. Человек с улицы думает, что все это произошло потому, что эти лентяи не умеют рисовать. Также можно было бы думать, что молодые люди из Королевских воздушных сил носятся в небе, потому что не умеют ходить[4].

Импрессионистская живопись стремится передать то, что невыразимо в словах, и их картины родственны не словам и литературе, а мелодичным звукам и музыке, это сонаты и симфонии в красках.

Место в художественном процессе. Импрессионизм и натурализм составляют известное единство (предмодернизм!). Первые импрессионисты группировались вокруг Эмиля Золя, боровшегося за новую живопись и выпустившего сборник статей "Мой Салон" (1866). Эдуарда Мане Золя называл натуралистом, поскольку тот говорил, что "ничего не может делать без природы".

Импрессионизм (особенно Сезанн) рассматривал картину как структурированное изображение формы. Тем самым импрессионизм повлиял на рождение кубизма. Между импрессионизмом и нарождающимся кубизмом шло художественное взаимодействие (преемственность и отталкивание): кубизм предпочел телесность импрессионистским нюансам настроения и цвета.

Восприятие направления. У некоторых деятелей культуры, видевших в импрессионизме школу художников, проявлявших интерес к световым эффектам и стремившихся запечатлеть быстротечные впечатления, это художественное направление вызывало неприятие и протест. Поэт М.Волошин полагал, что импрессионистов не привлекают ни детали точно очерченных явлений, ни глубинные связи, ни обобщающие идеи; они бегут от идей к клубящимся на поверхности красивым, цветным впечатлениям. Волошин в 1904 г. отмечал, что в импрессионистских пейзажах не чувствуется, что художники когда-нибудь проходили по изображаемой местности. Действительность доходила к ним только через глаза, но не через осязание. Такие пейзажи могут писать только узники из окна темницы. И они были узниками города.

Австрийский живописец В.Паален, напротив, видел в произведениях импрессионизма художественное открытие: "В анархии эмоциональных ценностей в конце прошлого века люди, обратившиеся к искусству как к последнему прибежищу, начинают понимать, что внутренняя природа вещей так же значительна, как и внешняя. Вот почему Сера, Сезанн, Ван Гог и Гоген открывают новую эру в живописи: Сера — своим стремлением к структурному единству, к объективному методу; Ван Гог — своим цветом, который перестает играть описательную роль; Гоген — смелым выходом за рамки западной эстетики, и особенно Сезанн — решеннем пространственных задач"[5].

Родоначальник и последователи. Клод Моне сплотил вокруг себя группу близких ему художников-импрессионистов (Мане, Ренуар и

Писсарро). Они еще задолго до выставки 1867 г. нашли друг друга и объединились. Клод Моне был инициатором этого объединения.

Итак, импрессионизм создала группа художников-единомышленников, а если искать зачинателя нового художественного направления, то им следует полагать Клода Моне. Он писал: "...Я был и хочу оставаться импрессионистом. Я сам изобрел это слово или, по крайней мере, выставил картину, которая дала повод какому-то репортеру из "Figaro" пустить в ход эту кличку. Как видите, она имела успех. Повторяю, я — импрессионист..."[6].

Последователи. Главной сферой самоосуществления и бытия импрессионизма стала живопись. Художниками, творившими в духе принципов нового направления, стали О.Ренуар, Э.Дега, А.Сислей, Ван Гог, Гоген, Матисс, Утрилло, Сера, Ван Гог, Гоген, П.Сезанн, Писсарро, Базиль.

Произведения живописи. Размышляя над картиной своего знаменитого брата О.Ренуара "Бал в Мулен де ла Галетт", Э.Ренуар рассказывал, что, прежде чем написать это полотно, художник поселился в этой местности на полгода, перезнакомился со всем тамошним мирком и его особой жизнью, которой не передали бы никакие натурщики, и, вжившись в атмосферу этого популярного кабачка, с ошеломляющим подъемом изобразил царящую там бесшабашную суматоху. "Что он делает, когда берется за портрет? Просит модель держаться как обычно, сидеть в своей всегдашней позе, быть в своем повседневном платье, чтобы ничто в картине не напоминало о натянутости и предварительной подготовке... В "Акробатках", например, не чувствуется никакой композиционной нарочитости. Кажется, что с помощью какой-то невероятно утонченной и мгновенной техники художник на лету схватил движение обеих девочек. Именно так они шли по цирковой арене, улыбаясь публике и посылая ей воздушные поцелуи. Не стану употреблять высокие слова, вроде "реализма" или "импрессионизма", а просто скажу, что на картине — подлинная жизнь со всей ее поэзией и прелестью. Это отсутствие какой бы то ни было "условности" — я всячески это подчеркиваю — доставляет мне бесконечно много радости; оно дает мне ощущение природы во всей непредвиденности и напряженной гармонии..." (Эдмон Ренуар. Пятая выставка газеты[7]).

Импрессионисты романтизировали мир, отказавшись от черной краски и от изображения темных сторон жизни. Их искусство стало светлым и праздничным. Критики часто сравнивают висящие рядом в музее импрессионизма в Париже картину Коро "Севрская дорога" и подобную картину, написанную Сислеем. У Коро пейзаж и крестьянка, вписанная в него, освещены ярким солнечным светом. И чем ярче свет, тем темнее и мрачнее тени. У Сислея солнечный пейзаж, тень стала частью света, мрак исчез. На полотне Сислея — дама вписана в пейзаж и даже придорожная грязь отливает серебром.

Другие виды искусства. Импрессионистическая скульптура (Огюст Роден во Франции, Медардо Россо в Италии, П.П.Трубецкой в России) отличалась чистотой и текучестью форм.

Импрессионизм проявил себя и в музыке (К.Дебюсси и Ж.М.Равель, А.Скрябин). Жозеф Морис Равель (1875–1937) — французский композитор и пианист, музыке которого присущи тонкая чувственность, экзотическая гармоничность и яркие оркестровые эффекты.

В литературе импрессионизм сказался отчасти на творчестве французского романиста и новеллиста Ги де Мопассана (1850–1893), Кнута Гамсуна (Норвегия), Г.Келлермана, Гофмансталя (Германия), австрийского драматурга и прозаика Артура Шницлера (1862–1931) — автора пьесы "Анатоль" (1893) и повести "Фрау Беата и ее сын" (1913). Импрессионистский характер присущ творчеству английских писателей О.Уайльда, А.Саймонса, русского писателя И.Ф.Анненского и писателя-эмигранта Бориса Зайцева. Одним из наиболее последовательных проводников импрессионизма в литературе стал австрийский писатель П.Альтенберг: его книга "Как я это вижу" — словесные зарисовки мимолетных впечатлений. Принципы импрессионизма в литературе можно найти в "Дневнике" братьев Гонкур: "Коренное отличие современной литературы состоит в замене общего частным — в этом все ее будущее" (март 1865 г.); "...искусство — это увековечение в высшей, абсолютной, окончательной форме какого-то момента, какой-то мимолетной человеческой особенности..." (август 1866 г.). Импрессионисты-живописцы иногда вступали в художественное взаимодействие с литературой. Так, Ван Гон размышлял о произведениях литературы и живописные творческие замыслы порою формировал в свете опыта литературы. Не случайно одна из его работ — голова, которую он "невольно написал" после прочтения "Жерминаля" Золя.

В сфере архитектуры, прикладного и декоративного искусства усилилась декоративность.

Художественная критика. Коллингвуд считает, что пейзажи Сезанна потеряли почти все следы зрительности. "Деревья никогда так не выглядели — такими они должны предстать перед человеком с закрытыми глазами, человеком, который натолкнулся на них, бредя вслепую"[8].

Художественная критика, отмечая высокую художественную информативность произведений импрессионистов, утверждала, что Дега говорит "одной линией больше, чем говорит целая книга.

Теоретические идеи. Импрессионисты не проявляли особой заботы о формулировании своих эстетических принципов. Программа импрессионизма внятно не прокламировалась. На эту тему художники почти не высказывались. В своих статьях и письмах импрессионисты писали о чем угодно, но только не о своих теоретических идеях. Приятель Метерлинка писатель К.Моклер утверждал, что

Клод Моне никогда не теоретизировал, не только письменно, но даже устно. Поэтому эстетику импрессионистов трудно вычитать из их письменных высказываний — ее легче реконструировать.

Коллингвуд, передавая свое понимание теоретических постулатов импрессионистов, пишет: "Живопись не может быть зрительным искусством. Человек пишет руками, а не глазами. Доктрина импрессионистов о том, что писать следует свет, была чистым педантизмом, который не смог уничтожить порабощенных художников лишь потому, что они оставались художниками вопреки своей доктрине..."[9]. Английский искусствовед Ювдэйл Прайс в работе "Диалог о разных сторонах живописного и прекрасного" (1801) предвосхитил эту доктрину импрессионистов, сказав, что он может представить себе человека будущего, который будет рожден без чувства осязания и который не будет способен ничего видеть, кроме разнообразных оттенков света.

Сезанн полагал, что живопись выявляет структуру вещей, отделяет существенное и фиксирует лежащие в основе предметов формы. Сезанн считал, что живопись создает образ человека, очищенный от преходящего, случайного (например, от случайных мимики и жестов).

Некоторые сведения об эстетике импрессионистов можно почерпнуть не у художников, а у их современников-единомышленников писателей. Золя в 60-х г. видел в импрессионистах своих союзников и защищал их от нападок консерваторов, более того, писатель-натуралист в известном смысле стал теоретиком, обосновывавшим принципы импрессионизма. Золя пытался сопрягать импрессионистическую и натуралистическую эстетику или, вернее, подменять одну другой. Суть импрессионизма Золя видел в "точности передачи впечатления от природы". В импрессионистическом требовании передачи *впечатления* для Золя звучало натуралистическое требование точно следовать за природой. Золя считал, что художник должен на холсте запечатлеть свое отношение к природе и показать ее "такой, какой он ее видит", отразить жизнь в ее бесконечных изменениях.

Некоторые принципы импрессионистической эстетики сформулировали братья Гонкур: "Идея — это старость души и болезнь ума..." (1858); "Видеть, чувствовать, выражать — в этом все искусство" (1865); "...живопись — это не рисунок. Живопись — это краски..." (май 1867 г.). Эти писательские формулировки "рифмуются" с редкими высказываниями художников-импрессионистов: "Я пишу то, что сейчас чувствую"[10]; "В чувстве все дело,— остальное само собой"[11]; "Импрессионизм должен быть теорией чистого наблюдения"[12],— говорил Писсарро. Быть художником, по Сезанну,— значит "не быть писателем" и "не быть философом", то есть "чувствовать", видеть многоцветье мира, освещенного солнцем, и не заботиться о теоретическом обосновании своего творчества.

Отношение к науке. Импрессионисты прислушивались к научным идеям физики и особенно оптики. На этом естественнонаучном интересе основаны были достижения живописной техники. Молодые художники-импрессионисты Поль Синьяк и Жорж Сера в духе позитивизма решили соединить искусство с наукой и искали теоретические обоснования импрессионистской техники пуантилизма — создания "оптической смеси" (зрительного впечатления от смешения цветов на сетчатке глаза).

Интересовались они и другими естественнонаучными идеями — в частности, жадно следили за попытками математика и естествоиспытателя Шарля Анри, автора "Научной эстетики", открыть универсальный ключ к созданию произведений живописи. Искусство живописи Анри сводил к комбинированию цветов спектра, каждый из которых обладал, по мнению этого исследователя, эмоциональным соответствием (радости, например, соответствует желтый и красный цвета). Характер линии и ее направление имели, согласно Анри, также свои эмоционально-смысловые соответствия: радость — движение вверх и направо, печаль — вниз и налево.

Особенности метода. Раскрывая метод творчества Сезанна, английский философ, историк и теоретик искусства Р. Дж. Коллингвуд писал: "Изменения, пришедшие в живопись в самом конце XIX века, были настоящей революцией. На протяжении этого века все полагали, что живопись — это "зрительное искусство" и что художник — прежде всего человек, пользующийся глазами и использующий руки только для того, чтобы записать то, что открыли ему глаза. Потом явился Сезанн и стал писать как слепой. Его натюрморты, в которых хранится самая сущность его таланта, подобны группам предметов, ощупанных руками; цветом он пользуется не для того, чтобы воспроизвести то, что видит, глядя на них, а для того, чтобы записать почти в виде алгебраической формулы то, что он почувствовал при ощупывании"[13].

Распространение. Родиной и эпицентром импрессионизма стала Франция. Отсюда новое художественное направление распространилось в другие страны.

Работавший в Англии американец Джеймс Уистлер называл свои импрессионистские полотна "симфонией в белом", "гармонией в зеленом и розовом", "ноктюрном в сером и серебряном". Уистлер этими ассоциативными характеристиками подчеркивал близость музыкальных звуков к цветовой гармонии в живописи.

В США в духе импрессионизма работал живописец Джеймс Уистлер (1834–1903), автор известного "Портрета матери" (1871).

В Германии импрессионизм проявился в творчестве Макса Либермана (1847–1935), изображавшего трудовые процессы, например в картине "Консервщицы" (1879), и пейзажи, например "Капустное поле" (1912), а также в творчестве Ловиса Коринта (1858–1925), жи-

вописца, создававшего чувственных ню, грубоватые картины на мифологические и религиозные темы, например, "Вирсавия" (1908), портреты современников.

В Италии принципы импрессионизма воплощались в творчестве скульптора М.Россо.

В Испанию импрессионизм проник с творчеством Хоакина Сорольа.

В России наиболее значительными импрессионистами были живописцы К.А.Коровин, И.Э.Грабарь, скульптор П.П.Трубецкой.

Художественные итоги. Д.Ранти видел заслугу импрессионистов в "тонкости зрения", в открытии солнца, которое "обесцвечивает тона и, будучи отраженным, в силу слепящей яркости, все сводит к светящемуся единому целому". Импрессионисты придавали большое значение цветовой гамме, и открытия в области цвета со временем приобрели значение для художников всего мира. Они помогли человечеству увидеть изумительный мир света, заставили зрителя смотреть на мир другими глазами. Импрессионизм означал переворот в манере чувствовать и видеть; он преобразовал не только живопись, но также скульптуру, музыку, литературу.

Импрессионисты были отвергнуты официальным Салоном. Они были лишены ежегодной экспозиции и широкой зрительской аудитории, возможности приобрести известность и продавать картины. Однако через столетие картины импрессионистов уже имели высочайший ценностный статус, стали украшением лучших музеев мира, цены на них на аукционах достигли миллионов и десятков миллионов долларов.

Импрессионизм выдвинул крупнейших мастеров и оказал влияние на мировую художественную культуру.

[1] См. Дмитриева Н.А. Краткая история искусств. М., 1993.
[2] Monet Claude. "La vie moderne". 12. 06. 1880.
[3] Matisse H. Ecrits et propos sur l'art. P., 1972. P. 45.
[4] См.: Коллингвуд Р.Дж. Принципы искусства. М., 1999.
[5] "Paalen". 1944, № 6.
[6] Monet Claude. "La vie moderne". 12. 06. 1880.
[7] Ibidem. № 121. 19. 06. 1879.
[8] Коллингвуд Р.Дж. Указ. соч. С. 138.
[9] Там же.
[10] Сезанн П. Переписка. Воспоминания современников. М., 1972. С. 167.
[11] Писсарро К. Письма. Критика. Воспоминания современников., 1974. С. 197.
[12] Там же. С. 119.
[13] Коллингвуд Р.Дж. Указ. соч. С. 138.

3. Прерафаэлитизм: золотой век в рыцарском прошлом, современная жизнь далека от идеала. Что такое прерафаэлитизм? Прерафаэлиты — предшественники символистов, нередко отождествляемые с ними. Так, на выставке "Символизм в Европе" (1975–1976) за дату возникновения символизма принят был 1848 г. — год основания Братства прерафаэлитов в Англии.

Художественная концепция. Прерафаэлиты в своем творчестве выдвинули и утверждали художественную концепцию: *современная жизнь несовершенна и далека от идеала, высшие жизненные ценности человечества остались позади — в эпохе средних веков.* Эти идеи и ценностные ориентации оказались близки нарождающемуся символизму и оказали влияние на его становление.

Философско-эстетические основы. Философско-эстетическим основанием Братства стали теоретические идеи Рескина.

Предшественники, опора на традицию. Истоки своего искусства, свои традиции прерафаэлиты видели в живописи Возрождения, в готике, в творчестве назарейцев.

Особенности. Искусству прерафаэлитов присуща яркость красок, проработка мельчайших деталей, строгость стиля, мистические аллюзии. Сюжеты картин — эпизоды, взятые из Библии, из мифологии, из истории. Прерафаэлитам свойственны эстетизм, дендизм, снобизм, герметизм.

Место в художественном процессе. Активизация субъективизма в постнатуралистическом периоде развития предмодернизма объясняется бурным развитием фотографии, которая создавала впечатление полной объективности изображения мира. Прерафаэлитизм стал предтечей символизма.

Восприятие направления. На Всемирной выставке 1855 г. в Париже картины прерафаэлитов пользуются успехом.

Родоначальник и последователи. В известном смысле прерафаэлитизм начался с теории и эстетики Рескина, которого можно считать зачинателем этого художественного направления. В Братство прерафаэлитов вошли Уильям Хант, Джон Эверетт Миллес, к ним вскоре присоединяется Д.Россети.

Произведения. Каждая культура создает свои легенды о прошлом и в этом мифологизированном прошлом черпает для себя образы и мотивы. Прерафаэлиты стремятся передать легенды, мифы, библейские притчи, придавая им убедительные детали, тщательно выписывая подробности. Зритель не должен был иметь повод усомниться в подлинности изображения мифологического героя Орфея или портретного сходства с оригиналом при изображении Христа.

Главный и другие виды искусства. Главным и определяющим видом искусства у прерафаэлитов была живопись. Прерафаэлиты, кроме живописи, уделяли внимание декоративному искусству.

Художественная критика. Академическая критика середины XIX в. с большой неприязнью приняла живопись прерафаэлитов. Так, картину Миллеса "Христос в родительском доме" (выставлена в Королевской академии) критик "Таймс" резко осудил. Нападки критики на прерафаэлитов парирует Джон Рескин в ряде статей, которые публикует в "Таймс", а сами художники издают журнал "Джерм" (вышло четыре номера), в котором теоретически обосновывают принципы своего творчества. Рескин в поддержку прерафаэлитов написал книгу "Прерафаэлитизм"[1].

Теоретические идеи. Эстетическим основанием прерафаэлитизма стали работы английского писателя и теоретика искусства Джона Рескина (1819–1900) автора трудов по проблемам теории культуры ("Сезам и Лилии", 1865; "Королева эфира", 1869). Рескин призывал к возрождению средневекового цехового ремесла и проповедовал преклонение перед средневековой художественной культурой... Для Рескина искусство — выражение национального духа, средоточение религии и морали. Идеи Рескина стали эстетической программой прерафаэлитов, идеал которых был обращен к прошлому.

Особенности метода. В формировании художественного репертуара живописи прерафаэлитов большую роль играет натура.

Эпицентр и распространение. Прерафаэлитизм возник в Англии и не получил прямого распространения в других странах. Однако он оказал художественное воздействие на французское искусство и сыграл решающую роль в рождении французского символизма.

Художественные итоги. Прерафаэлиты — небольшое локальное художественное направление, но они подготовили почву для возникновения и развития символизма.

[1] Ruskin J. "Pre-Raphaelitism". L., 1851.

4. Символизм: "В закате утонула (так пышно!) кровать"; мечты о рыцарстве и Прекрасной Даме. Что такое символизм?

Символизм (фр. symbolisme, от греч. symbolon — отметка, эмблема, знак, символ) — широко представленное во французской и русской поэзии (конец XIX — начало XX в.) художественное направление эпохи модернизма. Возникновение термина было связано со спором. Сотрудник "Temps" П.Бурде обвинил Верлена, Малларме и их последователей в "декадентстве" (1885). Жан Мореа возразил против такого наименования и назвал их поэтами "символическими" (symboliques) и продолжал отстаивать свое наименование против уничижительного прозвища хулителей[1].

Художественная концепция. Символизм утверждает художественную концепцию: *мечта поэта — рыцарство и Прекрасная Дама.*

Мечты о рыцарстве ("узнаю тебя жизнь, принимаю и приветствую звоном щита"), поклонение Прекрасной Даме ("И веют древними поверьями ее упругие шелка, и шляпа с траурными перьями, и в кольцах узкая рука") наполняют поэзию символизма. Символизм идеализировал и наследовал некое смутное, туманное рыцарское прошлое человечества. Символисты идеализировали рыцарство, и для них женщина находится в центре мира. Они создают образ "женщины-цветка". Они преклоняются перед Прекрасной Дамой. Они боготворят идеализированную, чистую, целомудренную женщину. Они воспевают проклятую развратницу, соблазняющую мужчину и толкающую на путь наслаждения и порока.

Гоген искал идеальную женщину вне европейской цивилизации на Таити и Маркизских островах. Прекрасная Дама Гогена живет первобытной натуральной жизнью среди природы и в единении с природой. Прекрасная Дама Поля Серюзье — простая бретонка, а Амина-Жана — мечтательная девушка. Символисты ищут Вечную женственность, и символом ее становятся то "женщина-цветок" Фантен-Латура, то веселые пастушки Обера, то грустная Беатриче Россети, то роковая красавица в стихах Бодлера, то древние образы Сфинкса, Елены или Саломеи в картинах Моро.

Символизм остро ощущал закат Европы, закат существующей цивилизации, бесцеремонное вхождение грядущего хама в историю. Именно в этом закате "утонула (так пышно!) кровать" (Блок). Личность, как перед концом света, спешит упиться чувственными радостями бытия ("О, закрой свои бледные ноги!.." — Брюсов; "и все души моей излучины пронзило терпкое вино" — Блок), насладиться чувственностью даже "ценой потери" ("так вонзай же, мой ангел вчерашний, в сердце острый французский каблук" — Блок).

Философско-эстетические и исторические основы. Шеллинг и братья Шлегели утверждали, что природа искусства символична, эти идеи были известны французским литераторам, зачинавшим новое художественное направление — символизм, и сыграли роль в его возникновении.

Символизм — дитя исторически неопределенной, незрелой ситуации.

Теоретические идеи. Один из теоретиков символизма Жорж Ванор писал в книге "Символистское искусство" (1889): "Какой бы новой ни казалась теория литературного символизма, она существовала всегда". Ванор возводит эту теорию к святому Кириллу Александрийскому[2]. Теория символизма предполагала все видимое, все сущее тайными знаками и шифрами вечных, вневременных идей. Искусство интуитивно постигает эти идеи, проникая сквозь внешние покровы явлений мира. Символистские художественные произведения передают эту таинственную метафизическую сущность вещей, не

постигаемую разумом. Еще недавно господствовавший натурализм не в состоянии решать подобные задачи.

Произведения символизма суггестивны и способны оказывать "внушающее" метафизическое воздействие самой музыкой стиха и многозначностью поэтического слова.

Предшественники, опора на традицию. Бодлер своим творчеством предвосхитил символизм.

Особенности. Символизм — эпоха уникальных личностей; передача уникального жизненного опыта ярко индивидуальных личностей.

Сюжеты картин художников-символистов — преимущественно мифологические, мистические или фантастические.

Символизм создавал "подземное течение мысли" и "невидимый" мир позади видимого образа, некий подтекст, вызывающий поток смутных ассоциаций.

В символистской живописи линии и краски причудливы, мало похожи на очертания и цвет реальных предметов. Персонажи картин — фантастические, воображаемые существа. Беклин считал, что символистская картина должна о чем-то повествовать, побуждать зрителя к размышлениям, подобно поэзии, и производить впечатление, подобно музыкальной пьесе.

Символизм — выражение референции реальности одного уровня с помощью соответствующей реальности другого уровня[3], выражение идей с помощью символов; направление в литературе и живописи, которое использовало средства художественной выразительности для чувственного выражения идей, эмоций, абстракций[4].

Место в художественном процессе. Первый манифест символизма, провозглашавший, что романтизм, натурализм и парнасцы исчерпали себя и наступило время символистской поэзии опубликовал Жан Мореа в "Фигаро"[5].

Символизм испытал влияние импрессионизма.

Символизм порывает с натурализмом и противостоит ему.

Символизм стремился представить то, что находится по ту сторону представимого. Такова, например, попытка Мунка в картине "Крик", прокладывавшей дорогу от символизма к экспрессионизму. "Крик" предваряет и предвосхищает экспрессионизм и его концепцию мира и личности.

В символизме предугадываются противоположные по характеру течения будущего — такие, как экспрессионизм. Гоген, Ван Гог, Энсор, Мунк уже несут в своем творчестве черты экспрессионизма.

Родоначальник и последователи. Жан Мореа основал школу символистов.

Символизм видел личность в таинственном мире, коммуникации с которым могут состояться лишь через намеки и недосказанности. В символизме отражалось колеблющееся, как пламя свечи на ветру, ми-

роощущение человека, не уверенного ни в полной реальности мира, ни в его будущем.

Отношение к науке. Научные опоры художественного творчества символизм видел в теории символа. Символ (от греч. глагола symballein — бросать сообща и от существительного symbolon — отметка, эмблема, знак, символ) — знак или предмет, замещающий другой предмет и выражающий целую систему идей. Символ — объект, который обозначает нечто другое. Символ существует в реальной действительности, аллегорический знак — плод фантазии. Для Кольриджа символ — зримость типического в индивидуальном.

В культуре укоренено множество символов. Весы, например, символизируют справедливость; скипетр — власть; пальмовая ветвь — мир; лавровый венок — славу; лев — могущество; красная роза — любовь, желтая — измену; белая — невинность; звездно-полосатый флаг — США; крест — христианство; свастика — фашизм. Жесты также могут быть символами. Кивок головы сверху вниз — согласие, а справа налево — несогласие (у болгар наоборот), битье себя в грудь — раскаяние; поднятые руки — готовность сдаться в плен.

Литературный символ соединяет в себе образ и идею. Поэзия насыщены символами.

Искусствовед Дж.Гуддон отмечает, что в произведениях У.Б.Йейтса встречаются личные символы: солнце, луна, башня, маска, дерево, винтовая лестница. Элиот в "Четырех квартетах" пользуется символами Огня и Розы. Огромный белый кит из "Моби-Дика" Мелвилла ("великий бог"), по мнению Гуддона,— в некотором роде символ трупа, который многие годы подвергают аутопсии охотники за символами. Произведения Уильяма Голинга символичны и имеют много интерпретаций. Произведения М.Метерлинка, Л.Андреева, Гуго Гофмансталя, Ю.О'Нила полны символов.

Произведения. В символизме активизация читателя по отношению к художественному тексту (важнейшая общая черта авангардизма) достигается путем создания стихов с нежесткой формой (склонность к свободному стиху, верлибру, стиху в прозе). Рембо и Малларме экспериментировали в области формы художественного текста.

Всю суть символизма великолепно выражает скульптура О.Родена "Рука создателя" (1897–1898). Бог для Родена — скульптор, ваяющий человека и мир, поэтому рука создателя — рука скульптора, лепящего из большого куска глины человека. Бог как скульптор (или скульптор как Бог) извлекает из материи то, что в ней сокрыто и превращает ее в людей и животных, вещи и предметы. Рука в скульптуре Родена становится символом творения и творчества, божественного созидания мира, образом Бога, образом аполлонистической (т.е. художественной) деятельности человека (Аполлон — древнегреческий Бог, покровительствовавший искусствам).

В речи над могилой М.Врубеля (1910) Александр Блок вспомнил знаменитую врубелевскую картину "Демон" и сказал: "...У Врубеля день еще светит на вершинах, но снизу ползет синий сумрак ночи. Конечно, ночь побеждает, конечно, сине-лиловые миры рушатся и затопляют окрестность. В этой борьбе золота и синевы совершается обычное — побеждает то, что темнее... Но у Врубеля уже брезжит иное, как у всех гениев.., ибо в его творчестве мы видим, как синяя ночь медлит и колеблется побеждать, предчувствуя, быть может, свое грядущее поражение"[6].

Главный виды искусства и другие. Символизм преимущественно вербальное искусство, которое, пользуясь формулой А.Рембо, можно назвать "алхимия слова". Другими словами, для символизма главный вид искусства — литература.

В импрессионизме осуществляется господство зрения над слухом и другими чувствами. В символизме, наоборот, господствует слух; ведущее искусство — музыка. Она царит и в поэзии, и в живописи. В символизме все музыкально.

Искусства разделяются на пространственные (например, живопись) и временные (например, музыка). Символисты музыкальны. Музыкальны не только в музыке, но в поэзии и даже в живописи. Они стремятся преодолеть абсолютную пространственность живописи и ввести в нее фактор времени.

Живописец-символист Арнольд Бёклин родился в 1827 г., но только в 80-е г. его искусство получило признание. Известность снискала его картина "Остров мертвых". Художник изобразил мрачный остров: в небо вонзаются темные силуэты кипарисов, вокруг надвигающиеся скалы. К этому таинственному острову подплывает лодка, на которой возвышается белая фигура, закутанная в саван. В конце XIX в. репродукции с картины "Остров мертвых" украшали многие гостиные.

Ведущим художником-символистом считается Гюстав Моро, кроме него хорошо известны Пюви де Шаванн, Одилон Редон (Франция), Арнольд Беклин (Швейцария) и Эдвард Берн-Джонс (Великобритания).

Художественная критика. Будущий академик В.М.Жирмунский в 1916 г. охарактеризовал творческие свершения акмеистов (А.Ахматовой, О.Мандельштама, Н.Гумилева) и их предшественников и антиподов — символистов. Он критиковал литературную ситуацию тех лет, создававшуюся символистами, затем акмеистами. Жирмунский осуждал "индивидуалистическую искушенность" поэтов, "келейность их лирики", отсутствие "выхода в мир из своей одинокой души", аморализм символистской поэзии, "миниатюрность и игрушечный характер" поэтических переживаний[7]. Об этом же писал крупнейший русский поэт-символист А.Блок в статье "Без божества, без вдохновенья"[8].

Критик и теоретик Дж.Гуддон объяснил тягу символистов к свободному стиху. Символизм полагал, что внушаемость лучше достигается, когда форма стихов нежесткая. Отсюда свободный стих, верлибр. Рембо и Малларме были главными экспериментаторами в области формы. Рембо — один из первых практиков стиха в прозе.

Особенности метода. По поводу роли интуиции в художественном творчестве Роден, выражая позицию импрессионистов в этом вопросе, говорит, что в искусстве все получается путем безропотного подчинения бессознательному. Эта тенденция господства бессознательного в акте художественного творчества достигнет высшего своего развития в XX в. в сюрреализме.

Творчество символистов опирается на фантазию и интуицию. Гоген писал: "...Я был бы в отчаянии, если бы мои фигуры были правильными... я не хочу, чтобы они были академически правильны; в момент, когда землекопа фотографируют, он, конечно, не копает... Я нахожу великолепными фигуры Микеланджело, хотя ноги у них, несомненно, чересчур длинны, а бедра и зад чересчур широки... Подлинные художники... пишут вещи не такими, как они выглядят, а так, как они чувствуют их"[9].

Полемизируя с натурализмом, сводившим задачи искусства к подражанию внешним очертаниям предметов, символисты исходили из того, что в вещах есть душа и долг художника — раскрыть ее перед зрителем.

Эпицентр и распространение. Символизм возник во Франции. Символисты (живописцы и литераторы) встречались в парижском кафе "Вольтер" и в спорах вырабатывали единые художественные принципы своего направления.

Вскоре за пределами Франции у символизма появились сторонники и последователи.

В Бельгии символизм как художественное направление развивали М.Метерлинк и Э.Верхарн. В творчестве бельгийских символистов главные темы и сюжеты связаны с повседневной жизнью, домашним уютом или со сказочными мотивами. Бельгийский символизм — поэзия французская по языку и фламандская по духу. В живописи бельгийский символизм проявил себя в полном невероятных фантазий творчестве Джеймса Энсора.

В Англии и в Америке к символизму примкнули или испытали его сильное влияние У.Б.Йейтс, группа поэтов-имажистов (Эзра Паунд, Т.С.Элиот).

В Германии сторонниками символизма стали Райнер Мария Рильке и Стефан Георге.

Принципы французского символизма восприняли русские писатели в конце XIX — начале XX в. — А.Блок, А.Белый, В.Брюсов, Д.Мережковский, З.Гиппиус.

В возникновение символизма внесли свой вклад и США. Не случайно переводами Эдгара По занимались Бодлер и Малларме и в эту же эпоху зарождения символизма Жюль Лифорт переводит на французский язык Уолта Уитмена.

Никарагуанец Рубен Дарио, живя в Париже, воспринял влияние символизма и перенес его в Латинскую Америку.

Художественные итоги. Символизм вернул приоритет духовного, идеального, субъективного над материальным, обыденным, объективным.

Для символистов общепринятые моральные нормы сдвигаются, и возникают намеки на сцены лесбиянства (в романах Жана Лорена), инцеста (в "Сумерках богов" Эльмира Буржа), гомосексуализма (в произведениях Оскара Уайльда), сексуального отношения к животным (картина Ф.Кнопфа "Эдип и сфинкс", 1896) и мертвым (Г.Моро "Орфей", 1865). Проблема сексуального влечения звучит в картине Берн-Джонса "Король Кофетура и нищая" (1862). Картина "Персей" Э.Берн-Джонса и поэма Суинберга касаются темы гермафродитизма.

Символистов интересуют любовные наслаждения, мир проституток (картины и личная жизнь Тулуз-Лотрека). В России этот мотив присутствует в творчестве А.Блока.

"Вино и страсть губили жизнь мою",— скажет Блок в одном стихотворении, а в другом воскликнет:

Так вонзай же, мой ангел вчерашний,
В сердце острый французский каблук!

Другой русский поэт-символист В.Брюсов в стихотворении в одну строку откровенно обращается к своей даме:

О, закрой свои бледные ноги!

Символизм во второй половине XIX в. стал провозвестником будущей сексуальной революции второй половины XX в.

[1] См.: Иванов Вяч. Лик и личины России. Эстетика и литературная теория. М., 1995. С. 145.

[2] См.: Dictionnaire universel des littératures sous la direction de B. Didier, P., 1986.

[3] См.: Shipleu Joseph T. Dictionary of World Literary Terms. L., 1970.

[4] См.: Hornby. A.S. Oxford Advanced Learners Dictionary of Current English. Oxf., 1992

[5] Figaro. IX.1886.

[6] Блок Александр. Собр. соч.: В 8 т. Т. 5. М.-Л., 1962. С. 690-691.

[7] См.: Жирмунский В.М. Преодолевшие символизм// Русская мысль. 1916. № 12. С. 56.

[8] См.: Блок Александр. Собр. соч. Т. 6. С. 177, 183-184.

[9] Ван Гог. Письма. М.-Л., 1966. С. 247.

5. Эклектизм: демократизм, равенство, доходность. Что такое эклектизм? Впервые термин "эклектизм (от греческого eklektikos — выбирающий), по отношению к архитектуре, применил русский литератор Н.В.Кукольник в "Художественной газете" в 1837 г.; термин не имел отрицательного оттенка, который имеет сейчас; зарубежные авторы вместо "эклектизм" часто используют термины "романтизм", "историзм". Эклектизм — использование при создании художественного произведения мотивов и элементов различных стилей, периодов, стран.

Художественная концепция. Эклектизм — художественное направление, несущее художественную концепцию: демократизм, равенство, доходность.

Философско-эстетические и исторические основы. В европейской истории эклектизм — одно из художественных следствий Французской буржуазной революции, которая завершила европейскую историю, начавшуюся в античности. Эта история не создала общества свободы, равенства и братства, общества гармонии и справедливости. Идеал художественной культуры, восходящей к античности, померк. Начались поиски в разных направлениях, это и вызвало к жизни эклектику. В российской истории эклектизм — постдекабристское явление (возникшее после восстания декабристов в 1825 г.).

Предшественники, опора на традицию. Принципы эклектизма были применены в позднем искусстве Древнего Рима, где строились здания и сооружения, в которых свободно комбинировались формы, заимствованные из архитектуры Греции, Египта, Передней Азии.

Особенности. Эклектизму свойственны:

1) поиски красоты в богатых украшениях (неукрашенное = некрасивое), деловая роскошь, переизбыток украшений (декоративные детали покрывают всю поверхность фасада);

2) равная значимость различных элементов, всех стилевых форм, (= каждая по-своему хороша, все формы допустимы; утрачивается иерархия приемов, средств и форм в здании или литературном произведении);

3) утрата различия между массовым и уникальным сооружением в городском ансамбле или произведением литературы и другими произведениями литературного процесса;

4) отсутствие единства: фасад отрывается от тела здания, деталь — от целого, "стиль" фасада — от "стиля" интерьера, "стили" различных пространств интерьера — друг от друга;

5) необязательность симметрично-осевой композиции (отход от правила нечетного числа окон на фасаде), однородность фасада;

6) принцип "non-finito" (незаконченность произведения, открытость композиции: над любым доходным домом середины XIX в. можно надстроить один-два этажа, можно продолжить здание в длину на целый квартал — это не нарушит композиции фасада);

принцип "non-finito" вошел в литературные, театральные, кинематографические произведения;

7) усиление ассоциативности мышления автора (художника, писателя, архитектора) и зрителя;

8) освобождение от античной традиции и опора на культуры разных эпох и разных народов; тяга к экзотике: "китайские", "египетские", "помпейские" мотивы в архитектуре Европы[1]; тяга к истории, к ее разным эпохам и к разным регионам мира; понимание необратимости времени и ценности каждого этапа истории;

9) многостилье (отклонение от "нулевого уровня", от "школьного текста", от "нормы" в разные стороны) как результат исчерпанности старой ордерной системы; объединение разных стилей в новое, лишенное целостности стилистическое образование;

10) нерегламентированность личности (в отличие от классицизма), субъективизм, свободное проявление личностной стихии;

11) демократизм: тенденция к созданию универсального, внесословного типа городского жилья. "Демократизация жизни, бытового уклада обусловила нивелировку внешнего вида уникальных и рядовых сооружений XIX в."[2]. "Архитектура XIX в. имеет тенденцию даже заурядную казарму трактовать как дворец"[3]. В литературе стремление к демократизму проявляется в попытках сгладить противостояние массового и элитарного в художественном процессе путем эклектического их соединения.

Место в художественном процессе. Эклектизм свободно выбирает и соединяет в новые художественные единства разнообразные по стилю, времени и месту происхождения формы, пластические идеи и мотивы декора, которые черпаются в искусстве прошлого, начиная от романского стиля и готики и кончая рококо и классицизмом.

В эклектизме элементы разных эпох и стилей соединились в новой пространственно-планировочной структуре. Произошло втягивание в мировой культурный оборот эстетических богатств Азии, Африки, Латинской Америки, Океании. Это поколебало знание привычных художественных ценностей европейской и средиземноморской культуры, долгое время выступавших как недосягаемый классический образец. Античность перестала быть эталоном и критерием художественных ценностей. Благодаря этому утверждается выдвинутое еще романтиками представление о многообразии художественных возможностей человечества.

Родоначальник и последователи. Выдающиеся зодчие-эклектики второй половины XIX в.— Г.А.Боссе, Р.А.Гедике, И.С.Китнер, М.Е.Месмахер, А.И.Резанов, А.В.Иванов, П.Ю.Сюзор, В.А.Шретер.

Произведения. Ключевое строение барокко — церковь или дворец, ключевое строение классицизма — государственное здание, ключевое строение эклектизма — доходный дом (дом "для всех"). Декоративизм эклектики — рыночный фактор, возникший во имя привлечения широкой клиентуры в доходный дом, где квартиры сдаются внаем. Доходный дом — массовый (= демократичный) тип жилья.

Структура доходных домов — повторяющиеся по вертикали и горизонтали однородные квартиры. Это сказывается и в художественной структуре эклектизма (повторяемость однородных деталей декора). Даже в дворцовом строительстве середины XIX в. проявляется тенденция сближения облика дворца с обликом буржуазного особняка и квартиры доходного дома (главное — удобство и уют комнат, акцент не на парадной комнате, а на жилой).

Главный вид искусства и другие. Архитектура — главный вид искусства эклектизма. Эклектизм при создании произведений предполагает любые сочетания любых форм прошлого, любых национальных традиций, откровенный декоративизм, взаимозаменяемость и равнозначность элементов в произведении, нарушение иерархии в художественной системе и ослабление системности и целостности.

Эклектизм проявил себя не только в архитектуре, но и в прикладном и декоративном искусстве и в литературе. Функционально эклектизм нацелен на обслуживание "третьего сословия".

Эклектизм в литературе выражается во включении в художественную систему произведения разнородных элементов, которые соединяются в новую художественную целостность часто на немонистической основе.

Эпицентр и распространение. Эклектизм определял искусство (особенно архитектуру) европейских стран и США в середине и во второй половине XIX в.

Английская архитектура викторианской эпохи эклектична. Так, Вестминстерский собор (Лондон, 1895–1903) архитектор Д.Ф.Бентли построил в византийском стиле соединенном с элементами готики и различных других стилей.

В России эклектика утвердилась в 1830–1840-х г. как художественное направление, боровшееся с академическими догмами, которые требовали подчиняться принципам зодчества античной и ренессансной эпох.

Художественные итоги. За полвека развития эклектическая архитектура выработала ценный художественный опыт и обогатила мировую художественную культуру новым типом жилых и общественных зданий, приспособленных для современной комфортной жизни и деятельности человека.

Идеи и принципы эклектизма оказались живучими и пережили эпоху господства эклектизма. Сегодня эклектика — принцип многих кутюрье постмодернистского плана. Так, коллекция французской фирмы Диора 1999 г., подготовленная модельером Джоном Гальяно, эклектично сочетает элементы классического стиля, восточные мотивы, мотивы современной молодежной моды.

[1] См.: Згура В. Китайская архитектура и ее отражение в Западной Европе. М., 1929.

[2] Кириченко Е.И. Русская архитектура 1830-1910-х годов. М., 1982. С. 37.

[3] См.: Никольский В.А. История русского искусства. Берлин, 1923. С. 228.

ПЕРИОД МОДЕРНИЗМА: УБЫСТРЕНИЕ ИСТОРИИ И УСИЛЕНИЕ ЕЕ ДАВЛЕНИЯ НА ЧЕЛОВЕКА

Модернизм — художественная эпоха, объединяющая художественные направления, художественная концепция которых отражает убыстрение истории и усиление ее давления на человека (символизм, лучизм, фовизм, примитивизм, кубизм, акмеизм, футуризм); период наиболее полного воплощения авангардизма. В период модернизма на рубеже XIX–XX вв. развитие и смена художественных направлений происходили стремительно быстро.

Найти прямой аналог направлениям модернизма в школах эстетики часто трудно. Многие художественные направления модернизма опираются сразу на два и более основания. И все же каждое направление в той или иной степени тяготеет к определенной эстетической концепции. Именно в этом смысле идет речь о философско-эстетическом строительстве сооружение здания не всегда идет в традиционной последовательности (фундамент — стены — крыша), так и модернистские художественные направления иногда начинали строиться "с крыши" (с художественных достижений), а не с теоретического фундамента, не с эстетических идей.

Теоретические основания модернизма — совокупность философско-эстетических идей начала XX в. (интуитивизм, фрейдизм, прагматизм, неопозитивизм). Модернистские направления опираются не столько на философские и эстетические концепции, сколько на другие явления культуры, в "снятом" виде несущие в себе те или иные концепции. Помимо художественных направлений к авангардному искусству в период модернизма относятся и ряд литературных групп, школ и течений Серебряного века (понятие введено Оцупом)[1] — литературный век в России начала XX столетия ("век", длившийся не более четверти века).

Мэтр "бунтующего модернизма" Элиот (1888–1965) писал: "...развитие художника заключается в постоянном самопожертвовании, в постоянном умерщвлении своей собственной личности". Начиная с модернизма, в авангардистских направлениях проявляют себя две полно противоположные тенденции — "смерть автора" и гипертрофия, абсолютизация роли автора.

В XX в. усилилось, убыстрилось, углубилось взаимовлияние культур, в период модернизма происходит впитывание европейским и американским искусством эстетического опыта внеевропейского искусства. В общемировой художественный процесс втягиваются африканская, афро-американская, бразильская, японская, китайская, океаническая культуры. Их присутствие в мировом искусстве стало очевидным. Так, в XX в. "l'art nègre" открыли для себя Франция, Германия, Россия. Скульптор Жак Липшиц писал: "Несомненно, искус-

ство негров явилось для нас великим примером. Его верное понимание пропорций, чувство рисунка, острое восприятие реальности дало нам возможность подметить и даже попробовать многое. Но было бы ошибочно думать, что из-за этого наше искусство стало мулатом. Оно остается вполне белым"[2]. "Остается белым... Так ли это? — переспрашивает В.Мириманов и отвечает на собственный вопрос: — Традиционное африканское искусство повлияло на европейское. Это влияние можно назвать африканским присутствием"[3]. Именно феномен отказа от привычных традиций и опора на традиции чужедальние характерны для модернизма.

Модернистские художественные направления строятся путем деконструкции типологической структуры классического произведения — те или иные его элементы становились объектами художественных экспериментов. В классическом искусстве эти элементы сбалансированы. Модернизм нарушил это равновесие, усилив одни элементы и ослабив другие.

До второй половины XIX в. такие "вибрации" касались только стиля, происходила его эволюция. В модернизме появляется гиперкомпонент (термин В.Б.Мириманова) — это элемент, нарушающий классическую гармонию и подавляющий или вытесняющий другие элементы художественной системы.

Впервые нестилистические изменения в художественную культуру внес натурализм, нарушивший сами принципы эстетического отношения искусства к действительности: был нарушен баланс соотношения субъективного и объективного в художественном образе, утвердился приоритет адекватности, похожести. Импрессионизм резко нарушил равновесие живописи и рисунка — в пользу живописи. И все же импрессионисты в основном еще оставались в пределах классического художественного пространства. Импрессионисты используют цвет для создания световоздушной среды, отодвигая на второй план рисунок и конструкцию.

В период модернизма деструкция охватывает все аспекты культуры.

В модернизме идет бурное формирование новых и новых художественных направлений. Некоторые из них являются ложными. Это "художественные направления", которые не несут с собой новую концепцию личности и мира, а отличаются лишь каким-либо формальным изыском, поиском новых художественных средств, экспериментаторством.

[1] Оцуп Н. Серебряный век // Числа. 1933, № 7–8. С. 174–183.
[2] Opinions sur l'art negre // Action. 1920 avril. P. 20.
[3] Мириманов В. Черная Африка и новая эстетика // Академические тетради. № 1. С. 48.

1. Модерн: мир в лучах заката. "Модерн" (франц. moderne — новейший, современный) — одно из названий направления в европейском и американском искусстве конца XIX — начала XX в. Модерн — художественное направление, стремившееся показать мир в лучах заката. Модерн ориентирован на традиции, противоположные античности и Ренессансу, на доренессансное искусство, на русское и западное средневековье. Для модерна характерна тяга к "гибридным" образам — русалкам, кентаврам, сфинксам, выражающим взаимообратимость жизненных явлений, их метафорическую связь и взаимопроникаемость. Для модерна характерны грезы о прекрасном, нездешнем и ощущение враждебности окружающей реальной среды. Приверженность модерна к образам природы и особенно к водной стихии, к жутким символам мрака, ночи и разложения, к представлениям об изменчивости всего сущего сродни идеям, настроениям и самой поэтике символизма. Модерн склонен к стилизации. Он охватывает зодчество и прикладное искусство (мебель, вышивка), а также графику.

Эстетика модерна основывалась на "философии жизни" Ф.Ницше. Модерн утверждал эстетизм, стремился стать универсальным стилем жизни общества и создать вокруг человека эстетически насыщенную пространственную и предметную среду. Модерн ищет новые, нетрадиционные формы. В духе модерна строились жилые дома, деловые и промышленные сооружения, торговые здания, вокзалы, театры, мосты. Модерн ориентирован на синтез искусств.

Для представителей английского модерна (Н.Шоу, Войси) ориентация на средневековье связана с представлениями о "народности" искусства этой эпохи. Модерн стремится восстановить органическую связь личности с природой, что проявляется в широком проникновении "растительных" мотивов в орнаментику модернизма. Образы в стихах символистов схожи с орнаментикой архитектурного модерна.

Период развития модерна — 1880–1925 гг. Одно из главных течений модерна — югендстиль, который в конце XIX в. и на рубеже веков бурно развивался в Германии (эпицентр — Дармштадт). Во Франции это направление называлось "ар нуво" (новое искусство); в Австрии в духе модерна работали члены объединения "Сецессион" (архитекторы О.Вагнер, Й.Ольбрих) и модерн называли "стиль Сецессиона". В Бельгии, Великобритании и США модерн известен как "новое искусство", в Италии — "стиль Либерти", в Испании — "модернизм".

Утверждению и развитию модерна способствовали различные журналы, издававшиеся в Лондоне, Париже, Мюнхене, Вене. В России в Петербурге таким журналом стал "Мир искусства" (возник в 1898 г.).

Цветовая гамма модерна: перламутрово-белое, серебряное, золотое, рыжее, серое, бледно-голубое, зелено-голубое, лиловое. Эти

цвета создают у зрителя ощущение пребывания в подводном царстве, в мире многозначных символов. Архитектурному модерну присущи птичьи и звериные символы, мотивы лесных духов, русалок, персонифицированного ветра, распущенных женских волос, женских тел в воде. "Родство архитектуры модерна и поэзии символистов,— пишет Е.Кириченко,— глубже лежащего на поверхности очевидного сходства мотивов. Их связывает типологическая общность, обнаруживаемая в первую очередь в присущей обоим семантической двузначности. Предмет, мотив есть то, что он есть, и одновременно знак иного содержания, всеобщего и вечного. Внешнее и внутреннее, видимое и незримое неразрывны... Что же касается общности мотивов и проблематики, то она рождается из общности философской и социальной платформы".

Творчество Врубеля развивалось в русле модерна. Его техника цвета и пластики виртуозны. В его стиле чувствуется влияние Сезанна. Врубель в "Сидящем демоне" (1890) приходит к кристаллическим структурам, предвещающим кубизм. Работы Врубеля, экспонировавшиеся в Париже (1906), заинтересовали Пикассо, который "часами простаивал у его картин" (см.: Врубель. 1976).

Образчики модерна в архитектуре — особняк М.Ф.Кшесинской (арх. А.И.Гоген, 1906), гостиница "Астория" (арх. Ф.И.Лидваль, 1912) в Петербурге.

В духе модерна исполнена керамика испанца Антонио Гауди, стекло американца Луиса Комфорта Тиффани и француза Эмиля Галле, ювелирные украшения Рене Лалика, металлические решетки парижского метро Эктора Гимара, изделия знаменитой русской фирмы "Фаберже".

Литография, искусство книги (книжный дизайн), графика достигли в период модерна подъема благодаря работам англичанина О.Бердсли, немцев Т.Т.Хейне, Г.Фогелера и русских мастеров А.Н.Бенуа, К.А.Сомова. Большие художественные достижения обрел модерн в создании афиш и плакатов (работы Эмиля Грассе во Франции, Альфонса Мухи в Чехии).

[1] Кириченко Е.И. Русская архитектура 1830–1910-х годов. М., 1982. С. 324.
[2] См.: Врубель М.А. Переписка. Воспоминания о художнике. Л., 1976.

*2. **Акмеизм: поэт — гордый властитель мира, разгадывающий его тайны и преодолевающий его хаос.*** Акмеизм (от греч. akme — высшая степень чего-либо, вершина, цветущая сила; другое название "адамизм" менее употребимо; оно имеет в виду первозданно чистый взгляд на мир и первоназывание окружающих явлений) — художественное направление русской литературы начала XX в., возникшее в

Серебряном веке, осуществившееся главным образом в поэзии и утверждавшее: поэт — чародей и гордый властитель мира, разгадывающий его тайны и преодолевающий его хаос.

Акмеизм возглавлял Н.Гумилев (1886–1921). Он прокламировал акмеизм как художественное направление и сформулировал его принципы: искусство, родившись из жизни, снова идет к ней как равный к равному; у поэта жреческое предназначение. Ахматова считала, что акмеизм — "последнее великое течение русской литературы".

Акмеизм полемически отталкивался от символизма, от его туманной мистики, неопределенности смысла, преувеличенной метафоричности, приводящей к текучести образов, отказываясь от его иррационализма, субъективизма, заигрывания "то с мистикой, то с теософией, то с оккультизмом" (Гумилев).

Социальным ферментом возникиовения акмеизма было нетерпеливое ожидание перемен. Акмеизм в некоторые периоды своего недолгого существования своими организационными очертаниями совпадал с поэтическим клубом, носившим название "Цех поэтов" (1910–1914).

К акмеизму принадлежали О.Мандельштам, А.Ахматова, С.Городецкий, М.Лозинский, М.Зенкевич, В.Нарбут, Г.Иванов, Г.Адамович, М.Моравская, Е. и Д.Кузмины-Караваевы, Шершеневич.

Определяющее значение для акмеизма имели сборники стихов О.Мандельштама "Камень" (1913), А.Ахматовой "Четки" (1914), Н.Гумилева "Колчан" (1916).

Акмеизм стремился передать предметность реального мира, подлинность человеческих чувств, поэтичность первозданных эмоций, первобытно-природное начало, доисторическую жизнь человека и мира.

Слово в стихах акмеистов "вещественно" и определенно, конкретно и точно в своем значении, ясно и прозрачно (ему присущ "кларизм" — прекрасная ясность).

Акмеизм (продолжение) В начале 10-х годов в русской литературной жизни на смену "исчерпавшему себя" символизму пришли "преодолевшие" его акмеисты. Следует сразу сказать, что со- и противопоставлять эти явления было бы некорректно: символизм был очень широким и влиятельным движением, связанным с самыми разнообразиыми общественно-культурными направлениями эпохи. Круги от него шли далекие, влияние — пусть не всегда осознанное — распространялось очень широко. Акмеизм сразу же явил себя в противостоянии символизму, подчеркнуто и осознанно, именно литературной школой. Можно, не рискуя впасть в "вульгарный социологизм", связать установки акмеизма и с изменениями в общественной жизни

страны. Символизм возникал в характерной исторической ситуации "начала века", связанной с более или менее смутным ожиданием перемен,— от мистического Преображения до социального преобразования. Социальный фон акмензма был принципиально иным, в известной мере он был *реакцией* на мистико-преобразовательные устремления предшественников, н упор на "школу", на подчеркнутое внимание к "поэтике" как таковой, вполне объясним и с этой точки зрения.

Протест, отталкиванне от "туманной" мистики символистов стал основой самоопределения акмеистов. Исторнческая и культурологическая суть противостояния в том и заключалась, что "последнее великое течение русской литературы" (определение акмеистки Ахматовой) сменялось литературной школой.

Сам термин был произведен от греческого слова "акме" — "вершина", "высокая ступень чего-лнбо", расцвет, острие. (Кстати, опредслення "острота" не избежал, кажется, никто из исследователей творчества Ахматовой). Возникал и другой термин — "адамизм", в сущности, более содержательный, так как имел в виду первочеловека Адама, впервые дающего имена вещам, что входило в задание направлеиня. Но закрепился, может быть, как раз в силу своей неопределенности, термин "акмеизм", понятие это постепенно обрастало все новыми толкованиями уже поздиейших исследователей; впрочем, единого представления об акмеизме выработано не было; в частности, не вполне ясно, относится ли это определение к нескольким поэтам 10-х годов или можно говорнть об "акмеизме" поздних Ахматовой и Мандельштама.

Акмеизм вызревает постепенно в недрах самого символизма как сопротивление прежде всего мощному и всеобъемлющему влиянию главного его "мэтра" — Вяч. Иванова. "Бунт" акмеистов окончательно оформился в рамках журнала "Аполлон", который начал издаваться в конце 1909 года. Самим названием журнал утверждал приоритет гармонического, стройного, жизнеутверждающего искусства (в противовес "дионисийской" стихийной смуте). В нем печатались и признанное корифеи символизма (В.Брюсов, Вяч. Иванов, А.Блок, А.Белый), и будущие акменсты (А.Ахматова, С.Городецкий, Н.Гумилев, В.Нарбут).

С первых же номеров журнала Гумилев — будущий лидер нового направления — становится ведущим автором рубрики "Письма о русской поэзии" — отклики на выходящие поэтические сборники. В этих рецензиях и в статьях Гумилева постепенно формируются взгляды, которые лягут в основание представлений об акмеизме (цельных теоретических обобщений Гумилев не дал). Статья его в № 7 за 1910 год содержит провозглашение принципов, которые будут затем развиваться в других статьях и рецензиях; в частности: стихи должны создаваться на высочайшем уровне мастерства, однако их формаль-

ное совершенство не самоценно, иначе поэт будет простым гимнастом: "...искусство, родившись от жизни, снова идет к ней... как равный к равному"[1]. Впоследствии, однако, равенство будет поколеблено: Гумилев на протяжении всего творчества верит в жреческое призвание поэта, в магическую силу искусства, способного, в самом буквальном смысле, пересоздавать действительность (Следует напомнить, что Вяч. Иванов рассматривал подобные тенденции внутри символизма как "дурной магизм", "покушение на волшебство").

К подобным "кирпичикам" акмеистской системы относятся также "стремление в четкости и договоренности"[2], (о Шершеневиче), "деятельное любование миром"[3] (о Городецком), "стремление называть каждую вещь по имени, словно лаская ее"[4] (о Зенкевиче) и т.п.

Противостояние "молодой редакции" "Аполлона" символистам выплескивается в открытые споры и дискуссии — в "Обществе ревнителей художественного слова", в "Бродячей собаке", на страницах журналов. В конце 1911 года по инициативе Гумилева создается "Цех поэтов", объединение, предполагавшее тщательное и серьезное изучение "жизни стиха" с особенным вниманием к проблемам "ремесла" — отсюда и само название. Во главе стояли два "синдика" (чье мнение считалось непререкаемым) — Н.Гумилев и С.Городецкий, а также "стряпчий", казначей — Д.Кузьмин-Караваев; секретарем была А.Ахматова.

Собрания проходили у С.Городецкого, М.Лозинского, Д.Кузьмина-Караваева, у Гумилевых в Царском селе. Читались и обсуждались стихи, причем требовалась убедительная аргументация (с "придаточными предложениями"). В Цех принимали большинством голосов тайной баллотировкой. Не обязательно все присутствовавшие на собраниях Цеха были его членами и, тем более, будущими акмеистами. Кроме А.Ахматовой, О.Мандельштама, М.Лозинского, Е.Кузьминой-Караваевой, М.Зенкевича, В.Нарбута, Г.Иванова, М.Моравской, Г.Адамовича и других членов Цеха, бывали В.Пяст, Ю.Верховский, Г.Чулков, А.Толстой. Заходили Клюев, Хлебников и др.

Участники Цеха создали и свой журнал — "Гиперборей" (редактором был М.Лозинский), вышло 10 номеров (октябрь 1912 — декабрь 1913 гг.). Печатались в нем стихи "цеховых" поэтов, а также рецензии на поэтические сборники (автором которых был в основном Гумилев). При журнале возникло и одноименное издательство, в котором, в частности, появились "Четки" Ахматовой, четыре сборника Гумилева, второе издание "Камня" Мандельштама и т.д.

Наконец, в конце 1912 года формируется то сообщество поэтов, которое мы знаем собственно под именем акмеизма (адамизма). В декабре 1912 года выступают с докладами в "Бродячей собаке" Гумилев и Городецкий, решительно противопоставившие устаревшему по их мнению символизму новые пути в поэзии. В январском номере "Аполлона" эти доклады были опубликованы: Н.Гумилев "Наследие

символизма и акмеизм", С.Городецкий "Некоторые течения в современной русской поэзии". Статьи стали манифестами новой школы.

Был и третий "манифест" — статья Мандельштама "Утро акмеизма", не принятая тогда (по не вполне ясным причинам) Гумилевым и Городецким и опубликованная в воронежском журнале "Сирена" лишь в 1919 году. В ней критика символизма была более тонкой и остроумной.

Ядро этого сообщества составили шесть поэтов — Ахматова, Гумилев, Городецкий, Мандельштам, Зенкевич, Нарбут. (Очень скоро из этой обоймы выпал Городецкий).

С началом войны заседания Цеха прекращаются. Ахматова говорила, что уже зимой 1913–1914 года они с Мандельштамом начали тяготиться Цехом, затем произошел разрыв Гумилева с Городецким, адамисты Нарбут и Зенкевич от Цеха отходят, и Цех перестает существовать.

Позднее делались попытки его возрождения. В 1916 году "младшие" члены Цеха — Г.Иванов и Г.Адамович решили было его воскресить, но попытка не удалась, "второй Цех" просуществовал лишь до весны 1917 г.

В начале 20-х годов Гумилев "задумал и в третий раз возродил Цех поэтов,— как вольное общество людей, не объединенных ничем, кроме ремесла и дружбы"[5] (Это уже не был акмеизм в прежнем смысле, хотя в статьях его противников — Блока, Кузмина, Ходасевича — это определение охватывает все близкое к Цеху).

Здесь уже не было Ахматовой и Мандельштама, были те же Г.Иванов и Г.Адамович, был Н.Оцуп, М.Лозинский, какое-то время посещал занятия Цеха Ходасевич, в основном же вокруг Цеха группировалась поэтическая молодежь ("гумилята"), живущая поэзией, восторженно и самозабвенно постигающая законы ее построения. Тайнами "ремесла" жили едва ли не с той же полной, чуть не религиозной самоотдачей, как некогда символисты — "идеями".

Одним из первых начал осмысление и обобщение достижений и утрат нового направления В.Жирмунский в своей статье 1916 года "Преодолевшие символизм": "...высокая сознательность... в обращении со словом", "графичность и точная размеренность словосочетания", но — "художественное равновесие... достигается рядом существенных уступок: не победой формы над хаосом, а сознательным изгнанием хаоса. Все воплощено, оттого что удалено невоплотимое, все выражено до конца, потому что отказались от невыразимого"[6].

Позднейшим суммированием этого, "гумилевского", понимания акмеизма можно считать статью Вейдле 1968 года; правда, он оговаривает, что эта поэтика, которую он называет "петербургской", шире понятия акмеизма и включает в нее очень широкий круг имен — от Анненского и Кузмина до Ходасевича и даже позднего Блока; наибо-

лее кратко ее свойства он обозначил как "преобладание предметного значения слов ...над обобщающим их смыслом"[7].

Следует признать, что задачи, ставившиеся перед собой символистами-"теургами" — были во многом утопическими, не только в плане чаемого Преображения мира, но и на уровне семантическом: непременное выявление "высшего смысла" в каждом моменте наличного бытия перенапрягало слово, порой опустошало его. Были у акмеистов некоторые основания утверждать, что русский символизм так много и громко кричал о "несказанном", что это "несказанное пошло по рукам, как бумажные деньги"[8]. Это, впрочем, осознавали и сами символисты (которые вообще почти все о себе сказали сами). Блок, в частности, писал о том, как недовоплощенные символы превращались в руках эпигонов в абстракции, в расхожую монету" метафор".

Декларативная категоричность акмеистического противостояния символизму не означала действительного его "преодоления". Преодолевалось в основном то, что называют "теургическим символизмам" и что полнее всего представлено в концепциях Вяч. Иванова. Но через всю историю символизма проходит его борьба с "декадентством", стремление четко разграничить "истинный" ("реалистический") символизм от декадентского — т.е. эстетского, иллюзионистического, импрессионистического. Это не была борьба с, так сказать, внешним врагом, но внутри самого символизма, она была, по словам Ходасевича, "борьбою здоровых, символистских сил с больными, декадентскими"[9]. И, как полагает Ходасевич, акмеисты "боролись именно и только с символизмом, с началом здоровым, и в конце концов выработали из себя чистейших декадентов" (там же).

(Кстати, именно в этом видит одно из главных достижений акмеизма Б.Эйхенбаум — в отказе от принципов, внесенных в символизм "позднейшими символистами", в возвращении к "эстетической позиции"[10]).

Основные проявления декадентства, против которых направлено острие борьбы "здорового символизма" — эстетизм, индивидуализм, провозглашение исключительных прав своеначальной и самодовлеющей личности.

Чистейшим отзвуком ранне-символистского, декадентского этапа является, например, утверждение "стряпчего" Цеха Д.Кузьмина-Караваева: акмеизм "возвращает искусству право быть свободным от каких-либо посторонних требований выражением творческой силы человеческого духа"[11].

Декаденты-символисты, как полагает Вяч. Иванов, используют символ "как метод условной объективации чисто субъективного содержания..."[12]. Этот же принцип, только в качестве акмеистического, выдвигает Гумилев. Переход Мандельштама в "Камне" от символиз-

ма к акмеизму он видит в том, что "ни один образ не имеет самодостаточного значения и нужен лишь затем, чтобы как можно полнее выявить душу поэта". О Городецком: он "как *акмеист* (курсив наш.— Е.Е.), изображает не прекрасное, но свое ощущение от него"[13].

Перенос тяжести с объекта на субъект не случайные оговорки главы направления, но существенные установки акмеизма, одно из выражений присущего ему антропоцентризма (символистам ближе фетовское: "Не я, мой друг, а Божий мир богат").

Представление об акмеизме как о новом декадентстве находит основное подтверждение в творчестве самого Гумилева. Он в наибольшей мере выражает владевшую и декадентами и символистами идею "жизнестроительства", в которую он вносил акмеистическую конкретность и буквальность. Он верил, и не только в молодости, что где-то в глубинах африканского материка обитают с глубокой древности никому не ведомые племена, обладающие тайным знанием о мире, и надеялся отыскать их и овладеть этим знанием, как "поэт, чародей, властитель вселенной".

Подчеркнуто-бодрый и мужественно-волевой тон ранних деклараций порой далеко не совпадает с духом его поэзии в целом. В ней порой звучит глубокий пессимизм. "Цветущая" земля, которой присягали акмеисты, расположена, оказывается, совсем не здесь, не рядом с поэтом:

Там, где все сверканье, все движенье,
Пенье все,— мы там с тобой живем.
Здесь же только наше отраженье
Полонил гниющий водоем.

Это дуалистическое томление, "мука по где-то там сияющей красе" (пользуясь выражением И.Анненского) пронизывает все творчество Гумилева, окрашивая его в тона глубокой печали. Его Муза Дальних Странствий — как бы попытка с помощью горизонтального перемещения найти вертикаль — ту страну, "где все сверканье, все движенье..." Воспеваемые им европейские города не более реальны, чем "звезда Венера", где "солнце пламенней и золотистей".

В его стихах, особенно поздних, ощутима тоска о плененности души земной тяжестью, мечта о воссоединении утраченной гармонии тела и души ("Слово", "Душа и тело", "Канцона" первая и вторая, "Шестое чувство" и т.п.). Стихотворение "Море", начинаясь с акмеистически безупречно отчеканенных "предметных" реалий -

Я сегодня опять услышал,
Как тяжелый якорь ползет,
И я видел, как в море вышел
Пятипалубный пароход...,—

заканчивается все же недостижимостью, неслиянностью с землей высшего начала:

Солнце духа, ах, беззакатно,
На земле его побороть.

Еще более сгущается это "духовное томление" в "Шестом чувстве" — тоска о неподвластности духовного земным алканиям: "Ни съесть, ни выпить, ни поцеловать...".

Парадоксальное, на первый взгляд, соединение идеи "жизнестроительства" и идеи "ремесла" претворяется у Гумилева в идею поэта-мастера, призванного править миром; для воплощения этой сверхчеловеческой мощи и необходимо полное и безукоризненной владение "ремеслом"...

Своеобразной мистикой пронизаны и стихи наиболее последовательных "адамистов" в лагере акмеизма — В.Нарбута и М.Зенкевича. Стихи сборника Нарбута "Аллилуйя" (изъятого цензурой за кощунство и порнографию), создаются в духе "эстетики безобразного"; в замысле, очевидно, вся "слизь, грязь, копоть мира" (Гумилев) должна была из своей бездны пропеть хвалу миру и Богу; есть и сочувствие твари, и признание вины человека за гибель природного мира, но "аллилуйя" не состоялась. Доминирует в сборнике мысль о сугубо земном начале человека, превосходящего темный природный мир лишь грубостью и низменностью.

Острее мысль о виновности человека перед природным миром выражена в сборнике М.Зенкевича "Дикая порфира" (1912). Его поэзия стремится представительствовать от порабощенных человеком земных стихий — земли, воды, камней, металлов. Отношение к природе человека — случайной плесени — святотатство, грядущая месть порабощенной природы неизбежна, и поэт славит торжество будущей преображенной Земли, чей "величавый голос" загремит "в хоре солнц".

Это чаяние преображения Земли, связанное, очевидно, с не до конца "преодоленным" символизмом, перекликается с настроениями самого Гумилева: этой природы, этой земли он не признает, здесь только "тени и обличья", "Лишь скудное многоразличье Творцом просыпанных семян" — и хочет увидеть Землю в подлинном ее блеске и сиянье:

Земля, к чему шутить со мною:
Одежды нищенские сбрось
И стань, как ты и есть, звездою,
Огнем пронизанной насквозь!

Несмотря на попытки обращения к миру изначальной природы, к "первооснове" жизни" в поэзии Зенкевича и Нарбута, у них нет главного, что было положено в основание концепции акмеизма: той

власти над словом, действительно "первоназывания" предмета,— которая делает его увиденным как бы в первый (или последний) раз. К этой власти над словом стремился Гумилев; она стала целью и достижением Мандельштама и существом поэзии Ахматовой.

Едва ли не общим местом всех исследований поэзии Ахматовой стало утверждение, что у нее знакомые слова звучат "ново и остро" ("острота", как известно, также входила в определение акмеизма, и в этом смысле Ахматова акмеистка par exellence). М.Кузмин в своем предисловии к первому сборнику Ахматовой писал о необходимом для поэтов свойстве: они "должны иметь острую память любви и широко открытые глаза на весь милый, радостный и горестный мир, чтобы насмотреться на него и пить его каждую минуту последний раз"[14]. Подобную "повышенную чувствительность" Кузмин находит у Ахматовой.

Добавим, что обращенность к смерти как к теме стихов также для Ахматовой характерна, она охотно "хоронит" любимого или себя: "Хорони, хорони меня, ветер...", "Умер вчера сероглазый король", "В моей предсмертной летаргии", "Не смертного ль часа жду?", и т.д.

Обращенность к смерти дает квинтэссенцию "остроты", возможность увидеть себя и другого "в последний раз",— общее свойство ахматовской лирики в предельном выражении.

Самое, может быть, проницательное прочтение поэзии Ахматовой дал Н.В.Недоброво в статье о втором сборнике Ахматовой "Четки": "Сильная книга властных стихов", стихи, построенные "на слове"[15]. Как и Кузмин, он говорит о мире, увиденном как бы "глазами тонущего".

Статья Недоброво поставила заслон складывавшемуся ахматовскому штампу: слабость, интимность, усталая и болезненная манера и т.п. Собственно, штамп он не опровергает, но делает упор на другом: определяющей роли властного слова, создающего ограду пусть и для самого хрупкого и интимного переживания: "...эта сила в том, до какой степени верно каждому волнению, хотя бы и от слабости возникшему, находится слово, гибкое и полнодышащее, и, как слово закона, крепкое и стойкое. ...Кажется, не будь на той усталой женщине, которая говорит этими словами, охватывающего ее и сдерживающего крепкого панциря слов, состав личности тотчас разрушится и живая душа распадется в смерть"[16].

Он же заметил, что само "голосоведение Ахматовой" "открывает лирическую душу скорее жесткую, чем слишком мягкую, скорее жестокую, чем слезливую, и уж явно господствующую, а не угнетенную"[17].

Когда мы говорим о "предметности", "вещности" как установке акмеизма, то это не означает буквально внимания к окружающему "предметному миру", "радость созерцания внешнего" (Гумилев). Мандельштам писал о воздействии на поэзию Ахматовой "тончай-

шего психологизма" и "высокого лирического прозаизма" И.Анненского. Но "предметность" мира Анненского, уравнивающего вещь и человека в общем страдании, воспринята акмеистами скорее на внешнем уровне. Внеположный душе поэта мир (природный или комнатный) у Ахматовой прежде всего является фоном душевного движения, замещением, объективным коррелятом ("перчатка", надетая не на ту руку, "устрицы", пахнущие морем, "красный тюльпан" в петлице и т.п.) Явления природного мира, включенные в сравнение, вступают в предельно близкие контакты с "комнатным" миром героини": "облачко" — как беличья шкурка, "ива" — "веер" и т.д.

"Предметом" может явиться и сам несколько театрализованный образ героини, статуарный, с едва намеченным жестом: "Села, словно фарфоровый идол, В позе, выбранной ею давно", "Почти доходит до бровей Моя незавитая челка", "Сжала руки под темной вуалью", "У меня есть улыбка одна: Так, движенье чуть видное губ" и т.д.

(Не обязательно так "напрямую" связан предмет с душевным движением, как в приведенных примерах; В.Жирмунский писал о пейзажах Ахматовой, создающихся как "обязательный ассоциативный фон душевного переживания, но без видимой связи с ним"[18]).

Еще в ранней статье (впервые представляющей Ахматову как серьезного поэта) Кузмин писал о способности Ахматовой любить вещи "именно в их непонятной связи с переживаемыми минутами"[19].

Словом, скоро стало ясно, что, как сказал Г.Адамович в 1915 году, Ахматова вовсе "не вещелюб, что ей и вещи и вся земля "дороги только как обстановка, как память"[20].

В сущности, о том, же, хотя и с оттенком неодобрения писал об Ахматовой и сам Гумилев: "людям, обладающим кошачьей памятью, привязывающейся ко всем пройденным этапам духа, книга Ахматовой покажется волнующей и дорогой"[21]. Слово "память" для всех позднейших исследователей творчества Ахматовой стало ключевым.

В той же связи стоит и другое гумилевское замечание о свойстве поэзии Ахматовой, которое он оценивает также негативно: ее темы часто не исчерпываются пределами данного стихотворения, многое в них кажется необоснованным, потому что недосказано[22].

Но "недосказанность" и "необоснованность" (вместе с словесной "крепостью" и строгой композиционной "построенностью" стихотворения) во многом и формируют своеобразие ахматовской поэзии: стихотворение уже заключает в себе как бы воспоминание о чем-то, случившемся ранее, устанавливая прочные контекстуальные скрепы: "В последний раз мы встретились тогда На набережной, где всегда встречались...", "Знаю, знаю — снова лыжи Сухо заскрипят...", "А, это снова ты...", "Я люблю вас, я вас любила еще тогда...", "Все как раньше"... "Неужели ты обидишь. Так, как в прошлый раз..." и т.д.

Создается впечатление, что где-то в более ранних стихах произошли события, о которых вспоминает героиня, но это далеко не всегда

так, и по большей части заинтересованный читатель напрасно искал бы "прошлый раз" на предшествующих страницах,— события происходят вне текста. Причем начинается этот выход за "пределы данного стихотворения" уже в ранних сборниках, когда собственно еще и не могло быть "прошлого раза", эта "игра" с читателем — неотъемлемое свойство поэтического мира Ахматовой.

Современный исследователь включает это свойство в общее понятие "историзма" ахматовской поэтики (историзм же рассматривается как свойство акмеистической поэтики в целом, отличающее ее от символистской). Р.Тименчик пишет: "Черты историзма проявились с максимальной выразительностью в ее позднейшем творчестве... Но существенно подчеркнуть, что историзм как метод мироотражения возник из самых недр ахматовской поэтики... Это "документированность" лирического стихотворения, предельная привязка ко времени всего свода стихотворений, последовательное "обратное движение" в лирическом сюжете одного стихотворения и целого сборника..."[23].

Недосказанность, намек, в соединении с "крепким и стойким" ахматовским словом — образуют единство "раннего" и "позднего" этапов ахматовской поэзии.

Иной путь проходит в поисках "первоназывания" слово Мандельштама.

Ранний мир Мандельштама — мир почти вовсе беспредметный, туманно-"символический", "Забытье неутолимое, Дум туманный перезвон". Не надо красоты воплощенной, слова произнесенного, выделившегося из полноты не искаженного человеческим сознанием мира, слитого с "первоосновой мира". Начинает звучать и столь важный для Мандельштама мотив тепла: На стекла вечности уже легло Мое дыхание, мое тепло. Этот хрупкий и прозрачный мир нуждается в ограде, поэтому и "темница мира" и "стекло вечности" скорее защита и ограда, оберегающие его "радость тихую дышать и жизнь". Как начало чуждое и тревожное выступают "небо" и "звезды": "Я чувствую непобедимый страх В присутствии таинственных высот", "Что если, вздрогнув неправильно, Мерцающая всегда, Своей булавкой заржавленной Достанет меня звезда?"

Акмеистический бунт 1912 года назревает у Мандельштама органически — как выход к четкости, структурной оформленности мира.

"Камень" — образный центр нового цикла и нового мироощущения Мандельштама знаменует материальную плотность мира, его весомость и четкость граней, а главное — дух строительства, энергического и активного отношения к миру,— что вполне отвечало директивным требованиям главы направления. В этом смысле Мандельштам был, по словам Вас. Гиппиуса, акмеистом "логически добросовестным, наиболее последовательным из всех — до тенден-

циозности"[24]. И в стихах, и в статьях звучит нота вызова, полемический задор:

Я ненавижу свет
Однообразных звезд.
Здравствуй, мой давний бред,
Башни стрельчатой рост!

Кружевом, камень, будь
И паутиной стань,
Неба пустую грудь
Тонкой иглою рань.

Точно наконец-то "я" разделывается с давним и опасным противником: "укол" рукотворной башни — ответ на "укол" звезды.

Но на ортодоксально-акмеистических позициях Мандельштам стоял недолго. На рубеже 20-х годов манера его существенно меняется, в сторону все большего усложнения, и мнения исследователей о зачислении позднего Мандельштама в акмеисты расходятся. С.Аверинцев полагает, что в стихах самого начала 20-х годов "составляющих значительную часть сборника "Tristia", достигнуто единственное в своем роде равновесие между старой "архитектурной" стройностью — и новой дерзостью семантического сдвига, никак не укладывавшейся в рамки акмеизма[25].

"Семантический сдвиг" призван вернуть слову первозданную свежесть (здесь задание акмеизма остается в силе), но для этого надо сдвинуть слово с предмета ("разве вещь хозяин слова?"), создать новую логику стиха с пропущенными звеньями, с ключом от смысла, затерявшимся в другом контексте (или вовсе вне текста), с определением, относящимся не к предмету, а к контексту и т.д.

Есть и еще, как нам представляется, скрепы "раннего" и "позднего" акмеизма.

Недоброво писал, что лирика Ахматовой отличается "глубоко гуманистическим характером", о том, что у нее восстанавливается "достоинство человека".

Символизму важен человек, обращенный к "высшему": "не польза, но тайна человека". Акмеизм, в сущности, эту формулу переворачивает, человек здесь выступает как мера вещей и как их рачительный хозяин. Задача современности — "организовать мировое хозяйство на принципе всемирной домашности на потребу человеку... (курсив наш.— Е.Е.)"[26]. Задача согреть "телеологическим теплом" жестокий XX век в стихах воплощается в настойчивую, проходящую через все творчество мандельштама тему "тепла": от первого тепла, которое привносит в мир личность как свою неотменимую печать, и далее, на протяжении всего творчества: "овечье тепло", "трамвайное тепло", плащ, согревающий плечи Овидия. "И спичка серная меня б согреть могла..." и т.д. "Паутинка шотландского старого пледа", ко-

торым поэт просит укрыть себя как "флагом военным", оказывается прочнейшей точкой опоры.

В противовес "символу", ставящему перед современным человеком непосильную для него задачу, Мандельштам создает понятие "утвари": "Эллинизм — это сознательное окружение человека утварью вместо безразличных предметов, очеловечивание окружающего мира, согревание его тончайшим телеологическим теплом... В эллинистическом понимании символ есть утварь, а потому всякий предмет, втянутый в священный круг человека, может стать утварью, а следовательно, и символом"[27] (естественно, что для символизма "священным" круг человека мог бы считаться только будучи освящен свыше).

На вещах лежит отпечаток руки человека, они проецируют его во-вне и одновременно ограждают от холода "пустого пространства". Как принадлежащую человеку "утварь", Мандельштам ощущает и слово, лишая его символической сакральности. От этого, может быть, и такая "хозяйская "дерзость" семантического сдвига у Мандельштама.

Как ни новы идеи и образы Мандельштама позднего, в них есть известная перекличка с раннеакмеистическими манифестами: "мы не летаем" (как символисты), мы поднимаемся только на построенные нами же башни,— т.е. настойчивая идея рукотворного созидания, окружения человека созданнымн нм же "вещами" — как "круг" н точка опоры. Акменстский "антропоцентризм" и "гуманнзм" (отраженные и в поэтике),— одна из немногих линий, по которым можно установить относительное единство направления, названного "акмеизмом".

Акмеизм завершился к началу 1920-х годов.

[1] Гумилев Н.С. Письма о русской поэзии. М., 1990. С. 53.
[2] Там же. С. 168.
[3] Там же. С. 180.
[4] Там же. С. 159
[5] Адамович Г. С того берега. М., 1996. С. 15.
[6] Жирмунский В.М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Л., 1977. С. 132.
[7] Вейдле Вл. О поэтах и поэзии. Париж, 1973. С. 111.
[8] Мандельштам О. Слово и культура. М., 1987. С. 255.
[9] Ходасевич Владислав. Собр. соч. в 4-х тт. Т. 2. М., 1996. С. 175.
[10] Эйхенбаум Б. О прозе. О поэзии. Л., 1986. С. 382.
[11] "Аполлон", № 1. 1913. С. 71.
[12] Иванов Вяч. По звездам. С. 301.
[13] Гумилев Н. Цит. соч.. С. 201.
[14] "Анна Ахматова. Десятые годы", М., 1989. С. 50.
[15] "Анна Ахматова. Поэма без героя". М., 1989. С. 251.
[16] Там же. С. 258.

[17] Там же. С. 266.
[18] Жирмунский В. Цит. соч.. С. 330.
[19] "Анна Ахматова. Десятые годы". С. 50.
[20] Там же.
[21] Гумилев Н. Цит. соч.. С. 182.
[22] См.: Там же.
[23] "Анна Ахматова. Десятые годы". С. 190.
[24] Там же. С. 85.
[25] См.: Мандельштам О. Сочинения. Т. 1. М., 1990.
[26] Там же. Т. 2. С. 206.
[27] Там же. С. 181–182.

3. Футуризм: воинственная личность в урбанистически организованном хаосе мира. Термин "футуризм" возник когда испанец Габриэль Аломар опубликовал в журнале "L'Avens" статью "Футуризм" (1905). Футуризм как художественное направление зародился в Италии в начале XX в. Это была художественная реакция на застой в культурной, экономической и политической жизни. Футуристы идеализировали урбанизацию, развитие индустрии, материальные ценности. Личность, героизируемая футуризмом, была активна до агрессивности, и для Маринетти "война — единственная гигиена человечества". Футуризм отвергал "омертвевшие каноны классического наследия" и "мистические идеала".

Молодой итальянский поэт, редактор миланского журнала "Poesia" Филиппо Томмазо Маринетти на страницах парижской газеты "Фигаро" (20 февраля 1909 года) опубликовал Первый манифест футуризма, обращаясь ко "всем живым людям на земле". В манифесте говорилось:

"1. Мы хотим воспевать любовь к опасности, привычку к энергии и к отваге.

2. Главными элементами нашей поэзии будут: храбрость, дерзость и бунт.

3. До сих пор литература воспевала задумчивую неподвижность, экстаз и сон, мы же хотим восхвалить наступательное движение, лихорадочную бессонницу, гимнастический шаг, опасный прыжок, оплеуху и удар кулака.

4. Мы объявляем, что великолепие мира обогатилось новой красотой: красотой быстроты. Гоночный автомобиль со своим кузовом, украшенным громадными трубами со взрывчатым дыханием... рычащий автомобиль, кажущийся бегущим по картечи, прекраснее Самофракийской победы.

5. Мы хотим воспеть человека, держащего маховик, идеальный стебель которого проходит сквозь землю, которая брошена сама на окружность своей орбиты.

6. Надо, чтобы поэт расходовался с жаром, блеском и расточительностью, пусть они увеличат энтузиастское усердие первоначальных элементов.

7. Не существует красоты вне борьбы. Нет шедевров без агрессивности. Поэзия должна быть жестокой атакой против неизвестных сил, чтобы требовать от них преклонения перед человеком.

8. Мы на крайнем мысе веков!.. К чему оглядываться, если нам нужно разбить таинственные двери невозможного. Время и пространство умерли вчера. Мы уже в абсолютном, так как мы уже создали вечную вездесущую быстроту.

9. Мы хотим прославить войну — единственную гигиену мира — милитаризм, патриотизм, разрушительный жест анархистов, прекрасные идеи, обрекающие на смерть, и презрение к женщине.

10. Мы хотим разрушить музеи, библиотеки, сражаться с моралистом, феминизмом и всеми низостями оппортунистическими и утилитарными.

11. Мы воспоем толпы, движимые работой, удовольствием или бунтом, многоцветные и полифонические прибои революций в современных столицах, ночную вибрацию арсеналов и верфей под их сильными электрическими лунами, прожорливые вокзалы, проглатывающие дымящихся змей, заводы, привешенные к облакам на канатах своего дыма, мосты, гимнастическим прыжком бросившиеся на дьявольскую ножевую фабрику осолнечных рек, авантюристические пакетботы, нюхающие горизонт, локомотивы с широкой грудью, которые топчутся на рельсах, как огромные стальные лошади, взнузданные длинными трубами, скользящий лет аэропланов, винт которых вьется, как хлопанье флагов и аплодисменты толпы энтузиастов.

Стоя на вершине мира, мы еще раз бросаем вызов звездам!"[1]

Футуризм появился в Испании (1910), Франции (1912), Германии (1913), Великобритании (1914), Португалии (1915), в 1910-х гг. в России и Восточной Европе (в славянских странах). В Нью-Йорке вышел экспериментальный журнал "291" (1915), в Токио — журнал "Футуристическая школа Японии" (1915). В Аргентине и Чили появились литературные школы ультраистов, в Мексике школа эстридентистов — все они ориентировались на футуризм.

Футуризм — художественное направление эпохи модернизма, несущее художественную концепцию, утверждающую агрессивно-воинственную личность в урбанистически организованном хаосе мира.

Определяющий художественный фактор футуризма — динамика. Футуристы осуществляли принцип безграничного экспериментаторства и достигали новаторских решений в литературе, живописи, музыке, театре.

Творческий процесс в эстетике футуризма по своей природе импульсивен и спонтанен. Это искусство прислушивалось к звукам улиц и стремилось точно передать и воспроизвести урбанистически организованный хаос мира. Немецкий культуролог А.Хаузер (франк-

фуртская школа) пишет, что футуризм выражал протест против эстетики конформизма рубежа веков.

Футуризм отрекался от созерцательности импрессионизма, но не преодолевал его сенсуалистическую пассивность и объективизм. Футуризм был анархическим бунтом против привычной обыденной реальности и выступал против позитивистского "общественного вкуса".

Авангардистов и утопистов-революционеров объединяло и восторженное отношение к проекту идеального будущего, и отвращение к прошлому в жизни и искусстве.

Русский футуризм (В.Маяковский, Н.Асеев, С.Кирсанов, В.Каменский, В.Крученых, В.Хлебников, О.Брик) вихрем ворвался в литературу и "сразу смазал карту будня, плеснувши краску из стакана". Русские футуристы вели большую экспериментаторскую работу в области литературных художественных средств и литературного языка. В ходе этих экспериментов появилась заумь (термин введен в обиход русскими футуристами). Заумь для футуристов язык "для себя", способность поэта "выражаться не только общим языком... но и личным... не имеющим определенного значения (незастывшим), заумным"; отказ от коммуникативной функции языка и упор на его ритмические выразительные возможности и возможности самовыражения личности через непонятный для других набор звуков.

Заумь, по словам Л.Тимофеева, "превращалась либо в междометия ("у-бе-щур") эмоционального характера, либо в звукоподражания ("чурлю журль"), отвечая своей обедненностью обедненности самого содержания поэзии с ее представлением о литературном творчестве как языковом изобретательстве. В призыве к "самовитому слову" был и положительный элемент, ценный полемической направленностью против условности языка символистов. Словотворчество Хлебникова шло по пути поиска новых словообразований, сохранявших корневую основу слова (неологизмов). Эти поиски часто были оправданны ("творяне", "замеса", "могатырь", "смехач", "зазовь", "чареса", "миларь"). Эти поиски были восприняты Маяковским, Кирсановым, Асеевым, тоже искавшими новые словообразования, не разрушавшие смысловую основу слова.

Для некоторых футуристов характерен заумный язык, смазанность семантики текста (вплоть до нулевой семантической значимости).

Течением внутри русского футуризма стал кубофутуризм (1910–1920-е гг.), утверждавший социальную активность личности в вещном мире. Свою задачу это течение видело в стимуляции этой активности. Соответственно ценилась ораторско-трибунная интонация стиха (Маяковский, Асеев, например). Кубофутуристы провозглашали необходимость отречения от литературных условностей.

[1] Русский футуризм. Теория. Практика. Критика. Воспоминания. (Составители Терехина В.Н., Зименков А.П.) М., 1990. С. 3.

4. Примитивизм: упрощение человека и мира. Примитивизм (от фр. primitivisme — упрощение, простота, неусложненность) — художественное направление, упрощающее человека и мир, стремящееся увидеть мир детскими глазами, радостно и просто, вне "взрослой" сложности. Это порождает и сильные, и слабые стороны примитивизма.

В картинах Руссо и Пиросманишвили с помощью упрощения достигалась понятность мира. Постижение примитивистами хотя бы "сущности первого порядка" оставляло им надежду на сохранение связи с действительностью, в которой для личности все нарастает сложность бытия. Однако это было обретение ценой потери. Человек и мир становились понятными, радостно-детскими, но игрушечными и утопическими, черное и белое, доброе и злое в человеке и обществе резко и легко разграничивалось, упрощалось,

По мнению английского теоретика Дж.Гуддона, примитивизму присуще наивное видение, технически "простых" концепции и изображения, а также грубоватость стиля и недостаточная обученность художника.

Примитивизм — атавистическая иостальгия о прошлом, тоска по доцивилизованному образу жизии. Существует легенда о "золотом веке", воспоминаиие о котором отягощается грехопадением. Об этом писала Библия и древние авторы. В наивном взгляде на мир человек ищет утраченную "невинность добрых старых дней".

Примитивизм стремится запечатлеть главные очертания сложного мира, ища в нем радостные и понятные краски и линии. Примитивизм — противотечение реальности: мир усложняется, а художник его упрощает. Впрочем, затем и упрощает мир, чтобы справиться с его сложностью.

Примитивизм — против цивилизации и технического прогресса, за Природу и связь человека с ней. Он зовет "иазад к обезьяиам", к тому времеии, когда человек был "таким свободным, каким его сотворила Природа". Примитивизм против индустриализации, прогресса и полагает, что "дикари в лесу" предпочтительнее людей, которые цивилизованно живут в городской среде по "гнусным законам рабства". Сентименталистское и романтическое почитание человека, растворенного в природе, созданный Руссо культ благородного дикаря стали опорой для примитивизма.

Некоторые писатели попытались обнаружить примитивистский мир в личности. По мнению Гуддона, в XX в. отдали дань концепции примитивизма личности поэты Йейтс, Р.Фрост; романисты Дж.Конрад ("Лорд Джим", 1900); Д.Х.Лоуренс ("Радуга", 1915); а также Мэри Уэбб, Сол Беллоу, Патрик Уайт.

5. Кубизм: геометрическое упрощение человека и мира. Термин "кубизм" возник из фразы Матисса по поводу работ Брака; это название закрепила критика, сказавшая о Браке: "Презирает форму и все вещи — города, дома, фигуры — сводит к геометрическим схемам и кубам"[1].

Первые произведения кубизма появились около 1910 г. (ранние работы Брака и Пикассо). В начале десятых годов принципы кубистской эстетики распространяются на все сферы художественного творчества. П.Пикассо, А.Лоренс, Ж.Липшиц создают первые кубистские скульптуры; кубисты пишут театральные декорации, иллюстрируют книги.

Кубизм — геометрическое упрощение человека и мира. Кубизм стремится к универсальному языку, чем схож с эсперанто, что соответствует главным установкам эпохи, ориентированной на интернационализм и демократию.

Майоль считал, что цивилизованные европейцы не способны пользоваться такими свободами, какими пользуются негры. Кубизм расширил частичные свободы, завоеванные импрессионистами, особенно Курбе, Мане, Сезанном. Однако кубизм не утверждает "безграничную свободу". Он устанавливает другие правила, в известном смысле более жесткие, чем прежние. Кубизм стал переломным моментом в мировом искусстве.

Кубизм пытался найти простейшие пространственные структуры явлений мира, все многообразие жизни сводилось к элементарным тригонометрическим и геометрическим моделям. Кубизм — это примитивизм, сосредоточенный на стереометрическом упрощении форм явлений. Усталость от сложности бытия и стремление к максимальному рациональному упрощению даже ценой вульгаризации сквозит в произведениях этого течения.

Гиперкомпонентом (термин В.Б.Мириманова) кубизма становятся пластика и композиция, а пространственная перспектива и сюжет становятся второстепенными элементами.

Позитивистская идея накладывания элементарных естественнонаучных представлений на сложные социальные явления проникла в искусство и восторжествовала в кубизме, который увидел и в человеке, и в окружающих его вещах конструкцию из кубиков, параллелепипедов, цилиндров, пирамид, шаров и конструировал личность по простейшей стереометрической схеме.

Кубизм возник на основе позднего импрессионизма, под влиянием африканского искусства. Пьер Дэкс видит главные истоки кубизма в африканской скульптуре ("l'art nègre")[2] и в творчестве Сезанна. В "Обнаженной на покрывале" Пикассо возвращается к Сезанну. Но в этот момент он потрясен впечатлением от "l'art nègre". В течение шести-семи последующих лет Пикассо не перестает думать одновременно о Сезанне и о "l'art nègre". Вопрос о художественных истоках

кубизма освещается всеми серьезными исследователями однозначно: "L'art negre" и живопись Сезанна — два главнейших фактора становления кубизма"[3] — утверждает английский искусствовед Дж. Голдинг.

История запечатлела момент рождения кубизма. По словам М.Жакоба, Матисс поставил на стул черную статуэтку и обратил на нее вниманне Пикассо. Это была деревянная негритянская скульптура. Пикассо взял ее в руки и держал весь вечер. На следующее утро весь пол мастерской Пикассо был усеян бумажнымн листамн. На каждом повторялся почти без изменений рисунок: лицо женщины в фас, с одним глазом и преувеличенно длинным носом. Кубизм родился. Та же женщина появилась на холстах. Затем их стало две, три. Так возникли "Авиньонские девицы" Пикассо[4]. С этой картины начался "негритянский период" в работах французских художников и поэтов (П.Пикассо, Ж.Брака, Х.Гриса, Ф.Леже, Г.Аполлинера, М.Жакоба)[5].

Кубизм в живописи и скульптуре развивали итальянские художники Д.Северини, У.Боччионе, К.Карра; немецкие — Э.Л.Кирхнер, Г.Рихтер; американские — Дж. Поллок, И.Рей, М.Вебер, мексиканец Диего Ривера, аргентинец Э.Петторути, уругваец И.Торрес-Гарсиа, швед — О.Скельд, португалец А.Соуза-Кардозу, голландец Л.Гестел, грек Н.Хаджикиракос-гикос, японец Х.Кога, австриец В.Паален, чех Э.Филла, венгр Чаки.

В кубизме ощущаются архитектурные построения; массы механически сопрягаются друг с другом, причем каждая масса сохраняет свою самостоятельность. Кубизм открыл принципиально новое направление в фигуративном искусстве. Условные работы кубизма (Брака, Гриса, Пикассо, Леже) сохраняют связь с моделью. Портреты соответствуют оригиналам и узнаваемы (один американский критик в парижском кафе узнал человека, известного ему только по портрету кисти Пикассо, составленному из геометрических фигур). В.Миримановв обращает внимание на то, что, спровоцировавшие развитие кубизма африканские маски и статуэтки, построенные из геометрических объектов, точно передают этническое своеобразие черт лица и особенности телосложения[6].

Кубисты не изображают действительность, а создают "иную реальность" и передают не облик предмета, а его конструкцию, архитектонику, структуру, сущность. Они не воспроизводят "повествовательный факт", а зрительно воплощают свои знания об изображаемом предмете. По словам Х.Гриса, кубизм "задался целью отыскать в изображаемых объектах наиболее устойчивые элементы"[7].

Кубизм декларирует идею искусства как чистой формы и дает принципу абстракции чистое выражение, не имеющее прецедента со времен древневосточного и раннегреческого искусства.

Современники остро отреагировали на творчество кубистов. Критик Габриель Мурей писал, что их "новаторство" явилось воз-

вращением к дикарству, к примитивному варварству. Поэт Андре Сальмон считал кубизм жонглированием ума. Французские газеты резко критиковали живопись кубизма за экстравагантность, а Гийом Аполлинер полагал, что это жестокое искусство в будущем обретет человечность.

Английское искусствознание проявило живой интерес к новому направлению: Артур Эдди опубликовал первую книгу о кубизме (1914), а Канвейлер выпустил книгу "Подъем кубизма" (1920). Русский философ Н.Бердяев в брошюре "Кризис искусства" (1918) высоко оценил кубизм, подчеркнув, что это направление изменило характер и суть изобразительного искусства и продвинуло вперед художественное развитие человечества. В этих работах кубизм характеризовался как самая полная и радикальная художественная революция со времен Ренессанса.

Кубизм — геометризированная разновидность примитивизма, упрощающая реальность, воспринимая ее детскими или "дикарскими" глазами. Кубизму присущ особый характер примитивизации: видение мира через формы геометрически правильных фигур.

[1] Vauxelles L. Exposition Braque // Gil blass. 14 XI 1908.

[2] Daix P., Rousselet J. Le Cubisme de Picasso. Neuchatel, 1979. P. 28, 30.

[3] См. Golding J. Le Cubisme. P., 1965. P. 8 et 82.

[4] См.: Max Jacob. Naissance du Cubisme // Nouvelles Litteraires. 1928.

[5] Положення, связанные с африканским искусством, автор почерпнул в работах В. Б. Мириманова.

[6] См. подробнее: Мирнманов В. Черная Африка и новая эстетика // Академические тетради. № 1. С.48-60.

[7] См.: Gris J. "Documents". P., 1930. № 9.

6. Абстракционизм: бегство личности от банальной и иллюзорной действительности. Абстракционизм (от лат. abstractio — отвлечение, согласно другим источникам: от лат. ab + trahere — вытаскивать) — художественное направление искусства XX в., художественная концепция которого утверждает необходимость бегства личности от банальной и иллюзорной действительности.

Произведения абстракционизма отрешены от форм самой жизни и воплощают субъективные цветовые впечатления и фантазии художника. Для В.Кандинского, П.Мондриана, В.Татлина, К.Малевича абстракционизм — внутренняя эмиграция личности, уход во внутренний мир, отчуждение от реальности. В абстракционизме сложились два течения.

Первое течение — лирическо-эмоциональный, психологический абстракционизм — симфония красок, гармонизация бесформенных цветовых сочетаний. Это течение родилось из импрессионистской пе-

строты впечатлений о мире, которые запечатлел Анри Матисс. Создателем первого произведения психологического абстракционизма стал В.Кандинский, написавший картину "Гора" (1909). Кандинский изобразил некоторые очертания, подобные горе. Цвет в картине чисто выразителен и лишен изобразительных ассоциаций. Эта картина — переход к нонфигуративной живописи, к интуитивным "лирическим абстракциям" — моментальным снимкам душевного состояния человека.

Кандинский в своих книгах "О духовности в искусстве", "Точка и линия к плоскости" доказывал в духе платоновского учения, что модель общества — пирамида. В ее основании — люди материальные и примитивные, выше — одухотворенные; на вершине художники — руководители умов и сердец (по Платону, на вершине — философы). Согласно Кандинскому, художник отворачивает взгляд от внешнего мира и направляет его на себя, искусство — способ самовыражения: "Голос души подсказывает художнику подлинную форму произведения". Кандинский полагал, что реальный мир иллюзорен или банален и художник должен покинуть его во имя мира "под знаком Духа". Он теоретически обосновывал абстракционизм, опираясь на афоризм Оскара Уайльда: "Искусство начинается там, где кончается природа". По Кандинскому, природные формы — препятствия для художника и должны быть отвергнуты; картина — это конструкция, в которой используются необходимые формы и цвета, приспособленные к внутреннему зрению. "Предметы убиты своими знаками", поэтому живопись должна быть беспредметной.

Второе течение — геометрический (логический, интеллектуальный) абстракционизм ("неопластицизм") — это нонфигуративный кубизм. В рождении этого течения существенную роль сыграли П.Сезанн и кубисты — созданием нового типа художественного пространства путем сочетания различных геометрических форм, цветных плоскостей, прямых и ломаных линий.

Геометрический абстракционизм в России проявился в лучизме М.Ларионова, абстракциях О.Розановой, Л.Поповой, супрематизме К.Малевича; в Голландии — в творчестве группы "Стиль" (П.Мондриан, Т. ван Дусбург), выдвинувшей концепцию неопластицизма, утверждавшего ясность, простоту, функциональность, конструктивность чистых неприродных геометрических форм.

Мондриан начал с реалистических пейзажей, а затем стал схематизировать изображаемое и создавать геометрические абстракции, "раскрывающие логику красоты". Формы жизни постепенно превращаются им в геометрические конструкции. "Логический абстракционизм" Малевича и Мондриана продолжает традицию кубизма, в котором за элементарными геометрическими фигурами (прямоугольниками, треугольниками, кругами) не стоят реальные явления.

Мондриан сформулировал принципы логического абстракционизма: 1) Художник мыслит в живописи плоскостью; в архитектуре пустое пространство должно быть принято за "нецвет" (черный, белый и серый), а строительный материал — за цвет. 2). Необходимо равновесие, оно предполагает большую поверхность "нецвета" и маленькую — цвета. 3). Дуализм пластических средств требуется уже в самой композиции. 4). Равновесие достигается отношением положений и выражается прямой линией. 5). Равновесие, которое нейтрализует пластические средства, создается отношением пропорций. Эти положения Мондриана обосновали логику плоскостных построений и нашли выход в архитектуру, прикладное искусство, дизайн, книжную графику. Эстетика абстракционизма прокламирует расторжение связей искусства с действительностью.

Работы Мондриана (он называл их композициями) — это комбинация геометрических фигур, образованных рассечением полотна жирными черными линиями. Раскраска фигур подобна чертежной заливке. Цвета и их интенсивность распределены так, чтобы сохранялась (зрительно не распадалась) плоскость картины.

Теоретически обосновывая абстракционизм, Мондриан выдвигал аргументы, схожие с аргументами Кандинского: мир наших чувственных впечатлений — источник страданий человека. Это обманчивый, противоречивый мир. Все в нем субъективно. Задача художника — освободить жизненные отношения от погруженности в природные формы, очистить их от природы и дать им "новое формирование". Мондриан освобождает живопись от чувственной формы, отказываясь от фигуративности, трехмерности художественного пространства, перспективы изображения оттенков цвета, светотени.

Фотография отняла у живописи изобразительность, оставив последней лишь выразительные возможности для раскрытия субъективного мира художника. Абстракционизм внес вклад в художественную культуру XX в. (обогатил экспрессию палитры и ритмико-динамическую выразительность живописи, предвосхитил важные принципы пластико-пространственных решений в современной архитектуре, оказал влияние на развитие дизайна, индустриального, прикладного и декоративного искусства).

В художественной литературе художественная концепция мира и личности, присущая абстракционизму, проявила себя в творчестве "ничевоков", в известных звукословесных упражнениях В.Крученых ("Дыр, бул, щир"). Это своеобразный абстракционизм в литературе — создание "нонфигуративных" слов-звуков.

Абстракционизм обогатил палитру, ритмику и динамику живописи, перенес упор с изобразительности на выразительность, стимулировал поиск новых пластических решений в современной архитектуре, оказал влияние на развитие дизайна, индустриального, при-

кладного и декоративного искусства, внес вклад в художественную культуру XX в.

Супрематизм (автор термина и соответствующего художественного явления Казимир Малевич) течение абстракционизма, заострившее и углубившее его особенности. Течение супрематизма Малевич открыл в 1913 г. картиной "Черный квадрат". Позже (1920) в очерке "Супрематизм, или Мир неотображения" Малевич сформулировал свои эстетические принципы: искусство непреходяще благодаря своей вневременной ценности; чистая пластическая чувственность — "достоинство произведений искусства".

Эстетика и поэтика супрематизма утверждают универсальные (супрематические) живописные формулы и композиции — идеальные конструкции из геометрически правильных элементов.

Малевич делит супрематизм на три периода: черный, цветной и белый. Последний период начался, когда художник стал писать белые формы на белом фоне.

Художник-абстракционист покидает "мир воли и представлений", в котором он до сих пор жил и в реальность которого верил. Малевич так формулировал смысл своего ухода в абстрактные формы: "...Экстаз необъективной свободы подтолкнул меня к "пустыне", где нет другой реальности, кроме чувственного восприятия... и, таким образом, чувственность превратилась в единственный смысл моей жизни. То, что я изобразил, было не "пустым квадратом", а восприятием необъективности".

Сюжет, рисунок, пространственная перспектива (в традиционном их понимании) отсутствуют в супрематизме, определяющими факторами становятся геометрическая форма и открытый цвет. Супрематизм опирался на традиции кубизма и футуризма.

7. Лучизм: трудность и радость бытия в мире, рассекаемом лучами света. Лучизм — одно из околоабстракционистских направлений, утверждавших трудность и радость человеческого бытия и неопределенность мира, в котором все предметы, освещенные разными источниками света, оказываются расчлененными лучами этого света и теряют ясную фигуративность.

Лучизм возник в 1908–1910 гг. в творчестве русских художников Михаила Ларионова (1881–1964) и его жены Наталии Гончаровой (1881–1962). Ларионов разработал теорию лучизма и предложил термин. Лучизму присущ формальный изыск.

8. Фовизм: художник извлекает из форм вечность, приобщаясь к вечности. Фовизм (от фр. fauve — дикий) как новое художественное направление возник во французской живописи в 1905 г. (Ж.Руо, Р.Дюфи, А.Матисс, М.Вламинк, А.Марке, А.Дерен). Фовизм прокламировал: художник должен стремиться "извлекать из форм элемент вечности" и "благодаря этому сам приобщаться к вечности".

Для фовизма характерна сосредоточенность художника на цвете, интенсивность открытого цвета. Дерен говорил, что для него форма ради формы не представляет никакого интереса. Форма — производное от функции. Нет ничего за пределами смысла. "Не предмет следует изображать, а добродетель этого предмета в старом смысле этого слова"[1].

Фовисты разрабатывали взгляды на природу, сущность и назначение искусства. Французский художник Морис де Вламинк (1878–1958) считал себя "чувствительным и полным страсти варваром, претворявшим инстинкт — без всякого метода — в правду — не художественную, а человеческую"[2]. Программным было утверждение Вламинка, что требуется большое мужество, чтобы следовать своим инстинктам, а не гибнуть смертью героя на поле брани.

Дерен видел в искусстве и путь к познанию тайн мироздания, и орудие преобразования его основ. Французское искусствоведение утверждает, что Дерен возвращает нас к основам бытия и стремится к абсолюту, преобразуя живопись в онтологию и воспроизводя не подобия, а сущности[3].

Фовисты не были озабочены национальными проблемами.

Переход от фовизма к кубизму хорошо прослеживается на примере творчества Дерена. С 1905 г. его фовистская сосредоточенность на цвете сменяется сосредоточением на пространственных аспектах произведения. В процессе создания картины "Купальщицы" (1906) Дерен изучает в Британском музее африканское искусство. Голова и рука одной из купальщиц имеют условные обобщенно-рубленые формы, напоминающие формы африканской скульптуры. Переход от фовизма к кубизму хорошо виден в скульптуре Дерена "Сидящий" (1907). Перед зрителем предстает скорченная человеческая фигура, решенная условными рублеными формами, композиционно фигура построена так, что она точно вписывается в куб.

[1] Derain A. Lettres a Vlaminck. Paris, 1955. P. 42; Breton A. Idées d'un peintre // Littérature. I serie, 18.III.1921.

[2] Vlaminck M. Tournant dangereux. Souvenirs de ma vie. Paris, 1929. P. 94.

[3] См.: Leymarie J. Derain ou le retour à l'ontologie. Genève, 1948.

ПЕРИОД НЕОМОДЕРНИЗМА:
ЧЕЛОВЕК НЕ ВЫДЕРЖИВАЕТ ДАВЛЕНИЯ МИРА И СТАНОВИТСЯ НЕОЧЕЛОВЕКОМ

Период неомодернизма начинается в середине 10-х гг. XX в., и его наступление и его особенности обусловлены безумием начавшейся Первой мировой войны. Это событие похоронило гуманистические надежды человечества на возможность достижения спокойной и счастливой жизни для людей. Искусство вступило в новый период глубоких разочарований и сомнений в разумиости homo sapiens. Через 21 год после окончания Первой мировой войны, как только подросло новое поколение солдат, иачалась Вторая мировая война, еще более ужасная, чем Первая. И это усугубило мировой гуманитарный кризис, углубило социальные разочарования и страдания и беспокойство художественного сознания за судьбу человечества, хотя победа над фашизмом подарила людям глоток свободы и радости.

В период неомодернизма все авангардистские художественные направления исходят из такого понимания действительности: человек не выдерживает давления мира и становится неочеловеком. В этот период развиваются авангардистские художественные направления, утверждающие безрадостные и пессимистические художественные концепции мира и личности: *дадаизм:* мир — бессмысленное безумне; *экспрессионизм:* отчужденный человек во враждебном мире; *конструктивизм:* человек в среде отчужденных от него индустриальных сил; *сюрреализм:* смятенный человек в таинственном и непознаваемом мире; *экзистенциализм:* одинокий человек в мире абсурда; *литература "потока сознания":* духовный мир личности, не сопряженный с реальностью; неоабстракционизм: поток сознания запечатленный в цвете.

1. Дадаизм: мир — бессмыслица и безумие. Дадаизм (термин возник в 1916 г. в Базеле в среде молодых завсегдатаев кабаре "Вольтер", предложил термин Ж. Арп; "dada" (дада) = слово детского лексикона: игрушка — соломенная лошадка; другая трактовка: мужское начало, приписываемое новому искусству, противостоящего старому искусству с его женским началом — "mama"; главный смысл термина — "ничто") — *художественное направление, утверждающее художественную концепцию: мир — бессмысленное безумие.* Дадаизм — направление, подвергающее ревизии разум и веру. Попытки избежать словесных клише привели к созданию "бессмысленных" текстов. Дадаизм — художественное направление, зародившееся в среде анархической молодежи (Арп, Балль, Сернер, Хельсенбек).

Это направление выражало протест интеллигенции против Первой мировой войны и культуры, приведшей к войне. Дадаизм не выдвигал позитивных идеалов и пронизан пессимизмом. Тцара писал: "Война разрушила гуманистическую цивилизацию. Это свидетельство ее несостоятельности. Необходимо ликвидировать эту цивилизацию, подрывая ее основы — мысль и язык. Из этой необходимости и возникло слово "дада" — лепет ребенка или старика".

"Манифест дада" (1918) написал зачинатель этого направления поэт Тристан Тцара (1896–1963). Позже он вспоминал: "К 1916–1917 годам война казалась установившейся навечно и конца ей видно не было. Отсюда отвращение и гнев. Мы были решительно против войны, мы знали, что войны не отменить, если не вырвать ее с корнем. Все проявления этой современной цивилизации были нам омерзительны — сами ее устои, ее логика, ее язык. И вот возмущение принимало такие формы, в которых гротескное и абсурдное брало верх над эстетическими ценностями". Дадаизм бежал от безумия мировой войны в абсурд отрешения от смысла искусства. Тцара писал: "Я за действие, а также и за постоянное противоречие, я ни за, ни против, и я объясняю, почему я ненавижу здравый смысл".

Постулатом дадаизма стала формула Тцары: "Мысль формируется во рту". Позже из этого постулата родилась сюрреалистическая техника "отключения разума", "автоматического письма". Принципами дадаизма стали: разрыв с традициями мировой культуры, в том числе и с традициями языка; бегство от культуры и от реальности, представление о мире как о хаосе безумия, в который обрушена беззащитная личность; пессимизм, безверие, отрицание ценностей, ощущение всеобщей потерянности и бессмысленности бытия, разрушение идеалов и цели жизни. Дадаизм — выражение кризиса классических ценностей культуры, поиск нового языка и новых ценностей.

Дадаизм — направление, подвергающее ревизии разум и веру. Попытки избежать словесных клише привели к созданию "бессмысленных" текстов[2].

Одно из главных произведений Тцары — "Первое небесное приключение г-на Антипирина" (1916). После войны он переехал в Париж (1919) и сблизился с сюрреалистами А.Бретоном и Ф.Супо, издававшими журнал "Литература". Совместно с ними Тцара опубликовал нечто вроде нового манифеста "Литература дада", где утверждалось: поэзия — живая сила в любых проявлениях, даже антипоэтических, и литературное творчество — лишь случайное проявление этой живой силы.

Сотрудничество Тцары, Бретона и Супо привело к слиянию дадаизма с сюрреализмом, что было ознаменовано публичными акциями: представлениями "Газовое сердце" (1921) и "Бородатое сердце" (1923) по сценарию Тцары. Однако вскоре разгорелся конфликт Тцары с Бретоном.

Последний манифест дадаизма подчеркивал нигилизм его позиций. Манифесты дадаизма были собраны и опубликованы в 1924 г. Творчество дадаистов почти не оказывало воздействия на жизнь общества, поскольку не обладало положительной программой. Дадаизм не создал непреходящих художественных ценностей и интересен для теории и истории искусства лишь как звено художественного процесса, многое определившее в его дальнейшем развитии, в частности как явление, повлиявшее на такое крупное художественное направление, как сюрреализм.

Дадаизм возник внезапно и через десять лет так же внезапно закончил свое существование. В 1927 г. студенты Парижской художественной школы утопили в Сене сделанную ими фигуру соломенной лошадки — олицетворение дадаизма. Ранее эти же студенты утопили олицетворение кубизма и футуризма.

[1] См.: Baruet S., Berman M., Burto W. A Dictionary of Literary, Dramatic & Cinematic Terms. Boston, 1971.
[2] Ibidem.

2. Сюрреализм: смятенный человек в таинственном и непознаваемом мире. Сюрреализм (фр. surrealism — сверхреализм; термин ввел французский поэт Гийом Аполлинер, определивший жанр своей пьесы как сюрреалистическая драма; по другим сведениям, термин ввел П.Альберт-Бироту в 1917 г.; в Париже в 20–30-х гг. термин "сюрреализм" использовали поэты Андре Бретон и Филипп Супо, считающиеся основателями сюрреализма) — *художественное направление, прокламирующее смятенного человека в таинственном и непознаваемом мире.* Концепцию личности в сюрреализме можно было бы кратко выразить в формуле агностицизма: *"Я человек, но границы моей личности и мира расплылись. Я не знаю, где начинается мое "я" и где оно кончается, где мир и что он такое".* В манифесте ("La charte", 1924) дается определение: "Сюрреализм — это чистый психический автоматизм, с помощью которого мы пытаемся выразить вербально, письменно или как-либо еще — функционирование мысли, поток мыслей вне всякого контроля сознания, давления моральных и эстетических побуждений. Сюрреализм основывается на вере в высшую реальность некоторых форм ассоциаций, которым до настоящего момента не придавалось значения. Он стремится окончательно разрушить все другие психические механизмы и заместить их собой в решении основных проблем жизни".

Сюрреализм собрал под свои знамена ряд видных поэтов, драматургов, художников (Поль Элюар, Роберт Деснос, Макс Эрнст, Роже Витран, Антонен Арто, Рене Шар, Сальвадор Дали, Раймон Кено, Жак Превер).

Поэты Л.Арагон, А.Бретон, Ф.Супо издавали журнал "Литература", побуждавший искать новый литературный язык. К этой группе присоединился и сторонник классического искусства Поль Валери. В 1919 г. в нее вошел основатель дадаизма Т.Тцара. Группа регулярно организует эксцентричные художественные действа (в Palais de fêtes, Salon des Indépendants, la Salle Gaveau). В 1920 г. появляются "чистые" сюрреалистические тексты "Магнитные поля" Супо и Бретона.

Эстетика и художественная практика. Сюреализм находится под влиянием интуитивизма Анри Бергсона, философии Вильгельма Дильтея и особенно фрейдизма. Сюрреализм — художественное воплощение агностицизма: он исходит из того, что художника окружают непознаваемые "вещи в себе", а за реальными явлениями стоит некая сверхреальность. Сюрреализм оказался душеприказчиком дадаизма и возник на его основе первоначально как литературное направление, которое позже нашло свое выражение в живописи, а также в кино, театре и отчасти музыке. Самым дальним своим историческим предшественником сюрреалисты считают Босха. Более близкие художественные истоки сюрреализма восходят к романтизму вообще и к немецкому романтизму в особенности, где всегда жила тяга к необыкновенному, фантастическому, странному, мистическому и иррациональному. Некоторые постулаты эстетики романтизма перекликаются с сюрреализмом. Так, например, Новалис полагал, что только поэт с помощью интуиции может отгадать смысл жизни. Чувство поэзии имеет для Новалиса много общего с чувством мистического, неизведанного, сокровенного. Поэт, согласно Новалису, творит в беспамятстве. Он представляет собой в собственном смысле субъект-объект, единство души и мира. По этому поводу французский критик Морис Надо, говорит, что с романтизмом французским, английским и главным образом немецким началось вторжение в литературу и искусство вкуса не только к старинному, причудливому, неожиданному, но и к противопоставлению уродливого прекрасному, к снам, мечтаниям, меланхолии, ностальгии по потерянному раю, и в то же время возникло желание выразить невыразимое[1]. Истоки сюрреализма его основатели находили в истории искусства: в романтизме и в произведениях, культивировавших страшное, абсурдное, неожиданное.

Общность исходных эстетических постулатов романтизма и сюрреализма все же относительна, во многом внешняя и не захватывает их художественных концепций. В отличие от романтиков, художественная мысль сюрреалистов алогична, в ней царят произвольно-капризные ассоциации и причудливые сравнения.

Художник, согласно сюрреалистической эстетике, вправе не считаться с реальностью. Произведение — мир, внутри которого поэт — бог-творец. Искусство снимает покровы с действительности, творит

вторую, "истинную" действительность — сюрреальность. С этим связана абсолютизация чудесного и превращение его в ведущую категорию эстетического отношения человека к миру: "Нет ничего, кроме чудесного" (А.Бретон). Реальность сверхреального, подлинность таинственного и загадочного, невероятность обыденного становятся сферой интересов художника. Поль Элюар, например, считал, что в стакане воды столько же чудес, сколько их в глубине океана.

Для сюрреализма человек и мир, пространство и время текучи и относительны. Они теряют границы. Провозглашается эстетический релятивизм: все течет, все искажается, смещается, расплывается; нет ничего определенного. Сюрреализм утверждает относительность мира и его ценностей. Нет границ между счастьем и несчастьем, личностью и обществом. Хаос мира провоцирует хаос художественного мышления — это принцип эстетики сюрреализма. Реалисты (И.Бехер) возражают: "Это ошибка... будто хаос можно изобразить с хаотической точки зрения. Чем путанее путаница, чем хаотичнее хаос, тем яснее, тем упорядоченнее, тем реалистичнее они должны быть представлены в голове тех, кто чувствует себя призванным изобразить их". Сюрреализм ставит своей задачей привести человека на свидание с загадочной и непознаваемой, драматически напряженной вселенной. Одинокий человек сталкивается с таинственным миром:

Бабочка философская
присела на розовой звезде.
И так возникло окно в ад.
Мужчина в маске все стоит перед женщиной обнаженной[2].

Интуитивистские принципы "сверхреальной связи" художника и мира — программа творца и его творчества, читатели и зрители "настраиваются на волну" художника и проникаются тем, что он "хотел сказать". Сюрреалисты искали способ входить в доселе не исследованные области: в подсознание, в сны, сверхъестественные состояния, в сумасшествия. Поэзия сюрреалистов тяготеет к теме: "сны и галлюцинации" ("Бдение" Андре Бретона), пестроте настроений и чувств ("Воскресение" Филиппа Супо).

Сюрреалистический принцип "свободных ассоциаций" — художественное осуществление приемов фрейдистского психоанализа. Поэты стремятся выявить логику сцепления "бессвязных" мыслей. Соединение несоединимого, сближение несопоставимого — эти принципы сюрреализма восходят к психоаналитической технике. Здравый смысл противопоказан искусству. Поэтика сюрреализма ориентирует художника на "сферу осуществления" свободы: на случай, иллюзию, фантазию, грезу, чудо. Усыпление разума, погружение в "волну грез" (ранний Луи Арагон), интуитивность, ассоциативность, "автоматизм" (Бретон) становятся ведущим творческим принципом этого направления. "Сюрреализм — чистый психический

автоматизм, имеющий в виду выражение или словесное, или письменное, или любым другим способом реального функционирования мысли; диктовка мысли, при отсутствии какого бы то ни было контроля со стороны разума, вне какой бы то ни было эстетической или моральной озабоченности",— пишет Бретон в "Манифесте сюрреализма"[3]. Сверхдействительность — предмет сюрреализма — раскрывается перед художником спонтанно, свободно и непринужденно в снах и галлюцинациях.

Бретон пишет, что произведение может считаться сюрреалистическим лишь постольку, поскольку художник стремился достичь тотального психофизического состояния, в котором область сознания — лишь незначительная часть. Автоматизм управляет художественным творчеством. Сюрреалисты шесть десятилетий играли известную роль в мировой, и особенно во французской, литературе. Они ищут реальность в "глубинных слоях" души, "в высшей действительности", "во всевластии сна". Венгерский литературовед Ласло Кардаш писал: "Ясный, логичный, принимаемый обычно за реальность опыт кажется сюрреалистам менее достоверным, чем "действительность", скрывающаяся в глубине сознания или на краю его. Поэтому все их тексты производят впечатление сложных конструкций, подобных сну". Сюрреализм утверждает бесконтрольность творческого процесса. Художник свободен от любых логических структур, он — обнаженное подсознание.

Личность, конструируемая Сальвадором Дали, движима фрейдистскими комплексами. Символично восприятие действительности на одной из картин Дали: пейзаж предстает перед зрителем сквозь отверстие в тазобедренной кости. Сюрреализм можно было бы охарактеризовать как иррациональный интеллектуализм, лжеэмоциональность, рационалистическую анестезию чувств, стремление "обесчувствить" отношения человека и мира. "Переживание, эмоция заменяются демонстрацией средств передачи этой эмоции"[4].

Сюрреализм отказывается контролировать и творческий процесс, и личность какими-либо нравственными и эстетическими категориями: "Мораль противоположна счастью с тех пор, как я существую" (Ф.Пикабиа). Сюрреализм стремится очистить личность от социальной, нравственной и индивидуальной "шелухи": "Отвращение к социальной жизни" (П.Эммануэль). Сюрреализм срывает индивидуальное с человека и стремится "предоставить элементарному... полную свободу" (Ж.Арп). Элементарное в личности — ее приобщенность к человечеству. Обнаружение духовной связи с человечеством — сверхзадача поэзии, декларируемая Сен-Жон Персом. Никаких других общих категорий (класс, нация, народ, общество, государство) сюрреализм не признает. Об этом пишет Пьер Уник: "И вот моему разуму открывается совершенно ясно абсурдность человеческих группировок".

Сюрреализм принципиально внеисторичен: "Мое творчество всегда развивалось в разрыве со временем и законами, оно стремилось избежать всяких исторических и географических соотнесенностей" (Сен-Жон Перс). В творчестве Сальвадора Дали реальность исчезает, она растекается, как стекают со стола часы в одной из картин этого художника. Время и пространство расплываются, словно тесто. История исчезает. "Безразличие к истории" (Р.Шар); "Нет истории, кроме истории души" (С.Ж.Перс); "Безразличие ко всему на свете" (А.Бретон) — провозглашает сюрреализм.

Поэтика сюрреализма зиждется на постулатах: "антибанальность любой ценой", "ясность граничит с глупостью"[5]. Эти постулаты находят свое воплощение в повышенной метафоричности. Метафоричность, лежащая в основе образного мышления, абсолютизируется сюрреализмом и доводится до парадоксального сопоставления друг с другом несопоставимых предметов. В одной из сюрреалистических поэм глаза возлюбленной сравниваются с двумя сотнями разных предметов. Глаза оказываются похожи на все — и потому ни на что не похожими. Метафора становится не средством познания мира, а способом его затемнения, придания ему загадочности и чудесности.

Произвольность сопоставлений придает образной мысли повышенную оригинальность. Поэмы превращаются в наборы метафор, которые трудно расшифровать. Бретон в статье "Сообщающиеся сосуды" писал: "Сравнение двух максимально отстоящих друг от друга объектов или иной способ преподнесения их в захватывающей и внезапной форме является фундаментом самой высокой цели поэзии"[6].

Принципом сюрреалистической поэтики стала гипертрофированная метафоричность: "сближение двух реальностей, более или менее удаленных" (П.Реверди). "От сближения, до некоторой степени неожиданного, двух слов вспыхивает особый свет, свет образа" (Бретон). Композиционно-конструктивным средством поэтики сюрреалистов становится монтаж, стыковка случайных фраз, слов, зрительных впечатлений. Этот принцип в живописи проявляется через использование коллажа, а в поэзии находит выражение во внесмысловой, иррациональной связи между словами и фразами. Идеальной моделью сюрреалистического образа становится встреча на операционном столе швейной машины и зонтика.

Метафоричность сюрреализма рождает образы внереальные, загадочно-красочные и таинственно-зыбкие. Так, Поль Элюар в "Объяснении в любви" пишет:

Ты единственная, и я слышу траву твоего смеха.
Ты — это вершина, что влечет тебя,
И с высоты угроз смертельных
На спутанных глобусах дождя долин
Под тяжелым светом, под небом земли
Ты порождаешь падение.

Птице уже недостаточное прибежище
Ни лень, ни усталость.
Память о лесах и хрупких ручьях
Утром капризов,
Утром видимых ласк.
Ранним утром отсутствия падения.
Лодки глаз твоих блуждают
В кружевах исчезновений.
Пропасть раскрыта для других.
Тени, что ты создаешь, права на ночь не имеют[7].

В этой "сверхреальности" теряется реальная связь человека и мира, превращаясь в нечто прекрасно-туманное и загадочно-таинственное. Сюрреализм гипертрофирует многозначность образной мысли. Он выражает субъективность. В поэтике сюрреализма ирреально сочетаются натуралистически достоверные подробности с фантасмагорически невероятными видениями. Фантастические образы сюрреалистов включают в себя похожие на реальность элементы. Фотографическая точность деталей служит фиксации образов подсознания. Возникают картины-грезы, картины-видения. Правдивость деталей призвана убедить зрителя, что созданная художником картина достоверна. Но поскольку сюрреализм нарушает естественную связь между правдиво воссоздаваемыми предметами и заменяет ее связью иллюзорной, реальные материальные качества исчезают:

тяжелое повисает в воздухе, твердое растекается, негорючее горит, живое мертвеет, мертвое оживает, пространство и время дематериализуются.

Сюрреализм прокладывал себе путь в творчестве таких художников, как Марсель Дюшан и отдававший дань и экспрессионизму Марк Шагал. В картинах Шагала сюрреалистически соединяется фантастическое и достоверное: человек оказывается парящим в воздухе, дома стоят крышами вниз, пространство дематериализовано и населено реальными людьми, общающимися со сказочными персонажами. В картинах Шагала зрителя поражает очарование гармонии во внереальных композиции, цвете и в необычных (и даже невозможных!) положениях людей и животных. Самое поразительное, что, найдя код и научившись читать эти образы, ты постигаешь их смысл, поэзию исчезнувшего и неповторимого национального быта витебских евреев, большинство из которых погибло в гетто и печах Майданека.

Парадоксальные явления (в "Лестнице огня" Р.Маргрита, например, горят и дерево, и медь) проявляются через невероятные, но зримо предстающие перед нами подробности. Сюрреалистические поэты стремятся "освободить" слово от общепринятых, нивелированных, обветшавших в процессе употребления значений. Поэт ставит перед собой задачу возвратить слову "первозданную свежесть" названия

предмета. Эту проблему раскрывает в своем лингвистическом исследовании творчества французского поэта-сюрреалиста Б.Пере филолог Ф.Бевидаква Кальдари, который доказывает, что поэт производит расщепление слова на семантически значимые уровни: синтаксический, грамматический, фонологический и лексический. На синтаксическом уровне Кальдари видит простоту конструкции, сближающую поэтический язык с разговорным. Но на грамматическом уровне у поэта возникают ассоциативные связи, нарушающие общепринятые грамматику и смысл слова. Наконец, на фонологическом уровне — преобладают глухие звуки, свидетельствующие об отходе сюрреалистов от традиции мелодически организованного стиха (следствие "автоматического письма"). Кальдари заключает: "Стихи Пере борются за освобождение поэзии от принуждений, условностей авторитетов и табу, разрыв же с традиционными грамматическими, синтаксическими, фонологическими и лексическими законами имеет значение бунта, характерного для сюрреалистического искусства".

Сюрреализм проявил себя и в киноискусстве. Так, в фильме режиссера Л.Бунюэля "Андалузский пес" (1928), много пугающих, устрашающих, жестоких кадров, композиционно и сюжетно мало связанных между собой. В одном из эпизодов фильма герой бритвой вырезает глаза своей возлюбленной. Для сюрреалистического кино, ищущего адекватные формы для запечатления сложной и жестокой реальности XX в., характерен показ бессмысленной жестокости, эротики, пугающих эпизодов. Внешнюю сторону сюрреалистической позиции усвоило западное коммерческое кино в боевиках и триллерах. Эта поэтика по-своему воплотилась в фильмах ужасов Хичкока.

В документальном кино сюрреалистические тенденции проявляют себя в неожиданном монтаже и парадоксальном сочетании фактов. На основе собственных ассоциаций зритель должен сложить связное представление о реальности.

В театре сюрреализм опирался на драматургию Р.Витрака, Ж.Кокто, Р.Руссея. В "театре жестокости" А.Арто, близком по духу сюрреалистической эстетике, актер осуществляет над собой и над зрителем моральное насилие во имя того, чтобы "вырваться из созерцательно-безмятежного гедонизма". Арто спасается от реальности в мистике, экзотике, в загадочном и таинственном "сверхреальном" мире.

В пьесах Р.Витрака предмет художественного освоения — подсознание, психическая жизнь героев, балансирующих на грани между сознанием и безумием. Новое поколение сюрреалистов — Ж.Грак, Ж.Кехадд в 50–60-е гг. создало ряд пьес. Спектакли, поставленные в Париже по этим пьесам,— свидетельство живучести сюрреализма.

Пьеса Жюльена Грака "Король-рыбак" была навеяна легендой о Граале, но не была ее простым сценическим вариантом. В своем предисловии к пьесе Грак дает сравнительный анализ красоты в греко-

римских (а также бретонских) преданиях, согласно которым человек находится в руках богов, и в христианских притчах, утверждающих вину и наказание человека "за первородный грех". Грак отрицает трагедийное начало в мифах о Тристане и Изольде, о Парсифале и Граале. Драматург полагает, что эти мифы повествуют о неустанных и часто удачных попытках добиться абсолютной любви и власти над людьми. Эти мифы для Грака — "орудия, предназначенные для того, чтобы разрушить окончательно границы в сфере идей". Из бретонских преданий Грак для своей пьесы выбрал эпизод, в котором Парсифалю удается захватить замок Грааля. В трактовке Грака Парсифаль боится, что, когда его желания исполнятся, он откажется от дальнейших исканий. В сцене, изображающей рыцарей "Круглого стола", угадываются излюбленные идеи сюрреалистов: необходимо братство и стремление к тому центральному пункту, с "которого жизнь и смерть перестают восприниматься как противоположности". Откликаясь на пьесу Грака, французская "традиционная" критика отмечала, что зрители, не подготовленные к пониманию мифа и подавленные средневековой атмосферой, решили, что это лекция по литературе. К тому же язык Грака "не отвечал ожиданиям публики". Сюрреалистическая же критика сетовала, что зрители не поняли, что в пьесе Грака речь идет "о поэзии, трактуемой как призыв к бунту".

Влияние сюрреалистической эстетики ощущается в произведениях ряда композиторов XX в. Между сюрреалистической музыкой и живописью существует общность. Так, французский композитор А.Роланд отмечает, что музыка Стаффа к опере "Потоп" напоминает картины Дали. То, что сказал о человеческой душе Дали, что передано в его "Предчувствии гражданской войны", Стафф, по мнению Роланда, сумел воплотить в музыке: в "Потопе" нет реальности, какой мы ее привыкли воспринимать; автор сумел проникнуть в таинство снов и осмыслить их.

Сюрреалистическая тенденция захватила французских композиторов группы шести: Л.Дюрея, А.Онеггера, Ж.Мийо, Ж.Тайефера, Ф.Пуленка, Ж.Орика и близких к ним К.Дельвенкура, Ж.Ибера, А.Роланда, А.Барро. Их музыка включает в себя ряд сюрреалистических принципов: "стихийный взрыв эмоций", использование традиций мюзик-холла и музыкального экзотического фольклора, приемы музыкального "конструирования".

Во время Второй мировой войны сюрреалисты, оставшиеся верными миру "сверхреального" (А.Бретон, С.Дали), обосновались в США, где возникла новая волна сюрреализма, получившая название неосюрреализма. В послевоенное искусство сюрреалистов входит атомно-апокалиптическая тема. Дали уделил много творческого внимания опасности термоядерной катастрофы. Идея таинственности и непознаваемости мира живет и в необычных пейзажах и натюрмортах Дали. В "Живом натюрморте" неодушевленные предметы (нож,

яблоко, графин) показаны в движении, ласточка же и рука человека неподвижно застыли. В "Пейзаже с телефонной трубкой" на переднем плане изображена телефонная трубка без проводов, лежащая на тарелке (картина оказалась предвосхищением радиотелефонов!). Часто у Дали, благодаря нарочито длинным названиям картин, зрительный ряд приходит во взаимодействие с литературным текстом. Например: "Дали в возрасте шести лет, когда он был еще девочкой, он приподнимает море, чтобы взглянуть на беременную собаку". В этой картине ребенок поднимает море, как невесомую пленку, под которой оказывается собака, производящая щенков. Другая картина имеет также длинное название "Секунда перед пробуждением от звука полета пчелы вокруг плода граната".

Критик И.Г.Байард (США) объясняет экстравагантную поэтику Дали особенностями XX в., толкающего художника к абсурду и фантасмагории. В картинах Дали критик видит "связь рациональных резонов и ночных сновидений, доминнрующих в XX веке". Эти начала, соединяясь, рождают расширяющийся сюрреалистический мир: "Все явственнее видно, что события нашего времени, как никогда ранее, обретают смысл в терминах сюрреализма: факты лагерей смерти, Хиросима и Вьетнам, наша чрезвычайная амбициозность при трансплантации органов, а также средства космических сообщений — все это обладает свойством быть иррациональным и сенсационным".

Американские искусствоведы обосновывают безумные образы сюрреализма безумием мира и абсурдистско-фрейдистским состоянием личности. Ориентация сюрреализма на патологическое в сознании художника превращает критические статьи, посвященные Дали, в подобие истории болезни. Байард пишет: "Видизм, самоотрицание, инфантильный базис нашей продолжительной жизни и наша физиологическая нужда следить за нашей собственной психопатологией, как за игрой,— все эти затруднения психики Дали диагностируются с большой легкостью. Его живопись... рождает психический кризис, который продуцирует весь наш сладкий рай и документирует также несомненное удовольствие жизни в нем".

Эстетические постулаты Дали: "Наука нашего времени изучает три константы жизни: сексуальный инстинкт, чувство смерти и принципы проведения свободного времени"; "Публике не следует знать, шучу ли я, или я серьезен. Точно так же, как не нужно знать мне это про себя самому"; "После Фрейда мир стал другим, это мир физики, который должен быть эротизирован и рассчитан".

В 1974 г. в связи с 50-й годовщиной публикации "Первого манифеста сюрреалистов" коллектив итальянских и французских ученых подготовил сборник статей "Сюрреализм". В 70-е гг. итальянская "Группа-673" настоятельно подчеркивает свою внутреннюю связь с сюрреализмом. "Парасюрреалисты" (Спатола, Торричелли, Челли) изучают и интерпретируют наследие сюрреалистов. Отмечается "ро-

беспьеризм" сюрреалистической эстетики, и она сама подчеркивает свою "сверхреволюционность", выдвигая лозунг: "Воображение у власти!" Ультралевые лозуиги сюрреализма в свое время собрали под знамена этого направлеиия таких художиикоВ, как П.Пикассо, П.Элюар, Л.Арагон, Ф.Г.Лорка, П.Неруда, Р.Клер. Однако вскоре они отошли от сюрреализма.

Признаки кризиса сюрреализма проявились в 50–60-х гг.: художники стали придавать своим произведениям черты "развлекательности", обращаясь к "массовой" аудитории и рассчитывая на коммерческое потребление.

Поль Элюар назвал образы сюрреализма "глупыми причудами, рожденными одиночеством" и написал стихи, в которых говорил о преодолеиии духовного кризиса и отрекался от сюрреализма:

Я погибал, защититься от них не в силах,
Как скованный воин с кляпом во рту,
В них растворялось тело, и сердце мое, и рассудок,
В бесформенной массе, полной бессмысленных форм,
Которые прикрывают гниение и упадок,
Угодливость и преступление, равнодушие и войну.

Художественная концепция сюрреализма утверждает загадочность и непознаваемость мира, в котором исчезают время и история, а человек живет подсознанием и оказывается беспомощен перед трудностями.

[1] См.: Nadeau A. Histoire du surrealisme. P. 1964.

[2] Breton A. Le revolver à cheveux blancs. P. 1932.

[3] Breton A. Manifeste du surréalisme. P., 1929.

[4] Подгаецкая И. Поэтика сюрреализма. Критический реализм XX века и модернизм. М., 1967. С. 179.

[5] Breton A. Manifeste du surrealisme. P., 1929.

[6] La poésie surréaliste par Jean-Louis Bollouin. P., 1964. P. 338.

[7] Элюар П. Стихи. М., 1971. С. 45.

3. Экспрессионизм: отчужденный человек во враждебном мире.

Экспрессионизм (термин введен издателем журнала "Штурм" Херварто Вальденом; по другой версии, название дано критикой по доминантному признаку — повышенной, взвинченной эмоциональности, экспрессивности) трудноуловим для обобщающей характеристики из-за многообразия его групп, оттенков, ответвлений. И все же это направление и следует найти его концептуальный инвариант.

Экспрессионизм — художественное направление, утверждающее: *отчужденный человек живет во враждебном мире. В качестве героя времени экспрессионизм выдвинул мятущуюся, захлестываемую эмо-*

циями личность, не способную внести гармонию в разрываемый страстями мир.

Экспрессионизм как художественное направление возник на основе взаимоотношений с различными сферами научной деятельности: с психоанализом Фрейда, феноменологией Гуссерля, неокантианской гносеологией, философией "Венского кружка" и гештальтпсихологией.

Приближение Первой мировой войны, а затем ее жестокие события и последствия вызвали глубокий кризис в художественном сознании. Экономический и политический кризис, охвативший в начале XX в. Европу, нашел отражение в духовном кризисе, сказавшемся в философском сочинении Шпенглера "Закат Европы". Экспрессионизм стал художественной формой выражения этого кризиса. Философские корни экспрессионизма восходят к апологетике бессознательного Э.Гартманом и А.Бергсоном, к социальному пессимизму А.Шопенгауэра, к концепциям Ф.Ницше.

В начале XX в. в Германии возникло движение против академизма, господствовавшего в живописи. Его инициаторами были студенты-архитекторы экспрессионисты Кирхнер, Ф.Брейль, Э.Хеккель, К.Шмидт-Ротлуфф, образовавшие в 1905 г. группу "Brücke" ("Мост"). Никто из них не имел опыта в живописи, и их художественные эксперименты привели к рождению экспрессионизма как нового художественного направления.

Это направление не озаботилось своим теоретическим оформлением и обошлось без манифестов. Экспрессионизм — отклик на острейшие противоречия эпохи, плод общественного разочарования, протест против тотального отчуждения.

Технический прогресс экспрессионизм воспринял как бич и историческое наваждение. Экспрессионизм упрощал форму, вводил новые ритмы, тяготел к интенсивному цвету.

Экспрессионизм проявил себя в разных видах искусства: М.Шагал, О.Кокошка, Э.Мунк — в живописи; А.Ю.Стриндберг, Р.М.Рильке, Э.Толлер, Ф.Кафка — в литературе; И.Стравинский, Б.Барток, А.Шенберг — в музыке.

Экспрессионизм отклонялся от обыденного опыта: в сновидческих картинах-воспоминаниях Шагала предметы опыта расчленены на элементы, которые комбинируются. С точки зрения эмпирического опыта человека невозможно, чтобы жених и невеста летали над крышами и жених поднимал свой бокал, сидя на плечах невесты. Однако художник стремился изобразить не столько реальность, сколько процессы ее осознания. Экспрессионизм совершает поворот от внешней созерцательности к внутренним, душевным процессам и делает последние более доступными изобразительному искусству.

Экспрессионизм деформирует непосредственный жизненный опыт, искажает привычные предметные формы. Это — недоверие к

реальности: под сомнение ставится связь явления и сущности, сущность не является, а лишь выдает свою подноготную под "пыткой" деформации. Разорванность становится ведущей эстетической категорией эстетики экспрессионизма. Английский теоретик Дж.Гуддон отмечает принципы экспрессионизма: художник сам определяет форму, образ, пунктуацию, синтаксис. Любые правила и элементы писательства можно деформировать во имя цели.

Искусство экспрессионизма утверждает смятенную хаосом мира индивидуальность. Эта особенность экспрессионизма проявилась в живописи и графике Э.Кирхнера ("Американские танцовщики"), О.Кокошки ("Этюд пером", "Портрет Вальдена").

Немецкий экспрессионизм находился в поле воздействия немецкой готики и рококо с их эмоциональной напряженностью и иррационализмом, в поле воздействия искусства Грюневальда, Дюрера, Вейфельда, Хольцингера. На рубеже веков возник новый герой истории — человек массы, и экспрессионизм воздал ему должное и ввел в искусство. "Включение масс в творение истории" — это в то же время и глубокое изменение человека и его места в мире. В творчестве Дж. Энсора, Э.Мунка, Кирхнера, художников группы "Мост" городская толпа предстает как пестрота и даже какофония красок, как гиньоль поз и гротеск жестов, как ужас мертвых трагических масок, как приход хама. Для воплощения своих художественных концепций экспрессионизм использует ряд форм и приемов: парадоксальное сочетание гротеска и острых ритмов, обновление и переосмысление словарного запаса.

Художественным символом экспрессионизма может служить широко известная картина Мунка "Крик". В некотором абстрактно-урбанистическом пространстве изображен человек с раскрытым в крике ртом. Пропасть этого рта — композиционный центр картины. По какому поводу кричит этот человек? Художник не показывает никакой грозящей ему опасности. И зритель вправе предполагать некую всеобщую причину страдания человека. Мир враждебен личности как таковой, независимо от ее качеств. Перед нами "человек без качеств", единственная связь которого с миром — ужас по поводу его несовершенства, дисгармоничности, бесчеловечности. Пространство вокруг кричащего рта организовано так, что у зрителя возникает ощущение, будто душераздирающий крик концентрическими кругами распространяется по миру, наполняет его. Однако мир остается глух и безответен; он равнодушен к боли; человек беспомощен перед грозной действительностью. Мунк словно говорит, что человеку в этом отчужденном мире остается только кричать о своей боли, кричать без надежды на помощь, как инстинктивно кричит агонизирующее живое существо.

В ряде случаев экспрессионизм сближается с социалистическими идеями. Немецкий писатель Эрнст Толлер написал "Превращение".

В этом экспрессионистском романе изображен герой, борющийся за преобразование общества.

Крупнейший представитель экспрессионизма в литературе — Франц Кафка. Он убежден: человек живет во враждебном мире, его сущностные силы отчуждены в противостоящих человеку институтах, стремление к счастью неосуществимо. У Кафки для личности нет оптимистической перспективы. Однако он стремится найти нечто устойчивое и неизменное: "неразрушимое", "свет" (термины принадлежат самому Кафке).

Кафка — поэт хаоса. Мир кажется ему страшным, пугающим. Кафка испугался мира, когда человечество уже владело огромными силами природы. Но в его испуге и смятении был свой резон, так как люди не овладели своими отношениями. Они воевали и истребляли друг друга, они угнетали и отнимали друг у друга счастье. Кафку отделяют от эпохи мифов тридцать пять веков цивилизации. Мифы Кафки — это мифы XX в., они полны ужаса, отчаяния, безнадежности: судьба личности принадлежит не ей, а тому, что абстрагировалось, отделилось от человека, что стало потусторонней для него силой. Человек — социальное существо и не может быть иным, но общественная организация его бытия стоит над ним и извращает его сущность. Для Кафки хаос мира сильней человека. "Свет" приглушен, но он все же пробивает толщу тьмы, охватившую мир. Даже погибая во всесветном хаосе, человек "светит".

Кафка был первым писателем, осознавшим незащищенность человека от созданных им, но вышедших из-под его контроля общественных институтов: человек может внезапно попасть под следствие, им могут заинтересоваться люди, за которыми стоят темные и непонятные силы ("Процесс"); человек может ощутить свое бесправие и всю жизнь тщетно добиваться разрешения на пребывание в этом мире ("Замок"). В произведениях Кафки нет оптимистической перспективы.

Основные черты экспрессионистской концепции человека явственно видны в новелле Кафки "Охотник Гракх". Гракх изображен "повисшим" между бытием и небытием: он ни жив, ни мертв, он не находится ни в посюстороннем, ни в потустороннем мире. Полторы тысячи лет после своей смерти Гракх в старой лодке "носится без руля по воле ветра, который дует в низших областях смерти". Однажды в порту охотника посещает гость и просит рассказать коротко, но связно, что с ним произошло. На это Гракх отвечает, что он не видит связи ни в явлениях мира, ни в мыслях людей, хотя они упорно кричат о связанности всего и вся. Шекспировский Гамлет трагически ощущал порвавшуюся связь времен. Герой Кафки восстает против всякой связи, даже против связности в изложении мысли: мир принципиально хаотичен, время и пространство разорванны. Одинокий

Гракх настолько отрешен от мира, что отпадают противоречия между "я" и действительностью, между жизнью и смертью[1].

В новелле "Превращение" Кафка рассказывает необыкновенную и странную историю. Проснувшись утром, молодой человек Грегор Замза обнаружил, что он превратился в отвратительное насекомое. Эта алогичная метаморфоза Грегора протекает во вполне логичных и даже обыденных условиях, о которых писатель говорит с почти протокольной бесстрастностью. Единственное, о чем беспокоится герой: как быть с работой? Но тут появляются новые трудности: Грегор не может встать с постели и открыть дверь, так как вместо рук у него появилось множество ножек, которые его плохо слушаются. Обеспокоенные его отсутствием родители и присланный хозяином управляющий просят Грегора выйти. Он слышит, что они собираются послать за врачом, за слесарем, чтобы вскрыть дверь, и ободряется: "А Грегору стало гораздо спокойнее. Речи его, правда, уже не понимали, хотя ему она казалась достаточно ясной, даже более ясной, чем прежде,— вероятно, потому, что его слух привык к ней. Но зато теперь поверили, что с ним творится что-то неладное, и были готовы ему помочь. Уверенность и твердость, с которыми отдавались первые распоряжения, подействовали на него благотворно. Он чувствовал себя вновь приобщенным к людям и ждал от врача и от слесаря, не отделяя по существу одного от другого, удивительных свершений. Чтобы перед приближавшимся решающим разговором придать своей речи как можно большую ясность, он немного откашлялся, стараясь, однако, сделать это поглуше, ибо, возможно, даже и эти звуки больше не походили на человеческий кашель, а судить об этом он уже не решался". Однако в конце концов участие людей в его судьбе сводится лишь к требованию не отлынивать от работы или, в лучшем случае, к брезгливому сочувствию: "Но управляющий отвернулся, едва Грегор заговорил, и, надув губы, глядел на него только поверх плеча, которое непрестанно дергалось. И во время речи Грегора он ни на секунду не стоял на месте, а удалялся, не спуская глаз с Грегора, к двери — удалялся, однако, очень медленно, словно какой-то тайный запрет не позволял ему покидать эту комнату. Он был уже в передней, и, глядя на то, как резко он сделал последний шаг из гостиной, можно было подумать, что он только что обжег ступню. А в передней он протянул правую руку к лестнице, словно там его ждет какое-то неземное блаженство. Грегор понимал, что он ни в коем случае не должен отпускать управляющего в таком настроении, если не захочет поставить под удар свое положение в фирме". Все усилия Грегора объясниться с управляющим оказываются тщетными: "Управляющий был уже на лестнице; положив подбородок на перила, он бросил последний, прощальный взгляд. Грегор пустился бегом, чтобы его вернее догнать; но управляющий, видимо, о чем-то догадывался, ибо, перепрыгнув через несколько ступенек, исчез".

Еще трагичнее то, что Грегор Замза не находит понимания со стороны близких: отца, матери и даже наиболее сердечной и доброй — сестры. В раздражении отец запускает в Грегора яблоком, яблоко застревает в его теле, причиняя ему боль, и вскоре он погибает.

Люди некоммуникабельны — такова мысль Кафки. Человеконасекомое Грегор Замза оказывается обреченным на полное непонимание всем окружающим миром. Само же превращение Грегора в насекомое столь неожиданно, столь фатально, столь беспричинно, что может стать уделом любого в этом кафкиански алогичном мире. Разобщенность людей вдруг предстает перед нами в болезненно явственном, мучительно откровенном свете. Экспериментально-фантастические обстоятельства, в которые Кафка ставит своего героя, раскрывают существенные стороны взгляда писателя на человека.

Понять смыл "Превращения" Кафки помогает славянский фольклор. Сказка "Аленький цветочек" рассказывает о юноше, превращенном в чудовище. Это чудовище встречает девушку, которая за его ужасным обликом сумела разглядеть добрую, прекрасную душу и полюбила его. Любовь возвращает чудовищу человеческий облик. В сказке превращение совершается дважды: юноша — ужасное чудовище, чудовище — прекрасный юноша. И причиной, и катализатором второго превращения служит человеческое участие — жалость, любовь. В том же мире, который рисует Кафка, превращение возможно лишь в худшую сторону, и оно необратимо, ибо некому посочувствовать человеку. Даже близкие люди невольно предают его и бросают на произвол судьбы. Грегор Замза погибает именно потому, что его одиночество непреодолимо.

Кафка прозревает возможности новых чудовищных безумств, порожденных XX в. Характерен в этом отношении посмертно опубликованный роман "Процесс" (1925), в котором автора занимает проблема отчужденных от личности бюрократических сил, способных нависать грозной тучей над человеком.

По мнению писателя, мир обречен, потому что враждебная действительность разрушает в человеке все человеческое. В рассказе Кафки "Сельский врач" болезнь и смерть мальчика вырастают в проблему смысла жизни и преемственности поколений. Имей мальчик перед собой цель жизни, сумей он ответить на вопрос "зачем жить?" — он был бы спасен. Он остался бы жить и в том случае, если бы человек старшего поколения и обогащенный специальным профессиональным опытом (врач) верно ответил на вопрос, мучающий ребенка. Однако герои Кафки на этот вопрос не получают ответа. А ответ заложен в том способе духовного продолжения себя в других людях, который дает проникнутая гуманизмом культура. Кафка не смог найти выход личности к человечеству, но выход к человечеству нашли книги Кафки.

Экспрессионистскому театру присуще галлюцинирующее видение; доведение всего до крайности; быстрая смена эпизодов; противоречивость эмоционального звучания мизансцен; политически активный протест.

Для экспрессионизма в архитектуре характерны формальные искания, динамичность, деструктивность формы; здание как бы призвано отгородить человека от враждебного ему мира. Фигуры в экспрессионистской скульптуре, как и в живописи, схематичны и деформированны. Художник Ф.Марк считает, что экспрессионизм призывает человека стать чистым перед лицом сегодняшнего смятения умов. Марк полагает, что этого можно достичь только с помощью изоляции собственной жизни и собственного дела.

В музыке экспрессионизм возник путем абсолютизации эмоциональности и разрушения классического образа. Музыкальный экспрессионизм испытал воздействие романтизма с его культом Вагнера. Предпосылкой экспрессионизма в музыке стало расширение у композиторов-романтиков лада и тональности до двенадцати хроматических ступеней, возрастание значения диссонанса, усложнение мышления. Экспрессионизм в музыке исполнен фатализма и пессимизма. Эта музыка утверждает дисгармоничность мира, враждебного личности. Атональность становится художественным средством выражения этой концепции.

Экспрессионизм в музыке сосредоточен на изображении фатальных страданий, боли и отчаяния отчужденной личности. В этом отношении опера "Войцек" А.Берга имеет много общего с картинами Мунка и романом Кафки "Процесс". Берг передает бедственную судьбу "маленького человека", раскрывает идею: личность фатально беззащитна и обречена.

Профессор Кильского университета Вернер Кольшмидт утверждает, что экспрессионизм — искусство, проникнутое нигилистическим пафосом и полное жажды сильных переживаний и стремления любым путем вырваться из мертвенной бюргерской жизни. Экспрессионизму присуща радость переживания хаоса бытия и апокалиптическое мироощущение. Опираясь на идеи немецких романтиков и Ницше, экспрессионизм создал миф о плодотворности жизненного хаоса, в который нужно иметь мужество погрузиться, чтобы переродиться и проникнуться чувством возникновения "нового неба и новой земли". Экологическая катастрофа, перед которой оказалось человечество, свидетельствует, по мнению Кольшмидта, что эти опасения экспрессионизма были не беспричинны.

Немецкий искусствовед С.Эйнштейн в книге "Искусство XX столетия" охарактеризовал экспрессионизм как искусство, жизненные истоки которого в "бегстве от сложности Города и Машины", в отталкивании от рационализма, в стремлении уйти в первобытность, в тяге к нетронутым цивилизацией краям (Африка, Океания). По мне-

нию этого ученого, художественная концепция экспрессионизма: отказ от всего индивидуального, личностного; стремление к унифицированным, стандартизованным социальным структурам[2].

Экспрессионизм на почве культуры XX в. возрождает романтизм. Экспрессионизму присущи страх перед миром и противоречие между внешним динамизмом и представлением о неизменной сущности мира (неверие в возможность его совершенствования). *Согласно художественной концепции экспрессионизма, сущностные силы личности отчуждены в противостоящих человеку и враждебных ему общественных институтах: все безысходно. Экспрессионизм — выражение боли художника-гуманиста по поводу несовершенства мира. Концепция личности экспрессионизма: человек — существо эмоциональное, "природное", чуждое индустриальному и рациональному, урбанистическому миру, в котором он вынужден жить.*

[1] Кафка Ф. Роман, новеллы, притчи. М., 1965. С. 534.

[2] См. Einstein C. Die Kunst XX Jahrhunderts. Propylaen Kunstgeschichte. T. XVI. Berlin, 1926. S. 116.

4. Имажизм, имажинизм: личность, образно видящая реальность многокрасочного и трагического мира. Имажизм (от англ. imagism — образность; другое название: amygism) — направление в английской литературе начала XX в., объединявшее группу выдающихся поэтов, творивших непосредственно перед Первой мировой войной. В эту группу входили Эзра Паунд, Эймн Лоуэлл, Ф.М.Форд, Т.Э.Хьюм, Ричард Олдингтон, Х.Д. (Хильда Дулиттл). К имажизму некоторое время примыкал Дж. Джойс.

Философским фундаментом имажизма был интуитивизм Анри Бергсона. На основе интуитивизма поэт и критик Т.Э.Хьюм выстроил эстетические постулаты имажизма: требование усиленной метафоричности, превращение стихотворения в "каталог образов" (этот принцип позже разовьют сюрреалисты), свобода и первостепенная значимость впечатлений (опора на традицию импрессионизма). Имажисты стремились противостоять классицистической строгости стиля и "романтическим красивостям". Их стихи превращались в гирлянды метафорических узоров.

Своими непосредственными художественными предшественниками имажисты считали парнасцев, импрессионистов и символистов.

Имажизм провозглашал первостепенное и решающее значение образности для поэзии. Эзра Паунд издал антологию "Des Imagistes" (1914), а Лоузлл — сборник стихов имажистов (1915), в котором был изложен манифест имажизма. Утонченное эмоциональное восприятие мира имажисты противопоставляли реальности, которая считалась ими вульгарной.

Художественная установка имажистов: для стихотворения нужен только сильный образ; язык поэзии — обычный повседневный язык; у поэта должна быть полная свобода в выборе тем. В середине 20-х гг. имажизм прекратил свое существование в Англии.

Имажинизм (от фр. и англ. image — образ) — звено литературного процесса в России XX в., литературное направление, схожее по программным эстетическим принципам с английским имажизмом и развивавшее его принципы и традиции в период 1919–1927 гг. *Имажинизм утверждал художественную концепцию: личность образно видит реальность многокрасочного и трагического мира.* В центре творчества имажинистов — одинокая, затерявшаяся в многолюдном городе личность. В имажинизм входили С.Есенин, Р.Ивнев, А.Мариенгоф, М.Ройзман, В.Шершеневич, Н.Эрдман. Главный принцип направления — образность. Имажинисты издавали в Москве журнал "Гостиница для путешествующих в прекрасном" (вышло четыре номера) и сборник "Имажинисты".

Имажинизм проявился не только в литературе, но и в живописи (в творчестве Б.Эрдмана, Г.Якулова).

Гипертрофия образности в эстетических принципах имажинистов порою доходила до экстремистского требования "поедания образом смысла": стихотворение, не организм, а волна образов, из него может быть вынут образ, вставлено еще десять[1].

[1] Шершеневич В. "2x2=5", Листы имажиниста. 1920.

5. Конструктивизм: человек в среде отчужденных от него индустриальных сил. Конструктивизм (от лат. constructio — построение) — *художественное направление искусства (20-е гг. XX в.), концептуальный инвариант которого — идея: бытие человека должно протекать в среде отчужденных от него индустриальных сил; а герой времени — рационалист индустриального общества.*

Неопозитивистские принципы кубизма, родившись в живописи, были в преобразованной форме распространены на литературу и другие искусства и консолидировались в новом, смыкающемся с идеями техницизма направлении — конструктивизме. Последний рассматривал продукты индустрии как самостоятельные, отчужденные от личности и противостоящие ей ценности. Конструктивизм появился на заре научно-технической революции и идеализировал идеи техницизма; он ценил машины и их продукцию выше личности. Даже в талантливых и самых гуманистических произведениях конструктивизма отчуждающие факторы технического прогресса воспринимаются как должное. Конструктивизм полон пафоса промышленного

прогресса, экономической целесообразности; ориентирован на технократичность.

Эстетика конструктивизма развивалась между крайностей (порою впадая в одну из них) — утилитаризма, требующего уничтожить эстетику, и эстетизма. В изо и архитектуре творческие принципы конструктивизма максимально приближены к инженерии и включают: математический расчет, лаконизм художественных средств, схематизм композиции, логизирование. В литературе — "грузификация слова", "конструктивное распределение материала" (максимальная нагрузка на единицу материала; краткость, сжатость, в малом — многое), "система максимальной эксплуатации темы", отказ "от слякоти лирических эмоций"[1].

Конструктивизм ввел в литературу новые пласты языка (индустриально-технический, профессионально-терминологический, жаргонный) и стремился приближать язык к теме произведения или писать "телеграфным языком". Так, Сельвинский написал стихотворение "Вор" на блатном жаргоне.

Конструктивизм объявил себя "организационно-рационалистическим течением в литературе, отвечающим требованиям периода социалистической реконструкции". В литературе конструктивизм как художественное направление развивался (1923–1930) в творчестве группы ЛЦК (Литературный центр конструктивистов). Возглавлял группу поэт И.Л.Сельвинский. В нее входили Б.Н.Агапов, В.М.Инбер, Н.А.Адуев, Э.Г.Багрицкий, Е.И.Габрилович, К.Л.Зелинский (теоретик группы), В.А.Луговской, Д.Туманный (Н.Н.Панов), А.Н.Чичерин (некоторое время был соруководителем, позже вышел из группы), примыкал И.Эренбург[2].

Конструктивизм повлиял на театр (режиссерское творчество Всеволода Мейерхольда, разрабатывавшего принципы биомеханики, театральной инженерии и вводившего в сценическое действие элементы циркового зрелища). Характерен в этом отношении спектакль "Великодушный рогоносец" (1922). Конструктивистский подход проявился и в сценических декорациях — геометрически построенных и ничего не изображавших.

В кино отдал дань конструктивизму ранний Чарли Чаплин, а в живописи — Ф.Леже.

Эстетика конструктивизма не признает утилитарно не функционирующую декоративность, а в декларациях своих наиболее экстремистских представителей доходит до лозунгов ликвидации искусства и замены художника инженером-конструктором. Конструктивизм — порождение технического прогресса и "машинной эстетики". Амплитуда колебаний эстетики конструктивизма: от утилитаризма, требующего уничтожить эстетику, до технического эстетизма. Таковы основные эстетические принципы конструктивизма[3].

Согласно конструктивистской эстетике цель художественного творчества — "жизнестроение", производство целесообразных "вещей". Эти установки способствовали развитию дизайна.

Идеи конструктивизма охватили своим влиянием различные виды искусства, однако наибольшее влияние оказали на архитектуру. Особенно это сказалось на творчестве Ле Корбюзье, И.Леонидова, В.А.Щуко и В.Г.Гельфрейха.

Выдающийся теоретик и практик функционализма (течение конструктивизма) Ле Корбюзье стремился превратить город в залитый солнцем и открытый воздуху парк. Он создал модель "лучезарного города", не разделенного на районы иерархически разного уровня. Корбюзье утверждал в архитектуре идеи рационализма, демократии и равенства, коллективно организованной индивидуальной свободы личности, связанной с природой и другими людьми. Такова художественная концепция архитектуры Корбюзье. Он декларирует: "Краеугольным камнем современного градостроительства я считаю священное уважение к свободе личности". Свободная личность, согласно Корбюзье, должна быть коллективно организована и включена в общественную систему: "Если вы стремитесь жить с вашей семьей в обстановке задушевной дружбы, в тишине и покое, среди природы, объединяйтесь по две тысячи человек (мужчин, женщин и детей); входите в дом через одну дверь, пользуйтесь четырьмя лифтами, которые доставят вас в любую из восьми внутренних улиц, расположенных одна над другой. Так вы будете жить в уединении и тишине; солнце, воздух и зелень заполнят ваши окна".

Согласно Корбюзье, у современной архитектуры должны быть "лучезарные формы": опоры-столбы, крыши-сады, свободная планировка.

Архитектура Корбюзье выдвинула идею техницизма, опирающегося на новейшую индустрию и строительный гений человека. Каменную книгу Корбюзье можно прочитать так: "Я — разумное существо — утверждаю красоту рационального и рациональность красоты. Человек может быть счастлив, если он будет разумен, если он будет строить и созидать. Природа не рациональна, нужна вторая природа из стали и бетона".

Старинную формулу зодчества: "польза — прочность — красота" Корбюзье преобразовал в другую триаду: "конструкция — функция — форма".

Архитектура Корбюзье — дитя технической революции XX в. Окружающий человека мир должен быть построен геометрически: из прямоугольников и квадратов фасадов, из кубов и параллелепипедов строений, из цилиндров колонн. Это организованное евклидово пространство — царство планиметрии и стереометрии — и есть среда обитания личности новой технической эры.

Личность, организованная строем жизни современного города, оказывается строго регламентированной. Корбюзье выдвинул концепцию цивилизованной, урбанистической личности, погруженной в мир современной техники.

Архитектор Леонидов разработал самостоятельные архитектурные идеи, во многом близкие Корбюзье. Он тоже принадлежал к функциализму как течению конструктивизма и опирался в своих проектах на возможности современных строительных материалов и создавал фантастическую стереометрию сооружений. Однако его архитектура менее урбанистична и ориентируется на русскую традицию зодчества, предполагающую органичную вписанность сооружения в природу. Леонидов выдвигал художественную концепцию, утверждающую многогранную интеллектуальную личность.

Здание ростовского-на-Дону театра им. Горького (проект В.А.Щуко и В.Г.Гельфрейха, 1935) — образец конструктивистской архитектуры: обилие стекла, глухой лоб главного фасада, оригинальное решение коммуникаций. Сдержанно трактованный фасад облицован добротными материалами (большой лоб фасада — итальянским мрамором, остальные части здания — плитами из гранита и инкермаиского известняка) и включает элементы скульптуры.

Авторы Щуко и Гельфрейх писали: "В основу замысла проекта легло размещение малого зала в передней части здания под фойе главного зала и устройство входов как в большой, так и в малый зал с Театральной площади, т.е. с главного фасада, соподчинив вход в малый зал входу в большой. Архитектурным выражением этого приема явились две отдельно стоящие застекленные лестничные клетки, соединенные перекинутыми галереями-мостами с основиым зданием. Этот прием позволил решить все зданис театра очень компактно, монументальным и цельным объемом. Мы старались также внести ясность в решение засценных помещений и избежать многоэтажности сценических уборных... Верхняя часть фасадной стены сможет служить экраном для световых реклам и демонстрации кинофильмов... В театр зрители входят поднимаясь по двум большим гранитным лестницам. Автомашины въезжают по боковым пандусам, проезжая под перекинутыми через них галереями".

Игра белой облицованной и прозрачно-голубой застекленной поверхности здания создавала его светотеневой облик. В Британском музее от каждой страны представлено по два архитектурных памятника, от России — Исаакиевский собор и ростовский-на-Дону драматический театр.

[1] См.: Эренбург И.Г. Мена всех. Конструктивисты поэты. [Сб.]. М., 1924. С. 8, 10, 110.

[2] См.: Эренбург Илья. А все-таки она вертится. М.— Берлин, 1922.

[3] См.: Ган А. Конструктивизм. Тверь, 1922; Сб. Литературного центра конструктивистов. М.—Л., 1925; Чичерин А.Н., Кан-Фун. Декларация. М., 1926; Бизнес. Сб. Литературного центра конструктивистов. М., 1929; Gabo N. Constructions. Sculpture. Paintings. Drawings. L., 1957.

6. Экзистенциализм: одинокий человек в мире абсурда. Экзистенциализм (от латинского existentia — существование) — *концепция существования человека, его места и роли в этом мире, отношения к богу. Суть экзистенциализма — примат существования над сущностью. Экзистенциализм утверждает одинокую эгоистическую самоценную личность, живущую в мире абсурда. Для экзистенциализма личность выше истории.*

Экзистенциальный компонент проходит через всю историю культуры. Экзистенциализм восходит своими художественными истоками к экспрессионизму, а его философские истоки коренятся во взглядах датского философа XIX в. С.Кьеркегора.

Л.Шестов говорил, что в драме истории наиболее интересны эпохи, когда рвется связь времен. Для Шестова абсурд — точка радикального отказа от разума; это точка веры и точка свободы. Шестов считал: грехопадение свидетельствует о змеиной природе познания и разума. М.Гершензон возражал: а разве разум не от Бога?

Сартр утверждает, что экзистенциализм — это гуманизм. Экзистенциалисты (Ж.П.Сартр, А.Камю) полагают, что личность — высшая ценность и она принципиально оригинальна. Люди настолько индивидуальны и не похожи друг на друга, что общение между ними невозможно, поэтому каждый обречен на одиночество. Человек эгоцентрически замкнут, живет во имя себя и для себя, и поэтому смерть перечеркивает жизнь. Личность, живущая для себя и во имя себя, абсолютно конечна и бесследно стирается смертью. Это замыкает человека в его собственной скорлупе и разрушает преемственность человеческой истории. Высшим постулатом экзистенциализма становится концепция абсурдности мира, бессмысленности жизни человека и человечества. Экзистенциализм выдвигает привлекательную идею — личность обладает высшей ценностью, но в общей концепции направления этот гуманный постулат оборачивается выводом — личность не имеет никакой цены, ее жизнь абсурдна.

А.Эйнштейн призывал человечество ответственно относиться к своему будущему. Он считал, что разбуженная сила атома изменила все, кроме нашего мышления. Поэтому мы идем к катастрофе, которая не имеет себе равных в истории. Если человечество хочет выжить, ему необходимо существенно новое мышление. Камю выражал эту же мысль по-другому: "Мы должны уметь быть на высоте понимания грядущих катастроф". Но быть на этой высоте — значит разглядеть грядущие опасности, значит обладать способностью предвидения.

Камю обладал лишь способностью опасаться. Он занял в известном смысле удобную позицию пессимиста, для которого зло — нормальное, ожидаемое проявление истории, а добро — подарок, радующий своей неожиданностью. Экзистенциализм пытается спасти личность от противочеловечной реальности. Однако на деле это спасение человека ценой его разрушения.

Камю обращается своим творчеством к "миллионам одиночек". Он желает увеличить их число, он ратует за превращение человечества в три миллиарда одиночек и претендует быть их духовным вождем. Что породило эту общественную позицию? Конечно, прежде всего эгоцентризм, лежащий в природе современной личности. Однако в прошлом даже эгоцентризм (вспомним, например, знаменитый афоризм Плавта, который любил повторять Т.Гоббс: "Человек человеку волк") не лишал людей возможности их общественного объединения! Почему же в середине XX в. Камю выдвигает одиночек как общественную силу и надежду человечества? Что это за объединение на основе разобщения? Оно возникает на пересечении двух причин. Об одной из них (необходимой, но не достаточной) уже говорилось — это эгоцентризм. Вторая — это механический характер объединений людей в современной цивилизации, это образование огромных государственных механизмов, пожирающих человеческие жизни. Современный бюрократический механизм, особенно в таких его крайних формах, как тоталитарное государство, лишен всего живого. Индивидуальное подавляется всеобщим, личность перемалывается, перерабатывается в чуждую ей сущность и становится плотью общественной машины. Именно этот, характерный для середины XX в., тип объединения людей вызывает стремление Камю к поиску одиночества. Убоявшись противочеловеческого, механически бездушного объединения людей, он не стал искать человеческих форм объединения, а встал на путь разъединения.

Эти идеи нашли свое воплощение в экзистенциалистском искусстве. Сюжет пьесы Камю "Недоразумение" (1941) прост. Мать и ее дочь Марта содержат гостиницу. Марта мечтает о другой жизни: "Когда мы соберем много денег, мы сможем покинуть эти земли без горизонта, и останется позади этот постоялый двор и этот дождливый город, и мы забудем эту мрачную страну, настанет день, когда мы будем возле моря, о котором я так мечтала, это будет день, когда я буду улыбаться. Но чтобы жить свободно возле моря, нужно много денег".

Марта уговаривает мать усыпить и утопить в реке богатого постояльца: "Может быть, после этого начнется моя свобода". Мать колеблется, медлит. Жестокая Марта настаивает: "Ведь вы хорошо знаете, что мы не будем его убивать. Он выпьет чай, он уснет, и еще совсем живого мы отнесем его в реку. Его найдут очень не скоро, вместе с другими, которым не повезло и они сами бросились в реку с

открытыми глазами. Однажды, когда мы будем полоскать белье, вы мне скажете: вот наши, которые меньше страдали, жизнь более жестока, чем мы. Решайтесь, вы найдете свой покой, и мы убежим наконец отсюда". Марте удалось уговорить мать, и они повергают своего гостя в смертный сон. А наутро приезжает его жена, и выясняется, что это был Жан, брат Марты, очень давно уехавший из дому на заработки. Став состоятельным, он решил вызволить мать и сестру из глухомани. Велев жене приехать на следующее утро, он появился перед матерью и сестрой инкогнито. Это решение имело глубокие внутренние мотивы: Жан всегда ощущал свое одиночество, свою заброшенность в мире. И ему хотелось, чтобы в матери и сестре заговорил голос крови и таким образом разомкнулось одиночество. Однако все обернулось иначе. Самое замечательное в этой истории — это то, что деньги, которые ценой преступления хотели заполучить хозяйки гостиницы, сами шли к ним. Тем самым Камю как бы утверждает принцип пассивности личности — ведь действие, оказывается, отрицает ту цель, ради которой предпринимается. Камю как бы говорит своей пьесой "Недоразумение": одиночество — абсолютно, связи между людьми разорваны настолько, что мать способна стать соучастницей убийства сына.

По мнению Камю, даже невзгоды не сплачивают людей. Люди всегда враждебны друг другу, в лучшем случае друг к другу равнодушны. Эгоцентризм настолько глубок, что лишь поверхностным слоем души можно принять участие в судьбе другого человека, лишь поверхностно можно соболезновать, помогать.

В романе "Чума" Камю показывает, что именно когда в городе разразилась эпидемия, люди почувствовали свое реальное одиночество. В "Чуме" есть странный персонаж — Коттар, радующийся бедам, свалившимся на город. Это тем более странно, что он и сам может заболеть. Но в конце концов выясняется, что чума действительно на руку Коттару: им почему-то интересуется полиция и, если бы не эпидемия, он был бы уже арестован и отдан под суд. В реальный контекст философского романа, во вполне натуральную картину города, осажденного чумой, врываются совершенно ирреальные существа, привидения бюрократии, призраки, абстракции государственного порядка — люди без имени, без лица и без каких-либо определенных свойств. Они преследуют Коттара.

Возникает некий образ-цитата. И Камю прямо и точно указывает нам источник, как бы дает ссылку к этому образу-цитате, указывая на известное произведение известного писателя:

"Вечером доктор застал Коттара за столом у себя в столовой. Когда он вошел, на столе можно было заметить раскрытый полицейский роман. Но уже наступил вечер, и, конечно, трудно было читать в зарождающейся темноте. Похоже было на то, что Коттар за минуту до этого сидел, размышляя в полумраке. Рийе спросил его о здоровье.

Коттар, усевшись, буркнул, что все хорошо и было бы еще лучше, если бы он был уверен, что о нем никто не беспокоится. Рийе сказал, что невозможно всегда быть одному.

— О! Я не о том. Я говорю о людях, которые вам докучают.

Рийе молчал.

— Заметьте, я не о себе говорю. Но вот я читал этот роман. Это о несчастном, которого внезапно арестовывают. Он еще ничего не знал, а им занимались. О нем говорили в учреждениях, заполняли карточку на его имя. Вы считаете это справедливым? Вы считаете, что так можно обходиться с человеком?

— Это от многого зависит,— сказал Рийе,— в некотором смысле действительно нельзя".

Речь идет о "Процессе" Кафки. И у Кафки, и у Камю в образах преследуемых людей художественно выражается мысль о незащищенности человека от людьми же созданных, но вышедших из-под их контроля бюрократических институтов. Силы порядка, призванные служить лучшей организации жизни людей, вдруг сделались неуправляемыми, механическими, бездушными в такой мере, что высшая цель, ради которой они существуют,— человек оказался их жертвой. Созданная обществом бюрократия обернулась против общества и вогнала личность в прокрустово ложе лишенных человеческого содержания норм и правил. Силы порядка стали силами произвола. И, по мнению Камю, человек настолько беспомощен перед ними — слепыми и прихотливыми, что даже беспощадная чума лучше их, даже чума перед лицом этих сил оказывается союзником гонимого.

В образе Коттара Камю осмыслил недавнее прошлое — фашистское безвременье, хронологически находящееся между "Процессом" и "Чумой". Именно в фашистском государстве незащищенность человека от враждебных ему сил "порядка" исторически выявилась с величайшей убедительностью. Поэтому в странном образе Коттара, предпочитающего Чуму преследованию со стороны непостижимых и грозных сил, как и в образе героя "Процесса", заключено большое историческое содержание. Эти образы — не причуда художника, а причуда истории. Однако почему же, казалось бы, чуждая философской (рационалистической) манере "Чумы" интуитивистски-сновидческая поэтическая система Кафки органично входит в роман Камю? Почему Кафка не взрывает изнутри стиль Камю? Потому что от Кафки к Камю идет линия органической преемственности. Экзистенциализм Камю восходит своими художественными истоками и к экспрессионизму Кафки.

Чума — новый бог смерти. Это мифологическое существо, порожденное мышлением XX в., поэтому Чума не небожитель. Бог смерти у Камю — существо вполне земное, политическое — диктатор (фюрер, дуче, вождь).

Одно из центральных произведений Камю — пьеса "Осадное положение" — начинается со странного события: над городом Кадиксом взошла комета. Жители в волнении: какое из несчастий несет с собой это знамение?

До этого события жизнь шла обычным путем. Правительство отличалось консерватизмом, хотя необходимость в переменах стала очевидностью. Основной лозунг правителя перед лицом опасности и бедствий народа звучал кощунственно тупо: "Ничто новое не может быть хорошим". Народ безмолвствовал, правительство бездействовало. А теперь, подогретая вином, страхом и правительственной демагогией, толпа впадает в возбуждение, она становится сверхпроводима для любого безумства. Начинается самогипноз, шаманство безумия, взаимовнушение абсурда: "Запретить движение, запретить, запретить! Не шевелитесь, не шевелитесь! Предоставим действие цвету времени, это царство вне истории. Период неподвижности — сезон наших сердец, потому что это очень жаркое время, которое нас заставляет пить". Так в пьесу входит остановившееся время, жизнь вне истории. В этом призыве к неподвижности слышится и оправдание своей собственной слабости, и отрешенность от истории, и чудовищный консерватизм. Все это слилось воедино, как слита в одном стадном порыве сама толпа.

И вдруг перед бесславным и бездарным правительством и перед толпой предстал железный порядок — в лице незнакомца. Его сопровождает секретарша. В ее руках карандаш и блокнот, в который внесены имена всех жителей Кадикса. Одно движение карандаша, вычеркивающего из списка,— и человек падает замертво, пронзенный смертельным излучением.

Этот дьявольский карандаш и использует незнакомец как средство достижения власти. Правитель говорит, что законы города предполагают высшее гостеприимство, и спрашивает незнакомца:

— Чего бы вы хотели?

— Я хотел бы взять власть в свои руки.

— Какая милая шутка!

— А я не шучу.

И когда по приказу Правителя два гвардейца пытаются арестовать незнакомца, тот дает знак, секретарша вычеркивает гвардейцев из своего блокнота, и они замертво падают к ее ногам.

Запуганный правитель поступает как последний шкурник — отдает во власть Чумы весь вверенный ему народ, лишь бы его выпустили из города.

И вот Чума — властитель города. В городе введено осадное положение. Оно распространяется, охватывая работу и частную жизнь людей, мужчин и женщин, рыбаков и чиновников, землю и море. Кажется, уже весь мир во власти Чумы.

Один из коренных принципов нового порядка — темный язык демагогии, который ничего не выражает, ничего не отражает и смысл которого невозможно понять. "Это для того, чтобы приучить их немного к темноте,— говорит секретарша.— Чем меньше они будут понимать, тем лучше они будут маршировать". Другие принципы нового порядка: разделение мужчин и женщин, запрещение любви; организация смерти; кляпы — заткнуть рты.

Ощущение покинутости, обреченности охватывает толпу и каждого человека в толпе. Народ — масса, бесформенная и бездеятельная, скопление разобщенных людей, толпа одиночек. Пышным цветом расцвел эгоизм: в несчастье все думают только о себе.

Камю доказывает всеобщий эгоцентризм. Каждый умирает в одиночку, и каждый живет в одиночку. Это неизменно, это вечно. Страх разрушает последние человеческие связи и обнажает извечное одиночество, покинутость каждого всеми.

А Чума царит, усовершенствует смерть и сводит жизнь к существованию. Безнравственность и цинизм — идейное оружие Чумы. Но она все же нуждается во флере иллюзий, в мифологии, в самооправдании и самоутверждении. В тронной речи Чума излагает высшие цели и основы своего господства: "Ваш король имеет черные ногти и строгую униформу. Он не царствует, он осаждает. Его дворец — казарма, его охотничий павильон — трибунал. Осадное положение объявлено. Заметьте себе, с моим прибытием патетика умерла. Патетика запрещена вместе со всяким иным вздором, таким, как смешное томление счастья; лицо, тупеющее от боли; эгоистическое созерцание пейзажей и преступная ирония. На место всего этого я ставлю организацию. Поначалу это стеснит вас немного, но в конце концов вы поймете, что хорошая организация лучше, чем плохая патетика. И для иллюстрации этой прекрасной мысли я начинаю разделение мужчин и женщин — это приобретает силу закона. Кончилось время вашего обезьянничанья — теперь нужно быть серьезными. Я полагаю, что вы уже поняли меня. Отныне вы будете умирать по порядку. До сих пор вы умирали в Испании несколько случайно, так сказать, приблизительно. Вы умирали, потому что становилось холодно после того, как было тепло, потому что ваши мулы спотыкались, потому что цепь Пиренеев оставалась голубой, потому что веснами река Гвадалквивар притягивала одиноких, или потому, что есть глупцы, которые убивали вас ради выгоды или во имя чести, в то время как блистательно изящный убийца действует ради логического удовольствия. Да, вы умирали плохо. Смерть от того, смерть от этого, иногда в постели, иногда на арене — это распущенность. Однако, к счастью, этот беспорядок будет администрирован. Одна смерть для всех, согласно с прекрасным порядком по списку. Вы будете иметь вашу регистрационную карточку, вы не будете больше умирать по капризу".

Вместо того чтобы решить трудную проблему — упорядочить жизнь людей, Чума решает легкую задачу — упорядочивает их смерть. Отныне смерть усовершенствована. Установлена очередь. Это напоминает Освенцим и Майданек и другие изобретения фашистского "нового порядка". Как бы в подтверждение этой ассоциации автор устами Чумы добавляет: "Я забыл вам сказать, вы умрете, об этом мы договорились, но затем вы будете кремированы или, что то же самое, вы будете сожжены заживо: это очень чисто и это способствует выполнению плана. Испания превыше всего! Организованно принять хорошую смерть — вот главное. За эту цену вы получите мое расположение".

Камю ставит людей в противочеловеческие экспериментальные обстоятельства и выясняет, что случается с человеком, как меняется его характер. Писатель словно пытается измерить возможную глубину человеческого падения и высоты героизма перед лицом неумолимой смерти. Он задается вопросом, какая линия поведения верна. Он хочет постигнуть возможную степень распада человеческой личности в фантастических условиях, которые, впрочем, совершенно схожи с реальными Освенцимом или ГУЛАГом.

С помощью этого эксперимента Камю раскрывает свою концепцию личности. Одна из сторон этой концепции заключена в философии Нада, пьяницы-абсурдиста, ставшего чиновником Чумы: "Жизнь — ничто!" Чума находит великолепную формулу управления: концентрация и узаконение бессмысленности. Прямо полемизируя с известным антифашистским принципом ("лучше стоя умереть, чем жить, упавши на колени"), Нада провозглашает девиз существования при новом порядке: "Выбирайте: жизнь на коленях лучше, чем смерть стоя!"

Попранис в человекс человека, убиение в нем творца и борца — первая задача нового порядка, вторая задача: убиение и самого человека, вериее, того, что остается от человека после решения первой задачи. Хор, олицетворяющий народ, выказывает полную растерянность и страх перед лицом грозного нового порядка.

Один из горожан, гордый Диего, узнает тайну Чумы: она властна лишь над теми, кто ее боится, если люди презирают смерть — она беспомощна. Тот, кто бесстрашен и внутренне независим, способен противостоять Чуме: "Высший закон, который я знаю: всегда достаточно, чтобы один человек преодолел свой страх и восстал, чтобы эта машина начала скрежетать. Я не говорю, что она остановится. Но сначала она заскрипит, и в конце концов она в самом деле застопорится".

И вот Диего вступает в борьбу. Поначалу народ колеблется, но потом присоединяется к нему. Все дружно начинают строить укрепления, чтобы преградить путь сухим ветрам и дать дорогу морскому ветру. Чума предпринимает срочные меры: направляет радиацию на

первых, попавших в поле ее зрения, людей — они падают замертво. Все работающие в замешательстве. Но раздается спокойный голос Диего: "Да здравствует смерть, она не вызывает в нас больше страха!" — и люди вновь принимаются за работу.

Когда становится очевидным, что страха больше нет, секретарша Чумы пускается в демагогию: "Считаться революционером — мой девиз! Однако вы хорошо знаете, что здесь не тот случай. А что дальше? Нет больше народа, делающего революцию. Все это вышло из моды. Революция более не нуждается в повстанцах. Полиции теперь достаточно для всего, в том числе для ниспровержения правительства". Убедившись, что и демагогия не помогает — восставшие полны решимости довести борьбу до победы, секретарша как бы невзначай выпускает из своих рук тетрадь со списком населения. Это самый коварный прием: у людей всегда есть личные счеты друг к другу. Бесконтрольная власть одних над жизнью других влечет такой же произвол, как и власть Чумы. И абсолютная власть, и безвластие — это власть произвола. Чума заводит новую тетрадь и дополняет убийства, творимые людьми с помощью первой тетради, убийствами во имя порядка Чумы.

Образы гестапо и НКВД витают над этими сценами. Камю отвергает тоталитаризм, но отвергает также и насилие, направленное против насилия, ибо, по его мнению, при любом насилии возможны злоупотребления. Камю последовательно ведет читателя к идее одиночества в жизни, в борьбе, в смерти.

Диего, ставший вождем восстания, находит выход: "Ни страха, ни ненависти — в этом наша победа!" Отсутствие страха должно спасти людей от смерти, посылаемой на них Чумой, отсутствие ненависти должно спасти их от взаимных убийств.

Когда победа уже близка, Чума наносит Диего последний удар: Диего, вместе со своей возлюбленной Викторией, должен покинуть город, навсегда оставив его во власти Чумы, иначе Чума убьет Викторию или самого Диего. Таким образом моделируется один из постулатов экзистенциалистского миросозерцания: свободный выбор — это единственная форма самоосуществления личности в абсурдном мире. Ставя героя перед таким сомнительным выбором, Камю как бы говорит, что история предлагает человеку выбор между плохим и худшим. Диего выбирает свою смерть, выкупая своей жизнью жизнь Виктории и свободу города.

Чума уходит из осажденного мира, проклиная всякую попытку человечества найти выход из абсурдной жизни и пророчествуя тщету революционных усилий. И Камю, ненавидящий Чуму, не находит аргументов, чтобы ей возразить, не потому, что он согласен с ней, а потому, что он не знает, что на самом деле должно делать человечество. У него много ответов на вопросы, поставленные в пьесе, но нет одного, главного и высшего ответа на центральный вопрос: "В чем

же выход?" — поскольку для Камю выхода нет. И он лишь призывает человечество к мужеству, чтобы снести безысходность мира.

Отдавая себя другим, Диего не обретает ничего, кроме "ничто", и теряет самого себя. А люди, избавившись от Чумы, обретают старый, далеко не идеальный порядок вещей, и жизнь их совсем не становится счастливой, просто на смену организованной смерти опять приходит случайная. Все вернулось на круги своя. Борьба была бессмысленна. Новые правители "вместо того, чтобы закрывать рот тем, кто кричит о несчастье (как это делала Чума и всякая диктатура.— Ю.Б.), закрывают свои уши (очень похоже на перестроечников и постперестроечников.— Ю.Б.)".

Не принеся счастья народу, Диего украл счастье у себя самого и у Виктории, и она упрекает умирающего Диего за то, что холод мертвой идеи всеобщей справедливости он предпочел живому теплу счастья с любимой: "Надо было выбрать меня вопреки самому небу. Надо было предпочесть меня всей земле"; "Десять тысяч лет жизни этого города не стоили десяти лет нашей любви". Диего и сам знает, что его выбор плох, но лучшего нет.

Так замыкается трагическая ситуация вокруг Диего. Оба полюса дилеммы (гибель во имя народа и отказ от счастья с любимой / счастье с любимой, покупаемое ценой предательства) одинаково безысходны. Реальное счастье, по мнению Камю, недостижимо. Любой из возможных путей безнадежен, ибо он не ведет к счастью. Жизнь абсурдна, какой бы путь человек ни избрал в ней. Истинный философ эпохи Чумы — Нада — развивает свою концепцию оптимистического отчаяния: "Невозможно хорошо жить, зная, что человек есть ничто и что лик бога ужасен". Человек народа — рыбак заключает пьесу словами отчаяния.

Исторический пессимизм Камю сказывается в том, что в его художественном мире, в мире на осадном положении даже снятие осады не поднимает историю на новый уровень. Никакой спирали, никакого восхождения — лишь замкнутый круг безысходности: любовью можно выкупить жизнь, жизнью — свободу, свободой — однообразное существование. И никакого просвета, никакой перспективы. И страшнее всего, что Камю уже внутренне смирился. Он видит тщету усилий восставшего человека. Он отрицает и тоталитаризм, и его оборотную сторону — демократию. У него нет позитивной программы, как, впрочем, нет ее у современного человечества.

В своей художественной концепции экзистенциализм утверждает, что сами основы человеческого бытия абсурдны хотя бы потому, что человек смертен; история движется от плохого к худшему и вновь возвращается к плохому. Восходящего движения нет, есть лишь беличье колесо истории, в котором бессмысленно вращается жизнь человечества.

Принципиальное одиночество, утверждаемое художественной концепцией экзистенциализма, имеет обратное логическое следствие: жизнь не абсурдна там, где человек продолжает себя в человечестве. Но если человек — одиночка, если он единственная ценность в мире, то он общественно обесценен, он не имеет будущего, и тогда смерть абсолютна. Она перечеркивает человека, и жизнь становится бессмысленной. Такова пьеса Камю "Осадное положение".

Чума в одноименном романе Камю — емкий и многосторонний образ-символ. Это не только болезнь, но и особый жестокий порядок жизни людей. Вместе с тем, чума — это смерть, дремлющая до поры до времени в сердцевине жизни. Однажды она неожиданно может проснуться и выслать полчища своих слуг — дохнущих крыс — на улицы залитого солнцем города.

Неведомое страшно и неотвратимо, оно всегда рядом. Человека повсюду сопровождает дыхание смерти. Экзистенциализм уверен, что человек не может изменить мир, однако необходимо действовать, чтобы реализовать свободу воли и не чувствовать себя рабом обыденности. Особенности поэтики экзистенциализма — это интеллектуализм, художественное моделирование ситуаций, выявляющих концепцию автора, высокая степень условности, разрыв этического с эстетическим (например, Сартр исключает из духовного мира своих героев категорию совести). Стилистикой экзистенциалистского искусства становится анализ мира, затуманиваемый наплывами иррационального.

В абсурдистском театре (С.Беккет), продолжающем традиции экзистенциализма, абсурд становится не только содержанием, но и художественной формой спектакля: персонажи говорят мимо друг друга и их некоммуникабельность превращается в разрыв художественных связей внутри драматургического текста.

7. Литература "потока сознания": духовный мир личности, не сопряженный с реальностью. Литература потока сознания — художественная передача духовного мира личности, прямо не сопряженного с реальностью. В XIX в. сделано (Стендаль, Л.Толстой, Достоевский) фундаментальное художественное открытие — психологический анализ. До этого открытия феномен мышления понимался литературой как простой отклик сознания на факт действительности. Мысль полно соответствовала факту и была равна ему. Толстой же показал, что люди как реки. Духовный мир текуч, мысль только отталкивается от факта, в акте мышления участвует весь предшествующий опыт человека, мысль сопрягает настоящее, прошлое и будущее; мысль — переработка факта в свете всего жизненного опыта человека; в акте мышления принимают участие не только аналитическая и

синтетическая способности мозга, но и память, и воображение, и фантазия. Аналитическое осознание, описание факта, уходящее в прошлое, оказывается "симметричным" по отношению к будущему, к прорицанию и предвосхищению.

В XX в. эти художественные завоевания реализма были подхвачены, продолжены и углублены литературой потока сознания.

Поток сознания (*по англ. stream of consciousness* — термин, введенный Уильямом Джеймсом в кн. "Основы психологии" — "Principles of Psychology", 1890) — тип внутреннего монолога, литературное описание внутренних процессов мышления, литературная техника изображения мыслей и чувств, проходящих через сознание, изображение духовных процессов. Общепринято считать, что впервые творческое воплощение в литературе поток сознания получил в 1922 г. в романе Дж. Джойса "Улисс". Однако сам Джойс считал, что впервые поток сознания в литературном произведении создал малоизвестный французский прозаик Эдгард Дюжарден в романе "Поверженные лавры" (1888), который вскоре был переведен на английский язык и повлиял на него.

В "Улиссе" описываются двадцать четыре часа жизни двух мужчин — Леопольда Блума и Стивена Дедалуса. Действие романа (если описание поступков и главным образом мыслей и чувств героев можно назвать действием) происходит 16 июня 1904 года в Дублине. Интерес к потоку сознания Джойс проявил еще в "Портрете молодого художника" (1916), а также в тринадцатитомнике "Паломничество" (1915–1938). После 1920-х гг. развивали технику потока сознания Вирджиния Вулф, Уильям Фолкнер и многие другие авторы.

"Поток сознания — изображение мыслей и чувств персонажей, излагаемых в свободной манере и не скованных логикой"[1].

Начало литературе потока сознания положили Джеймс Джойс и Марсель Пруст. В их творчестве впервые с огромным вниманием, как бы под увеличительным стеклом, была рассмотрена память человека как грандиозное вместилище жизненного опыта и этот опыт был утвержден в его собственном самодовлеющем значении. Предшествующая жизнь была истолкована как нечто более существенное для духовной ситуации личности, чем факты действительности, входящие в ее сознание в данный момент. Сознание начало отрываться от его жизненных импульсов и все более и более трактоваться как спонтанный, саморазвивающийся поток.

Пруст берет факт действительности в его многократном проявлении в сознании человека, в его изменении, определяемом изменениями опыта, памяти и возрастными изменениями (одно и то же явление по-разному интерпретируется сознанием одного и того же человека в детстве, юности, зрелом возрасте). Моруа писал о Прусте: "Он чувствует, что у него осталась единственная обязанность, а именно... отдаться поискам утраченного времени... Воссоздать с помощью памя-

ти утраченные впечатления, разработать те огромные залежи, какими является память человека, достигшего зрелости, и из его воспоминаний сделать произведение искусства — такова задача, которую он ставит перед собой"[2].

Художественные принципы Джойса и Пруста абсолютизировала школа "нового романа", сложившаяся в середине 50-х гг. во Франции (Н.Саррот, А.Роб-Грийе, М.Бютор). Исходя из экзистенциалистского представления об абсурдности жизни, об отсутствии цели жизненного процесса, о "рассыпанном" (хаотичном) мире, школа "нового романа" возвела в принцип внесюжетное повествование, разрушая все традиционные организующе-концептуальные (композиционные) элементы произведения. Роман превратился из повествования о жизненных фактах и событиях в утонченно-эссеистический, импрессионистический пересказ нюансов духовной жизни героя. Психологизм был доведен до крайности. Поток сознания порвал связь с реальным миром. В реализме сознание героя, совершая прыжки через "разрыв в информации" (от факта к акту, к гипотезе, к предшествующему опыту, к будущему), сохраняло связь с жизненным процессом, в литературе потока сознания этот поток оказался летящим над реальностью. *"Поток сознания" стал "потоком самосознания"*, мыслью, текущей вне берегов жизни. Само мышление было понято как психический процесс эгоцентрической личности героя. Повествование стало обрываться на полуслове, неожиданно и немотивированно. Произведения потеряли очертания: ослаб сюжет, развязка перестала быть художественным итогом произведения, превратившегося в натуралистическую картину мелькающих психологических состояний персонажа.

В романе Н.Саррот "Портрет неизвестного" раскрываются тончайшие оттенки и полутона человеческих отношений. Неизвестный и никак не представленный читателю мужчина, проходя городским садом, заглядывается на незнакомую девушку. Зарождение безотчетной нежности в душе мужчины и происходящие в душе девушки ответные реакции на его настойчивые взгляды становятся содержанием романа. Писательница вводит и другой мотив, определяющий переживания девушки: старик отец то ли из ревности, то ли из деспотизма тиранит ее. Никакой развязки нет, сюжетные линии обрываются, как бы подчеркивая, что не жизненная самобытийность, а внутренние переживания, оттенки чувств — самоценный предмет художественного изображения.

В романе Алена Роб-Грийе "Прошлым летом в Мариенбаде" раскрывается значение памяти в духовной жизни личности. Память — всегда настоящее, это прошлое, существующее в современности: пока я помню, явление существует во мне и со мною. Поэтому Роб-Грийе смешивает прошлое и настоящее, они накладываются друг на друга и оказываются сосуществующими и равнозначными. Личность

трактуется как амфибия, одновременно живущая в двух средах — прошлом и настоящем.

Литература потока сознания запечатлевает внутренний мир личности и раскрывает ценности духовной жизни в их спонтанном движении.

[1] Beckson Karl, Arting Gahz. Literary Terms. A Dictionary. N.Y., 1989.
[2] Моруа А. Литературные портреты. М., 1970. С. 219.

8. Неоабстракционизм: поток сознания, запечатленный в цвете. Неоабстракционизм (абстракционизм второй волны) — стихийно-импульсивное самовыражение; принципиальный отказ от фигуративности, от изображения действительности во имя чистой выразительности; поток сознания, запечатленный в цвете.

Неоабстракционизм создало новое поколение абстракционистов, пришедшее в искусство после Второй мировой войны (Дж. Поллак, Де Кунинг, А.Манисирер). Они освоили сюрреалистические технику и принципы "психического автоматизма". У Поллака акцентируется в творческом акте не произведение, а сам процесс его создания. Этот процесс становится самоцелью, и здесь формируются истоки "живописи-действия". Течением неоабстракционизма в США (50-х гг.) стал "абстрактный экспрессионизм" (М.Ротко, А.Горки).

Картина Манисирера "Минус двенадцать градусов" — совокупность желтых квадратов и треугольников на фоне бесформенных зелено-фиолетовых и черных пятен. В этом же ключе написана и картина "Северо-западное течение" — нечто вроде структуры грунта под микроскопом.

Теоретические манифесты и высказывания художников подчеркивают, как исходные постулаты абстракционизма, разрыв изобразительности и выразительности в живописи и скульптуре.

Принципы неоабстракционизма обосновывали М.Брион, Г.Рид, Ш.-П.Брю, М.Ратон. Итальянский теоретик Д.Северини призывал забыть реальность, поскольку она не влияет на пластическое выражение. Другой теоретик, М.Зефор, заслугой абстрактной живописи считает, что она не несет в себе ничего от нормальной среды человеческой жизни. Фотография отняла у живописи изобразительность, оставив последней лишь выразительные возможности для раскрытия субъективного мира художника.

Слабое звено теории абстракционизма и неоабстракционизма — отсутствие ясных ценностных критериев отличения творчества от спекуляции, серьезности от шутки, таланта от бездарности, мастерства от трюкачества.

В западном искусстве неоабстракциоиизм в конце 50-х гг. стал особо популярен среди художнпков, критиков и теоретиков живописи. Неоабстракционисты (Г.Матье) своим творчеством утверждали разрыв личности и мира. В манифесте Миланской группы неоабстракционистов (1956) подчеркивалось: "Мы стремимся выявить свое активное присутствие не тем, что мы беремся за определенную идеологию, а тем, что мы утверждаем наши человеческие качества, которые не могут замкнуться в обособленной жизни".

Английский теоретик искусства Г.Рид считает неоабстракционизм неизбежным и благостным порождением современного бесчеловечного мира. Отчуждению, разрушающему личность, он противопоставляет сознательное отчуждение личности от реальной жизни — бегство в пестроту пятен и линий, в стихию чистых форм и цветов. К сожалению, неоабстракционизм только отрицает противочеловечную реальность, но не пытается очеловечить ее.

Художественные решения абстракционизма и неоабстракционизма (гармонизация цвета и формы, создание "равновесия" разных по величине плоскостей за счет интенсивности их окраски) используются в архитектуре, дизайне, оформительском искусстве, театре, кино, на телевидении.

ПЕРИОД ПОСТМОДЕРНИЗМА: ЧЕЛОВЕК НЕ ВЫДЕРЖИВАЕТ ДАВЛЕНИЯ МИРА И СТАНОВИТСЯ ПОСТЧЕЛОВЕКОМ

Постмодернизм (postmodernism — после модернизма, термин возник в конце 70-х гг. XX в.). Искусство наиболее сейсмочувствительно по отношению к социальной стабильности общества, и в начале 80-х гг. XX в., когда всем казалось, что окружающий мир незыблем, в искусстве начал складываться новый период авангардизма — постмодернизм. И оказалось, что действительно мир стал меняться — вскоре рухнет Берлинская стена, разрушится СССР, пройдут малые и большие войны (в Афганистане, Карабахе, Молдавии, Чечне, Югославии, Кашмире), НАТО начнет вытеснять с политической арены ООН...

В период постмодернизма деструкция охватывает все аспекты культуры. Постмодернизм как художественная эпоха несет художественную парадигму, утверждающую, что человек не выдерживает давления мира и становится постчеловеком. Все направления этого периода пронизаны этой парадигмой, проявляя и преломляя ее через свои инвариантные концепции мира и личности: *поп-арт*: демократ-приобретатель в обществе массового потребления; *сонористика*: игра тембров, выражающая "Я" автора; *алеаторика*: человек — игрок в мире случайных ситуаций; *музыкальный пуантилизм*: "мне дождь весенний говорит: мир из осколков состоит"; *гиперреализм*: обезличенная живая система в жестоком и грубом мире; *хеппенинг*: своевольная, анархически "свободная", манипулируемая личность в хаотичном мире случайных событий; *саморазрушающееся искусство*: безликая личность в мире "ничто"; *соц-арт*: социальная проблематика в свете переориентации на посткоммунистические ценности; *концептуализм*: человек, отрешенный от смысла культуры, среди эстетизированных продуктов интеллектуальной деятельности.

Постмодернизм — художественный период, объединяющий ряд нереалистических художественных направлений конца XX столетия. Постмодернизм — результат отрицания отрицания: модернизм отрицал академическое и классическое традиционное искусство; однако к концу века сам модернизм стал традиционен. Отрицание традиций модернизма обрело риторически-художественное значение, что и привело к возникновению нового периода художественного развития — постмодернизма.

Некоторые современные художники стали возвращаться к предмодернистским произведениям и по-новому преобразовать их (характерны новые аранжировки классических музыкальных произведений). Другие постмодернисты, создавая произведения, сознательно использовали методы и технику классиков.

1. Поп-арт: зомбированный масс-культурой демократ-приобретатель в обществе массового потребления. Термин "поп-арт" (популярное искусство) был введен критиком Л.Элоуэем в 1965 г. Как художественное направление поп-арт закрепляет давно наметившиеся в искусстве оппозиции: массовое/народное; массовое/элитарное.

Поп-арт — художественное удовлетворение "тоски по предметности", порожденной долгим господством в западном искусстве абстракционизма и неоабстракционизма. Некоторые исследователи даже рассматривают поп-арт как реакцию на беспредметное искусство. "Абстрактное искусство исчерпало свои возможности открывать новые горизонты для художника и для зрителя, и в следующем десятилетии эту присущую самой природе искусства функцию перенял поп-арт"[1]. Эстетизация всего вещного мира становится принципом этого искусства: "Художественную ценность можно отыскать в любом предмете, даже в уличных отбросах"[2].

Поп-арт — новое фигуративное искусство. Абстракционистскому отказу от реальности поп-арт противопоставил грубый мир материальных вещей, которому приписывается художественно-эстетический статус.

Теоретики поп-арта утверждают, что в определенном контексте каждый предмет теряет свое первоначальное значение и становится произведением искусства. Отсюда задача художника — не создание художественного предмета, а придание обыденному предмету художественных качеств путем организации определенного контекста его восприятия. Эстетизация вещного мира становится принципом поп-арта. Художники стремятся добиться броскости, наглядности, доходчивости своих творений, используя для этого поэтику этикетки и рекламы. Поп-арт — это композиция бытовых предметов, иногда в сочетании с муляжом или скульптурой.

Смятые автомобили, выцветшие фотографии, обрывки газет и афиш, наклеенные на ящики, чучело курицы под стеклянным колпаком, выкрашенный белой масляной краской рваный ботинок, электромоторы, старые шины или газовые плиты — таковы художественные экспонаты поп-арта.

У этих художественных установок есть своя эстетическая логика: предметы, в античную эпоху имевшие чисто утилитарное назначение (сосуды для хранения зерна, амфоры, сохранявшие вино), со временем обретали чисто художественный смысл и ныне стоят на стендах "под стеклом" в лучших музеях мира. Художники и теоретики поп-арта исходят из посылки: вовсе не следует дожидаться того часа, когда утилитарные изделия современной эпохи утратят свое практическое назначение и, как античные амфоры, обретут несомненную художественную ценность. Можно в этой эстетической сфере "убыстрить движение истории" и современный ботинок водрузить на му-

зейный стенд, придавая этому экспонату художественно-эстетический статус.

"Отцом поп-арта" критика США именует американского художника Э.Уорхола. Его карьера началась в 1962 г., когда импресарио Ирвин Блум организовал в Лос-Анджелесе его выставку. Зрители впервые увидели вместо картин многократно увеличенные изображения этикеток от консервных банок и бутылок с томатным соком. Уорхол превратил в эстетический принцип своего творчества такие специфические особенности рекламы, как выразительность, нарочитая крикливость, банальность, примитивизм, ориентация на среднестатистическую личность. Э.Уорхол писал, что хочет быть антигуманной машиной, отделенной от творимого ею искусства.

США больны комплексом культурной неполноценности: они ощущают, что историко-культурный слой невелик (всего двести-триста лет, в Европе же в десять раз больший), к тому же не цивилизация Америки, а культура Парижа диктовала художественную моду миру; как правило, в Европе рождались новые художественные направления. И вот именно Америка создает в 60-е гг. новое художественное направление — поп-арт. Однако Америка ли? Россия, как известно, "родина слонов". Соответственно, и родина поп-арта. Задолго до того как американские художники провозгласили создание нового направления — поп-арта, главная его идея была провозглашена и осуществлена в России. В 1919 г. Давид Бурлюк с группой футуристов колесил по советским провинциальным городам охваченной гражданской войной России. В одном провинциальном городе было объявлено выступление футуристов, сопровождаемое художественной выставкой. Из-за транспортных и общих неурядиц эпохи картины Бурлюка не прибыли вовремя, и выставка срывалась. Тогда по предложению В.Шкловского на выставке были развешаны экспонаты, которые сегодня мы могли бы отнести к искусству поп-арта: главным шедевром этой выставки были носки Шкловского, помещенные под стеклом в рамке.

Важными шагами становления поп-арта в США были начавшиеся с 1962 г. выставки "Новый реализм" в галерее Сиднея Джениса, в музеях современного искусства Гуггенхейма. Ричард Гамильтон в этом же году выставляет созданную в духе поп-арта серию идеологически ангажированных литографий и картин "Давайте вместе исследовать звезды" на тему выдвинутой Кеннеди программы космических исследований. Гамильтон поместил в центре экспозиции рекламно-плакатно решенный фотоколлаж, изображающий Кеннеди в скафандре космонавта за штурвалом межпланетного корабля.

Поп-арт вскоре пересек океан и появился в Европе на Бьеннале в Касселе (1964). Гамильтон свои поп-артовские произведения с 1964 г. выставлял не только в Нью-Йорке, но и в Лондоне, Милане, Касселе, Берлине. Лондонская галерея Тейт (1970) устроила первую ретро-

спективную выставку творчества Гамильтона. Экспонировались 170 его произведений: от карандашных набросков (иллюстрации к роману Джеймса Джойса "Улисс") до двенадцати этюдов, стилизованно изображающих популярных манекенщиц средствами коллажа, эмали и косметики (цикл "Клише мод", 1969). К наиболее известным произведениям Гамильтона относятся: "Интерьер II" (1964), "Уитли Бэй" (1965), "Я мечтаю о белом рождестве" (1967).

Американская критика отмечала, что использование методов современной полиграфии, которые в значительной мере формируют наши представления о мире, придает творчеству Гамильтона характер навязчивых видений.

У разных художников поп-арта есть "жанровая" специализация. Так, Д.Чемберлен питает пристрастие к смятым автомобилям. Любимый жанр К.Ольденбурга — коллаж, Дж. Дайна — бытовые интерьеры. Р.Раушенберг получил подготовку театрального художника, и проблема предметной организации пространства осталась ведущей в его новой деятельности. Он компонует вещи по принципу "художественного беспорядка". Кроме того, Раушенберг создал "комбинированную живопись", которую озвучивает аппаратурой. Одним из его приемов стал и фотомонтаж в сочетании с обрывками газет, картин и старыми вещами.

Поп-арт как художественное направление имеет ряд разновидностей (течений): оп-арт (художественно организованные оптические эффекты, геометризованные комбинации линий и пятен), окр-арт (композиции, художественная организация окружающей зрителя среды), эл-арт (движущиеся с помощью электромоторов предметы и конструкции, это течение поп-арта выделилось в самостоятельное художественное направление — кинетизм).

В оп-арте упор с мира вещей перенесен на светоцветовую среду и световую атмосферу вокруг человека. Особая эстетическая среда создается с помощью цветонасыщенных оптических эффектов благодаря применению линз, зеркал, вращающихся устройств, дрожащих металлических пластинок и проволок. При этом художник достигает высокой степени абстрагирования от конкретности. Оп-арт объединил поп-арт с традициями геометрического абстракционизма. В Национальном музее в Вашингтоне в 1963 г. можно было видеть огромную композицию из блестящей медной проволоки. Это произведение оп-арта изображало солнце, являвшееся фокусом медной паутины ("неба"). Композиция от малейшего движения воздуха тихо колыхалась и переливалась тысячами тончайших медных нитей.

В 1964 г. в Амстердаме в Государственном музее, рядом с залами, где висят картины Рембрандта, открылась выставка поп-арта. Вот представленный там образчик окр-арта: у стены стоит трельяж, на его подзеркальнике аксессуары дамского туалета — флакон, пудра, пуховка, маникюрный набор, перед подзеркальником пуфик. Все

предметы совершенно реальны, однако на пуфике сидит белая, из нетонированного гипса, фигура женщины. В руке эта гипсовая женщина держит реальную расческу, которой причесывает свои гипсовые волосы. Для этой композиции характерен эпатирующий контраст реальных предметов с гипсовой фигурой.

Другой экспонат той же выставки дает представление об эл-арте. На постаменте посредине зала стоял многосложный механизм, напоминающий увеличенное внутреннее устройство ходиков. Однако в отличие от часового механизма это сооружение из колесиков, шестеренок, винтиков и шкивов было лишено строгой логической простоты и практической целесообразности. Где-то внутри этой конструкции находился электромотор. Зритель должен был подойти к произведению и нажать на бросающуюся в глаза красную кнопку, тем самым как бы вступив в сотворчество с автором. После этого сооружение пробуждалось к жизни: колесики и шестеренки начинали вращаться, движение постепенно передавалось снизу вверх, другим шестеренкам и, наконец, металлическому прутику-пестику, возвышавшемуся над сооружением. Пестик начинал медленно вращаться над головой зрителей, надтреснуто звеня прикрепленным к концу пестика бубенчиком. Проделав несколько кругов, пестик замирал, механизм останавливался и пребывал в неподвижности до тех пор, пока следующий зритель вновь не приводил его нажатием кнопки в движение.

Поп-арт ориентирован на интуитивистские и иррационалистические принципы творчества и подходы к реальности. Об этом пишет западная критика: "Все лучшее, что есть в поп-арте, действует косвенно... Принцип, лежащий в основе этого искусства, состоит в том, чтобы найти средство коммуникации, подрезающее под корень всякое ясное формулирование мысли"[3].

Согласно оценке западных критиков и эстетиков, поп-арт — "антиискусство" (Г.Рид), "извращение от искусства" (Плантер), "смесь паноптикума и свалки" (Карл Борев), "зеркало американской действительности" (Вилли Бонд), "отражение мечты потребителя" (Ричард Гамильтон), "оскорбление всему, что является синонимом гармонии" (А.Боске), "способ привлечения внимания к абстрактным свойствам банальных вещей" (Рой Лихтенштейн).

Поп-арт выдвинул концепцию личности потребителя общества массового потребления. Идеальная личность поп-арта — человек-потребитель, которому эстетизированные натюрморты товарных композиций должны заменить духовную культуру. Слова, подмененные товарами, литература, вытесненная вещами, красота, замененная полезностью, жадность материального, товарного потребления, заменяющая духовные потребности, характерны для поп-арта. Это направление принципиально ориентировано на массовую нетворческую личность, лишенную самостоятельности мышления и заимствующую

"свои" мысли из рекламы и средств массовой коммуникации, личность, манипулируемую телевидением и другими СМИ. Эта личность программируется поп-артом на исполнение заданных ролей приобретателя и потребителя, покорно сносящих отчуждающее воздействие современной цивилизации. Личность поп-арта — зомби масс-культуры.

Как правило, поп-арт не касается общественной проблематики. Некоторые течения поп-арта оказали влияние на эстетику быта, другие — на искусство оформления витрин.

Свойственные поп-арту эстетизация и идеализация вещи не раз встречались в искусстве. *Натюрморты "малых голландцев" воспевали прелесть вещей, поэтизированных как творения рук человека; в этих натюрмортах воспевались продукты творческого труда. В поп-арте вещь эстетизируется как предмет "массового потребления" в "массовом обществе".* Возникает эстетизированный фетишизм потребления, культ вещей. В этом особенность поп-арта. Утверждая человека-приобретателя, поп-арт поэтизирует вещь, которая должна поступить в массовое потребление, или вещь, уже бывшую в употреблении, отслужившую, устаревшую, но все еще хранящую на себе печать использования человеком (композиции из подержанных газовых плит, шин, мебели).

Демонстрация старой, изношенной, израсходованной, поломанной вещи "через отрицание" утверждает новую, полноценную продукцию. Так, например, на Всемирной выставке в Монреале в павильоне США можно было видеть старый облезлый автомобиль, с помощью которого "от противного" рекламировались не только всемирно известные марки американских машин, не только комфорт и сервис, но и в конечном счете американский образ жизни. Это важный рекламно-эстетический прием поп-арта — показ старой, изношенной или поломанной вещи, которая "от противного" доказывает необходимость новой, полноценной продукции.

Поп-арт — рекламная пропаганда вещи и утверждение фетишистского отношения к ней. Это достигается с помощью коллажей (например, в композициях К.Ольденбурга) или с помощью оформленного интерьера (например, лопата, висящая на цепочке,— "Кухня" Дж. Дайна). Эстетика поп-арта — эстетика утилитаризма, часто нигилистическая, через отрицание утверждающая вещь как фетиш.

Поп-арт — внешне бунтарское искусство, выполнявшее "охранительную" функцию адаптации человека к обществу. Целое крыло поп-арта сомкнулось с социальным нигилизмом "новых левых". Содержание поп-арта — всеобщее отрицание, а цель — всеобщий, коллективный экстаз, являющийся "актом бунта против всех и всяческих форм отчуждения"[4]. Бунт "новых левых" был формой вживания молодой личности в западное общество. Крыло поп-арта, обслуживающее этот бунт, всячески стремилось уйти от литературы, от слова, от эстетики — от всего, что вербально формулирует мировоззренческие

ориентации личности. И в этом — внутреннее противоречие бунтарей. Ганноверский (ФРГ) журнал "Театр сегодня" отмечал, что публицисты типа Энценсбергера выступали против извращения человеческих потребностей и в то же самое время отказывали человеку в праве иметь потребность в поэзии[5]. Поп-арта смыкался с социальным нигилизмом "новых левых", одушевленных пафосом всеобщего отрицания. "Новые левые" утверждали искусство, которое вызывало экстаз аудитории. Это воспринималось ими как высвобождение "революционных потенций", как бунт против отчуждения. Для "новых левых" поп-музыка и ее воздействие на массовую аудиторию стали моделью общественной функции искусства. Они отдавали предпочтение поп-музыке, поскольку она, как правило, воспринимается непосредственно, коллективно и экстатически.

В фильме Антониони "Блоу-ап" одна из сцен показывает коллективное восприятие поп-музыки. Молодежная аудитория все более и более накаляется от неистовых ритмов, экспрессии, эмоциональной атаки музыкантов. Головы, плечи, руки слушателей начинают покачиваться в такт ритму. Ритм нарастает. Слушатели впадают в раж, глаза горят восторгом сопричастности ко всеотрицающему коллективному бунту. Вопли сотрясают зал. Наконец один из музыкантов так бьет по своей гитаре, что она разваливается, тогда исступленная толпа норовит схватить какой-нибудь ее обломок. Герой фильма буквально с риском для жизни выхватывает гриф гитары и, преследуемый фанатами поп-арта, мчится к выходу. А за порогом, оторвавшись от преследования, с недоумением глядит на никчемный фетиш и бросает его на тротуар, под ноги равнодушных прохожих. Этот эпизод из фильма Антониони прекрасно раскрывает суть "эстетического бунтарства" как средства привыкания становящейся личности к шабашу "массового потребления" и массового отчуждения. Даже протест хиппи против общества был лишь оборотной формой приобретательской идеи, идеи, исходящей из постулата, что только в отношении к вещи и раскрывается человек. В этот протест изначально заложено возвращение блудного сына в отеческие объятия приобретательства.

[1] Lippard Jucy R. Pop Art. N.Y.-Washington, 1966. P. 9.

[2] XXXII Espasizione Bienale Internationale d'Arte. Venezity, 1964. P. 9.

[3] Rinascita. 11. IX. 1965.

[4] См.: Давыдов Ю. Движение "новых левых" и музыкальный авангард // Советская музыка. 1970, № 4.

[5] Theater heute. 1969, № 8. S. 55

2. Гиперреализм: обезличенная живая система в жестоком и грубом мире. Гиперреализм (от греч. hyper — сверх) возник в середине 60-х г. как одно из художественных направлений, настаивающих на своей "реалистической" природе; прилагательное "гипер" к слову "реализм" варьируется: его называют "новый", "радикальный", "холодный". *Гиперреализм — художественное направление, инвариант художественной концепции которого: обезличенная живая система в жестоком и грубом мире.*

Гиперреализм — создает живописные сверхнатуралистические произведения, передающие мельчайшие подробности изображаемого объекта. Сюжеты гиперреализма нарочито банальны, образы — подчеркнуто "объективны". Это направление возвращает художников к привычным формам и средствам изобразительного искусства, в частности к живописному полотну, отвергнутому поп-артом. Гиперреализм главными темами своих картин делает мертвую, рукотворную, "вторую" природу городской среды: бензоколонки, автомобили, витрины, жилые дома, телефонные будки, которые подаются как отчужденные от человека.

Выставка художников ФРГ "Человек и природа" (Москва, 1983) была насыщена произведениями гиперреализма. Картинам Я.Триппа "Легкая трещина", "Капризы природы", "Повелитель рыб" присуща стилизация под цветную фотографию. Диагональная "Легкая трещина", живописными средствами имитирующая расколотое стекло на портрете мужчины, символизирует надлом, происшедший в душе портретируемого, передает безысходность его мироощущения.

Гиперреализм показывает следствия чрезмерной урбанизации, разрушения экологии среды, доказывает, что мегаполис создает противочеловеческую среду обитания. Главная тема гиперреализма — обезличенная механизированная жизнь современного города. Немецкий искусствовед П.Загер в статье "Новые формы реализма" отмечает, что в гиперреализме на картине прыщ есть прыщ, щетина есть щетина — все поверхность, которая не подразумевает никакой глубины, разве только высшее безразличие.

Теоретическая основа гиперреализма — философские идеи франкфуртской школы, утверждающей необходимость ухода от идеологизированных форм образного мышления. Гиперреализм — насильственная и искусственная деструкция реальности. В его развитии большую роль сыграла гамбургская группа "Зебра". Художники этой группы совмещают детальное и буквальное изображение реальных предметов с элементами фантастики, стремятся избежать вмешательства собственного видения мира в творческий процесс. *Гиперреализм устраняет из творческого процесса дух человеческого присутствия, собственное видение мира устраняется, рука не касается полотна (художники используют распылители).*

3. Фотореализм: достоверный обыденный человек в достоверном обыденном мире. Фотореализм (или "документальный романтизм" — термин московского искусствоведа А.Каменского, или "резкофокусный реализм"). Произведения фотореализма основываются на сильно увеличенной фотографии и часто отождествляются с гиперреализмом. Однако и по технологии создания образа, и главное, по инварианту художественной концепции мира и личности — это хотя и близкие, но разные художественные направления. Гиперреалисты имитировали фото живописными средствами на холсте, фотореалисты имитируют живописные произведения, обрабатывая (красками, коллажными средствами) фотографии.

По мнению теоретиков постмодернизма, копирование фотографии ведет к созданию нового смысла и сверхреальности. Эти произведения европейские теоретики называют гиперреалистическими (hyperrealism), американские — суперреалистическими (superrealism). Однако следует отличать гиперреализм (сверхнатуралистическая живопись) и фотореализм (изобразительная деятельность на основе фотографии) как два близких, но различных художественных направления.

Для фотореализма фотография заменяет натуру, фотоизображение важнее непосредственного взгляда на реальность. Фотореалист Э.Гороховский пишет: "Картина у меня почти всегда состоит из двух элементов, один из которых — это воспроизведенная тем или иным способом фотография, второй — нечто вторгающееся в это фотографическое пространство"[1].

Фотореалист не создает картину на основе личного впечатления от натуры. Он не работает на пленэре как импрессионист, не работает по памяти на основе личного впечатления, как Фальк и художники его школы; фотореалист имеет дело с фотоснимком, с реальностью, прошедшей через фотообъектив. На холсте возникает суррогат реальности, мало одухотворенный субъективностью художника.

Каналетто — праотец фотореализма. Знаменитая картина Каналетто "Возвращение Бученторо (золотая лодка) к молу" отражает процедуру обручения дожа с морем. На картине изображается у пристани Венеции золотая галера, украшенная золотыми барельефами. При создании этого полотна, как и при создании других своих картин, Каналетто использовал проекционную технологию еще задолго до изобретения фотоаппарата и технологии обработки фотопленки. Проекционный аппарат с помощью линзы и нехитрой системы зеркал проецировал изображение окружающей реальности на бумагу, и художник обводил на бумаге контуры спроецированных предметов, затем эти контуры копировались на холст и тщательно раскрашивались в соответствии с реальным пейзажем.

Фотореализм как художественное направление в мировом изобразительном искусстве сложился в 70-х гг. XX в. В России фотореа-

лизм возник в середине 70-х гг., а первые выставки состоялись в 80-е гг. В возникновении русского фотореализма сыграла роль "традиция бытописательства, пришедшая из XIX века. Можно сказать, что для русского художественного сознания характерно особое всматривание в жизнь, литературность, любовь к реальным событиям, их обстоятельствам и деталям, что оказалось в чем-то близким эстетике фотореализма"[2].

Фотореализм утверждает приоритет документальности и художественную концепцию: достоверный обыденный человек в достоверном обыденном мире. Один из фотореалистов, Булатов, пишет: "Я должен изобразить не прекрасное и не ужасное, а самое обычное".

Фотореалист — вырывает из жизни видеоэпизод и делает его объектом фотофиксации и предметом художественного восприятия зрителя. Это художественное направление возникло в последние десятилетия XX в. Теоретик средств массовой коммуникации М.Маклюэн утверждал, что во второй половине XX в. наступила эпоха визуальной цивилизации и не чтение, не книги, стаиовятся главным средством информации, а зрительные образы.

Цель фотореализма — изображение современной обыденной повседневности. Улицы, прохожие, витрины, автомобили, светофоры, дома, предметы быта воспроизводятся в произведениях фотореализма достоверно, объективно и сверхпохоже.

Теория фотореализма мало разработана, и у этого направления нет своего манифеста или четко изложенной художественной программы. Все же ряд общих особенностей фотореализма можно назвать: 1) фигуративность, противостоящая традициям абстракционизма; 2) тяготение к сюжетности; 3) стремление избегать "реалистических штампов" и документализм; 4) опора на художественные достижения фототехники.

"Фотография, кино, телевидеиие, репродукции, реклама — эта тиражная культура во многом вытесняет непосредственную реальность, натуру как таковую. Игнорировать подобное мощиое воздействие художник не может, но он может его использовать — сделать эту "вторую природу" и героем, и инструментом своего искусства"[3].

Фотореализм создает художественную реальность, "пропущенную" через фотообъектив, что абсолютно гарантирует реальность изображаемого события или объекта. Фотоизображение служит психологической и философской основой доказательства объективного существования окружающего мира. Постулат фотореализма — мир запечатлен на фото, значит, он существует. Российский фотореалист Булатов утверждает, что фотография есть гарант объективной данности.

Фотореалист считает, что фототехнические средства передают мир адекватно и недеформированно, беспристрастно и точно. Изобразительная поэтика фотореализма: 1) создание изображения на ос-

нове исходного фото; 2) отсутствие мазков и нанесение краски распылителем; 3) использование трафаретов; 4) уход от живописности; 5) склонность к большим форматам.

Одно из течений фотореализма — "слайдизм" (название фиксирует метод работы художника, копирующего слайд, спроецированный на холст).

[1] Флэш-арт (русское издание). 1989, № 1. С. 150.
[2] См.: Козлова О.Т. Фотореализм. М., 1994.
[3] Там же. С. 8.

4. Сонористика: Нарцисс в зеркале звуков (игра тембров, выражающая "Я" автора). Сонорное направление в музыке (ит. sonore — звучать) возникло в конце 50-х — начале 60-х гг. Для его представителей важна не высота звука, а тембр. Они ищут новые музыкальные краски, нетрадиционное звучание: играют на трости, на пиле, палочками по струнам рояля, хлопают по деке, по пульту, извлекают звук путем протирания мундштука платком. Польский композитор Ю.Лучюк, например, исполнял свои произведения с помощью струн и педали, игнорируя клавиатуру. В концертах С.Буссотти в Вене (1970) исполнители скребли щетками брюхо рояля, стучали молотком по деке и стенкам.

В чистой сонорной музыке мелодия, гармония и ритмика особой роли не играют, значение имеет лишь тембровое звучание. Потребность его фиксации вывала к жизни специальные графические формы записи тембра в виде тонких, жирных, волнистых, конусообразных линий. Порой указывается и диапазон, в котором исполнителю надо играть.

Поиски новых тембров, новых способов звукоизвлечения велись музыкантами всегда. Еще в 1911 г. Г.Коуэлл применил комплексы "звуковых гроздьев", исполняющихся на фортепиано кулаком, ладонью или предплечьем. Он же в 1923 г. ввел игру непосредственно на струнах фортепиано. Однако это еще не была сонористика, так как тембру еще не придавалось решающего значения.

Родоначальником сонорной музыки стал польский композитор К.Пендерецкий, написавший для симфонического оркестра реквием "Памяти жертв Хиросимы" (1960). Это музыкальное начинание продолжили К.Сероцкий, С.Буссотти и другие. В "Флюоресценциях" Пендерецкий проявил огромную изобретательность в создании фантастических тембровых звучаний.

Сонористика — игра тембров, в которой находит выражение личностное "Я" автора (пьесы "Звучания" Л.Шари, "Контуры" Б.Шеффера). Эта игра перекликается с переливами цветовых и световых пятен в произведениях оп-арта.

5. Музыкальный пуантилизм: человек в мире, состоящем из осколков. В конце 50-х — начале 60-х гг. в музыке на основе "тотального сериализма" возникает пуантилизм (фр. point — точка), который принес с собой разорванность музыкальной ткани, разбросанность ее по регистрам, сложность ритмики и тактовых размеров, обилие пауз. Основой музыки становится пауза. Возникает игра исполнителя одним пальцем и даже музыка без звука. В "Пяти пьесах по Давиду Тюдору" С.Буссотти первая пьеса представляет собой тридцать секунд молчания, а третья — сорок пять.

Пуантилистическая пьеса С.Буссотти "Причуды" в исполнении виолончелиста И.Гомеса — последовательность нескольких pizzicato. Исполнитель играет на виолончели, усиливая на tremolo звуки неопределенной высоты. Звуки разделяются большими паузами. Исполнитель прибегает к нетрадиционным формам и средствам звукоизвлечения, таким, как поворот виолончели в сторону или хлопки по деке. Составной частью исполнения становится паясничание виолончелиста.

Музыкальный пуантилизм отказывается от создания внятной художественной реальности (от реальности, которую можно было бы понять, опираясь на мировую музыкально-художественную традицию и пользуясь традиционными музыкально-семиотическими кодами). *Пуантилизмом прокламируется личность, эмигрирующая в мир своей души, и утверждается осколочность мира, окружающего личность.*

6. Алеаторика: человек – игрок в мире случайных ситуаций. Алеаторика (лат. alea — игра в кости; лат. aleatory, aleatoric — "зависящий от броска игральных костей") — *литературные и музыкальные произведения, порядок частей и композиция которых случайны (произвольно выбраны автором, исполнителем или реципиентом); художественное направление литературы и музыки, основывающееся на философском представлении, что в жизни царит случайность, и утверждающее художественную концепцию: человек — игрок в мире случайных ситуаций.* Алеаторика освобождает художника "от корсета безжалостных структур", от "интервалов серийной техники". Однако художник впадает в другую крайность: субъективистский произвол исполнения, касающийся и нотного текста.

У алеаторики как направления есть предшествующая традиция индивидуальных художественных экспериментов: так Малларме в поэме "Удача никогда не упразднит случая" (1897) рассматривает и демонстрирует алеаторические принципы творчества; так дадаисты и сюрреалисты использовали случайные способы композиции (именно такими были приемы и техника коллажа). Само название дадаиз-

ма (от "дада") было выбрано Тцара протыканием наугад словаря "Ларусс" ножом для бумаги.

Основатели алеаторики — К.Штокхаузен и П.Булез (конец 50-х — начало 60-х гг. XX в.). Штокхаузен написал фортепианную пьесу (1957), состоящую из девятнадцати частей, которые можно играть в любой последовательности, а Булез создал Третью сонату для фортепиано (1961), в которой одни фрагменты исполняются импровизационно по заданным автором параметрам, другие — выпускаются, а четыре из пяти (за исключением среднего) — в произвольном порядке. В 60-е гг. в духе алеаторики творят С.Буссотти, Дж. Кейдж, А.Пуссер, К.Сероцкий и другие.

Случайность вторгается в литературные или музыкальные произведения алеаторики разным путем. Во-первых, механически: посредством бросания фишек (костей), игры в шахматы, перетасовывания страниц или варьирования фрагментов. Например, в сочинении Пуссера "Ответ для семи музыкантов" вступление музыкантов в исполнение решается жеребьевкой, а другие элементы музыки определяются игрой исполнителей в шахматы. В опере Пуссера "Ваш Фауст" ход действия, судьбы героев и последовательность музыкальных фрагментов выбираются зрителями перед началом спектакля путем голосования черными и белыми шарами. В одной из пьес К.Сероцкого перемешиваются 30 фрагментов.

Еще один способ введения случайности в алеаторику — импровизация: музыкальный текст пишется "знаками-символами", а затем свободно интерпретируется.

Алеаторика встречается не только в музыке, но и в литературе. В ФРГ вышел ряд книг, в которых тасуются страницы, а в произведениях Г.Хейта постоянного места нет даже у слов. Джонсон создал алеаторическое повествование "Несчастные" (1969), состоящее из двадцати семи главок, помещаемых в коробке. Эти главки предлагается расставлять и читать в произвольном порядке.

Алеаторике близок хеппенинг как направление, предусматривающее изменяемость форм, создаваемых художником или скульптором, и вовлекающее зрителей непосредственно в творческий процесс.

7. Хеппенинг: своевольная, анархически "свободная", манипулируемая личность в хаотичном мире "случайных" событий. Возникший в конце 50-х гг., в конце 60-х хеппенинг был одним из самых популярных видов современной художественной культуры на Западе. Как и поп-арт, он появился в США и вскоре перекочевал в Европу и Азию. Само слово "хеппенинг" означает "происходящее", "случающееся", непреднамеренное происшествие или событие. На самом

же деле хеппенинг — представление, заранее спланированное и подчиненное либретто и режиссерскому замыслу. Подчиняясь им в основном действии, в остальном участники импровизируют.

Впервые хеппенинг появился в среде художественной богемы Нью-Йорка. Эти действа вначале носили характер случайных развлечений для узкого круга. Однако приемы и принципы этого нового вида художественной деятельности нашли вскоре более широкое распространение. Создателями хеппенинга являются, как правило, художники и скульпторы.

Автором первых постановок хеппенинга "Двор", "Творения" (1958–1959) был А.Кепроу. Постановки хеппенинга предполагают загадочные, порой алогичные действия исполнителей и характеризуются обилием реквизита из вещей, бывших в употреблении и даже взятых на свалке. Участники хеппенинга надевают яркие и утрированно нелепые костюмы, подчеркивающие неодушевленность исполнителей и их похожесть то на ящики, то на ведра. Некоторые представления состоят, например, из мучительного высвобождения из-под брезента. При этом индивидуальное поведение актеров импровизационно. Порой актеры обращаются к зрителям с просьбой помочь им. Такое включение зрителя в действие отвечает духу хеппенинга.

В хеппенинге используется световая живопись: свет то и дело меняет цвет и силу, направляется непосредственно на актера или просвечивает сквозь ширмы из разного материала. Часто он сопровождается звуковыми эффектами (человеческие голоса, музыка, звяканье, треск, скрежет). Звук иногда бывает очень сильным, неожиданным, рассчитанным на шоковый эффект. В представление включаются диапозитивы и кинокадры. Порой используются и ароматические вещества. Исполнитель получает от режиссера задание, однако продолжительность действий участников не обусловлена. Каждый может выйти из игры когда хочет.

Хеппенинг устраивается в разных местах: на автостоянках, во дворах, окруженных высотными домами, в подвалах, на чердаках. Пространство хеппенинга, согласно принципам этого действа, не должно ограничивать воображение художника и зрителя. Художник-оформитель часто сознательно создает внутри выбранного для действия помещения ячейки, отделения, ломая представление о реальном пространстве. Постановщики хеппенинга полагают, что таким образом зритель приобретает новый опыт пространственной ориентации.

Теоретик хеппенинга М.Керби относит этот вид зрелищ к области театра, хотя и отмечает, что хеппенинг отличен от театра отсутствием традиционной структуры спектакля: сюжета, характеров и конфликта. Другие исследователи связывают природу хеппенинга с живописью и скульптурой, а не с театром. Так, в начале 60-х гг. исследователи коллажа У.Сейц, Х.Джемис и Р.Блиш подчеркивали сходст-

во этой формы живописи с хеппенингом. Опыты итальянского художника-футуриста У.Боччонни, соединившего разные материалы в скульптуре, коллажи П.Брака и Ж.Пикассо и комбинации, создающие "окружение", "среду" (окр-арт как течение поп-арта), органично переходят в "окружения-с-действием", то есть в хеппенинг. М.Керби отмечает, что эти положения если не объясняют хеппенинг, то по крайней мере связывают его интеллектуально с наиболее важными его предшественниками.

Своими истоками хеппенинг восходит к художественным поискам начала XX в., к попыткам некоторых живописцев и скульпторов перенести акцент с картины или скульптуры на сам процесс их создания. Другими словами, хеппенинг берет истоки также и в "живописи действия": в "каплеразбрызгивании" Дж. Поллока, в "хлещущих" ударах кистью Де Кунинга, в костюмированных живописных действах Ж.Матье.

"Живопись действия" обладала выразительной пантомимической формой. Художник при этом превращается в актера-мима, изображающего процесс творчества. Зрители сосредоточиваются не столько на результате, сколько на процессе написания картины. Именно от этих поисков оттолкнулся в своем становлении хеппенинг, в котором постепенно стади выявляться разновидности: "случайности", "занятия", "театр окружающей обстановки".

Какова же концепция мира и личности, выдвигаемая хеппенингом? Ее можно сформулировать следующим образом: *мир — цепь случайных событий, личность должна субъективно ощущать полную свободу, но на деле подчиняться единому действию, быть манипулируемой.*

Наличие в хеппенинге предваряющего и несколько организующего действие либретто сближает хеппенинг с литературой.

В музыке хеппенингу сродни алеаторика. Их сближает: 1) повышение роли театрально-зрелищного начала, упор на исполнительский процесс, творчество на глазах зрителей и слушателей; 2) роль импровизационного начала, привнесение вероятностно-случайного элемента в произведение.

8. Саморазрушающееся искусство: безликая личность в мире "ничто". Саморазрушающееся искусство — один из странных феноменов постмодернизма. Картины, написанные краской, выцветающей на глазах у зрителей... Огромное восемнадцатиколесное сооружение типа кинетической скульптуры, выкатывающееся на площадь и при всем честном народе взрывающееся, так что колеса разлетаются в разные стороны... Книга "Ничто", выпущенная в США в 1975 г. и переизданная в Англии. В ней 192 страницы, и ни на одной нет ни

строчки. Автор утверждает, что он выразил мысль: *мне нечего вам сказать.* Все это образцы саморазрушающегося искусства. Оно имеет свое выражение и в музыке: исполнение произведения на разваливающемся рояле или на распадающейся скрипке, беззвучная пьеса Дж. Кейджа "4,33", выступление в Гамбурге дирижера Д.Шнебеля без оркестра, безмолвное выступление солиста и целого ансамбля в струнном квартете Г.Брехта.

Саморазрушающееся искусство декларирует деидеологизацию. Все художественные произведения, согласно рассуждениям представителей франкфуртской школы, пронизаны идеологией, которая дает слушателю и зрителю тенденциозное представление о реальности. (Русский поэт XIX в. Федор Тютчев облек эту истину в знаменитую афористическую формулу: "Мысль изреченная есть ложь".) Сводя произведение к минимуму, к разрушающейся системе образов, к молчанию, к пустоте, саморазрушающееся искусство якобы несет с собой минимум лжи, оно почти правдиво своей абсурдностью, оно адекватно абсурду мира, показывая бессмысленную деятельность абсурдной личности в саморазрушающемся мире.

Эстрадно-политическое шоу устроено было эстонскими властями при демонтаже путем публично проведенного взрыва бывшей советской радарной станции слежения за полетами ракет. Это шоу было построено по законам саморазрушающегося искусства.

*9. **Соц-арт: социальная проблематика в свете посткоммунистических ценностей.** Соц-арт — фига, вынутая из кармана "широких штанин", в которых хранилась "краснокожая паспортина"; пасынок соцреализма, унаследовавший от него интерес к социальности и дающий ее в зеркальном изображении "наоборот" (правое — левое, доброе — злое и т.д.); рассказы о великом друге и вожде и других вождях и соратниках, но рассказы с обратными знаками и противоположными прежним советским ценностям ориентациями; социализированный и иронично нацеленный на советскую действительность поп-арт.* Соц-арт вышел из соцреализма, это перестроечный постсоцреализм (речь не о времени появления, а о сути художественной концепции), в котором сохранилось острое внимание к социальной жизни, однако поменялись знаки у всех ценностных суждений, поменялись цели бытия и средства достижения целей. Соц-арт — продукт кризиса соцреализма.

Если художник соц-арта создает портрет Сталина, то вождь держит в объятиях Мерилин Монро или, расположившись в кресле, рассматривает обнаженную "Советскую Венеру" (картины Леонида Соколова).

Соц-арт — это советские вожди или советская действительность, вышедшие из образа. Первый соц-арт создал интеллигентский фольклор (рассказ о Сталине на банкете в честь окончания XIX съезда КПСС):

«Эх, яблочко... Рассказывал (1962) Игорь Ильинский: "Это было в конце 1952 года. Я был приглашен на концерт, посвященный окончанию работы XIX съезда партии. Выступал Краснознаменный ансамбль песни и пляски. Сталин улыбался. Но вот от стола, за которым сидело правительство, отделился Ворошилов, петушком побежал к руководнтелю ансамбля Александрову и что-то шепнул ему на ухо. Александров вскинул палочку — и зазвучал знакомый мотив. Сталин поднялся из-за стола, подошел к дирижеру, заложил руку за борт френча и запел, а Александров дал знак оркестру играть тихо, чтобы слышен был старческий голос:

Эх, яблочко, куда котишься?
В Губчека попадешь —
Не воротишься,
В Губчека попадешь —
Не воротишься...

Меня охватил ужас. Я подумал, что Сталин скоро опомнится, что вышел из роли вождя, и не простит свою оплошность никому из присутствующих. Я на цыпочках по стеночке вышел из зала и бросился домой"[1].

Или другая соц-артовская фольклорная миниатюра, рассказывающая о том, как Сталин держал на руках Мамлакат:

«На совещании по среднеазиатским делам маленькая Мамлакат — школьница-хлопкороб 30-х годов — подошла к Сталину с приветствием. Он, улыбаясь, взял ее на руки. Тотчас их усыпали цветами, и фотографы сделали десятки снимков. Один из них, названный "Сталин — лучший друг советских детей", обошел всю страну. У этой истории есть изнанка. Держа девочку на руках и ласково улыбаясь, Сталин сказал Берия: "Момашоре ег тилиани!" Слова вождя, сказанные на незнакомом языке, Мамлакат трепетно хранила в памяти многие годы, а когда стала взрослой, узнала их значение: "Убери эту вшивую"»[2].

Это образчик литературного соц-арта.

Авангардизм отталкивается от классики и старается сделать "наоборот" по отношению к ее шедеврам. Для соц-арта такой классикой для осуществления принципа "наоборот" был социалистический реализм.

В.Комар и А.Меламид вспоминают о том, как родился термин: "Слово "соц-арт" мы придумали, наговорили в занесенном снегом дощатом подмосковном клубе, когда, согреваясь водкой, готовили оформление пионерского лагеря к юбилейному лету 1972 года. В тот

же день это слово с восклицательным знаком мы написали на дешевом красном сатине щетинной кистью разведенным на клею зубным порошком в стиле всем известных лозунгов. И хотя "соцарт" произносилось плавно, в одно слово, мы написали "соц-арт" через дефис, как писались "поп-арт", "оп-арт" и т.п. термины в советских книжках с критикой модернизма. Слово это сразу прижилось, пошло. Друзья, которые раньше называли наши работы "советским попом" или "тоталитарным концептуализмом", сразу и как-то само собой заговорили о "соц-арте"... Затем, уже в 1973 г. слово это попало в самиздат".

Во второй половине 70-х гг. ряд художников соц-арта (А.Косолапов, В.Комар, А.Меламид, Л.Соков) эмигрировали в Соединенные Штаты Америки. Возникли два течения соц-арта — нью-йоркское и московское.

Московское течение соц-арта (картины "Пачка сигарет "Лайка", "Двойной автопортрет", "Не болтай", "Встреча Солженицына с Беллем на даче у Ростроповича") выступало в маске шута, который, ерничая, позволяет себе "истинны царям с улыбкой говорить" и, "фиглярничая, жонглировать короной короля". Московский соц-арт "активно вторгался в самое пекло агитпропа, осваивая специфику его языка, его систему особых, вывернутых наизнанку ценностей. Соцарт был не только и не столько одной из заметных художественных тенденций, сколько четко оформившимся способом мышления, предопределявшим и тип социального поведения его приверженцев, и способы воздействия подобного искусства"[3].

Нью-йоркское течение соц-арта свой критический пафос и принцип "наоборот по отношению к соцреализму" реализовало не через ерничество и шутовство, а более серьезно, порою даже через академические формы (некоторые картины Меламида и Комара).

Особенность соц-арта — социальная проблематика в свете идеалов, переориентированных на посткоммунистические ценности.

[1] См. Борев Ю. Сталиниада. Чита, 1992.
[2] Там же.
[3] См.: Холмогорова О.В. Соц-арт. М.., 1994.

10. Концептуализм: человек, отрешенный от смысла культуры, среди эстетизированных продуктов интеллектуальной деятельности. Название художественного направления "концептуализм" в западном искусствознании дублируется терминами: "дематериализованное искусство", "искусство как идея", "постпредметное искусство".

"Классическую версию" концептуализма основали (1968) американские художники Т.Аткинсон, Д.Байнбридж, М.Балдуин, Х.Хар-

релл. В формировании, осуществлении и развитии принципов концептуализма приняли активное участие американские художники Джозеф Кошут, Лоуренс Вейнер, Роберт Берри, Дуглас Хьюблер и объединение английских художников-концептуалистов "Искусство и язык" (Art and Language).

Художники Марсель Дюшан, Ив Клейн, Энди Уорхол, композитор Джон Кейдж были непосредственными предшественниками концептуализма. Предшественником художественного направления концептуализма было и творчество конкретистов (поэтов бразильской группы "Нойгандрес", сформировавшейся в 50-е гг., европейских поэтов О.Гомрингера, А.Финли, Э.Моргана, С.Банна, Д.Фарнивала, а также поэтов интернациональной группы "Флаксус", возникшей в 1962 г.). Конкретная поэзия создает идеограммы — графические изображения (часто беспредметные), композиции из букв и слов.

"Прочерчивая историческую линию в искусстве XX в., приведшую к появлению концептуализма, критики обычно вспоминают также русский конструктивизм, геометрическую абстракцию, акционную живопись, монохромные картины Р.Раушенберга и Э.Рейнхардта 50-х годов, а также различные варианты минимализма ("искусство первичных структур", "постживописная абстракция", "живопись жесткого контура " (hard edge), "систематическое искусство" — различные течения в рамках минимализма, отчасти сближающиеся с концептуальным искусством. Кроме того, концептуализму оказываются близки в 60–70-е гг. "бедное искусство" (arte povera) и "искусство земли" (land art)"[1].

Западные искусствоведы видят философские основания концептуализма в логическом позитивизме, структурализме, философско-лингвистических учениях, в теории информации.

Произведения концептуализма не требуют привычных для традиционного зрителя изобразительного искусства эмоционального сопереживания, эстетических оценок, обращения к предшествующему жизненному опыту. Эти произведения ориентируют зрителя на аналитический и психологический подходы к художественному тексту и на саморефлексию.

Произведения концептуализма непредсказуемо различны по своей фактуре и облику: фото, ксерокопии с текстов, телеграммы, репродукции, графики, колонки цифр, схемы. Хотя произведение — единственная реальная форма искусства, концептуалисты часто не придают значения произведению: благодаря концептуализму "...существование самих произведений искусства станет совершенно излишним"[2]; "Внешний вид произведения искусства не столь важен, если оно имеет материальную форму, оно может выглядеть как угодно"[3].

Максимально репрезентативные произведения концептуализма: пустой выставочный зал, в котором нет ни одного произведения и где демонстрируются различные энергии (Р.Берри); тавтологичное "письмо-объект": например, неоновым электрическим светом написано: "неоновый электрический свет" (Дж. Кошут); бессмысленный набор знаков, непрочитываемый текст или текст, в котором его смысл не имеет значения, а важен "почерк", стиль репрезентации текста (см.: Д.Пригов. Стихограмма, 1979).

Замечу, что в восточной культуре высокую эстетическую ценность имеют независимо от их смысла рукописи, заполненные красивыми иероглифами. Чем не концептуализм?!

Если исходить из теоретически мало осмысленной практики концептуализма, то самое замечательное его произведение — это страничка рукописи великого писателя. Страничка рукописи Пушкина с его летящим почерком, с написанными поверх зачеркнутых строчками, с замечательными рисунками то женских ножек, то профилей современников и современниц — прекрасное произведение концептуализма.

На международной конференции по генетике текста в Париже в ZNRS (Национальный центр научных исследований) профессор Альмут Грезуйон делала доклад о творческом происхождении текстов классиков французской литературы и на экран проецировала страницы рукописей Бальзака и французских поэтов. Красота почерка, рисунки на полях рукописи, изящно оформленные вставки в текст имели самостоятельную эстетическую ценность — хоть заключай странички в рамочку под стекло и вешай на стенку.

Поп-арт ставит на постамент в зале экспозиции изготовленную человеком вещь, придавая ей художественный статус, *концептуализм же придает художественный статус продуктам интеллектуальной деятельности (речь идет не о смысле текста, а о его собственно эстетическом виде)*. Материальный продукт человеческой деятельности (унитаз, например) поп-арт употребляет не по прямому назначению и, водружая его на пьедестал, делает художественным экспонатом. *Интеллектуальный продукт человеческой деятельности концептуализм употребляет не по прямому назначению: реципиент должен не читать и интерпретировать смысл текста, а должен воспринимать его как чисто эстетический продукт, интересный своим эстетическим видом.*

Поэт Б.Слуцкий в одном из стихотворений говорит о пленном немецком солдате, который на всякое сообщение отвечает: "Все пропаганда, весь мир пропаганда". О засилии в современной культуре идеологии настойчиво говорили теоретики франкфуртской школы и новые левые. Отказ концептуализма от усвоения семантики культурного текста есть попытка ухода от засилья идеологии, стремление к деидеологизации культуры. Жаль только, что такая установка затра-

гивает не только идеологические установки культуры, но и ее смыслы, ее содержание.

Художественная концепция концептуализма формируется опытом реципиента, и задача произведения — провоцировать и стимулировать мобилизацию этого опыта для формирования художественной концепции.

Для концептуализма важны сами процессы созерцания и восприятия чего-либо и существует только рецепция — неважно чего, рецепция по любой информации извне, призывающая извлекать информацию из собственного опыта. Именно мобилизация собственного опыта для создания художественной реальности и соответствующей ей художественной концепции характерна для концептуализма. В этой своей посылке концептуализм перекликается с рецептивной эстетикой, тоже включающей опыт читателя в создание художественной реальности. Однако последняя согласно рецептивной эстетике возникает не только на основе опыта читателя, а в результате взаимодействия этого читательского опыта с опытом, запечатленным писателем в произведении.

На смену антиинтеллектуальным художественным направлениям или тяготеющим к антиинтеллектуализму (кубизм, абстракционизм, дадаизм, примитивизм, поп-арт, саморазрушающееся искусство, хеппенинг, гиперреализм), в своем неприятии мысли провозглашавшим даже отключение разума в процессе творчества (сюрреализм), пришли интеллектуальные направления. Эта интеллектуализация искусства во второй половине XX в. стала мощной и широкой тенденцией, охватившей не только авангардистские (постмодернистские) направления (концептуализм), но и реалистические (интеллектуальный реализм). Концептуализм и интеллектуальный реализм — параллельные направления, развивавшиеся внутри параллельных периодов художественного развития (авангардизма и реализма) в единой стадии развития (стадия утраченных иллюзий).

Главные эстетические установки концептуализма: 1) сосредоточенность на проблеме функционирования искусства, 2) "дематериализация искусства" — уход от традиционной для искусства конкретно-чувственной (собственно художественной) формы.

Вместе с тем следует отметить, что более неясных и противоречивых программ и установок, чем у концептуализма, нет ни у одного художественного направления. Например: "Выставки концептуализма были представлены только в виде каталожной информации и не имели даже конкретного места нахождения самой экспозиции. Такое разрушение традиционного — культурного — контекста для демонстрации произведений искусства связывают обычно с важной для западного концептуализма установкой на антикоммерческие формы функционирования искусства"[4]. Или другой пример. По мнению концептуалиста Дугласа Хьюблера: "Мир полон предметов более

или менее интересных. И я не желаю добавлять к ним новые. Я предпочитаю просто указывать на существующие вещи в терминологии времени или пространства"[5].

Концептуализм стремится преодолеть приоритет слова в культуре и пытается ориентироваться на научные формы мышления, лишенные конкретно-чувственного начала. Впрочем, ориентация концептуализма на логику и рационализм оспаривается некоторыми искусствоведами, что опять же свидетельствует о невнятности установок и принципов этого направления. "Концептуальные художники в большей мере мистики, чем рационалисты. Они перескакивают к тем выводам, которые логически не могут быть достигнуты... Алогичные умозаключения ведут к новому опыту"[6]. Для концептуализма решающее значение имеют категории "неизвестное", "неопределенное", "ничто".

Роберт Берри отметил: "Я предпочитаю иметь дело с вещами, о которых мне совершенно ничего не известно. Я пытаюсь использовать то, о чем другие люди, может быть, и не думают,— пустоту, делающую изображение неизображением... Просто пустота. "Ничто" кажется мне наиболее впечатляющей вещью в мире"[7].

Особенности концептуализма, по мнению западных искусствоведов: 1) умозрительность, 2) аналитичность (анализ природы искусства и традиции), 3) специфичность функционирование произведения в культуре, формы восприятия, не поддающиеся языковому выражению. По этому поводу критик Д.Бернхейм задает риторический вопрос: "Может ли искусство освободиться от языкового способа существования, если само примет эту языковую форму?"[8].

В Москве концептуализм проявил себя в творчестве Ильи Кабакова, Риммы и Валерия Герловиных, Андрея Монастырского и группы "Коллективные действия" ("КД"). Московский (романтический) концептуализм — течение концептуализма, для которого характерна лиричность, предпочтение вербального начала пластическому духу аскетизма, повышенное значение идеологии.

Теоретик концептуализма Джозеф Кошут назвал концептуализм "искусством после философии"[9]. В свое время Гегель провозгласил конец искусства и наступление века философии. Для многих западных теоретиков, и для Кошута в их числе, ныне кончился и "век философии" и наступил век концептуализма — век неискусства и нефилософии ("родила царица в ночь не то сына, не то дочь... а неведому зверюшку"). "Конец философии" придал концептуальному искусству черты и характер "постфилософской деятельности"[10]. Бунт теоретиков контцептуализма против философии объясняется идиосинкразией и послевкусием многих современных теоретиков по отношению к идеологизированной философии марксизма и идеологии, вообще. Кошут утверждает, что искусство существует только концептуально[11]. Это верное суждение, однако оно должно быть оговорено: худо-

жественную концепцию выражает не только произведение концептуализма, но и других художественных направлений (более того, художественные концепции концептуализма не очень внятны). И все же попытаюсь сформулировать художественную концепцию концептуализма.

Концептуализм в своей художественной концепции утверждает человека, отрешенного от прямого (непосредственного) смысла культуры и находящегося в окружении эстетизированных продуктов интеллектуальной деятельности.

[1] Бобринская Е.А. Концептуализм. М., 1994. С. 4.
[2] См.: Lippard L. and Chandler J. The Dematerialization of Art.
[3] См.: LeWitt Sol . Paragraph of Conceptual Art. 09. 01. 1969.
[4] См.: Бобринская Е.А. Концептуализм. М., 1994.
[5] См.: Celant G. Arte Povera. Milano, 1969. P. 43.
[6] Lippard L. Six Years: The Dematerialization of the Art Object. P. 75.
[7] Ibidem. P. 40.
[8] Burnham J. Alice's Head. P. 37.
[9] Kosuth J. Art after Philosophy // Studio International. October, 1969.
[10] Кошут Дж. История для // Флэш Арт (русское издание). № 1. 1989. С. 76.
[11] Kosuth J. Art after Philosophy. P. 135.

11. Общая характеристика постмодернизма. Проблема взаимодействия различных методов, их борьба и сосуществование в творчестве одного писателя всегда остро стояла в литературе XX в., но, пожалуй, приобрела особую актуальность в самое последнее время в связи со все более растущим убеждением большинства представителей творческой западной интеллигенции о наметившемся преодолении кризиса романа — ведущего жанра современной литературы. Разумеется, и сами эти споры о кризисе романа, порожденные теорией и практикой "нового" и "новейшего романа", далеко не в полной мере отражали истинное положение дел, поскольку роман, вопреки всем сомнениям в его жизнеспособности, продолжал существовать, и количественно и качественно доминируя в иерархии литературных жанров. Другое дело, что внутри самого романа за последнее тридцатилетие произошли существенные изменения, связанные с появлением феномена "постмодернизма". Само появление "постмодернизма" многими теоретиками связывается с существенным ослаблением позиций модернизма, а его эстетическая специфика определяется в духе модного сейчас плюрализма как "органическое" сосуществование различных художественных методов, в том числе и реализма.

Пожалуй, одной из ключевых проблем анализа произведений "постмодернизма", и в этом состоит его коренное отличие от модернизма в "чистом", так сказать, "классическом" виде, является опре-

деление роли и функционального значения псевдореализма в его общей эстетической структуре как художественного метода. Причем эта проблема касается не только одних модернистов (или постмодернистов), но и многих современных писателей, тяготеющих к реализму. Н.Б.Маньковская в своем обзоре эстетических взглядов французских марксистов отмечает такую существенную, по моему мнению, черту эстетики современного состояния модернизма, т.е. по нашему понятию "постмодернизма", при всей условности этого термина, как "диффузию модернизма и псевдореализма".

В связи с этим возникает одна из наиболее актуальных, по крайней мере на данном этапе развития теоретической мысли отечественных "зарубежников" — специалистов по новейшим западным литературам, задач определения содержательных и формальных характеристик псевдореализма и его существенной связи с модернизмом.

На нынешнем уровне разработанности этой проблемы вопрос о псевдореализме можно поставить лишь в самой общей форме из-за отсутствия обобщающих теоретических исследований в данной области, хотя этого вопроса касались в той или иной степени практически все отечественные литературоведы, занимавшиеся спецификой реализма XX века.

Проблема псевдореализма очевидно всегда возникала, когда речь заходила о реализме, с самого дня его зарождения следуя за ним неотступной тенью. Собственно говоря, многие теоретические постулаты натурализма о сегодняшней точке зрения выглядят в некоторых своих чертах как программа современного псевдореализма. А если быть более точным, то доктрина Шанфлери и Дюранти, выработанная ими в 1850-х годах, с ее установкой на точное, но плоское бытописательство, на пассивное, натуралистическое изображение повседневности, с их отказом от столь важного для реалистического художника права на отбор материала и т.д.— словом то, против чего всегда возражали все великие писатели-реалисты, была в середине XIX в. одним из наиболее четко сформулированных манифестов псевдореализма.

Но если раньше о псевдореализме можно было говорить как о проявлении нехудожественности, как о случайных фактах "эстетического просчета" писателя или о закономерной неудаче посредственного графомана, то сегодня положение существенно переменилось. То что раньше стыдливо пряталось на задворках "большой литературы", сегодня заявляет о себе во всеуслышание, а по своей массовости и воздействию на формирование вкусов широкой публики зачастую значительно превосходит влияние серьезного проблемного искусства, о чем с тревогой говорят мастера культуры на Западе.

Речь прежде всего идет о массовой (или тривиальной) литературе с ее явной или неявной установкой на развлекательность во всей целостности этого феномена при заметных различиях ее разновидност-

тей: уголовно-детективной (полицейской), шпионской, научно-фантастической, приключенческо-авантюрной, сентиментально-мещанской (мелодраматическое чтиво так называемых "женских журналов") или реакционно-политической с заметным расово-националистическим оттенком (иногда нейтрально определяемой "конформистски-охранительной").

Все эти виды массовой литературы, иногда значительно отличаясь друг от друга по специфически дифференцированным жанровым особенностям, но чаще всего перекрывая друг друга по ряду однотипных черт и жанрообразующих признаков, обладают довольно легко выявляемой структурой и, следовательно, не представляющей особого труда предсказуемостью как сюжетных поворотов и жесткой типажной схемы, так и тематической организации материала.

Не вдаваясь в проблематику феномена массовой литературы в целом, что заставило бы нас неизбежно обратиться ко всему комплексу аудио-визуальных видов искусства, тиражируемых средствами массовой информации, и вне которого массовая литература в той мере, в какой она является разновидностью массового искусства, т.е. выступает как массовая, просто немыслима, и что безнадежно расширило бы наш предмет исследования, ограничимся лишь одним существенным для нашей темы аспектом. За исключением некоторых подвидов научной фантастики и фантастики условно называемого "готического плана" (с его шаблонным набором столь излюбленных мастерами этого жанра сверхъестественных явлений неотразимого в своей инфернальной мощи гипнотизма, вампиризма, черной магии и обязательной бутафории замков, подземелий, "страшных судов", театрализированных пыток и прочими рецидивами "романтической ужасности") остальные жанры массовой литературы обращаются к технике реалистического повествования, паразитируя на условностях реалистического романа XIX в.

Это заставляет нас с особым вниманием относиться к специфике не только содержательной, но и формальной квазиреализма, к псевдореалистической технике письма, ориентированной на плоскостное жизнеподобие, на создание форм искусства в формах жизни без серьезного намерения постичь сущность жизни, вскрыть ее глубинные закономерности. Это тем более важно, что в теоретическом плане разграничение истинного реализма, т.е. реализма действительно критического, и литературных форм, паразитирующих на своем видимом жизнеподобии и поэтому претендующих на свою причастность реализму, представляет наибольшую трудность.

Конечно, говорить о творческом методе, лежащего в основе квазиреалистической тривиальной массовой литературы, всерьез не приходится, хотя, разумеется, для каждой эпохи и каждой национальной литературы существуют свои специфические приемы "сглаживания" социально-критической направленности реализма, его

своеобразной "провиденциальной предназначенности" с точки зрения его социальной функции как критика буржуазного общества.

Однако любая сумма приемов рано или поздно складывается в определенной методологический эрзац метода, на дискредитацию которого, если называть вещи своими именами, он имплицитно направлен. В критической литературе тех стран, где тривиальная литература уже давно приняла характер массового эстетического бедствия, неоднократно высказывалась мысль, что основным ее методом изображения является иллюзионизм — создание примитизированной "одномерной" мартины действительности, соответствующей представлению обывателя. Массовая литература плетется за читателем, тащится в хвосте стереотипов его восприятия, она не расширяет его нравственный и познавательный горизонт, а наоборот закрепляет в его сознании принятые и распространенные взгляды и вкусы, стандартизируя их и доводя до уровня предрассудков. Как отмечает К.Степанян, "все большая экспансия псевдокультуры отучает "человека от глубоких чувств и сильных переживаний, в результате чего подлинное искусство, поворачивающее "глаза зрачками в душу", становится попросту обременительным"[2].

Надо сказать, что эта сторона "постмодернизма" практически не затрагивается западными теоретиками или целиком сводится к проблеме пародирования стереотипов массовой литературы. Таким образом, ими совершенно упускается из внимания "ретроактивное" воздействие массовой литературы на художественное сознание "постмодернистов".

Определения "постмодернизма", предлагаемые западными исследователями, прежде всего зависят от их целевых установок, т.е. не столько от объективного содержания этого феномена, к тому же с трудом поддающегося четкой дифиниции из-за текучей изменчивости своей природы, сколько от того, что в нем хотят увидеть. Оценивая в целом все эти определения, можно условно их разделить на две группы. К одной относятся те, которыми оперируют теоретики, видящие в этом явлении новый этап развития "классического модернизма" 1920–1940 гг. В таком случае в понятие "постмодернизма" включают всю экспериментальную "неоавангардистскую" литературу послевоенного периода начиная с Беккета, Берроуза, конкретной поэзии и вплоть до французского "нового романа", творчества "черных юмористов" США и экспериментального латиноамериканского романа. В соответствии с такой позицией основные усилия ее сторонников направлены на выявление того, в чем "постмодернизм" выступает как наследник "старого модернизма" и в чем он от него отличается.

Эта концепция "постмодернизма" при том, что и сейчас среди западных теоретиков много ее приверженцев, наибольшим влиянием пользовалась в 60-е гг.[3]. Однако затем ее авторитет стал заметно уга-

сать: наступил период определенного упадка интереса к проблемам "постмодернизма", вызванного тем фактом, что высказанные по этому вопросу концепции и прогнозы плохо согласовывались с реальным процессом развития западной литературы. На рубеже 70-х — 80-х и особенно в начале 80-х гг. этот интерес, если судить по публикациям, снова резко возрос: изменилась литературная ситуация и к тому же был выработан новый комплекс идей и схем, обеспечивший, по мнению многих критиков, более адекватное оружие анализа новых тенденций в словесном искусстве.

Начиная с середины 70-х гг. в культурном климате Запада наблюдается определенный перелом литературно-эстетических настроений и вкусов, падает интерес к формалистическому экспериментированию, становятся очевидной бесплодность попыток "нового романа" привлечь к себе внимание широкой публики и наоборот растет популярность латиноамериканского романа и — самое главное — интерес к реалистическому письму. Именно в это время и были выдвинуты новые концепции "постмодернизма", разработка которых идет сейчас самым интенсивным образом и которые мы относим ко второй группе определений "постмодернизма". Суть их в самой общей форме сводится к тому, что "постмодернизм" является своеобразным сплавом реалистических и модернистических тенденций.

Эту динамику смены интереса отчетливо демонстрирует повестка заседаний Американской ассоциации современных языков. Если на сессии 1976 г. шесть заседаний было посвящено проблемам модернизма, то уже на сессии 1979 г. девять заседаний имели предметом своего обсуждения вопросы "постмодернизма". Как сокрушенно отмечает исследователь модернизма Рикардо Кинонес, "создается впечатление, что модернизм прошел раньше, чем был окончательно понят"[4].

Среди современных теоретиков "постмодернизма" существует значительное расхождение во взглядах не только относительно исторического характера этого феномена (например, Дэвид Лодж и Умберто Эко считают его "вечным явлением", постоянно возникающим в истории литературы), но и относительно того, кого из писателей в него включать на нынешнем этапе. Если большинство довольно единодушно относят к "постмодернистам" практически всех "черных юмористов", то в отношении европейских и латиноамериканских писателей единства мнения нет.

Кристофер Батлер называет в числе постмодернистов Алена Роб-Грийе, Ричарда Браутигана, Роберта Кувера, Реймонда Федермана, Леонарда Майклза, Томаса Пинчона, Рональда Сьюкеника, Доналда Бартелма. Шотландский литературовед Томас Дочерти последовательно разграничивает модернизм начала XX в., к которому он относит творчество Вирджинии Вульф, Марселя Пруста, Андре Жида, Томаса Манна и Джеймса Джойса, и "постмодернизм" (Ален Роб-

Грийе, Мишель Бютор, Филипп Соллерс, Роналд Сьюкеник, Реймонд Федерман, Джон Барт). В качестве промежуточного звена между этими течениями он выделяет творчество Франца Кафки и Сэмуэля Беккета[5].

Роберт Бэрден перечисляет в числе самых "репрезентативных фигур" современного "постмодернизма" Джона Фаулза, Джона Хокса и Клода Симона, соответственно, по его убеждению, представляющих наиболее примечательную тенденцию в новейших литературах Англии, США и Франции. Критик считает, что "главным предметом забот постмодернистского романа является пересмотр пределов повествовательной связности текста, отвечающей изменяющимся "реальностям" мира и все возрастающим сомнениям о роли и статусе литературы"[6].

Голландский исследователь Тео Д'Ан определяет как постмодернистов уже знакомых Фаулза и Барта, добавляя к ним аргентинца Хулио Кортасара и фламандца Луи-Поля Бона. В его работе "От текста к читателю: Коммуникативный подход к исследованию творчества Фаулза, Барта Кортасара и Бона"[7] дана одна из наиболее развернутых характеристик "постмодернизма", и поэтому она заслуживает особого внимания.

Д'Ан рассматривает свое исследование как попытку "вернуть историческое измерение" современной критике, в которой после 50–60-х годов заметно возобновился интерес к истории литературы, культурно-историческому и социальному контексту, обуславливающему не только содержание, но и форму художественного произведения, в данном конкретном случае — форму современного романа, и этот интерес критик связывает с действием двух факторов: развитием "постмодернистского" романа, создатели которого нередко обращаются к злободневным политическим проблемам своего времени, и распространением коммуникативного подхода к литературе.

Этот новый подход стал возможен только в результате "коренного пересмотра" самого понятия художественного произведения, которое перестало восприниматься как "автономная сущность", как "мир-в-себе" и "мир-для-себя", и начало рассматриваться как результат коммуникативного процесса, вовлекающего в себя не только литературный текст, но и его производителя, т.е. "отправителя художественной информации" (автора), и его потребителя, т.е. получателя этой информации (читателя). Д'Ан ссылается на пропагандиста такого подхода, западногерманского исследователя В.Изера, который утверждает, что смысл художественного произведения воплощен не в его содержании или структуре, но возникает в процессе взаимодействия ("интеракции") между текстом и читателем. Читатель привносит в коммуникативный акт прочтения литературного текста свой, специфический только для него "горизонт ожидания". Самым существенным, с точки зрения Д'Ана, во всей теории Изера является его ут-

верждение, что именно сам текст привносит в коммуникативный акт "повествовательные стратегии".

Если "репертуарные отрицания" характеризуют выраженную в тексте оппозицию существующему в данный исторический период "господствующему образу мыслей" (имеется в виду идеология господствующего класса) и связанному с ним "социокультурному мировоззрению", то "пустые места", или "лакуны", и служат тем проявлением "повествовательных стратегий", которые определяют отношение между текстом и читателем. С точки зрения техники повествования "лакуны" представляют собой нарушения связности внутри текста, и задачей читателя становится превращение "структуры отрицания и лакун", предлагаемой ему текстом, в единое связное, логически последовательное и закономерное целое. Это достигается в результате "конституирования" читателем "необходимых эквивалентностей", т.е. соответствий между тем, что он находит в тексте, и тем, что не находит, но ожидал найти. Иными словами, подчеркивает Д'Ан, читатель наделяет текст смыслом, "натурализуя" его, приспосабливая к своему пониманию. В современной, т.е. "постмодернистической" литературе, как считает критик, писатели часто прибегают к приему "манипулирования фреймами" (специфическими для каждой культуры и времени формами организации человеческого олыта, выступающими в виде структур и стереотипов знания, или "структур понимания"), концентрируя тем самым внимание читателя на самом акте образования фреймов и, следовательно, разрушая стереотипы читательского восприятия.

Здесь критик затронул действительно одну из существенных сторон литературы "постмодернизма", хотя объяснение, даваемое им, сильно ослаблено в своей содержательности из-за сведения всей проблематики к чисто формалистическому решению вопроса. Для Д'Ана характерно левацки-авангардистское понимание социальной функции литературы — как выражение чисто эстетического, не выходящего за пределы искусства бунтарства против буржуазной идеологии, и отрицание реалистического искусства XIX столетия как якобы одного из основных факторов, формирующих "буржуазное сознание". Отсюда повышенное внимание критика к языковому экспериментаторству и "новациям" в области техники письма у анализируемых им писателей и его стремление выявить в сложном и неоднозначном характере их творчества прежде всего те его стороны, которые дали бы основание определить их как модернистские в широком смысле слова и, исходя из этого, отнести все их творчество в целом к литературе "постмодернизма".

Во всех четырех привлекаемых для "показательного анализа" романа ("Женщина французского лейтенанта" Фаулза, "Письма" Барта, "Книга Мануэля" Кортасара, "Путь к часовне" Бона) Д'Ан Обнаруживает стремление писателей заставить читателей занять

"критическую позицию" к изображаемой ими действительности, над которой господствуют буржуазные нормы жизни и буржуазная идеология.

Достигаемый во всех этих романах эффект "отстранения" и "отчуждения" читателя от изображаемых в них событий и переживаний персонажей, по мнению критика, аналогичен тому эффекту, к которому стремился Брехт в своих пьесах. Д'Ан приходит к мысли, что осознание читателем искусственного характера художественного произведения, понимание его не как "структурной параллели" действительному миру, а как "функционального элемента" самого этого мира якобы усиливает воздействие художественного произведения на читателя, обостряет его "критическую саморефлексию" и видоизменяет его мировоззренческие стереотипы.

Если оценивать в целом позицию Д'Ана, то сразу бросается в глаза ее противоречивость, являющаяся неизбежным результатом методологических и мировоззренческих предпосылок самого критика. С одной стороны, исследователь стремится обосновать свои выводы социально-историческими и даже конкретно-политическими причинами, например в случае с "Книгой Мануэля" Кортасара. Он непосредственно связывает "репертуар и стратегии" этого произведения с политическими взглядами писателя как участника "антиавторитарной борьбы" и считает, что она в первую очередь направлена против "диктаторских сил", проявляющихся в принятых формах речи, письма, поведения и литературы. "Революционность" романа исследователь видит в его "бунтарском" репертуаре, в подрывных повествовательных стратегиях. Нарушая "фреймовые ожидания" латиноамериканского читателя, роман, по мнению критика, побуждает его осознать тесную "связь литературных форм с порождающим их обществом"[8], и его идеологией. Тем самым это якобы лишает читателя иллюзорного представления о действительности, навязываемого ему средствами массовой информации.

С другой стороны, как явствует из вышесказанного, всю эту идеологическую, по его же признанию, борьбу Д'Ан сводит к чисто формальным ухищрениям "повествовательных стратегий".

Столь же противоречиво и его понимание "постмодернизма". Критик постоянно говорит о кризисе модернизма и его изобразительных средств, приведшем к ощущению "смерти романа", о наметившейся среди современных художников слова тенденции возврата к реалистическим формам письма, о несомненных элементах реализма в произведениях Фаулза, Кортасара и Бона, но интерпретирует эту тенденцию фактически как дальнейшее развитие модернизма и сводит ее содержание к утверждению тезиса о языковой природе человеческого опыта. В результате дальнейшее развитие литературы мыслится им в рамках модернистической "программы возрождения литературы", провозглашенной Джоном Бартом: "Программа воз-

рождения литературы, как она была намечена Бартом и продемонстрирована им в "Письмах", базируется на той же предпосылке, которая, как мы находим, лежит не только в основе этого романа, но и в основе его концепции реальности: что истинная природа человеческого универсума является языковой"[9].

Самую большую группу теоретиков "постмодернизма", по крайней мере по численности, если не по влиянию, составляют те критики, в основном североамериканцы, которые основываются на практике литературы "черного юмора" и с позиций специфики национальной литературы США пытаются выявить характерные особенности этого явления.

Здесь сразу необходимо сделать одно замечание. Разумеется, нельзя отрицать влияния, каким бы избирательным и ограничительным оно не было, американских "черных юмористов" в лице его наиболее известных представителей (Дж.Барта, Д.Бартелма, Т.Пинчона, Дж.П.Донливи, Дж.Хокса, Т.Саутерна) и близких им по стилевой манере, но с полным на то основанием отвергающих свою причастность этому направлению Дж.Хеллера и К.Воннегута, на современную западную литературу, прежде всего латиноамериканскую и, в известной степени, западноевропейскую. Но не следует и преувеличивать значение этого воздействия, поскольку как в литературе Западной Европы, так и Латинской Америки имелось немало "источников влияния", сыгравших решающую роль и в вызревании содержательных предпосылок этого явления, и в оформлении его "приемов письма". Чтобы не заходить слишком далеко вглубь истории, укажем лишь на эстетику и художественную практику экзистенциализма, драму абсурда, теорию и практику "нового романа", творчество аргентинца Хорхе Луиса Борхеса. И этот список можно было бы значительно расширить.

Тенденция американских теоретиков "постмодернизма" опираться в осмыслении этого феномена на национальную традицию "черного юмора" и привела к ключевому для них определению основной характеристики "постмодернизма" как "литературы самопародии".

Одним из первых сформулировал его Ричард Пойриер в 1968 г., заметив, что если раньше пародия "была почти целиком направлена на что-то другое — один автор пародировал другого или литературные вкусы определенного периода", то теперь "литература самопародии издевается сама над собой", "она подвергает сомнению не просто правомочность какой-либо литературной структуры, сколько вообще саму попытку создать какую-либо литературную форму... Тем самым литература самопародии продолжает выполнять ту критическую функцию, которую всегда осуществляла пародия, но с некоторым отличием. В то время как пародия традиционно стремилась доказать, что с точки зрения жизни, истории или реальности некоторые

литературные стили выглядят устаревшими, литература самопародии, будучи совершенно неуверенной в авторитете подобных ориентиров, высмеивает даже само усилие установить их истинность посредством акта письма"[10].

В данном случае взгляды самого Пойриера абсолютно идентичны постулируемой им гносеологической позиции "самопародистов". Для него не существует иной практики, кроме практики языкового сознания: "жизнь, реальность и история существуют только как дискурс"[11], заявляет критик, т.е. исключительно как языковая реальность, и поэтому они в его представлении такие же "метафорические конструкты", как и те литературные произведения — плоды художественного вымысла, для объяснения которых они обычно привлекаются, как можно понять, реалистически и поэтому "устарело" мыслящими людьми.

Позиция Пойриера близка Ихабу Хассану, одному из составителей сборника критических статей "Новаторство и обновление: Новые перспективы в гуманитарных науках"[12], где эта точка зрения была поддержана многими американскими литературоведами. Сам Хассан наиболее подробно ее обосновал еще в 1971 г. в книге "Расчленение Орфея: К определению постмодернистской литературы"[13]. Он оценил самопародию как самое характерное средство, при помощи которого писатель-"постмодернист" пытается сражаться с "лживым по своей природной сути языком", и набросал портрет "постмодерниста" — "радикального скептика", который находит феноменальный мир бессмысленным и лишенным всякого основания и, "давая нам имитацию романа автором, имитирующим роль автора, ... пародирует самого себя в акте пародии"[14].

Фредерик Джеймсон в эссе "Постмодернизм и общество потребления" с деконструктивистских позиций определил основной "модус" постмодернистского искусства как "пастиш", связывая его появление с процессом "децентрирования дискурса" — лишением его единого смыслового центра и исчезновением "индивидуалистического субъекта" в постиндустриальном обществе. Джеймсон считает, что на смену пародии приходит пастиш, поскольку пародия якобы "стала невозможной" из-за потери веры в "лингвистическую норму", или норму верифицируемого дискурса. В противовес пародии пастиш выступает одновременно и как "изнашивание стилистической маски" (т.е. в традициоиной функции пародии), и как "нейтральная практика стилистической мимикрии без скрытого мотива пародии, ... без того не угасшего окончательно чувства, что еще существует что-то нормальное по сравнению с тем, что изображается в комическом свете"[15] (подчеркнуто Джеймсоном.— И.И.). Как нетрудно заметить, в такой трактовке пастиш мало чем отличается от самопардии Пойриера.

Здесь необходимо одно уточнение. Сама проблематика пародии и пастиши не является исключительной прерогативой литературы "черного юмора" и круга ее влияния, но входит составной частью в поэтику современного экспериментального романа в целом. Анджело Гульельми, теоретик итальянского неоавангардистского движения "Группа 63" еще в 1965 г. писал: "Наиболее последовательным воплощением в жизнь поэтики экспериментального романа является фантазия и одновременно своеобразная пародия"[16].

В принципе и творчество такого видного теоретика и представителя французского "нового романа" как Роб-Грийе не мыслимо вне "пародической перспективы", более акцентированной в последних его произведениях. "Завораживающий эффект его романов 60–70-х гг.,— отмечает Г.Косиков,— связан прежде всего с тем, что западный читатель без труда распознает в них всеобъемлющую пародию на саму стихию социокультурных стереотипов, разоблачительную игру со всеми мифологемами буржуазной культуры — расхожими штампами фрейдизма и сюрреализма, плоскими представлениями о мафии или леворадикальной идеологии; Роб-Грийе пародирует детективные и колониальные романы, антиутопии, модные порно-приключенческие фильмы и т.п., короче, выворачивает наизнанку все мистифицирующие сознание человека механизмы массовой культуры"[17].

Целиком принимая эту характеристику, я полагаю, что в то же время она нуждается в одном дополнении. Обычно считается, что пародирование какого-либо явления тем самым ставит того, кто это делает, как бы вне этого явления. Но этого как раз с Роб-Грийе и не происходит. В данном случае мы имеем дело не только с пародированием действительности и способов ее осмысления массовым сознанием, но, пожалуй, в большей степени, с иронически-гротесковой концепцией жизни самого писателя, когда пародия "становится составной частью литературного (и я бы от себя добавил, глубинно-мировоззренческого, идеологического.— И.И.) видения мира"[18]. Художественное сознание Роб-Грийе находится в непреодолимой и роковой зависимости от объекта изображения и пародирования, и поэтому применительно к его творчеству не предоставляется возможным говорить об очистительной смеховой стихии, высвобождающей сознание из оков того, что подвергается осмеянию. Его пародия относится, по выражению Ю.Тынянова, к "разряду некомических" и свидетельствует о трагической основе мироощущения писателя.

На эту трагическую мировоззренческую основу современного модернистического искусства накладывается еще одно обстоятельство гносеологически-познавательного плана, отмеченное Г.Косиковым в связи с французским "новым новым романом" (Ф.Соллерс, Ж.Тибодо, Ж.-Л.Бодри, Ж.-П.Фай и др.), но в равной мере справедливое и для специфики "постмодернистского романа". Оно заключа-

ется в том, что писатели, принявшие на веру тезис "условности всякого "письма" (в том числе, разумеется, и своего собственного), попытались превратить свои произведения из средства изображения нравственно-проактических "драм" людей в жизни в средство иронико-драматической, иногда даже трагической рефлексии "письма" над своей жизненной неадекватностью и тем самым — над "драмой" своего существования"[19].

В заключении этого обзора основных концепций западных критиков, дающих представление о глубине их понимания природы "постмодернизма", необходимо остановиться на еще двух, вплотную нас подводящих к самой проблеме анализа произведений данного типа — Д.Лоджа и К.Мамгрена. Английский критик Дэвид Лодж в своем определении "постмодернизма" опирается на концепции Романа Якобсона, утверждавшего, что каждый дискурс связывает одну тему другой по принципу подобия или смежности, поскольку все они в определенном смысле либо сходны друг с другом, либо смежны во времени и пространстве (в хронотопе). Якобсон называл эти типы связи соответственно метафорическим и метонимическим, считая, что эти фигуры речи (метафора и метонимия) являются базовыми моделями, воплощающими суть всех речевых процессов.

Метафора служит фигурой субституции, замещения, когда, например, король описывается как солнце из-за своей власти, могущества и того значения, которое он имеет для своих подданных. В то время как метонимия и тесно с ней связанная фигура синекдохи обязаны своим происхождением смежности, замещая определениями сам предмет, результат его причиной, целое его частью или наоборот, например, когда монарха называют короной, троном или творцом.

Большинство дискурсов, по мнению Лоджа, сочетают в себе оба принципа организации литературного текста, или, как он их еще называет "типы письма", но модернизму более свойственна метафора, а реализму — метонимия. Беря в качестве примера "два репрезентативных произведения модернистского письма"[20] — "Бесплодную землю" Элиота и "Улисса" Джойса, критик отмечает, что уже их названия сами по себе метафоричны и поэтому предполагают метафорическое прочтение. Все фрагменты поэмы Элиота соотносятся друг с другом на основе сходства и иронического контраста (последний, по убеждению Лоджа, является выражением "негативного вида" сходства), а не по принципу "причинно-следственных связей повествования или смежности в пространстве-времени"[21]. В "Улиссе" имеется история повседневной жизни обитателей Дублина, однако она не выступает в качестве самоценного и доминирующего начала, организующего роман в единое целое, поскольку служит всего лишь отражением, параллелью другой истории — истории гомеровской

"Одиссеи", где Блум разыгрывает или пародирует роль Одиссея, Стивен — Телемаха, Молли — Пенелопы.

"Структура романа Джойса,— заключает Лодж,— следовательно, по своей сути метафорична, основана на сходстве предметов, в других отношениях различных и далеко друг от друга отстоящих в пространстве и времени. В противоположность ему, реалистический, антимодернистский роман, например, "Повесть о старых женщинах" Арнольда Беннетта, в основном метонимичен: он стремится подражать на столько верно, на сколько к этому способен дискурс, подлинным отношениям предметов друг с другом в пространстве-времени. Персонажи, их поступки и фон, на котором они действуют,— все они связаны друг с другом на основе физической смежности, временной последовательности, соединены логикой причины и следствия и представлены в тексте по принципу селекции синекдохической детали — части выступают вместо целого"[22].

Вместо организации текста *письма по принципу* сходства и смежности "постструктуралистское письмо", считает Лодж, ищет альтернативный принцип композиции, и выявляет шесть таких "альтернатив": "Противоречивость, пермутация, прерывистость, случайность, эксцесс и короткое замыкание"[23]. Несколько явствует из аргументации Лоджа, противоречивость выступает в качестве основного признака "постмодернизма" как такового, поскольку все остальные приводимые им "технические приемы" служат скорее дополнением и развитием этого основного постулата, чем качественно иными явлениями.

Критик, оставаясь в основном на уровне формального анализа и лишь только изредка и в качестве иллюстрации технического приема обращаясь к мировоззренческим предпосылкам, приводит немало цитат, свидетельствующих не столько о формальной, сколько о сущностной, изначальной противоречивости мироощущения "постмодернистов", уже затем, как конечный результат, реализующейся в сквозном приеме контрастности, передающей типичное постмодернистское ощущение принципиальной несовместимости противоположностей (социального, этического, эстетического и т.д. плана) и необходимость с этим как-то жить, принимать эту противоречивость как реальность действительности.

При этом Лодж в своей оценке этой контрастности фактически стоит на тех же позициях "социальной слепоты", что и большинство самих "постмодернистов", оказывающихся не в состоянии рационально осознать *наличную действительность, постичь* ее закономерности,— он остается в пределах поверхностной фиксации встречающихся явлений. В результате для него в равной степени феномены одного порядка и предмет социальной сатиры Воннегута — "религия боконизма" в "Колыбели для кошки", основанной на "душераздирающей необходимости лгать о действительности и душераздираю-

щей невозможности лгать о ней", и проблема гермафродизма, которой страдает герой романа "Транзитом" Бриджит Брофи, не способный из-за потери памяти вспомнить, оказавшись в международном аэропорту, какого он или она пола.

В принципе смешение явлений и проблем разного уровня, уравнивание в своей значимости как совершенно назначительного, так и существенно проблемного, извращение и перетасовка причин и следствия, посылки и вывода — характерная черта литературы "постмодернизма". Парадоксальность логики "постмодернистов" заключается в том, что между противоречиями, понимаемыми в антитетическом духе как взаимоисключающие антимонии, по принципу дополнительности устанавливается абсолютная эквивалентность: они все в равной степени равнозначны и равноценны в том мире хаоса и полной относительности, где девальвированы все ценности. Как подчеркивает Лодж, "каждая фраза, "Неназываемого" Беккета опровергает предыдущую, поскольку на протяжении всего текста повествователь все время колеблется между непримиримыми желаниями и утверждениями"[24].

Для достижения этих целей служит еще один принцип композиции, выделяемый Лоджем,— пермутация (перестановка, перемещение). Английский критик понимает пермутацию как нарушение непрерывности хоода повествоания, перемежающегося "альтернативными повествовательными линиями" (например, в "Женщине французского лейтенанта" Фаулза или "Потерянном в комнате смеха" Джона Барта). Пермутация подрывает целостность текста, последовательное развитие сюжета, и в этом Лодж видит коренное отличие "постмодернизма" не только от реализма, но и от модернизма, как он его понимает: "Именно континиум реалистической литературы, порожденный пространственной и временной смежностью, позволяет миру романа перемещаться в читательский опыт. Модернистские тексты, вроде "Бесплодной земли", выглядят прерывистыми лишь до тех пор, пока мы не можем опознать их метафорическое единство. Постмодернизм же относится с подозрением к любому роду непрерывности"[25].

Отсюда такая композиционная черта "постмодернизма" как фрагментарность, разорванность повествования на очень небольшие отрывки, часто не превышающие объема параграфа (принцип прерывистости). При этом "текстуальные разрывы" между фрагментами нередко акцентируются заголовками, выделением крупным шрифтом, специальной нумерацией или другими типографическими средствами.

Следующей ступенью разорванности текста является доведение фрагментарности композиции до абсурда, когда организующим их принципом становится случайность. Такие писатели, как Б.С.Джонсон и Р.Федерман некоторые свои романы вообще оставляют без па-

гинации, и их страницы представляют собой вкладные листы (или вырезки, как у Берроуза), которые читатель волен тасовать и перекладывать в любом порядке, как он того захочет.

В качестве особого признака "постмодернистского письма" Лодж выделяет еще одну черту: доведение до крайности ("эксцесса") метафорической или метонимической "стратегии" дискурса, предпринимаемое с целью ее высмеять, спорадировать, превратить в бурлеск и, тем самым, в конечном счете продемонстрировать бессмысленность художественного рассказа как такового. Повествование либо становится насквозь метафорическим, все сравнивается с чем угодно без какой-либо заботы о внешнем или внутреннем подобии или сходстве, как в "Ловли форели в Америке" Ричарда Браутигена; или наоборот оказывается жертвой "метонимической экстремы", как в произведениях Роб-Грийе. По мнению Лоджа, его "детальные, научно точные и свободные от метафор описания объектов лишают нас возможности представить их визуально. Давая читателю больше сведений, чем он способен переварить, дискурс тем самым подчеркивает сопротивление мира интерпретации"[26].

Любой процесс интерпретации художественного произведения, утверждает Лодж, основан на его сравнении с действительностью и тем самым якобы предполагает наличие определенного зазора, дистанции между литературным текстом и реальным миром, между искусством и жизнью — то, что как раз "постмодернизм" и пытается преодолеть, устроив "короткое замыкание", чтобы привести читателя в шоковое состояние и не дать ему возможности ассимилировать "постмодернистское письмо" "конвенциональными категориями" традиционной литературы: "Способы достижения этого состоят в следующем: сочетание в одном произведении явно фактического и явно фиктивного, введение в текст автора и тем самым постановка вопроса о проблеме авторства и обнажение условностей литературы в самом процессе их использования. Эти металитературные приемы сами по себе не являются открытием постмодернистов — их можно обнаружить в художественной прозе еще во времена Сервантеса и Стерна, но в постмодернистском письме они появляются настолько часто и в таком количестве, что свидетельствуют о возникновении явно нового феномена"[27].

В качестве примера Лодж приводит отрывок из романа "Завтрак чемпионов" Курта Воннегута, где через восприятие бывшего заключенного Вейна Гублера описывается сцена в баре: "Блэк-энд-Уайт" да разбавь! — услышал он голос. Надо бы Вейну навострить уши. Как раз этот напиток предназначался не кому попало. Он предназначался человеку, который создал все теперешние горести Вейна, тому, кто мог его убить, или сделать миллионером, или вновь отправить в тюрьму — словом, мог проделать с Вейном любую чертовщину. Этот напиток подали мне"[28] (т.е. автору романа).

Этот пример наглядно демонстрирует "постмодернистскую технику письма", построенную на "обнажении приема" — на демонстрации самого процесса письма. С точки зрения Ложа, "это совершенно сбивает с толк читателя, ставя реального, исторически-конкретного автора на один уровень с его собственными вымышленными персонажами и в то же самое время обращая внимание читателя на их общую фиктивность. Тем самым ставится под вопрос сам факт чтения и написания художественной литературы"[29].

Оценивая в целом позицию Лоджа, надо прежде всего отметить, что ему удалось лучше и четче многих других выявить чисто формальные признаки стилевой и композиционной манеры "постмодернистского письма", что несомненно способствует более ясному пониманию принципов структурной организации "постмодернистского" произведения как такового. В то же время тот факт, что критик сознательно ограничил себя лишь формальной стороной проблемы и практически обошел вниманием содержательный ее аспект, привел к тому, что многие существенные стороны "постмодернизма" оказались непроясненными. В этом плане гораздо ближе к постижению сути этого явления подошел американский исследователь Карл Даррел Мамгрен, несмотря на то, что и он в своей аргументации первоначально исходил из формального признака определения специфики "постмодернизма". В принципе он конструктирует такую же трехчленную структуру "общемодернистского течения", как и Томас Дочерти, хотя и с другим набором имен. Критик постулирует существование особого "художественного пространства" (fictional space), состоящего из трех "подпространств": "говорящего" (повествователя), вымышленного "фиктивного мира" произведения и "читателя". Исходя из их взаимоотношений, он утверждает, что те изменения художественной формы, которые претерпел американский роман на протяжении XX столетия, происходят в результате "простых трансформаций", выявленных им подпространств текста. Эти трансформации, по его мнению, существенным образом изменяют "нарративную онтологию" и отношение читателя к тексту.

Прослеживая на материале истории американского романа эти изменения "фиктивного пространства", Мамгрен обнаруживает четыре последовательные ступени "общего процесса", эволюции этого жанра: реалистическую, относящуюся, по его мнению, в основном к XIX в., и остальные три, как явления века нынешнего: "модернистскую", "парамодернистскую" и "постмодернистскую".

На основе этого единственного формального признака и абсолютно не принимая во внимание содержательный аспект, Мамгрен зачисляет в "модернисты" Генри Джеймса, Гертруду Стайн и Уильяма Фолкнера, в "парамодернисты" — Джона Дос Пассоса, Джона Хокса, Уильяма Берроуза и Анаис Нин, в "постмоденисты" — Джона Барта, Владимира Набокова, Реймонда Федермана и Бартелма Дона-

лда. Как считает американский критик, "викторианские писатели", т.е. реалисты, оперируя распространенными в их время культурными предпосылками и реалиями, были в состоянии осуществлять действенный контроль над художественным пространством и четко обозначать его пределы, что якобы отражалось в авторитарной позиции всезнающего повествователя и в "понятности" повествования.

В противоположность им "модернисты", испытывая давление "эпистемологической неуверенности" своего века, стремились отказаться от традиционной ответственности писателя давать вразумительную "интерпретацию" изображаемых ими событий и пытались переложить эту ответственность на плечи читателя. В результате этого художественное пространство оказалось "сплющенным". "Парамодернисты" трансформировали художественное пространство еще более существенно. Они систематически оставляли в нем нарочитые и видимые лакуны, вынуждая читателя занимать более активную роль в управлении общим ходом повествования, если не вообще самим заполнять "текстовой вакуум". "Парамодернисты" "радикально" деформируют понятие сюжета, переосмысливают отношения между вымыслом и реальностью и умножают "модальности текста" как набор различных возможностей для его интерпретации. В этом случае, утверждает критик, роль читателя уже состоит не столько в том, чтобы "придать смысл" тексту, сколько в том, чтобы самому выстроить связное целое из разрозненных фрагментов повествования.

Если "модернисты" и "парамодернисты" изгоняли автора из художественного пространства, из "повествовательной онтологии", то "постмодернисты", по мнению Мамгрена, заново его вводят в художественное пространство повествования, но делают это "сверхдетерминированным", т.е. подчеркнуто насильственным образом, всеми средствами акцентируя его наличие, его "своевольное вторжение" в мир вымысла.

Если подытожить основные вывода Мамгрена, то они сводятся к следующему. "Модернисты" изъяли образ автора из повествования, элиминировали все его следы, либо "скрывшись" за обезличенной, имперсональной манерой повествования, либо низведя "автора" до голоса или сознания одного из персонажей, с возникающими в результате этого неизбежными последствиями ограниченности "сферы знания" и авторитета повествователя-рассказчика. Как пишет Мамгрен, "Результатом явилось повествование с "нулевой степенью" **авторизованной интерпретации** (выделено автором.— И.И.). Роман последовательно становится опытом и все меньше объяснением; этому процессу соответствует постоянно растущий перенос акцента на поверхность событий, вещей и их восприятия и сопутствующее ему ослабление внимания к глубине, сущности, смыслу"[30].

В принципе, если оставаться на чисто формальных позициях, то это скорее техника основной массы "реалистического письма" конца XIX — первой трети XX веков и восходит она к практике Флобера, имея в качестве своих наиболее репрезентативных представителей Хемингуэя и Фолкнера. Но точно так же, как она не охватывает всех реалистов этого периода, точно так же она не исчерпывает и все своеобразие модернистской техники этого времени. Можно лишь сказать, что в какие-то десятилетия данного срока мода на внешнюю имперсональность и "передоверенность" авторского голоса голосам персонажей была преобладающей среди писателей Запада, но не более.

В отличие от "модернистов" (понятно, почему мы берем это слово в кавычках — у нас нет реальных оснований принимать безоговорочно определения Мамгрена) "парамодернисты" стремятся расширить художественное пространство за счет "парапространства".

По формуле американского исследователя художественное пространство состоит из ряда подпространств: $S_f=S_w+S_s+S_r$[31], где S_f — художественное пространство всего произведения,

S_w — пространство вымышленного мира, или "повествуемый мир",

S_s — пространство говорящего субъекта, или повествователя,

S_r — пространство "читателя", или нарратата — внутритекстового слушателя говорящего субъекта.

Первые два подпространства (вымышленного мира и говорящего субъекта), существующие не только в семантическом и эстетическом измерении мира художественного вымысла, но и будучи конкретно зафиксированы на страницах текста, объединяются Мамгреном в "текстовое пространство", которому противопоставляется "парапространство" читателя: "Пространство читателя как раз состоит из тех лакун, которые текстовое пространство отказывается заполнить или завершить; пространство читателя образуется из своего рода ***парапространства***, которое существует "рядом" с ***текстовым пространством*** художественного произведения"[32]. Таким образом, перед читателем возникает задача обнаружить "принципы когерентности" (логической связи), которые способны объединить в единое смысловое целое внешне и внутренне разорванное, раздробленное на фрагменты повествование "парамодернистских" романов Дж.Хокса, У.Берроуза и А.Нин. Столкнувшись с текстом, смысл и структура которого в равной мере неопределенны, читатель вынужден выявить или создать для себя "семантическое измерение" произведения, сплавив данные его сознанию фрагменты в упорядоченное представление о мире романа, обладающее "целостностью видения". Тем самым, читателю частично передоверяется право, бывшее ранее исключительной прерогативой автора, "управления повествованием". Поскольку весь этот процесс "домысливания" художественного произ-

ведения совершается в воображении читателя, то Мамгрен и выводит его в область "парапространства", находящегося вне пределов реально существующего "текстового пространства", и считает, что ответственность за него полностью несет только читатель.

В свою очередь "постмодернисты" расширяют художественное пространство за счет "мататекста", к которому вслед за Кристин Брук-Роуз критик относит все коннотации, добавляемые читателем к денотативному значению слов в тексте, т.е. "простому текстуальному смыслу". Эти коннотации, рождаемые в мозгу читателя, формируются культурными конвенциями своего времени — традиционно сложившимися представлениями о роли и значении литературных условностей и о том, какими они должны быть (например, сюжет, персонаж, жанровые разновидности романа и т.д.). Они и направляют процесс понимания читателем текста, предвосхищая и предопределяя его интерпретацию, и таким образом способствуют появлению читательского "метатекста".

Но если Брук-Роуз считает, что "метатекст всегда по своей сути текст читателя"[33], то, по мнению Мамгрена, в литературе постмодернизма" автор посягает на эту читательскую прерогативу, вводя "метатекстуальный комментарий" в свой рассказ и тем самым активно навязывая читателю свою интерпретацию. Причем именно в специфике этой интерпретации критик и видит особую природу "постмодернизма": "Автор может снова занять ранее им эвакуированные сферы художественного пространства, но теперь он уже лишен невинности своих викторианских предшественников. Он делает это иронически, явно забавляясь своей авторской маской и ставя под вопрос сами понятия вымысла, авторства, текстуальности и ответственности читателя"[34].

Исходя из концепции Стивена Мейллу, согласно которому любая интерпретация является "переводом" (одной системы координат в другую, одного смысла в иной и т.д.), Мамгрен считает, что эти "интерпретивные конвенции", требующие от читателя "заполнения" смысловых пустот, т.е. лакун, логических разрывов фрагментированного текста, дают возможность адекватно воспринимать лишь только "парамодернистские", но не "постмодернистские" тексты: "парамодернистские произведения требуют от читателя заполнить пустоты, чтобы придать связность в своей основе бессвязным текстам. Чтение парамодернистского текста, следовательно, может рассматриваться как вариант конвенциональной интерпретативной практики, поскольку пустоты в данном случае заражают энергией сам текст, и процесс чтения требуют прежде всего создания безшовной ткани повествования. Совсем по-иному обстоит дело с постмодернистским сверхдетерминированным текстом, который ставит под вопрос все модели правдоподобия (vraisemblance) и призывает к новым, непривычным прочтениям". Эволюция читательских конвенций "диктует-

ся и направляется не читателем, а специфически-культурными текстами, которые разрушают или подрывают привычные конвенции (интерпретация как перевод, заполнение пустот, монтаж) и тем самым заставляют появляться новые конвенции. Эти конвенции для "чтения" постмодернистского текста еще только предстоит кодифицировать и определить"[35].

Из этого заключительного абзаца книги Мамгрена со всей очевидностью явствует, что он понимает "постмодернизм" лишь только в модернистской его ипостаси, видя в нем, что вполне соответствует его общей установке, продолжение и развитие модернистского импульса, направленного на прогрессирующее разрушение традиционных конвенций восприятия. Естественно, что в этой картине "постмодернизма" нет места многим авторам, относимых большинством критиков к представителям данного направления, и прежде всего таким, как Фаулз и Кортасар.

Замечания Мамгрена о "художественном пространстве", интересные сами по себе, и, возможно, при более корректном применении, способные пролить свет на некоторые весьма существенные особенности как прозы описываемых им периодов, так, и в более широком плане, на специфику художественного хронотопа вообще, при конкретном приложении к характеристике модернизма во всех его видах оказываются совершенно неприемлемыми. Американский лмтературовед выступает как типичный представитель "модернистской критики", сводящей суть явления, в данном случае литературное своеобразие различных видов модернизма, всего лишь навсего до одного "художественного приема", до одного единственного параметра трансформации "фиктивного пространства" романного мира. Если воспользоваться старым разделением повествования русских формалистов на фабулу, т.е. на то, что рассказывается, и на сюжет — как это рассказывается, и спроецировать его на повествовательное пространство вымышленного мира художественного произведения, то в "постмодернистской" литературе происходит резкое увеличение внефабульного пространства. Это вполне естественно, если перипетии и приключения самого процесса рассказывания становятся, как у А.Роб-Грийе, Р.Федермана и Р.Сьюкеника, основным действующим лицом, главным предметом изображения. И, наверно, все-таки самое существенное у Мамгрена не его наблюдения о "художественном пространстве", заслуживающего впрочем несомненного внимания, и не его склонность к "начертательному литературоведению" — таблнцам и схемам, свидетельствующим скорее о дани ушедшей ныне моде на "структуральный" образ мышления, сколько те его размышления, которые касаются места "маски автора" в общей онтологии повествования "постмодернизма". Можно сказать, что Мамгрен — вне зависимости от своих субъективных намерений приводит нас к важному выводу о "пародийном модусе" как о неизбежном экзистен-

циональном состоянии "авторской маски" "постмодерниста". Она может рядиться в комические одежды и принимать комедийно-пародийные измерения, как это мы наблюдаем в некоторых произведениях Джона Барта, Сьюкеника и Фаулза, но в своей основе — это феномен глубоко серьезного характера, относящегося к области трагической самоиронии, к гротеску абсурда, и фактически реализующейся в литературной практике в том жанре, которой иначе как трагифарсом назвать нельзя.

"Автор" как действующее лицо "постмодернистского" романа выступает в специфической роли своеобразного "трикстера", высмеивающего не столько и столько условности классической, а гораздо чаще — массовой литературы с ее шаблонами: он прежде всего издевается над ожиданиями читателя, над его "наивностью", над стереотипами его литературного и практически-жизненного мышления, ибо главная цель его насмешек — рациональность бытия: "вера в некий рациональный порядок реальности недоступна постмодернистским писателям; фактически само понятие подобного порядка для них нелепо. В этих условиях столь же нелепо требовать от литературы, чтобы она обнаруживала "глубинную структуру" действительности, возможно даже смешно для литературы вообще пытаться воспроизводить действительность, особенно если учесть изменчивость современной реальности. Металитературная техника в постмодернистской литературе основана на иной эпистемологии, на эпистемологии, не убежденной в познаваемости мира"[36]. И это самый существенный вывод американского критика, ибо он вплотную подводит нас к пониманию причин антиреалистической направленности многих произведений "постмодернизма" как отражения мировоззренческого иррационализма писателей этого направления.

С теоретической точки зрения представляется необходимым четко разграничивать собственно практику литературы, где с той или иной степенью достоверности можно было выделить феномен "постмодернизма", и теорию литературы, т.е. осмысление этого феномена современной западной критикой, где как раз и наблюдается концептуальный отрыв этого феномена от его практики и превращение в самостоятельную сущность, что "облегчало" его распространение на более широкие сферы литературы, нежели для этого имелись объективные основания.

Однако фактически провести такую грань довольно трудно, поскольку, и в этом, пожалуй, состоит одна из особенностей современной литературы и прежде всего той, которую мы называем "постмодернистской". Творчество многих современных писателей Запада отличается высокой степенью теоретической саморефлексии. Практически их романы представляют собой не только описание событий и изображение участвующих в них персонажей, но и часто весьма пространные рассуждения о самом процессе написания данного произве-

дения. И нередко этот процесс превращается у некоторых писателей в главный предмет изображения.

В прологах, в прерывающих развитие действия отступлениях, от имени персонажа, или от своего собственного, автор постоянно вмешивается в повествование, объясняя, как он пишет роман, какова его природа и что он хочет им сказать. Один из наиболее ярких примеров подобной практики дает тот же Фаулз. После XII главы "Женщины французского лейтенанта" автор вместо того, чтобы продолжать рассказ, считает необходимым "объясниться с читателем": "История, которую я рассказываю,— одна лишь выдумка. Персонажи, созданные мною, никогда не существовали вне моего воображения. И если до сих пор я притворялся, что знаю сердца моих персонажей и их самые потаенные мысли, то это потому, что я пишу в манере всеми принятой условности времен моего рассказа: что романист стоит рядом с богом. Он может и не знать всего, тем не менее он притворяется, что знает. Но я живу в эпоху Алена Роб-Грийе и Ролана Барта: если это роман, то он не может быть романом в современном смысле слова"[37].

Прокламируемый здесь разрыв с традиционной, т.е. реалистической эстетикой принимает у Фаулза специфические черты "антиавторского богоборчества" — характерного для современного понимания природы реализма, сложившегося в результате структуралистской и постструктуралистской критики флоберовского тезиса, согласно которому автор в своем произведении должен уподобиться богу и быть столь же вездесущим, но невидимым, столь же объективным и не обращаться к читателю от своего лица.

Фактически — это концепция имперсональности, "обезличенного", объективного по своей манере повествования от третьего лица, и теоретически она оформилась уже в XX веке на основе литературного опыта именно нашего времени. Однако как раз она стала в глазах постструктуралистских теоретиков выражением сущности "традиционного реализма" XIX столетия, афористически сконцентрированной в знаменитом флоберовском dictum. Неоправданность подобного толкования роли автора применительно к эстетике реализма становится особенно наглядной, если обратиться к опыту Бальзака, Диккенса, Гоголя, Тургенева, Толстого и Достоевского, но такое одностороннее понимание специфики реализма вообще характерно для современной буржуазной критики.

Возвращаясь к Фаулзу, отметим типичную для него компромиссность позиции с ее постоянными колебаниями между реализмом и модернизмом, и продолжим прерванную цитату: "Романист попрежнему является богом постольку, поскольку он творит (и даже самому авангардистскому роману, основанному на произволе случая, до сих пор не удалось упразднить автора). Если что и изменилось, так это то, что мы уже больше не боги викторианского образца,

всезнающие и указующие; это уже новый теологический образ, где нашим первым принципом является свобода, а не авторитет"[38]. И именно с XII главы — этого стилистического рубежа романа — Фаулз начинает более явно переходить на новые "повествовательные стратегии", которые имплицитно пробивались в первой части произведения сквозь тщательную стилизацию под манеру письма писателей-реалистов XIX века.

Изобилуют творческими рассуждениями и романы Х. де Кортасара. В качестве характерного примера можно привести признания Морелля — alter ego автора в "Игре в классики" (1963): "настоящий и единственный персонаж, который меня интересует,— это читатель в той мере, в какой то, что я пишу, должно содействовать его изменению, ...его отчуждению, его алиенации"[39]. Примеры подобного рода можно приводить до бесконечности, и все они демонстрируют характерную черту современного литературного поветрия, типичного не только для "постмодернизма", но именно для него, если судить по назойливости применения этого приема, ставшего одним из наиболее отличительных признаков. Такой симбиоз литературоведческого теоретизирования и художественного вымысла в современном романе не должен вызывать особого удивления, поскольку был обусловлен чисто практическими нуждами писателей, вынужденных объяснять читателю, воспитанного в традициях реалистического искусства, почему они прибегают в столь непривычной для него форме повествования. В принципе всякая литература, сознательно ориентированная на читателя, а именно такой и объявляет себя литература "постмодернизма", активно занимается воспитанием своей аудитории, и дидактичную агрессивность "постмодернизма" никоим образом не следует не принимать во внимание.

Очевидно, что само оформление концепции "постмодернизма" произошло под сильным влиянием идей деконструктивизма. Именно они послужили тем теоретическим импульсом, который направил разнородные и хаотические попытки осмыслить явления неовангардизма в единое концептуальное русло. В какой-то степени современным западным теоретикам удалось примирить, по крайней мере в своем сознании, два прямо противоположных представления о задачах и целях искусства: установку искусства реализма на отражение и воспроизведение действительности и претензии модернизма на создание автономного мира художественного вымысла, не соотносимого с реальностью. Как выразил это Д.Лодж: "Фундаментальным принципом эстетики до современной эпохи было утверждение, что искусство подражает жизни и, следовательно, в конечном счете ответственно за это: искусство должно говорить правду о жизни и прилагать усилия, чтобы сделать ее лучше или по крайней мере более сносной"[40]. В противовес реализму "модернизм отказался от тради-

ционного представления об искусстве как о подражании и заменил его идеей искусства как автономной деятельности"[41].

Это примирение противоположных начал шло по пути теоретического осмысления реализма как искусства сугубо условных повествовательных форм, столь же условных, как и все формы романтизма, сюрреализма и прочих "измов" модернизма. Начало подобной интерпретации реализма положил Ролан Барт в своей статье "Эффект реальности"[42] и затем уже с отчетливо постструктуралистских позиций попытался детально обосновать в "S/Z"[43]. Последующие поколения американских деконструктивистов постарались сделать это положение общим местом своих спекуляций, основным лейтмотивом которых является утверждение метафорической природы языка. Из чего следовало умозаключение, что в таком случае язык не может говорить правду, поскольку нельзя доказать истинность выраженных в языке высказываний. Аксиометрическую упорядоченность любые высказывания, в представлении этих теоретиков, приобретают лишь в рамках системных отношений, устанавливаемых в свою очередь культурными кодами либо того текста, в котором они зафиксированы, либо, на более высоком уровне,— суммой текстов, составляющих культурную традицию данной страны, а в пределе — всей человеческой цивилизации. Иными словами, все высказывания в первую очередь соотносятся друг с другом и лишь только в последнюю и не всегда обязательную с действительностью. В результате следовал вывод: искусство не может адекватно отражать действительность, оно по своей природе условно и претензии реалистов необоснованы.

Как писал в свое время Б.Сучков о различных ториях и разиовидностях модернизма, их появление прежде всего связано "с ослаблением познавательных возможностей и способностей искусства", они "возникали как результат неосознанности общественно-исторических процессов, что приводило к созданию неадекватной реальности. субъективно-фантасмагорической картины мира, в которой человеческое сознание отторгалось от формирующей его объективной почвы и облик реальности конструировался произвольно — воображением художника, лишь оперирующего ее элементами без исследования их взаимосвязи с действительностью"[44].

Именно эта особенность современного художественного мышления и стала предметом теоретических спекуляций деконструктивистов. Джефри Хартмен например характеризует деконструктивизм как отказ верить, что "наличие слова равнозначно наличию смысла", дело по его мнению обстоит как раз наоборот: "слово несет с собой в известной степени отсутствие или неопределенность смысла"[45].

Проблема осложняется еще и тем, что в глазах многих современиых западных художников сама реальность предстает как квазиреальность, как "завороженная реальность", как пелена реально существующих феноменов сознания, опирающаяся на не менее реально

существующие явления и предметы действительности, сквозь которую пробиться к сути этой действительности оказывается неимоверно сложным делом. Наличность явления, его осязаемая наглядность перестала быть гарантом его безусловности, его способности быть убедительным свидетельством и доказательством чего-либо. Как пишет Мамгрен: "Одно из наиболее правдоподобных объяснений ирреализма модернистской литературы состоит в том, что сама реальность за последние десятилетия претерпела радикальные изменения и что причудливые формы и странные ситуации в новой литературе по-просту отражают это изменение. Реальность стала фантастической, сюрреальной, мифической, и новая традиция в литературе по мере своей возможности правдиво зарегистрировала эти изменения в мироощущении; если кто живет в мифической стране, то он создает миическую литературу"[46].

Дело не в отрицании самих фактов, а в том, что их интерпретации могут быть совершенно взаимоисключающими. "Между экономическим базисом и человеческим поведением,— пишет Д.Затонский,— лежит толща идеологических надстроек. По мере развития и упадка капитализма их роль непрерывно возрастает. Противоречия углубляются, а потому всяческие опосредования, отклонения от заданной орбиты приобретают все больший реальный вес. Возникает некая "вывихнутая" цивилизация, движимая за счет эфемерных мутаций. Познать ее как социальную закономерность мыслимо лишь с учетом всего динамизма взаимодействий между индивидумом и социумом. А это означало не просто проникнуть вовнутрь сознания, но и по кирпичику складывать из отдельных, ломающих линию сознаний целый мир, резко отличающийся от внешнего и все же в своей пульсирующей совокупности его отражающий"[47]. Затонский здесь говорит о тех художниках, которым удалось из доступных их пониманию фрагментов "вывихнутой" цивилизации воссоздать объективную картину действительности, однако далеко не всегда эти усилия приводили к подобным результатам. Столь сложная картина действительности у многих писателей Запада порождает чувство растерянности перед непроницаемостью и неопределенностью мира и существующих в нем отношений. "Мир Запада,— отмечает далее Затонский,— в неких фундаментальных своих структурах остался почти тем же, каким был при Бальзаке,— остался по преимуществу вещным, остался частнособственническим. Только он утратил львиную долю своей определенности. И не только одни лишь вещи мало что говорят о сегодняшнем человеке, но и его слова, даже порой его дела, ибо он заточен посреди кривых зеркал анонимности и действует, сообразуясь не только с собой, сколько со скользящими по ним отражениям"[48].

В художественной практике "постмодернистов" эта фантасмагоричность видения действительности и агностическая резиньяция перед ее непроницаемостью для критического анализа реализуются

как сюжетная неопределенность развязки, предполагающей несколько возможных окончаний. Так Д.Лодж находит в "Женщине французского лейтенанта" Фала три различных решения судьбы главных персонажей, а Р.Батлер в романе Браутигана "Генерал-конфедерат из Биг-Сура" (1964) насчитывает уже целых пять возможных окончаний. Причем сам автор возводит этот прием в повествоательный принцип, замечая по ходу повествования "здесь все больше и больше окончаний; шестое, 53-е, 131-е, 9435-е окончание, окончания набегают все быстрее и быстрее, все больше и больше окончаний, быстрее и быстрее, пока наконец эта книга уже не имеет 186.000 окончаний в секунду"[49].

"Радикальная неопределенность,— отмечает Батлер,— была введена в процесс чтения Беккетом и... развивалась на основе довольно различных эстетических предпосылок "новыми романистами", Берроузом, а также другими экспериментаторами, как например Барт, Кувер, Бартелм и Пинчон"[50], став характерной чертой "постмодернистской" литературы. На нее же обращает внимание и Д.Лодж: "Трудность для читателя постмодернистского письма заключается не столько в неясности, которая может быть прояснена, сколько в эндемичной для него неопределенности: Никакой объем тщательного исследования не сможет например установить личность человека в пальто и шляпе с тростью, встреченного Мораном в "Моллое" Беккета. Мы никогда не будем в состоянии распутать хитросплетения сюжета "Мага" Джона Фаулза, "Соглядатая" Алена Роб-Грийе или "Выкрикивают номер 49" Томаса Пинчона, потому что эти романы представляют собой лабиринты, не имеющие выхода"[51].

Степень непроницаемости действительности для различных писателей, пишущих в манере "постмодернизма", естественно различна, соответственно различна и степень фантасмагоричности их романного мира. В этом отношении наибольшей фантасмагоричностью отличается Дж. Барт с его "Козлоюношей Джайлзом" (1966), где реальный мир лишь только глухо и невнятно просвечивается сквозь притчу-пародию человеческого существования, смоделированного по параметрам духовного провинциализма американского университета с типичными для него "мыслительными формами" восприятия действительности. То же можно сказать и о его романе "Письма" (1972), в котором сознательно обыгрываются стереотипы не только традиционных литературных форм (в частности эпистолярного романа), но и композиционные элементы его собственных ранее написанных произведений. Тем самым создается вторичный по отношению к действительности замкнутый мир литературной традиции — в духе излюбленного деконструктивистского понятия "интертекста". Нельзя отделаться от впечатления, что Дж. Барт в этом романе прямо следовал рецептам американских постструктуралистов. В то же время, если сравнивать "Письма" с более ранними романами писате-

лями, то нельзя не отметить его несомненные попытки, пусть обходным путем и очень робко, но все же пробиться к действительности и преодолеть характерное для него настроение скепсиса и отчаяния перед хаосом и абсурдом своего восприятия мира.

При всей казалось бы абсолютной фантасмагоричности той картины действительности, что возникает на страницах романа Т.Пинчона "Выкрикивают номер 49", где главная героиня Эдипа Маас безуспешно пытается проникнуть в тайну организации "Тристеро" и разобраться в завещании Пирса Инверэрити, она более убедительно и впечатляюще воссоздает облик послевоенной Америки с ее идеологическими и духовными кризисами, чем романы Барта.

Фантастичность положений и ситуаций произведений Курта Воннегута, близкая по внешним приемам литературе научной фантастики, лишь только подчеркивает реалистичность и актуальность социальной сатиры писателя, что вместе с гуманистическим пафосом его философской проблематики сразу выводит его творчество за пределы духовного нигилизма "черного юмора".

И наконец, если обратиться к Джону Фаулзу, то следует подчеркнуть, что несмотря на явное влияние экзистенциализма, сказывающееся и в известном схематизме трактовки персонажей, и в общей философской тенденциозности его творчества, несмотря на инерцию воздействия стереотипов массовой литературы (собственно против чего он субъективно и выступает, но что объективно входит в плоть и кровь идейно-эстетического содержания его произведений) — несмотря на все это, действительность предстает в его романах в целом гораздо более "проницаемой" для художественного анализа, и поэтому более реалистически полнокровной, чем у его собратьев по "постмодернизму".

Впрочем у Фаулза, как и у Хулио Кортасара, степень реалистичности меняется от произведения к произведению. Например, "Маг" и "Женщина французского лейтенанта" Фаулза так же расходятся друг с другом по удельному весу встречающихся там элементов модернизма и реализма, как и романы Кортасара "Игра в классики" и "Книга Мануэля". Хотя, справедливости ради, необходимо отметить, что по технике письма Кортасар в обоих романах, условно говоря, более "авангардистичен", чем Фаулз, в то же время существенно превосходя английского писателя и в политической актуальности своей тематики, и в большей трезвости взгляда на природу капиталистического общества, и в беспощадности его критики.

Если попытаться на конкретном анализе художественного произведения выявить, как соотносятся друг с другом в практике "постмодернизма" различные творческие методы, то, пожалуй, самым подходящим объектом исследования будет творчество английского писателя Джона Фаулза прежде всего потому, что противоречия его эстетического сознания лежат как бы на поверхности и легко поддаются

вычленению. К тому же при несомненной реалистичности таких романов писателя, как "Женщина французского лейтенанта" (1969) и "Даниэл Мартин" (1977), на ранних его произведениях "Коллекционер" (1963) и "Маг" (1966) заметно сильное влияние модернизма.

Одной из самых характерных черт поэта Фаула является совершенно сознательная работа писателя со стереотипами читательского восприятия, восприятия, воспитанного на массовой литературе и ее беспроблемной развлекательности, преподносимой квазиреалистической техникой письма. Другой, и надо сказать, крайне примечательной особенностью писательской манеры Фаулза является то обстоятельство, что сам его творческий метод существует в условиях весьма неустойчивого равновесия, каждый раз (т.е. в каждом новом произведении) испытывая угрозу при смещении содержательного акцента оказаться в опасной зоне псевдореализма. Так произошло в "Маге", где "неоготизм" массового искусства с его дешевыми эффектами театральных ужасов сказался явственнее всего, подчеркнув заодно и псевдореалистичность начала и конца романа, написанных в "традиционной" манере.

Нельзя не согласиться с Н.М.Пальцевым, отметившим, что "в "Маге", ... как и в ленте М.Антониони "Крупным планом", основным объектом отражения стала парадоксально-извращенная логика буржуазного бытия, порождающего миражи более стойкие, нежели сама реальность. Бытия, корректирующего подлинные чувства, влечения и поступки людей в соответствии с механическими стереотипами "массового сознания"[52], однако у меня вызывают сомнения положительная оценка исследователем "теснейшей взаимосвязанности социокритического и нравственно-философского начал" (Там же) в этом романе. То, что эта связь существует — бесспорно, но вот ее социальный адрес и гуманистическая направленность отстаиваемых здесь писателем нравственно-философских начал отнюдь не бесспорны.

Я бы не назвал гуманизм Фаулза ущербным, учитывая как неоднозначность его позиции в "Маге" и "Коллекционере" (точнее было бы сказать, принимая во внимание противоречивость и порой кричащую его мировоззренческих постулатов), так и неоспоримую гуманистическую направленность таких его произведений как "Женщина французского лейтенанта" и "Даниэль Мартин", но тот факт, что гуманизм писателя страдает существенными изъянами, не подлежит сомнению. И эти изъяны иногда оказываются губительными не только для этической стороны произведения, но и для художественной. Разумеется, в самом произведении оба эти плана существуют, как правило, в неразрывной связи в интегрирующем контексте той "второй реальности", какой обычно предстает перед читателем вымышленный мир романа, и они вычленяются лишь в результате анализа. Однако именно их вычленение, при всех невольных издержках

неизбежного теоретического схематизма, помогают понять причины того "художественного провала", каким несомненно является "Маг".

Пожалуй, как ни в каком другом произведении Фаулза здесь выступает на первый план поразительное несоответствие преследуемых целей, поставленных задач, затраченного труда и конечного результата. Это несовпадение тем более примечательно, что "Маг", если верить его автору, писался двадцать пять лет и через десять лет после своего появления в печатном виде снова подвергся переработке и был снабжен вступлением, объясняющим "воспитательный замысел" его создателя.

Сюжетной основой этого "романа воспитания" является "приобщение" главного его героя, молодого англичанина Николаса Урфе к экзистенциалистскому пониманию свободы, а главным предметом критики — стереотипы массового сознания. "Обучение" Николаса осуществляет "Маг" Кончис при помощи различных театрализованных розыгрышей и хэппенингов, причем с такой жестокостью и нечистоплотностью средств, что это неизбежно вызывает сомнение не только в необходимости подобной "свободы", но и серьезные размышления о допустимых пределах экспериментирования с человеком даже с самыми благими намерениями.

Психологически Фаулза можно понять. Он не выступал бы так яростно и с такой беспощадной неистовостью против стереотипов массового сознания, а в конечном счете против мелкобуржуазных иллюзий, если бы сам не ощущал себя их пленником. Он бы так не обрушивался на скептицизм и нигилизм злополучного Николаса, если бы сам не был этим отравлен, если бы сам до мозга костей не был пропитан здравым смыслом и не был реалистически и трезво-практически мыслящим англичанином XX века. Однако оправдать моральные издержки пусть даже и чисто литературной бесчеловечности никак нельзя. И в этом печальный урок романа, столь разительно несоответствующий первоначальным замыслам его автора. К тому же изъяны нравственного потенциала произведения сказываются и на его художественной структуре, страдающей схематизмом экзистенциальных и юнгеанских предпосылок.

В частности, создавая образ Элисон в "Маге", Фаулз последовательно строит его на принципиальной непредсказуемости как реально-бытового, так и символистско-мифологического плана. Если первый представлен чисто поведенческим аспектом вполне реальной женской непосредственности и нелогичности ("Она могла целиком чем-то увлечься, а затем зевнуть в самый неподходящий момент. Она могла провести весь день, занимаясь уборкой квартиры, готовкой, глаженьем, а затем пробездельничать следующие три или четыре, валяясь у камина, читая "Лира", женские журналы, детектив, Хемингуэя,— не все сразу одновременно, но всего понемножку в один и тот же вечер. Ей нравилось подыскивать себе занятия и только потом на-

ходить для этого повод"[53], то второй — символический план переносит читателя далеко за пределы земного облика Элисон.

На протяжении всего повествования подчеркивается ее "природная аура сексуальности", превращающаяся в глазах Николаса, от лица которого ведется рассказ, в символ женственности; поведение Элисон становится даже не столько непредсказуемым, сколько фатально-загадочным, а ее образ получает "мифологическое измерение": "Она казалась мне такой странной, будто она вышла из Тартара"[54], вплоть до "откровения", постигшего героя: "Я понял откуда эта невозмутимая непроницаемость. Я сидел рядом с жрицей из храма Деметры"[55].

Дело не в том, что само по себе это хорошо или плохо, как и не в том, бывает ли это в жизни или нет,— в данном случае это вполне обоснованно вписывается в горизонт психологических ожиданий, соответствующий комплексу эмоционально-дискурсивных поведенческих реакций того образа Элисон, который создал Фаулз. Суть в том, что подобные фрагменты эмоционального поведения, так сказать, заранее стандартизированы легко узнаваемыми мировоззренческими предпосылками и, взятые вне контекста романа, выглядят схематически стереотипами экзистенциалистской и юнгеанской редукции человеческого самоощущения до весьма ограниченного набора как исходных, так и конечных состояний человеческой души.

В результате непредсказуемость поведения Элисон для логического развития романа и для восприятия Николаса оказывается предсказуемой с точки зрения понимания служебной роли ее характера как демонстрации четко выявляемых мировоззренческих предпосылок. Женщина для Фаулза служит олицетворением вечного образа Евы, ведущей за собой Адама: "Адам представляет собой стазис, или консерватизм, Ева — кинезис, или прогресс. Общества Адама — это те, где мужчина и отец, мужские божества требуют строгого подчинения установленным институтам и нормам поведения, как это было в течение большинства исторических периодов нашей эры. Викторианская эпоха — была типичным таким периодом. Общества Евы — это те, где женщина и мать, женские божества, поощряют новшество и эксперимент, новые дефиниции, цели и способы восприятия. Ренессанс и наше время являются типичными такими эпохами"[56]. Как отмечал Фаулз в своих "Заметках о неоконченном романе", "мои женские характеры обычно господствуют над мужским. Я рассматриваю мужчину как своего рода артефакт, а женщину как реальность"[57]. Ее функциональная роль в общей структуре творчества писателя заключается в том, чтобы выявить для мужчины "истинную реальность" жизни, скрытую за условностями общества. Однако сама эта "истинная реальность" понимается Фаулзом в сугубо экзистенциальном смысле.

Другим примером подобной внешней непредсказуемости человеческого поведения может служить новелла писателя "Загадка", созданная в другом жанре массовой литературы — жанре психологического детектива. На первый взгляд фабула ее крайне проста. В один прекрасный день таинственно и разумеется бесследно исчезает 57-летний сэр Джон Маркус Филдинг (автор даже указывает точную дату: пятница 12 июля 1973 г.), член парламента от консервативной партии, член совета нескольких компаний, одним словом, человек, у которого, как оказалось, не было ни финансовых, ни семейных, ни прочих причин исчезнуть из общества, где он занимал столь обеспеченное во всех отношениях место.

Следователь из Скотланд-Ярда Майк Дженнигс, применив все традиционные средства розыска, терпит полное поражение, пока не прибегает к помощи "художественной интуиции" молодой писательницы Изобел Доджон, подруги сына Джона Маркуса — еще одной "экзистенциальной Евы" в ряду женских образов писателя. Именно она предлагает экзистенциалистское объяснение смерти Филдинга, решившего совершить киркегоровский "прыжок во тьму" и ценой собственного уничтожения освободить себя от тирании "неподлинного", "неаутетичного существования".

Казалось бы неожиданный поворот сюжета, и по отношению к канонам детективного жанра так оно и есть. Но с точки зрения литературы иного рода, искусства, исходящего из довольно знакомых в недалеком историческом прошлом философских предпосылок, такой исход событий сразу вызывает определенного рода аллюзии и не выглядит столь оригинальным. В литературе экзистенциалистского толка подобные положения повторяются не так уж редко. Мы встречаемся с проигрыванием той же ситуации и у Кобо Абэ в "Сожженной карте", где так же видный чиновник влиятельной фирмы таким же образом внезапно и бесследно исчезает. Как и в "Загадке" Фаулза ведущий расследование полицейский детектив теряется в догадках о причинах, побудивших героя сделать этот выбор "экзистенциальной свободы", чтобы уйти от "несвободы неподлинного бытия".

Однако на этом кончается сходство и начинаются различия. Если у Кобо Абэ выпадение человека из обыденного мира, его выламывание из социального механизма, исправной деталью которого он себя больше не хотел видеть и считать, его "прыжок в ничто" действительно становится в подлинном смысле слова "идеей" произведения, тем смысловым стержнем, на котором крепится все содержанне "Сожженной карты", то в "Загадке" Фаулза происходит поразительный сдвиг интереса с судьбы Филдинга на взаимоотношения Майка Дженнингса и Изобел Доджсон. При всей трагичности судьбы Филдинга, если допустить предполагаемую возможность его сознательной гибели в собственном пруду, она оставляет читателя холодным, поскольку он не предстает на страницах произведения в пластичес-

кой конкретности образа, способного вызвать активное сопереживание. Даже по воспоминаниям своих близких он выглядит скорее маской, нежели живым человеком. Очевидно таким он и был задуман автором в соответствии с его представлениями об обезличивающей роли маски для человеческой души как и вообще ролевого поведения в буржуазном "мире условностей".

Происходит извечный парадокс искусства, когда перед изображением живого человеческого чувства все головные схемы, как впрочем и многие соображения самого разного характера, отступают на задний план. Как всегда идеологическая вражда Капулетти и Монтекки оказались заблуждением, пусть и роковым, но все равно ошибкой, следствием ложных человеческих представлений перед высшей истиной всепобеждающей любви Джульеты и Ромео. Здесь разумеется не может быть и речи о каком-либо эстетическом сопоставлении довольно среднего произведения Фаулза с мировым шедевром Шекспира. Речь идет о том, что пластический дар изображения человеческих отношений, в чем Фаулзу ни в коей мере отказать нельзя, у него гораздо сильнее и убедительнее той "философской серьезности", которой он так старается "углубить" свое искусство. И в этом отношении "Загадка" служит убедительным свидетельством, где концовка новеллы, описывающая свидание Майка и Изобел, выписана настолько живо, что совершенно обесценивает с точки зрения читательского интереса всю предысторию, девальвируя таким образом "экзистенциальный жест" сэра Джона Маркуса Филдинга.

С точки зрения экзистенциалистской проблематики Фаулз выглядит явным эпигоном своих французских учителей. Ему оказался чужд трагический пафос экзистенциального отчаяния, вызванного "болезненным смущением умов перед историческими потрясениями нашего века"[58], гораздо больше его волновала другая проблема, Фаулз необыкновенно остро и мучительно переживает неподлинность личности в современном буржуазном обществе: "Наше стереотипизирующее общество вынуждает нас еще больше ощущать свое одиночество. Оно налагает на нас маски и изолирует наше истинное "я". Мы живем в двух мирах: в старом уютном мире абсолютов, в центре которого находится человек, и в суровом реальном мире относительностей. Последний, предстающий как реальность относительности, терроризирует нас и превращает нас всех в карликов"[59]. Он выдвигает совершенно утопический проект духовного избранничества "меньшинства", интеллектуальной художественной элиты с ее мессианской задачей воспитания косного "большинства" и одновременно ощущает всю несостоятельность своей идеи: "Мы должны создать общество, в котором Большинство позволило бы Меньшинству жить аутентично и научить Большинство поступать так же. В обществах, где господствует Большинство, Меньшинство находится под угрозой удушения"[60]. И то, что Т.И.Иванов писал о социальном содержании

критики Франкфуртской школы ("Абстрактный нонконформизм с его лозунгом "противостояния всему существующему", абсолютизируя негативное отношение к социальной действительности, не выдвигает никакой позитивной программы"[61], точно вскрывает природу той "духовной конфронтации", сторонником которой оказался Фаулз. В этом смысле сборник "Аристос" с его апелляцией к "аристократии духа и интеллекта" четко примыкает к довольно распространенному типу литературных манифестов, с разной степенью агрессивности или внутренней неуверенности пытающихся отстоять один из основополагающих принципов модернизма — принцип "всеобщей контестации общества" и его духовных институтов (как моральной позы модернистского художника, основу его нравственного самооправдания).

В "Аристосе" мы видим перед собой попытку теоретически оправдать и философски узаконить позицию балансирования между глубоко укоренившимся в сознании представителей творческой западной интеллигенции вызывающим неприятием буржуазности общества и пониманием тщетности этого вызова, осознанием своей имманентной принадлежности к обществу, отождествить себя с которым им не позволяет лишенное всяких иллюзий ясное понимание его бездуховности, эксплуататорской сущности и, против чего они особенно яростно бунтуют, его манипулирования общественным сознанием средствами массовой информации.

Однако подобная позиция оказывается возможной лишь на уровне позы, сознательного жеста или интеллектуальной игры, что еще к тому же нуждается в постоянном моральном оправдании, в акцентировании общественной значимости своего в общем-то двусмысленного положения.

Дело разумеется не в том, что положение художника в капиталистическом обществе (а надо сказать, что слова "буржуазный", "капиталистический", "социальный", "классы", "общество" не сходят с уст Фаулза и он довольно часто в своих художественных произведениях цитирует Маркса и теоретиков Франкфуртской школы с их марксистской по происхождению фразеологией) не является актуальной и злободневной проблемой. Трагичность своего положения, свою зависимость от "духа коммерции", от всей системы "буржуазного насилия над личностью и культурой", которая, как отмечает Н.Анастасьев, возникла хотя и не в XX в., но которой "именно XX век придал столь уродливые черты"[62], крайне болезненно переживаются многими честно мыслящими представителями творческой интеллигенции Запада.

Однако драма духовной несвободы художника, как бы остро она не переживалась им самим, не дает ему нравственного права возводить ее во вселенский масштаб и рассматривать ее как главную проблему общественной жизни современности. В противном случае она

ведет к неизбежному элитаризму, к противопоставлению "аристократии духа", удела "избранных" безликой массе серых обывателей, которые в конечном счете оказываются народом, что и произошло, по крайней мере на уровне теории, в фаулзовском "Аристосе" и в художественной практике "Мага".

Когда же Фаулз в своем творчестве выходил за рамки "бунта пролетария умственного труда" к общечеловеческой проблематике, когда в центре его творчества вставала проблема духовного развития человека в самом широком смысле этого слова, борющегося против гнета буржуазной системы, как это было в случае Сары Вудраф в "Женщине французского лейтенанта", то его произведения обретали подлинно реалистическую глубину и философской обобщенности, и социальной остроты критического видения.

Трудно сказать, осознал ли сам Фаулз, что путь, избранный им в "Коллекционере" и "Маге", оказался художественно бесплодным. Было бы заманчивым предположить, что реалистические элементы одержали верх над модернистскими также и в его эстетике, как стройной системе явных взглядов и неявных установок. Для подобного предположения есть, разумеется, весьма веские основания, поскольку сомнительно, чтобы для такого сознательного художника, каким является Фаулз, остались совершенно незамеченными произошедшие в последних его романах перемены идейно-содержательного плана, да и во всей существенной переакцентировке нравственно-этических функций.

Однако я бы воздержался от слишком поспешных выводов. Сложность, органическая неоднородность самого реализма Фаулза, наличие в нем столь противоречивых, что казалось бы заведомо взаимоисключающих элементов, призывают к осторожности прогнозов. В самой природе дарования писатели слишком много тезисного, заранее запрограммированного. В результате многие высказывания его героев и те положения, в которых они оказываются, часто выглядят иллюстрациями определенной системы взглядов, а сами герои со своей судьбой попадают в слишком большую зависимость от стоящего за их мыслями и поступками философского тезиса. Отсюда ощущение некоторой заданности и схематизма, которыми страдают произведения Фаулза.

Там, где писатель спускается со своих теоретических котурн на грешную землю, он становится куда более художественно убедительнее и выразительнее, и, что самое главное, его персонажи обретают плоть и становятся психологически детерминированными характерами, волнующими и увлекающими читателя своей судьбой. Так произошло с героями "Женщины французского лейтенанта" Черлзом Смитсоном и Сарой Вудрафф, с Дэниэлом и Джейн "Дэниэла Мартина".

Те же произведения, что служили лишь демонстрацией теоретико-эстетических взглядов писателя о современном предназначении человека (а фактически о его собственной духовной несвободе, о противоречиях его собственного понимания действительности) порождали лишь плоские марионетки — рупоры идей, логика поведения которых определялась идеей, заложенной в их образе, а не потребностями саморазвития характера. Таковы Клегг и Миранда из "Коллекционера", Николас, Кончис, де Сейтас с ее дочерями и даже Элисон — самый светлый образ и самый "живой персонаж" "Мага", поскольку и она вынуждена существовать в крайне узком жизненном пространстве романа — в тесных пределах схемы, лежащей в основе этого произведения.

Иными словами, персонажи "Коллекционера" и "Мага" не имеют самостоятельного существования, сверхдетерминированность их поведения и реакций была запрограммирована идейной структурой замысла настолько жестко, что вне зависимости от разнообразия коллизий и ситуаций, в которые они помещались автором, предсказуемость их действий "просчитывалась" практически безошибочно, вызывая ощущение утомительной монотонности и скуки.

Художественный мир Фаулза первых романов, отразивших противоречивый характер поисков писателя тех лет, оказался закрытым для подлинной реальности, ибо та реальность, которую он воссоздавал на страницах своих произведений, была реальностью вторичной и вследствие этого суррогатной. Пропущенная и процеженная сквозь фильтры массового искусства, она предстала в его произведениях насквозь "заколдованной", "завороженной" теми стереотипами массового сознания, против которых он так рьяно выступал в теории. Лишь в таких произведениях, как "Женщина французского лейтенанта", "Даниэл Мартин", "Башня из черного дерева", Фаулзу удалось в значительной степени преодолеть ограниченность своего эстетического кругозора и дать реалистический анализ всегда волновавшей его темы — духовного кризиса современной буржуазной цивилизации.

Д.Лодж употребил в отношении "постмодернизма" весьма удачно, хотя и в другом смысле, термин "короткое замыкание", и действительно многие произведения этого рода "законтачены" на современности, на политической и рекламной актуальности повседневного бытия. В этом плане они близки в своей непосредственности отклика на актуальность текущей повседневности средствам массовой информации: газетно-журнальной периодике, теле- и радиохронике и рекламе.

Разумеется, это обманчивая близость, поскольку она служит средством дискредитации привлекаемого "реально-жизненного" материала и тесно связана с проблемой псевдореализма "постмодернистской манеры письма", отмеченной специфической для модерниз-

ма тенденцией к натурализму. Ее "постмодернистское" своеобразие заключается в том, что здесь она выступает как псевдофактографичность или псевдодокументализм, когда неинтерпретированные куски реальности посредством коллажной техники вводятся в ткань художественного повествования как бы в "сыром", неопосредованном виде. Естественно, что в общей структуре произведения они все равно получают интерпретацию и как правило в весьма однозначной идеологически-эстетической перспективе. Псевдодокументализм в конечном счете является одним из средств общего принципа контрастности, последовательно проводимого во всей формальной и содержательной структуре "типового постмодернистского романа". На содержательном уровне он выступает как непреодолимая противоречивость художественно воспроизводимого образа бытия — абсурдного в своем извращении причинно-следственной связи и гротескного в своем восприятии "авторской маской", за которой прячется писатель. На формальном уровне принцип контрастности реализуется как шоковая терапия, направленная на разрушение привычных норм читательского восприятия, сформированного культурной традицией. Иными словами, читатель "постмодернистского романа" все время подвергается своеобразной эмоциональной атаке.

Здесь, пожалуй, заключается еще одно характерное свойство "постмодернизма" — его постоянная устремленность на эпатаж читателя. Разумеется, все это происходит до тех пор, пока читатель не привыкает к подобной "практике чтения" и не настраивается на соответствующий "иронически-игровой лад" и уже заранее ожидают, что на следующей странице его подстерегает очередной сюрприз повествовательной техники, в теоретических терминах определяемой как переключение регистров повествования с условностей одного жанра на другой, а с точки зрения читательской ориентации — с позиций эмоциональной вовлеченности читателя в перипетии "сюжетного беллетризма" вплоть до идентификации с тем или иным персонажем — на позиции стороннего наблюдателя критического эссе с его предрасположенностью к сентенциозному философствованию.

Здесь ради простоты изложения были взяты только две возможные читательские позиции, предусматриваемые тактикой повествования, два, условно говоря, "фрейма" как специфической формы познавательной ориентации читателя, исторически сложившиеся в результате традиционных представлений о несовместимости функциональных ролей разных жанров — в данном случае художественной литературы и эссеистики. Однако, разумеется, следует иметь в вид, что количество жанровых форм в современно "постмодернистском" романе как правило этими двумя возможностями не исчерпываются. Их гораздо больше, поскольку сам принцип калейдоскопического монтажа-коллажа из разнородных по своему происхождению фрагментов (отрывки из газетных статей, радио и теленовостей и объяв-

лений, цитат из трудов философского, исторического, социологического, политического и литературно-критического характера) предполагает не только "эстетическую индифферентность" по отношению к художественной ценности данных фрагменбтов, но и сознательную установку на смешение различных литературных и нелитературных жанров, а также, что может быть, самое главное — на разрушение самой иерархии жанров как целостной системы.

Несколько эта деятельность была успешной — вопрос другой. В принципе практика "постмодернизма" не дала ничего такого, что не было бы известно раньше. И роман-размышление, и роман-эссе, и фрагментарность повествования, и разделение параллельных линий сюжета графическим способом (как, например, "Житейские воззрения кота Мурра вкупе с фрагментами биографии капельмейстера Иоганеса Крейслера, случайно уцелевшими в макулатурных листах") — все это встречалось и в классической, и тем более в модернистской литературе. Новизна "постмодернизма" не в количественном увеличении, или, вернее, нагнетании, в основном модернистических приемов письма, сколько в нарочитом подчеркивании условности как любых средств художественной выразительности, так и самого предмета изображения; иными словами, для последовательных "постмодернистов" в равной степени условны как литература, так и действительность, как фикция, так и реальность.

Если говорить об "эпатажной технике" "постмодернистского письма", то ее необычность для читателя, учитывая примерно тридцатилетний срок существования литературы подобного рода, вещь более, чем относительная. Привыкание и автоматизм восприятия в любом случае наступает очень быстро. И с этим связан еще один парадокс "постмодернистского романа" — его фатальная обреченность на повышенный интерес к жанрам массовой литературы. Как любой паразитирующий организм, он не может существовать вне сферы своего обитания — другого организма, на теле которого он паразитирует. Внутренняя, исконная хаотичность содержания и внешняя неорганизованность формы "постмодернизма" вынуждает его приверженцев прибегать к помощи тех видов литературы, жанровое обеспечение которых, как правило, избыточно, т.е. к массовой литературе. В конце концов, ее заданная оформленность и сюжетная предсказуемость легче поддается пародированию (как и всякая литература эпигонского характера, построенная по принципу схематизации некогда сделанных открытий "большой литературы" и "доводки" их до уровня формального приема), нежели всякий раз поражающая неожиданность казалось бы давно известных и многократно перечитанных и переистолкованных произведений литературы классической.

Суммируя все выше нами сказанное, можно придти к определенному выводу о сущности "постмодернизма", естественно не абсолю-

тизируя его, поскольку мы имеем дело с живым, диалектически развивающимся литературным процессом, предсказать все возможные изменения которого не представляется реальным. Анализ как самих произведений, относимых к "постмодернизму", так и их теоретической рецепции в западной критике с значительной степенью уверенности позволяет говорить об амбивалентной природе "постмодернизма". С одной стороны, он выступает как наследник и продолжатель традиций модернизма, с другой стороны, крайне противоречивая практика сочетания преимущественно модернистической техники письма с обращением к конкретно-историческому материалу и актуальным событиям является свидетельством коренного преобразования модернизма в качественно новое явление или состояние. У большинства писателей-"постмодернистов" тенденция к "документализму", к "новому реализму", к традиционным формам реалистического повествования и к политической ангажированности (что, впрочем, нередко ограничивается чистой декларацией) не приводит к существенной ломке прежних мировоззренческих и эстетических принципов "нового авангарда" 50–60-х годов. Их "реализм" и "документализм" чаще всего не выходит за пределы фиксации случайно выхваченных примет времени и натуралистического бытописательства, "скользящего" по поверхности действительности и не претендующего на ее объяснение, а политизация их художественного сознания — за рамки уже давно ставших традиционными филиппик "разочарованного художника-творца" против буржуазности и бездуховности общества, в котором ему приходится жить.

"Постмодернисты" много говорят о времени, о политике, вводят в ткань повествования массу документов, исторических и политических свидетельств и фактов, даже реальных исторических лиц, стремятся конкретно-исторически локализовать действие своих персонажей, однако изначальная иррациональность их мышления делает для них недоступным понимание реальности. Она предстает для них как бессмысленный хаос, а, следовательно, и человек как марионетка в руках непонятных для него сил. На страницах их произведений действительность возникает как множество субъективных "реальностей", к тому же пропущенных сквозь призму символически-мифологической деисторизации.

С другой стороны, если мы возьмем таких писателей как Воннегута или Кортасара, то увидим, как сквозь пелену хаотического образа бытия, возникающего на страницах их произведений, построенных по принципу контрастного монтажа и коллажа, возникает реальный облик мира капиталистической действительности, пусть далеко не претендующий на полноту ее охвата в сколь-либо исчерпывающей целостности, но тем не менее с большой силой художественной убедительности и проницательности охватывающей наиболее сущностно-важные ее стороны. Идет ли речь о праве на политическое насилие

в мире империалистического насилия, о котором спорят латиноамериканские революционеры в романе Кортасара "Книга Мануэля", и о конкретной форме его проявления, или о развенчании иллюзий общественного сознания Америки, о его демифизации, как в романах Воннегута: "Как только я понял, почему Америка стала такой несчастной и опасной страной, где у людей никакой связи с реальной жизнью не было, я решил отказаться от всякого сочинительства. Я решил писать про жизнь. Все персонажи будут иметь абсолютно одинаковое значение. Все факты будут одинаково важными. Ничто упущено не будет. Пускай другие вносят порядок в хаос. А я вместо этого внесу хаос в порядок вещей, и, кажется, теперь это мне удалось.

И если так поступят все писатели, то, может быть, граждане, не занимающиеся литературным трудом, поймут, что никакого порядка в окружающем нас мире нет и мы главным образом должны приспосабливаться к окружающему нас хаосу"[63].

Подводя итоги, отметим прежде всего, что сам термин "постмодернизм" является крайне неудачным. Он не обладает четким объемом понятия, поскольку не существует единого мнения, что собственно представляет из себя этот феномен, для обозначения которого его применяют. Уже в самом понятии "постмодернизм" кроется определенная тенденциозность подхода — стремление рассматривать все обозначаемые им явления искусства с точки зрения их соотнесенности с модернизмом, что сразу свидетельствует о крайне одностороннем понимании литературного процесса, одним модернизмом естественно не исчерпывающимся. Неприемлемость подобного представления столь же очевидна, как и желание сторонников модернизма увидеть в "постмодернизме" его прямое продолжение и зачислить в "постмодернисты" К.Воннегута, Х.Кортасара и Дж.Фаулза так же безоговорочно, как они зачисляют в модернисты Конрада, Пруста и Томаса Манна.

Поэтому, если отвлечься от "широкого понимания" термина "постмодернизм", под которым одни понимают всю западную литературу, существующую *после* "века модернизма", вне зависимости от ее характера, а другие более ограниченно, но также достаточно широко, в первую очередь формалистическую, экспериментальную литературу послевоенного периода, то в таком понимании этого термина (насколько оно верно, покажет будущее) под "постмодернизмом" мы подразумеваем специфическую литературную практику западной литературы, пришедшую на смену "новому роману" и неоавангардистским экспериментам рубежа 60–70-х гг.

Появившаяся в условиях кризиса модернизма, она характеризуется прежде всего неустойчивым и специфическим для каждого художника сочетанием в его творчестве реалистических и модернистических тенденций. Качественно новым явлением в творческой манере современных западных писателей (и в этом отношении это одна из

характерных черт именно "постмодернизма") стало все возрастающее влияние шаблонов массовой литературы, причем в масштабах, совершенно не мыслимых для серьезной литературы прежних времен. В содержательном плане противоборство этих тенденций и составляют внутреннюю суть "постмодернизма".

В формальном плане выявление специфики "постмодернизма" представляет гораздо меньше трудностей, поскольку он обладает легко опознаваемым набором внешних примет, который позволяет определить его как специфическую "стилевую манеру". Ее главный признак — постоянное подчеркивание условной природы словесного искусства. С этим связаны и систематически встречающиеся пассажи, объясняющие сам процесс написания произведения, и прямые обращения автора и персонажей к читателю, перебивка повествовательных планов, включение в ткань повествования вставных рассказов, созданных в подчеркнуто разных стилевых манерах. Стремясь разрушить языковые (отождествляемые с мыслительными) стереотипы восприятия читателя, "постмодернисты" активно обращаются к использованию и пародированию жанров и приемов массовой литературы, иронически переосмысливая их стиль.

Собственно стилистика "постмодернизма" — самый надежный показатель принадлежности к нему того или иного писателя. Однако этот же показатель в силу своего формального характера убедительно свидетельствует и о собственной ограниченности, поскольку любой прием организации повествования, взятый отдельно и вне зависимости от контекста своего применения, сам по себе естественно не может служить веским доказательством о принадлежности произведения, в котором он встречается, к определенному направлению или методы.

Разумеется, нет формы абсолютно безразличной своему содержанию, даже при сознательных попытках "чистых экспериментаторов" и "законченных формалистов", если такие вообще есть, она может лишь приблизиться к этому состоянию как своему пределу, но достичь его ей никогда не удастся. Любая форма всегда идеологична и, следовательно, обязательно несет с собой, как бы они не были завуалированы, определенные содержательные элементы. На ней неизбежно оставляют следы взгляды, вкусы и пристрастия автора — конкретного человека конкретного времени во всей специфичности его индивидуальности и социально-исторической типичности его мироощущения. Если бы было иначе, то не встречались бы так часто и у таких разных по темпераменту и национальной традиции писателей столь легко узнаваемая и при всем своем разнообразии в деталях не менее легко сводимая к довольно ограниченному набору приемов техники повествования стилевая манера "постмодернизма".

Углубление кризиса общественного и связанного с ним художественного сознания и те специфические формы, которые оно приняло в

середине 60-х — начале 80-х годов, и привело к появлению в литературе Запада феномена "постмодернизма". Однако более важным для общей его характеристики является не это чисто поверхностное внешнее сходство "повествовательных стратегий", а внутренние, глубинные различия, существующие между писателями, прибегающими к данной технике письма. Эти различия обусловлены в первую очередь наличием или отсутствием у писателя любви и сострадания к человеку, озабоченности его реальными нуждами, желания и умения (вещи далеко не однозначные и не всегда совмещающиеся в творчестве одного и того же автора) на примере истории единичной личности увидеть общечеловеческие проблемы, или напротив стремления продемонстрировать лишь "бессмысленность, обесцененность человеческого существования в современном обезличенном мире"[64] буржуазного общества, как это мы находим у Беккета, Дж.Барта, Пинчона, Роб-Грийе. В том случае, когда сознательно сконструированный хаос формы воспринимается своим создателем как адекватное отражение ощущаемого им хаоса бытия, в котором бесследно исчезает живой человек, и автору нечего передать своему читателю кроме собственного чувства растерянности и отчаяния перед непонятным миром, управляемом непонятными законами или просто игрой слепого случая и разгулом бессмысленного насилия, то тогда писателю действительно ничего не остается кроме судороги гротеска, "черного юмора" — естественной защитной психологической реакции. Когда нет возможности справиться с опасностью не только ощущаемой, но еще вдобавок к этому искусственно нагнетаемой, то остается только одно лишь средство — спорадировать эту опасность, свои собственные перед ней страхи и свое бессилие. И в этом случае под стилистической манерой "постмодернизма" кроется искусство модернизма, как бы его не называли.

Когда же художник, по словам И.Р.Бехера, "как создатель человеческих образов оказывает сопротивление античеловеческим, варварским тенденциям своего времени"[65], то для достижения эстетического эффекта он может пользоваться любыми художественными средствами, оставаясь при этом реалистом. "Реализм,— пишет Л.Андреев,— стремясь овладеть целостностью как категорией и содержания, и формы, базируется на принципе допущения, а не исключения, на принципе, который может "допустить" и открытие подсознания, и "скоростной" стиль, и нарушение "линейной" композиции, и очень многое другое, целую бесконечность возможностей — лишь бы ни одна из них не превращалась из частного в общее, из свойства формы в свойство метода"[66].

[1] Маньковская Н.Б. Эстетические взгляды французских марксистов. Вопросы философии. М., 1985, № 11. С. 138.

[2] Степанян К. Метафора длиною в жизнь? // Октябрь, М., 1986. № 7. С. 191.

[3] См. Критику теорий авангардизма в кн.: Неоавангардистские течения в зарубежной литературе 1950–1960-х гг. М.: Художественная литература, 1972 г.

[4] Quinones R. Mapping literary modernism: Time and development. Princeton (N.J.): Princeton univ. press, 1985. P. 4.

[5] Docherty Th. Reading (absent) character: Towards a theory of characterisation in fiction. Oxford: Clarendon paess, 1983.

[6] Burden R. John Foules, John Hawkes, Claude Simon: A comparative study.— Warzburg: Kongshausen u. Neumann, 1980. P. 333.

[7] D'Haen Th. Text to reader: A communicative approach to Fowles, Barth, Cortazar a. Boon. Amsterdam; Philadelphia: Benjamins, 1983.

[8] Ibid. P. 93.

[9] Ibid. P. 68.

[10] Poirier R. The politics of self-parody // Partisan review. Summer 1968. P. 339.

[11] Ibid. P. 12

[12] Innovation / Renovation: New perspectives of the humanities. Madison: Univ. of Wisconsin press, 1983.

[13] Hassan G. The dismemberment of Orpheus: Toward a postmodernist literature. N.Y.: Oxford univ. press, 1971.

[14] Ibid. P. 250.

[15] Jameson F. Postmodernism and consumer society // The antiaesthetics: Essays on postmodern culture // Foster H. ed. Port Townsend (Washington): Bay press, 1983. P. 114.

[16] Гульельми А. Экспериментальный роман // Называть вещи своими именами. М.: Прогресс, 1986. С. 185.

[17] Косиков Г. Комментарии // Называть вещи своими именами... С. 530–531.

[18] Поляков М. Вопросы поэтики и художественной семантики. М.: Советский писатель. 1986.С. 275.

[19] Косиков Г. Комментарии... С. 534.

[20] Lodge D. Working with structuralism: Essays a. rev. on 19 th. a. 20 th-cent. lit. Boston etc.: Routledge a. Kegan Paul, 1981. P. 11.

[21] Ibid.

[22] Ibid.

[23] Ibid. P. 13.

[24] Ibid.

[25] Ibid. P. 14.

[26] Ibid.

[27] Ibid. P. 15.

[28] Воннегут К. Завтрак для чемпионов // Иностранная литература. М., 1975, № 2. С.172.

[29] Lodge D. Op. cit. P. 15.

[30] Malmgren C.D. Fictional space in the modernist and postmodernist American novel. Lewisburg: Bucknell univ. press; London; Toronto: Assoc. univ. presses, 1985. P. 112.

[31] Ibid. P. 33.

[32] Ibid.

[33] Brook-Rose Ch. The squirm of the true, part III // PTL. 1977. № 3. P. 538.

[34] Malmgren. Op. cit. P. 164.

[35] Ibid. P. 194–195.

[36] Ibid. P. 165.

[37] Fowles J. The French lieutenant's woman. R., 1977. P. 85.

[38] Ibid. P. 86.

[39] Cortázar J. Rayela. Barcelona, 1963. P. 163.

[40] Lodge. Op cit. P. 5.

[41] Ibid.

[42] Barthes R. L'Effet de réel // Communications, P., 1968, № 11. P. 84–90.

[43] Barthes R. S/Z. P.: Ed. du Seuil, 1970.

[44] Сучков Б. Лики времени. М.: Художественная литература, 1969, с. 397.

[45] Hartman G. Introduction // Bloom H. et al. Deconstruction and criticism. New York: Seabury press, 1979. P. VIII.

[46] Malmgren, Op. cit. P. 20.

[47] Затонский Д. Был ли "Дон Кихот" рыцарским романом? // Вопросы литературы. М., 1986. С. 98–99.

[48] Затонский Д. Указ. соч. С. 116.

[49] Brautigan R. A confederae general from Big Sur. N.Y., 1964. P. 178.

[50] Butler Ch. After the wake: An essay on the contemporary avant-garde.— Oxford: Clarendon press, 1980, p.

[51] Lodge. Op-cit. P. 14.

[52] Пальцев Н.М. Суть творчества, суть чудотворчества... В кн.: Фаулз Дж. "Башня из черного дерева". "Загадка". М.: Прогресс, 1980. С. 9.

[53] Fowles J. Magus. P. 28.

[54] Ibid. P. 597.

[55] Ibid. P. 600.

[56] Fowles J. The aristos. London: Pan becks, 1968. P. 165.

[57] Fowles J. Notes on an unfinished novel. // Afterwords: Novelists on their novels // Ed. by Mac Cormack T. N.Y.: Harper a. Row, 1969. P. 172.

[58] Великовский С. Грани "несчастного сознания". М.: Искусство, 1973. С. 6.

[59] Fowles J. The aristos... P. 42.

[60] Counterpoint / Ed. Newguist R. n.y.: Simon L Schuster, 1964. P. 225.

[61] Социальная философия франкфуртской школы. М.: Мысль, 1975. С. 191.

[62] Анастасьев Н. Преодоление "Улисса" // Вопросы литературы, М., 1985, № 11. С. 180.

[63] Воннегут К. Завтрак для чемпионов. Иностранная литература. М., 1975, № 2. С. 179.

[64] Затонский Д. Был ли "Дон Кихот" рыцарским романом? // Вопросы литературы, М., 1986. № 8. С. 125.

[65] Бехер И.Р. О великих принципах нашей литературы // Называть вещи своими именами. С. 328.

[66] Андреев Л. Порывы и поиски двадцатого века // Указ. соч. С. 15.

Глава VII ЭПОХА РЕАЛИЗМА: ЧЕЛОВЕК СТРАДАЕТ, НЕСЕТ ПОТЕРИ, НО ВЫСТОИТ

ПЕРИОД ТРАДИЦИОННОГО РЕАЛИЗМА: ПОИСК ИСТОРИЧЕСКОГО ПРЕДНАЗНАЧЕНИЯ ЧЕЛОВЕКА И ЧЕЛОВЕЧЕСТВА

1. Критический реализм XIX в.: мир и человек несовершенны; выход — непротивление злу насилием и самосовершенствование. Одно из первых, если не первое, употребление термина "реализм" встречается во "Французском вестнике XIX в." (1826), утверждающем, что реализм — копия с природы, а цель искусства — жизненная правда. Бодлер считал реализм "неопределенным и слишком гибким термином". Эдмонд де Гонкур выразил неприязнь к термину "реализм" (1879).

Критический реализм XIX в.— художественное направление, выдвигающее концепцию: мир и человек несовершенны; выход — непротивление злу насилием и самосовершенствование.

В XIX в. сложились философско-эстетические основы критического реализма. Из "Германии туманной" в другие страны, и в Россию, приходили "учености плоды" — немецкая классическая философия и эстетика (особенно Гегель). Они стали теоретическим фундаментом критического реализма. Идея Гегеля о том, что все действительное разумно, все разумное действительно, ориентировала бурно развивающуюся Европу на историческую стабильность. И даже далекие от Гегеля российские идеи непротивления злу насилием и самосовершенствования в известном смысле плод этой ориентации на стабильность и возникают вопреки отечественному философу Чернышевскому, звавшему Русь к топору. Его стремление всенепременно судить общество заходит так далеко, что задачей искусства, по его словам, становится воспроизведение действительности и вынесение ей приговора. Это суждение противоречит словам Библии: "Не судите да не судимы будете", а также идеям современной психологии, высказанным американским психологом Роном Халниксом: "К любой тяжелой жизненной ситуации, к любому поступку, своему или чужому, всегда возможны два подхода: вы можете судить или оценивать. Если вы вызвались судить, то какой бы вердикт вы ни вынесли, с ним придут или гнев, или обида, или печаль... Если же вы оцениваете поступок или ситуацию со всей возможной мерой объективности, принимая во внимание все известные, а может быть, и неизвестные, но

вероятные обстоятельства, у вас всегда есть шанс извлечь из них нечто полезное".

Впрочем, критический реализм "топорные" идеи не воспринял: "Отрицательная, болезненная сила муки уравновешивается в поэзии силою красоты, в которой заключена возможность счастья"[1]. Критический реализм не создает гигантские общечеловеческие характеры и углубляется в усложнившийся, вбирающий в себя действительность духовный мир личности, проникая в сердцевину психологического процесса.

Критический реализм бурно развивается в Европе начиная с 20-х годов XIX в. Это направление украсило культуру великими именами: во Франции — Бальзак, Стендаль, в Англии — Диккенс, в России — Гоголь, Тургенев, Лев Толстой, Достоевский, Чехов. Во Франции Шампфлери в 1857 г. опубликовал манифест "Реализм", утверждавший принципы нового художественного направления. В год этой публикации Флобер создал реалистическое произведение "Мадам Бовари", создали реалистические романы и другие авторы: Эдмонд и Жюль Гонкуры ("Жермини Лесерте", 1865; "Рене Мопрен", 1865); Э.Фейдо "Фанни" (1858); Дюранти "Несчастье Генриетты Жерар" (1860). Реалистические произведения публиковал и Мопассан, в живописи на позициях реализма стоял Курбе. Курбе отрицал классицизм и романтизм и только реализм считал демократичным. Согласно Курбе главные персонажи для художника — крестьянин и рабочий.

Парнасцы — составляющая литературного процесса второй половины XIX в.; литературное течение во французской, а позже и английской поэзии, развивавшееся в русле реалистического художественного направления как реакция на субъективизм романтизма. Некоторые ученые основателем и звездой этого течения считают Теофиля Готье (1811–1872); другие считают, что "дирижером оркестра" был Леконт де Лиль (1818–1894).

В свое время Лессинг стремился развести поэзию и изобразительные искусства. Готье в предисловии к "Мадемуазель де Мопэн" (1835), напротив, утверждал, что поэт, подобно скульптору, отделывает свое стихотворение так, чтобы оно стало осязаемым, как скульптура, ибо поэзия схожа с пластическими искусствами; из нее во имя объективности должна быть изъята личность поэта. "Искусство для искусства" — одно из главных положений эстетики парнасцев, считающих, что оно — цель, а не средство и ее достижения имеют статус религии. Парнасцы стали бурно развиваться во Франции в 1860-х гг. В их число входили Т. де Бенвиль (1823–1891), С.Прюдомм (1839–1907), Ф.Коппе (1842–1908), Ж.Лахор (1840–1909).

В 1870-х гг. парнасцы появились в Англии. Этому способствовала книга де Бенвиля "Маленький трактат французской поэзии". Английские парнасцы были сторонниками французской поэзии. Они

подражали образцам стиля французских парнасцев и заимствовали старинные французские формы (баллады, рондо, вилланела).

Реалистическое художественное направление осуществлялось в прозе У.Д.Хауэллса (США), в пьесах английского драматурга Б.Шоу ("Дом вдовца", 1892; "Профессия госпожи Уоррен", 1894; "Пигмалион", 1913), норвежского драматурга Г.Ибсена ("Бранд", 1866; "Пер Гюнт", 1867; "Нора", 1879; "Враг народа", 1882), шведского драматурга и прозаика Ю.А.Стриндберга (драма "Местер Улуф", 1872; роман "Красная комната", 1879), в музыке норвежского композитора Э.Грига.

Романтизм сохранял некоторые иллюзии и был предощущением несовершенства нового строя жизни. Критический реализм — трезвое аналитическое искусство "утраченных иллюзий", осознавшее, что "Божественная комедия" мира обретает свои обыденные черты и становится "человеческой комедией". Критический реализм особо полно осуществился в России, где показал общество как "темное царство" "мертвых душ", "живых трупов", "униженных и оскорбленных", "бедных людей", а страдания человека — как "обыкновенную историю". Эстетические идеалы прямо воплощались в герое романтизма, реализм же сложно опосредует их через целую систему образов, выражающих отношение художника к миру. Идеал в критическом реализме часто утверждается через отрицание ("Он проповедовал любовь враждебным словом отрицанья").

Процесс художественного развития в России проходил убыстренно, с укороченными и совмещенными циклами. Часто в одном литературном явлении в свернутом виде, совмещаясь друг с другом, предстают черты и фазы, находящиеся в "нормальном" историческом процессе на огромных, порой многовековых расстояниях. В творческой судьбе одного художника (Пушкин, Лермонтов, Гоголь) совершался переход от романтизма к реализму. Так, творчество Пушкина вместило в себя и Возрождение, и романтизм, и догоголевский реализм. Творчество Пушкина открыло русской литературе "окно в Европу", придало ей направление, вызывающее общемировой отклик, поставило вопросы, на протяжении целого века решавшиеся русской классикой. Энциклопедию русской жизни, концептуально значимую и общечеловечески интересную, дает Пушкин в "Евгении Онегине". Проблемы власти и совести, зла и справедливости, традиции и личного волевого усилия исторического деятеля, роли насилия в историческом процессе — и другие и ныне актуальные общемировые вопросы рассматривает Пушкин на национальном материале в трагедии "Борис Годунов". Самобытный и шекспироподобный "Борис Годунов" рисует Россию эпохи средневековья и в то же время показывает авантюриста-самозванца Григория Отрепьева — первую русскую личность, типичную для новой эпохи. Авантюрная проблематика, затронутая в этом образе, найдет свое продолжение в "Пиковой даме"

(образ Германна с его авантюризмом). В маленьких трагедиях ("Пир во время чумы", "Моцарт и Сальери", "Каменный гость"), сюжетные коллизии которых нарочито выведены за рамки национальной русской жизни, Пушкин решает общезначимые проблемы и исследует общечеловеческие страсти и этические начала (зло, добро, зависть, скромность, благородство, творческий порыв). В этих трагедийных миниатюрах возникают характеры западноевропейского происхождения, но осмысленные на основе русского жизненного опыта. Поэма Пушкина "Медный всадник" несет острейшую проблематику (отношение личности и власти), в ней решаются вопросы философии русской истории. И до того как выйти в гоголевской "Шинели" на улицы Петербурга, русский критический реализм тяжело-звонко проскакал по потрясенным мостовым северной столицы.

Гоголь вмещает в себя необъятно много. В его творчестве русская литература одним пробегом необгонимой тройки, перелетая через века и государства, проносится через эпохи к новейшей натуральной школе, к литературе критического реализма. В творчестве Гоголя совмещены целые этапы историко-литературного развития. Его смех одними своими свойствами перекликается с шутливой карнавальной веселостью средневековой и возрожденческой комедии, другими — с иронией романтиков, третьими — с едкой насмешкой сатириков-реалистов нового искусства. Это смех серьезный и проницательный, умеющий за комедией разглядеть трагедию, сочетающий в себе бесшабашную удаль и грусть, незлобивую шутку, горький сарказм и отточенную сатиру.

Критическая направленность русского реализма XIX в. выдвигает сатиру и комедию, которые становятся одним из способов типизации жизни. Гоголь включил русскую сатиру в мировой художественный процесс. Сатира пронизывает все искусство, становится особым литературным родом, ее пафосом движется целое художественное направление в России. Исходная точка критики в реализме — идеал; это истинно демократическое начало в искусстве, представляющее народный взгляд на жизнь. Поднявшись на высоту идеала, литература стала глубже вторгаться в жизнь.

Русская проза, начиная с "Мертвых душ", утверждала Россию песни, широкой дороги, великих надежд и больших мыслей. Богатырство России у Гоголя выражено в образе русской необгонимой тройки. Щедрин отмечал, что сатира Гоголя казнила смехом пороки общества "во имя целого строя понятий и представлений, противоположных описываемым"[2]. Смех Гоголя национален по своей природе. В нем живет и разгулье удалое народа, просыпающегося к бурной жизни, и сердечная тоска по поводу несовершенства мира, и щемящая грусть, и лирическое одушевление, и бескрайняя бесшабашная веселость, вдруг побеждаемая серьезностью раздумий о будущем, о судьбах России. Этот смех синкретичен, эстетически богат, в нем все

оттенки от юмора до сарказма. Он вбирает в себя огромный художественный опыт человечества.

Искандер пишет: "Два типа творчества в русской литературе — дом и бездомье. Между ними кибитка Гоголя — ие то движущийся дом, не то движущееся бездомье. Перед какой бы российской усадьбой ии останавливался ее великий путешественник, каждый раз он прощается с горьким смехом — Голодаловка Плюшкина, Объедаловка Собакевича, Нахаловка Ноздрева... И только один раз прощается с нежностью и любовью — "Старосветские помещики". С ними ему явно хотелось бы пожить. Дом-Пушкин и почти сразу же бездомье-Лермонтов. Вот первые же строчки Лермонтова, которые приходят на ум: люблю отчизну я, но странною любовью... Выхожу один я на дорогу... Насмешкой горькою обманутого сына над промотавшимся отцом... Какой тут может быть дом, если отец промотался. Все связано таинственной, но существующей связью. Непредставимо, чтобы Пушкин сказал: люблю отчизну я, но странною любовью. Но и нет у него стихотворения о родине, равного гениальному "Бородино". Почему? Потому что мучительная раздвоенность Лермонтова в этом стихотворении счастливо преодолевается правотой великого дела защиты родины и возможностью любить ее без всяких странностей. Потому его тоскующая душа с такой легкостью подымает громадину "Бородина"[3]. Пушкинская любовь к отчизне не включала в себя "странности".

"Герой нашего времени" М.Лермонтова — этап в развитии русской словесности. Николай I не заметил этого и писал своей жене (письмо от 12/24 июня 1840 г.), что это сочинение способно прививать читателю "презрение или ненависть к человечеству! Но это ли цель нашего пребывания на земле? Ведь и без того есть наклонность стать ипохондриком или мизантропом, так зачем же поощряют или развивают подобного рода изображениями эти наклонности!.. По моему убеждению, это жалкая книга, обнаруживающая большую испорченность ее автора. Характер капитана намечен удачно. Когда я начал это сочинение, я надеялся и радовался, думая, что он и будет, вероятно, героем нашего времени, потому что в этом классе есть гораздо более настоящие люди, чем те, которых обыкновенно так называют. В кавказском корпусе, конечно, много таких людей, но их мало кто знает; однако капитан появляется в этом романе как надежда, которой не суждено осуществиться. Господин Лермонтов оказался неспособным представить этот благородный и простой характер; он заменяет его жалкими, очень мало привлекательными личностями, которых нужно было бы оставить в стороне (даже если они существуют), чтобы не возбуждать досады..."[4].

В беспрекословно исполнительном, не любящем "метафизические прения", ординарном Максиме Максимовиче Николай I увидел героя своего времени. Однако национальное своеобразие творчества

Лермонтова не раскрыто в этом проникнутом общедержавным интересом отзыве императора. Печорин — один из провозвестников галереи героев, лишенных корысти, желания вписаться в официальную общественную ситуацию, карьерно утвердиться в ней. Он не стремится ни к богатству, ни к славе, ни к положению. Печорин одушевлен нравственными исканиями. Это нравственные эксперименты, которые в экзальтированной форме продолжат герои Достоевского. В русском критическом реализме есть "эндемичные" образы. После Дон-Кихота в западной литературе редко появлялись персонажи, живущие духовными ценностями, бескорыстные, детски непосредственные. Все больше авантюристы, искатели богатства, карьеры, положения. На их фоне прелестен и неподражаем взрослый ребенок мистер Пиквик Диккенса. В русской литературе от толстовского Платона Каратаева до Сонечки Мармеладовой Достоевского и до Матрены Солженицына на таких людях "земля стоит".

Разработаны в русской литературе образы и бескорыстных людей, отшлифованных культурой,— это образы интеллигентов — личностей с творческой натурой и самостоятельными принципами отношения к миру, живущих по законам духа, а не по законам карьеры и меркантильных интересов (Пьер Безухов, князь Мышкин, Настасья Филипповна).

Эти люди непрактичны, их материальный проигрыш неизбежен, как и постоянны их моральная победа и нравственное превосходство над всеми "победителями", выигрывающими имущество, чины, деньги, положение. Эти герои одушевлены метафизическими мыслями о мире, о человечестве, в этих образах личностное и общечеловеческое сопрягаются. Тоска по справедливости и по совершенству человека, общества, мира одушевляет русскую классику, делает звучание ее образов всемирноисторическим.

И зачинается вся эта проблематика в удивительном образе-открытии — в пушкинском Евгении из "Медного всадника". Это образ разночинца, вышедшего из обнищавшего боярского рода, образ молодого интеллигента, решившего сосредоточиться на поисках личного счастья в семье. Однако герой вынужден переосмыслить свою жизнь и свои отношения с миром. Он вдруг становится отрешенным от всего меркантильного, от всех материальных интересов и обращается к высшим интересам мировой справедливости:

...иль вся наша
И жизнь ничто, как сон пустой,
Насмешка неба над землей?[5]

Это трагическое вопрошение о метафизическом смысле бытия и есть главный вопрос, волнующий Евгения после его внутреннего преображения. Именно поиск ответа на сие трагическое вопрошение и посылает безумного Евгения к подножию кумира и вызывает в его

душе огненную и черную волну бунтарства. Это вторая жизнь Евгения — его безумная жизнь, в которой вдруг страшно проясняются мысли и пробуждается нравственный пафос (вот оно начало "идиотизма" князя Мышкина! Вот оно донкихотство нового времени!), и есть жизнь человеческого духа, жизнь интеллигента — зачинающая целую галерею всемирно-исторических образов людей духа от Пьера Безухова до князя Мышкина. Доведенность до края и шаг за этот край, выпадение не только из обыденного благополучия, но и из привычной человеческой жизни или разрушают личность, или вдруг открывают в ней такие источники энергии, благородства, духовной красоты, что перед удивленным человечеством предстает совершенно необыкновенный человек, высочайших духовных достоинств, вызывающий восхищение.

С переступания через край и начинается высшая жизнь духа и у Евгения, и у Нехлюдова, и у Пьера Безухова, и у Мышкина, и у Настасьи Филипповны, и у Сонечки Мармеладовой. Евгений переступает через край после того, как рухнули его планы на семейное счастье, что было вызвано стихийным бедствием и социальной несправедливостью. У Нехлюдова — результат нравственных мук, духовного приобщения к бедствиям Катюши Масловой и ощущения своей первопричинной виновности в этих бедствиях. У Сони Мармеладовой переступание через край вызвано бедственными обстоятельствами ее жизни и желанием вызволить своих близких из нищеты и обреченности. У Пьера Безухова причина — обстоятельства Отечественной войны, всенародные бедствия и личная погруженность в них (плен, общая с народом судьба). И всякий раз из этого выпадения героя за край жизни возникает человек духа, ценящий не ценности суетного мира, а только самую сердцевину человеческой жизни — ее духовность, ее гуманный смысл. *Так на страницах русской классики возникает человек, устремленный к богатству духа, ориентированный на духовные ценности.* Открытие и художественное воплощение образа такого человека и есть вклад русской культуры в сокровищницу мировой.

В.Соловьев писал: вопрос "что делать" не имеет разумного смысла, призвание России не в том, чтобы его решить, а в том, чтобы найти пути к нравственному исцелению. Достоевский начертал путь к нему своим указанием на смирение[6].

Толстой и Достоевский глубоко различны в своем единстве, в своей общей преемственности от Пушкина, в своей приверженности ему. Критический реализм ввел и разработал свойство романтического мышления — диалогичность, теоретически осмысленное М.Бахтиным. Герой романа, занимая определенную ценностно-смысловую позицию, вступает в "спор" (диалогические отношения) с другими персонажами, стоящими на своих ценностных позициях. *В споре позиций принимает участие и автор произведения, и образ авто-*

ра, и все персонажи произведения. Их "голоса" (позиции) перекликаются, накладываются друг на друга. Никто не вещает истину в последней инстанции. Истина (вернее, художественная концепция произведения) выступает как результат (интеграл) всех позиций, как многоголосье хора. Бахтин показал, что Достоевский завершил создание романа полифонического типа.

Литература критического реализма зафиксировала глубокие изменения в природе личности. Ф.Искандер говорит: "Достоевский первый заметил, что изменился химический состав человека. Поэтому его противоестественные герои столь естественны в своей противоестественности. Главное его открытие — человек. Его романы — экологическое предупреждение человечеству: "Внимание, на тебя идет человек подполья!" В сырости подполья человека греет лихорадка болезненной мечты. Исчезает самоирония, и ничто не мешает человеку подполья считать себя Наполеоном, которого заела среда. Количество унижений переходит в чудовищное качество самолюбия. Дай ему только вырваться, и он так отомстит за все свои унижения, как еще никто не мстил. Энергия самоутверждения распадающейся души, цепная реакция скандалов, предвестье атомной энергии. На этой энергии и держатся романы Достоевского"[7].

В.Сквозников предложил трактовку романа Гончарова "Обломов", вводящую это произведение в ряд пророческих, ставящих высшие метафизические проблемы бытия. Гончаров раскрыл привлекательность патриархальности и утвердил образ героя-лентяя, противостоящего мирской суете. С развитием цивилизации стало очевидным угрожающее значение прогрессистской суеты, а прогресс стал неуправляемым и диким. Образ Обломова напоминает, что проницательные люди давно ставили под сомнение однозначную положительность прогресса. Сегодня уже хорошо известно, что излишняя и все нарастающая активность современной цивилизации ставит на грань экологической катастрофы мир и на грань деградации слишком суетное и жадное к богатству и "сладкой жизни" человечество. Так что смотреть с былой уверенностью на Обломова как на ретрограда вряд ли следует. Общественно пассивный Обломов трактовался как один из лишних людей, но не забудем, что он сохраняет человечность. Отрицая жестокую деловитость прогресса, "голубиная душа" Обломов отрицал активность, враждебную человеку и природе в то время, когда угроза только намечалась[8]. Оказалось, что образ Обломова несет в себе понимание метафизических истин и предвидение. "Обломов" — руссоизм XIX в., возникший на основе не сентименталистского, а реалистического сознания и на русской почве и потому обращенный более к обществу, нежели к природе.

Щедрин — пионер психологического анализа в сатире. Содержание "Господ Головлевых" Щедрин определял как "почти все психологическое"[9]. В центре романа образ выморочного человека — Иу-

душки. Внутренняя опустошенность, пустоутробие — "содержание" его духовного мира. Но эту внутреннюю пустоту "заполняет" злоба бескрайняя, даже отвлеченная от конкретного объекта, злоба, перешедшая социальные границы и ставшая зоологическим отвращением ко всему живому, ненависть к жизни вообще.

Русская литература открыла новый тип личности и ввела соответствующее понятие — "интеллигент". В нем увидели подвижника-просветителя, мученика идеи, пастыря-наставника, творца жизнестроительного учения. Ведущими мотивами этого учения становится универсализм ("всемирность"), цельное знание, всеединство, соборность, солидарность, взаимная помощь, симфоническая личность, всеобщее воскрешение, правда-истина и правда-справедливость, "этика любви к дальнему". Универсализм ратует за гуманизм и ненасилие.

Судьба России становится фундаментальной проблемой русской культуры. Трудно найти мыслителя, который не был бы озабочен вопросами общественного переустройства. В рамках осмысления этой проблемы возникла *русская идея,* которая держит в напряжении духовную жизнь России и по сей день. Своеобразие русской философии, связанной с идеями мессианизма, космизма, нигилизма и с религиозным, социальным и эстетическим утопизмом, проявилось и в русской идее, сосредоточенной на проблемах переустройства мира и человека.

В XIX в. произошла глобальная экономическая и политическая интеграция мира и во многих его регионах установился единый духовно-исторический климат. *До планетарных масштабов расширяются предмет искусства и поле зрения художника.* В них вовлекаются и приобретают общественную значимость и эстетическую ценность — и общественные процессы, и тончайшие нюансы человеческой психологии, и быт людей, и природа, и мир вещей. На что искусство отвечает, включая в арсенал своих художественных средств социологический и психологический анализ, бытописание, а также расширяя роль пейзажа и натюрморта. Претерпел глубокие изменения главный объект искусства — человек, а его общественные связи приобрели всеобщий, поистине всемирный характер. *В духовном мире человека не осталось уголка, который не имел бы широкой общественной значимости и не представлял бы интереса для искусства.*

Действительность предстала в искусстве во всей сложности и многогранности, в богатстве деталей и эстетических свойств. *Принцип обобщения в критическом реализме — типизация, показ типических характеров, действующих в типических обстоятельствах. Критический реализм, отказавшись от просветительской концепции естественного человека, переходит к социальному объяснению его сущности. Искусство ищет пути развития человека и человечества, отста-*

ивает гуманистические идеалы, утверждает ответственность личности перед историей.

Художественное обобщение богатого исторического опыта русского народа произвели в своем творчестве Глинка, Мусоргский, Чайковский, Пушкин, Лермонтов, Гоголь, Толстой, Достоевский, Чехов, Антокольский, Серов, Репин, Левитан, Шаляпин, Собинов, Рахманинов, Рубинштейн. Их творчество получило общемировую известность. Русской культуре не свойствен национальный изоляционизм: признание самобытности русской культуры требует высокомерного отвержения западной культуры. Достоевский даже во времена своего крайнего славянофильства высказал русскую любовь к Европе: "У нас, у русских,— две родины: наша Русь и Европа"; "Европа — о, ведь это страшная и святая вещь! О, знаете ли вы, господа, как нам дорога, нам, мечтателям-славянофилам, эта самая Европа, эта "страна святых чудес!" Знаете ли, до каких слез и сжатий сердца мучают и волнуют нас судьбы этой дорогой и родной нам страны, как пугают нас эти мрачные тучи, все более и более заволакивающие ее небосклон? Русскому Европа так же драгоценна, как Россия. О боже! Нельзя более любить Россию, чем люблю ее я, но я никогда не упрекал себя за то, что Венеция, Рим, Париж, сокровища их наук, вся история их — мне милей, чем Россия. О, русским дороги эти старые чужие камни, эти чудеса старого божьего мира, эти осколки святых чудес; и даже это нам дороже, чем им самим!" Здесь мысль, как это часто бывает у Достоевского, доведена до парадокса, до предела, до перегиба через предел. Сказано преувеличенно, но и впрямь до этого славянофила не было в русской литературе большего западника!

И все же оппозиция западничество / славянофильство не определяет сущности русской культуры, возникающей не из односторонностей, находящихся на полюсах этой оппозиции, а из погруженности в жизнь своего народа, из выражения самобытности его национального духа и обобщения неповторимого исторического опыта, а также из всесветности интересов, всемирности проблем и забот. Русской культуре и ее творцам было "внятно все: и острый галльский смысл, и сумрачный германский гений", близки Моцарт и Бетховен, Сервантес и Шекспир, Рембрандт и Рафаэль. Отечественная литература вбирала опыт мировой культуры на своей национальной основе, живя заботами своего народа и имея в виду интересы человечества. Поэтому русская литература и обрела качество, которое Достоевский называл "всечеловечностью".

Гоголевский образ России, словно необгонимая тройка, несущейся вперед, обгоняя другие народы и государства; просветленные и одухотворенные образы тургеневских женщин свидетельствуют, что русская литература XIX в. отвергла взгляд на мир как на юдоль страданий личности.

В мировой культуре XIX в. можно увидеть семь генеральных концепций мира и личности, предложенных литературой и философией, которые все исходят из признания неблагополучного состояния мира, но каждая дает свое видение выхода из этого состояния.

1. Концепция Гегеля утверждала глобальность и диалектичность исторического процесса, протекающего с неотвратимой и неумолимой неизбежностью в результате общемировых усилий всего человечества. Абстрактно-снятое воплощение мирового процесса — абсолютная идея, а сам внешний мир и его историческое развитие оказываются инобытием абсолютной идеи. Личность в этом грандиозном мыслительном сооружении Гегеля представала как пассивная участница мировой истории, вовлекаемая в ее неумолимое течение и не способная ему противостоять. Всякая попытка изменить поток истории, придать ему более человеческие, более гуманные формы, по Гегелю, дело, обреченное на провал. Гегелевское учение о "трагической вине" пессимистично оценивает возможности личности влиять на исторический процесс. Трагический герой активен по отношению к обстоятельствам, он стремится их преобразовать в соответствии со своими идеалами, стремится воплотить идеалы в жизнь. Однако образ жизни — результат усилий всего человечества, и никакие идеалы личности, по Гегелю, не являются более правомерными, чем веками создававшийся и устоявшийся миропорядок. Попытка личности преобразовать миропорядок пресекается им. Трагический герой сам виноват в своей гибели. Трагическая вина состоит для Гегеля в том, что вольно личности становиться на путь борьбы и пытаться преобразовывать миропорядок. Да, мироздание не несет счастья человеку. Однако все разумное действительно, все действительное разумно.

2. Датский литератор, философ-эссеист, основоположник экзистенциализма Кьеркегор вопрошал: к чему мне истина? Я хочу покоя. Должна была произойти огромная духовная катастрофа, чтобы возникло такое суждение, являющееся противотечением мировой культурной традиции. Последняя всегда связывала счастье человека с поиском истины. Пусть к счастью лежал через овладение истиной. Для Кьеркегора счастье в покое, а он достижим через отказ от овладения истиной. Для Кьеркегора мир враждебен личности. Мир пугающе-грозен, таинственно-ужасен. Личность конечна, она обречена на страдание и страх и будет перечеркнута смертью. Такова безнадежная и пассивная точка зрения Кьеркегора на личность и мир. Такова концепция их взаимоотношений, предлагавшаяся экзистенциализмом у его истоков, в XIX в.

3. Байрон, высший представитель романтизма XIX в., исходил из представления о вечности зла и вечности борьбы с ним. Зло для Байрона неискоренимо. Оно лежит в фундаменте самой жизни. Однако это не значит, что герой не должен бороться со злом, хотя эта борьба не устранит зло из жизни. Борьба героя не позволяет злу охватить

всю жизнь в целом и создает хотя бы временные оазисы, в которых личность может существовать в относительно нормальной, адекватной ее сущности ситуацин. Сама борьба героя хотя и приводит чаще всего к его трагической гибели, но на время борьбы одухотворяет все его существо. Таковы особенности концепцни мнра и личности в романтической литературной традиции.

4. Западноевропейский критический реализм (Диккенс, Стендаль, Бальзак, Флобер) видел трудность достижения счастья и независимости личности в обществе, основанном на власти денег. Достижение независимости в таком обществе возможно только через обогащение. Последнее же для возвышенной и духовно цельной личности или недостижимо, или духовно разрушительно. Сам процесс обогащенія, борьба за богатства способны растлить душу человека. Достижение этой цели требует таких разрушительных для личности средств, что этот единственный путь к счастью оказывается иллюзорным. Основная задача личности оказывается альтернативной: или найти путь к счастью вне богатства, или достичь богатства "чистыми", неразрушнтельными средствами. Сама утопичность этой альтернативы оборачивается острой критикой всего буржуазного строя, ставящего личность в столь неустойчивое и бесперспектнвное положение. Фактнчески западноевропейский критическнй реализм поставил под сомнение буржуазный общественный строй XIX в., как не способный обеспечить счастье и независимость личности.

5. Ницше полагал, что мир несовершенен и личность находится в тяжких и неблагоприятных условиях. Всем выбиться из этих неблагоприятных условий невозможно. Однако сверхличность способна подняться над толпой, утвердить себя и достичь своих целей, в том числе и счастья. Масса обречена на постоянное прозябание, однако сверхчеловек способен осуществить себя и добиться и господства над толпой, и преуспеяния. Такова элитарная концепция личности и мира, предложенная Ницше.

6. Маркс предложил насильственно преобразовать мир для установления всеобщей социальной справедливости и доказывал, что историческую миссию этого преобразования должен выполнить пролетариат.

7. Классики русского реализма XIX в. предложили художественную концепцию мира и личности, сохранившую поныне актуальность. В этой концепции раскрывались противоречия личности и общества, исследовался и отвергался, как исторически опасный и нерезультативный, насильственный путь устранения неблагополучия мира. Во-первых, силы несправедливого миропорядка превосходят силы благородного бунта, не способного обрести массовый и организованный характер ("Дубровский", "Капитанская дочка", "Медный всадник" Пушкина). Во-вторых, насилие против носителей зла (старуха ростовщица) неизбежно и порой невольно перехлестывает

рационально очерченные границы и оборачивается гибельным насилием и против невинных (Раскольников оказывается вынужден загубить страдавшую от старухи процентщицы Лизавету). В-третьих, насилие над злом разрушает личность самого бунтаря (художественный анализ образа Раскольникова, данный Достоевским). В-четвертых, революционное насилие как средство устранения социального зла способно стать сферой личных злоупотреблений, сведения личных счетов, сферой самоутверждения, игры тщеславий, самолюбий, злых инстинктов и комплексов (образ Петра Верховенского в "Бесах" Ф.М.Достоевского). В-пятых, невозможность купить счастье целого мира ценой невинной слезинки ребенка. Мировое счастье будет отравлено слезинкой, как бочка меда — ложкой дегтя.

Неблагоприятные обстоятельства глобальны, и изменить их невозможно. Выход для личности, предлагаемый русским критическим реализмом: непротивление злу насилием и нравственное самосовершенствование (образы Платона Каратаева, Пьера Безухова, Нехлюдова у Л.Толстого). Непротивление и самосовершенствование могут создавать оазисы добра среди пустыни зла (здесь точка соприкосновения с романтиками, однако у них оазисы — результат активного сопротивления). Беда в том, что, пока глобальные обстоятельства социального бытия бесчеловечны, никакое самосовершенствование, даже спасая отдельную личность от проникновения в ее душу зла, не может обеспечить этой личности многогранное счастье, а главное, не может обеспечить его всем людям, ежедневно сталкивающимся с разрушительным действием господствующих бесчеловечных обстоятельств. Концептуальная позиция русского критического реализма: отрицание революционного насилия. Художественное исследование этой проблемы дало важные аргументы против анархического, террористического насилия, возникающего в ходе революционной борьбы.

Русский критический реализм (Н.В.Гоголь, Ф.М.Достоевский, Л.Н.Толстой) разрабатывал концепцию личности и мира с учетом глобальных идей, выдвигавшихся в философии и во всей культуре эпохи. Анализ оказался уникальным (ни в одной стране в XIX в. не был произведен столь всеохватывающий и убедительный анализ, сохраняющий свою актуальность и сегодня). В образе Раскольникова и в художественном анализе его духовной и жизненной ситуации русский критический реализм отвергает ницшеанско-элитарный подход, выдвигающий сверхличность, возвышающуюся над толпой. Согласно концепции русской литературы, счастье личности не в материально-денежных отношениях, не в обогащении. Художественный анализ этого пути давался и в пушкинском образе Германна, и в гоголевском образе Чичикова. Неприемлемой для классиков русской литературы оказалась и романтическая идея о вечности борьбы со всесильным злом. Отвергнута ими была и марксистская идея о достижении всеобщего счастья путем насилия (вновь вспомним: нельзя ку-

пить счастье целого мира ценой слезинки ребенка). Русский реализм выдвинул главные концепции эпохи — самосовершенствование личности, непротивление злу насилием, смирение. Однако высшая метафизическая проблема бытия все же не полностью решена этими концепциями. В русской культуре в ходе решения проблемы путей исторического развития возникла оппозиция-антиномия: непротивление злу насилием (Л.Толстой) / если враг не сдается, его уничтожают (М.Горький). И как во всякой антиномии, оба положения равно ошибочны и равно справедливы.

Тот, кто отказывался от силы, утрачивает власть, делает ее неэффективной, теряет государственность и делает беззащитным свой народ. Тот же, кто злоупотреблял силой, становился тираном и погубителем своего народа. Абсолютизация непротивления злу насилием приводит к толь же утопичным результатам, сколь и абсолютизация насилия как средства достижения всеобщего счастья. В магнитном поле между этими полюсами и протекает история человечества.

Чтобы преодолеть ("снять") эту антиномию, следует вспомнить самого мудрого человека русской истории — Пушкина, главной эстетической категорией для которого была *мера*. Для Пушкина без нее нет поэзии, а в жизни только мера способна снять или умерить абсурдность, безысходность, неустроенность. Да, идеально-мирное, спокойное, эволюционное развитие жизни, но в какие-то минуты истории, при решении каких-то задач возможны и насильственные действия, но — и это главное — Пушкин считает, что и здесь должна быть мера. *Именно мера должна уравновесить в истории насилие и смирение, ибо только насилие — это злодейство, а только смирение — это рабство.* Мера в применении этих крайностей может уберечь людей и от утопического прекраснодушия, и от агрессивной жестокости. Таков идеал исторического процесса для Пушкина. И это высшая историческая мудрость, которой не удалось достичь (претворить в жизнь) ни одному политику мира, ибо каждый из них при малейших внутренних или внешних политических затруднениях хватался за насилие и обязательно перегибал палку.

Таков результат художественного анализа насильственного пути разрешения социального неблагополучия, предлагаемый русской классической литературой, а "образ мира, в слове явленный" был еще шире и глубже этой художественной концепции.

[1] Анненский И. Книга отражений. М., 1979. С. 131.

[2] Щедрин Н. (М. Е. Салтыков). Полн. собр. соч.: В 20 т. М.-Л., 1933–1941. Т. VI. С. 123.

[3] Искандер Ф. Воспоминание о романе // Академические тетради. № 1. С. 7.

[4] Дела и дни. Исторический журнал. 1921. Кн. 2. С. 189.

[5] Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: В 10 т. Т. VI. М., 1957. С. 388.

[6] См.: Соловьев В. Три речи в память Достоевского (1881–1883). М., 1884. С. 33.

[7] Искандер Ф. Воспоминание о романе // Академические тетради. № 1. С. 7.
[8] См.: Сквозников В. Трактовка образа Обломова // Академические тетради. № 1. С. 95.
[9] Щедрин Н. (М. Е. Салтыков). Полн. собр. соч. Т. XIX. С. 67.

2. Социалистический реализм: социально активная личность включена в творение истории насильственными средствами. Философским фундаментом социалистического реализма стал марксизм, утверждающий: 1) пролетариат — класс-мессия, исторически призванный совершить революцию и насильственным путем, через диктатуру пролетариата преобразовать общество из несправедливого в справедливое; 2) во главе пролетариата стоит партия нового типа, состоящая из профессионалов, призванных после революции возглавить строительство нового, бесклассового, общества, в котором люди лишены частной собственности (как оказалось, тем самым люди попадают в абсолютную зависимость от государства, а само государство становится де-факто собственностью партбюрократии, возглавляющей его).

Эти социально-утопические (и, как исторически выявилось, неизбежно ведущие к тоталитаризму) философско-политические постулаты нашли свое продолжение и в марксистской эстетике, непосредственно лежащей в основе социалистического реализма. Основные идеи марксизма в эстетике таковы.

1. Искусство, обладая некоторой относительной самостоятельностью от экономики, обусловлено экономикой и художественно-мыслительными традициями. 2. Искусство способно воздействовать на массы и мобилизовать их действия в нужном для партии направлении. 3. Партийное руководство искусством направляет его в нужное русло. 4. Искусство должно быть проникнуто историческим оптимизмом и служить делу движения общества к коммунизму. Оно должно утверждать установленный революцией строй. Впрочем, на уровне управдома и даже председателя колхоза критика допустима; в исключительных обстоятельствах 1941–1942 гг. с личного разрешения Сталина в пьесе А.Корнейчука "Фронт" допускалась критика даже командующего фронтом. 5. Марксистская гносеология, во главу угла ставящая практику, стала основой трактовки образной природы искусства. 6. Ленинский принцип партийности продолжил идеи Маркса и Энгельса о классовости и тенденциозности искусства и в само сознание художника вводил идею служения идеям партии.

На этой философской и эстетической основе и возник социалистический реализм — ангажированное партийной бюрократией искусство, обслуживавшее потребности тоталитарного общества в формировании "нового человека". Согласно официальной эстетике, это искусство отражает интересы пролетариата, а позднее — всего

социалистического общества. *Социалистический реализм — художественное направление, утверждающее художественную концепцию: личность социально активна и включена в творение истории насильственными средствами.*

Западные теоретики и критики дают свои определения социалистического реализма. По мнению английского критика Ж.А.Гуддона социалистический реализм — художественное кредо, разработанное в России для внедрения марксистской доктрины и распространявшееся в другие коммунистические страны. Это искусство утверждает цели социалистического общества и рассматривает художника в качестве слуги государства или, в соответствии со сталинским определением, в качестве "инженера человеческих душ". Гуддон отмечал, что социалистический реализм посягал на свободу творчества, против чего бунтовали Пастернак и Солженицын, а "их бессовестно использовала в пропагандистских целях западная пресса".

Критики Карл Бексон и Артур Гац пишут: "Социалистический реализм — традиционный для XIX в. метод прозаического повествования и драматургии, связанный с темами, благоприятно трактующими социалистическую идею. В Советском Союзе, особенно в сталинскую эпоху, а также в других коммунистических странах был искусственно навязываем художникам литературным истеблишментом".

Внутри ангажированного, официозного искусства, как ересь, развивалось терпимое властями полуофициозное, нейтральное в политическом отношении, но глубоко гуманистическое (Окуджава, Высоцкий, Галич) и фрондерское (Евтушенко, Вознесенский) искусство. О последнем говорится в эпиграмме:

Поэт поэзией своей
Творит всесветную интригу.
Он с разрешения властей
Властям показывает фигу.

В периоды смягчения тоталитарного режима (например, оттепель) на страницы печати прорывались и произведения, бескомпромиссно правдивые ("Один день Ивана Денисовича" Солженицына). Однако и в более жесткие времена рядом с парадным искусством существовал "черный ход": поэты использовали эзопов язык, уходили в детскую литературу, в художественный перевод. Отверженные художники (андеграунд) образовывали группы, объединения (например, "СМОГ", Лианозовская школа живописи и поэзии), создавались неофициальные выставки (например, "бульдозерная" в Измайлове) — все это помогало легче переносить социальный бойкот издательств, выставкомов, бюрократических инстанций и "полицейских участков культуры".

Теория социалистического реализма была наполнена догмами и вульгарносоциологическими положениями и в таком виде использовалась как средство бюрократического давления на искусство. Это проявилось в авторитарности и субъективизме суждений и оценок, вмешательстве в творческую деятельность, нарушении творческой свободы, жестких командных способах руководства искусством. Такое руководство дорого обошлось многонациональной советской культуре, сказалось на духовном и нравственном состоянии общества, на человеческой и творческой судьбе многих художников.

Многие художники, в том числе крупнейшие, в годы сталинизма стали жертвами произвола: Е.Чаренц, Т.Табидзе, Б.Пильняк, И.Бабель, М.Кольцов, О.Мандельштам, П.Маркиш, В.Мейерхольд, С.Михоэлс. Были оттеснены от художественного процесса и годами молчали или работали в четверть силы, не имея возможности показать результаты своего творчества, Ю.Олеша, М.Булгаков, А.Платонов, В.Гроссман, Б.Пастернак, Р.Фальк, А.Таиров, А.Коонен.

Некомпетентность руководства искусством сказывалась и в присуждениях высоких премий за конъюнктурные и слабые произведения, которые, несмотря на пропагандистскую шумиху вокруг них, не только не вошли в золотой фонд художественной культуры, но и вообще быстро забылись (Бабаевский, Бубеннов, Суров, Софронов).

Некомпетентность и авторитарность, грубость были не только личными свойствами характера партийных руководителей, но (абсолютная власть разлагает вождей абсолютно!) стали стилем партийного руководства художественной культурой. Сам принцип партийного руководства искусством — ложная и противокультурная идея.

Постперестроечная критика увидела ряд важных черт социалистического реализма. "Соцреализм. Он совсем не так одиозен, аналогов ему вполне хватает. Если посмотреть на него без социальной боли и сквозь призму кино, то выясняется, что знаменитый американский фильм тридцатых годов "Унесенные ветром" по своим художественным достоинствам равнозначен советскому фильму тех же годов "Цирк". А если вернуться к литературе, то романы Фейхтвангера по своей эстетике нисколько не полярны эпопее А.Толстого "Петр Первый". Не зря Фейхтвангер так любил Сталина. Соцреализм — это все тот же "большой стиль", но только по-советски" (Игорь Яркевич. "Литература, эстетика, свобода и другие интересные вещи". Интернет, 1999). Соцреализм не только художественное направление (устойчивая концепция мира и личности) и тип "большого стиля", но и метод.

Метод социалнстического реализма как способ образного мышления, способ создания полнтнчески тенденциозного произведенн, выполняющего определенный социальный заказ, применялся далеко за пределами сферы господства коммунистической идеологии, применялся в целях, чуждых концептуальной ориентацни социалисти-

ческого реализма как художественного направления. Так, в 1972 г. в Метрополитен-опера я видел музыкальный спектакль, поразивший меня своей тенденциозностью. Молодой студент приехал на каникулы в Пуэрто-Рико, где познакомился с красивой девушкой. Они весело танцуют и поют на карнавале. Они решают пожениться и выполняют свое желание, в связи с чем танцы становятся особо темпераментными. Огорчает молодых лишь то, что он всего лишь студент, а она бедная пейзанка. Впрочем, это не мешает им петь и танцевать. В разгар свадебного веселья из Нью-Йорка от родителей студента приходит благословение и чек на миллион долларов для новобрачных. Тут веселье становится неудержимым, все танцующие располагаются пирамидально — внизу пуэрто-риканский народ, выше дальние родственники невесты, еще выше ее родители, а на самой вершине богатый американский студент-жених и бедная пуэрто-риканская невеста-пейзанка. Над ними полосатый флаг США, на котором горит множество звезд. Все поют, а жених и невеста целуются, и в момент соединения их уст на американском флаге загорается новая звезда, что означает появление нового американского штата — Пуэрто-Рико входит в состав США. Среди самых пошлых пьес советской драматургии трудно найти произведение, по своей пошлости и прямолинейной политической тенденциозности достигающее уровня этого американского спектакля. Чем не метод соцреализма?

Согласно провозглашенным теоретическим постулатам, социалистический реализм предполагает включение в образное мышление романтики — образной формы исторического предвосхищения, мечты, основанной на реальных тенденциях развития действительности и обгоняющей естественный ход событий.

Социалистический реализм утверждает необходимость историзма в искусстве: исторически конкретная художественная реальность должна обретать в нем "трехмерность" (писатель стремится запечатлеть, говоря словами Горького, "три действительности" — прошлое, настоящее и будущее). Здесь в социалистический реализм вторгаются постулаты и утопической идеологии коммунизма, твердо знающей пути в "светлое будущее человечества". Однако для поэзии в этой устремленности в грядущее (даже если оно утопическое) было много привлекательного, и поэт Леонид Мартынов писал:

Ты
Не почитай
Себя стоящим
Только здесь вот, в сущем,
В настоящем,
А вообрази себя идущим
По границе прошлого с грядущим.

Вводит грядущее в изображаемую им реальность 20-х годов и Маяковский в пьесах "Клоп" и "Баня". Этот образ будущего предстает

в драматургии Маяковского и в виде Фосфорической женщины, и в виде машины времени, уносящей в будущее людей, достойных коммунизма, и выплевывающей бюрократов и других "недостойных коммунизма". Замечу, что многих "недостойных" общество будет "выплевывать" в ГУЛАГ на протяжении всей своей истории, а пройдет каких-нибудь двадцать пять лет после написания Маяковским этих пьес, и понятие "недостойные коммунизма" будет распространено ("философом" Д.Чесноковым с одобрения Сталина) на целые народы (уже выселенные из мест исторического пребывания или подлежащие высылке). Вот как оборачиваются художественные идеи даже реально "лучшего и талантливейшего поэта советской эпохи" (И.Сталин), создавшего художественные произведения, которые ярко воплощали на сцене и В.Мейерхольд, и В.Плучек. Однако ничего удивительного: опора на утопические идеи, включающие в себя принцип исторического совершенствования мира путем насилия, не могла не обернуться некоторым "подсюсюкиванием" гулаговским "очередным задачам".

Отечественное искусство в XX в. прошло ряд этапов, одни из которых обогатили мировую культуру шедеврами, а другие оказали решающее (часто не благотворное) воздействие на художественный процесс в странах Восточной Европы и Азии (Китае, Вьетнаме, Корее).

Первый этап (1900–1917) — Серебряный век. Зарождаются и развиваются символизм, акмеизм, футуризм. В романе "Мать" Горького формируются принципы социалистического реализма. Социалистический реализм возник в начале XX в. в России. Его родоначальником стал Максим Горький, художественные начинания которого продолжило и развило советское искусство.

Второй этап (1917–1932) характеризуется эстетической полифонией и плюрализмом художественных направлений.

Советская власть вводит жестокую цензуру, Троцкий считает, что она направлена против "союза капитала с предрассудком". Горький пытался противостоять этому насилию над культурой, за что Троцкий малопочтительно называет его "достолюбезным псаломщиком". Троцкий заложил советскую традицию оценки художественных явлений не с эстетической, а с чисто политической точки зрения. Он дает политические, а не эстетические характеристики явлений искусства: "кадетство", "присоединившиеся", "попутчики". В этом отношении Сталин станет подлинным троцкистом, и социальный утилитаризм, политическая прагматика станут для него господствующими принципами в подходе к искусству.

В эти годы происходило становление социалистического реализма и открытие им активной личности, участвующей в творении истории через насилие, по утопической модели классиков марксизма. В

искусстве возникла проблема новой художественной концепции личности и мира.

Вокруг этой концепции в 20-х годах шла острая полемика. Как высшие достоинства человека искусство социалистического реализма воспевает социально важные и значимые качества — героизм, самоотверженность, самопожертвование ("Смерть комиссара" Петрова-Водкина), самоотдачу ("сердце отдать временам на разрыв" — Маяковский).

Включение личности в жизнь общества становится важной задачей искусства, и это ценная особенность социалистического реализма. Однако собственные интересы личности не принимаются во внимание. *Искусство утверждает, что личное счастье человека — в самоотдаче и служении "счастливому будущему человечества", а источник исторического оптимизма и наполненности жизни личности социальным смыслом — в приобщенности ее к созданию нового "справедливого общества".* Этим пафосом проникнуты романы "Железный поток" Серафимовича, "Чапаев" Фурманова, поэма "Хорошо" Маяковского. В фильмах Сергея Эйзенштейна "Стачка", "Броненосец "Потемкин" судьба личности отодвигается на второй план судьбой массы. Сюжетом становится то, что в гуманистическом искусстве, озабоченном судьбой личности, было лишь второстепенным элементом, "общественным фоном", "социальным пейзажем", "массовой сценой", "эпическим отступлением".

Однако некоторые художники отходили от догм социалистического реализма. Так, С.Эйзенштейн все же не полностью устранил индивидуального героя, не принес его в жертву истории. Сильнейшее сострадание вызывает мать в эпизоде на одесской лестнице ("Броненосец "Потемкин"). При этом режиссер остается в русле социалистического реализма и не замыкает сочувствие зрителя на личной судьбе персонажа, а сосредоточивает аудиторию на переживании драмы самой истории и утверждает историческую необходимость и правомерность революционного выступления черноморских моряков.

Инвариант художественной концепции социалистического реализма на первом этапе его развития: *человек в "железном потоке" истории "каплей льется с массами".* Иначе говоря, смысл жизни личности усматривается в самоотвержении (утверждается героическая способность человека включиться в созидание новой действительности даже ценою прямых своих повседневных интересов, а порою ценою и самой жизни), в приобщении к творению истории ("и нету других забот!"). Прагматическо-политические задачи становятся выше нравственных постулатов и гуманистических ориентаций. Э.Багрицкий призывает:

> И если эпоха прикажет: убей! — Убей.
> И если эпоха прикажет: солги! — Солги.

На этом этапе рядом с социалистическим реализмом развиваются и другие художественные направления, утверждающие свои инварианты художественной концепции мира и личности (конструктивизм — И.Сельвинский, К.Зелинский, И.Эренбург; неоромантизм — А.Грин; акмеизм — Н.Гумилев, А.Ахматова, имажинизм — С.Есенин, А.Мариенгоф, символизм — А.Блок; возникают и развиваются литературные школы и объединения — ЛЕФ, напостовцы, "Перевал", РАПП).

Само понятие "социалистический реализм", выразившее художественно-концептуальные качества нового искусства, возникло в ходе бурных дискуссий и теоретических поисков. Эти поиски были делом коллективным, в котором в конце 20-х — начале 30-х годов принимали участие многие деятели культуры, по-разному определявшие новый метод литературы: "пролетарский реализм" (Ф.Гладков, Ю.Лебединский), "тенденциозный реализм" (В.Маяковский), "монументальный реализм" (В.Ставский). В 30-х гг. деятели культуры все больше сходятся на определении творческого метода советского искусства как метода социалистического реализма. "Литературная газета" 29 мая 1932 г. в передовой статье "За работу!" писала: "Массы требуют от художников искренности, революционного социалистического реализма в изображении пролетарской революции". Руководитель украинской писательской организации И.Кулик (Харьков, 1932) говорил: "...условно тот метод, на который мы с вами могли бы ориентироваться, следовало бы назвать "революционно-социалистический реализм". На совещании писателей на квартире у Горького 25 октября 1932 г. художественным методом литературы в ходе обсуждения был назван социалистический реализм. Позже коллективные усилия по выработке концепции художественного метода советской литературы были "забыты" и все было приписано Сталину.

Третий этап (1932–1956). При образовании в первой половине 30-х гг. Союза писателей социалистический реализм был определен как художественный метод, требующий от писателя правдивого и исторически конкретного изображения действительности в ее революционном развитии; подчеркивалась задача воспитания трудящихся в духе коммунизма. В этом определении не оказалось ничего специфически эстетического, ничего относящегося к собственно искусству. Определение ориентировало искусство на "политическую ангажированность" и с равным успехом было применимо и к истории как науке, и к журналистике, и к пропаганде и агитации. В то же время это определение социалистического реализма трудно было применить к таким видам искусства, как архитектура, прикладное и декоративное искусство, музыка, к таким жанрам, как пейзаж, натюрморт. За пределами указанного понимания художественного метода, по существу, оказались лирика и сатира. Оно отсекало от нашей

культуры или ставило под сомнение крупные художественные ценности.

В первой половине 30-х гг. эстетический плюрализм административно пресекается, углубляется идея активной личности, но эта личность не всегда имеет ориентацию на подлинно гуманистические ценности. Высшими жизненными ценностями становятся вождь, партия и ее цели.

В 1941 г. в жизнь советского народа вторгается война. Литература и искусство включаются в духовное обеспечение борьбы с фашистскими оккупантами и победы. В этот период искусство социалистического реализма там, где оно не впадает в примитивность агитки, наиболее полно соответствует жизненным интересам народа.

В 1946 г., когда наша страна жила радостью победы и болью огромных утрат, было принято постановление ЦК ВКП(б) "О журналах "Звезда" и "Ленинград". С разъяснением постановления на собрании партийного актива и писателей Ленинграда выступил А.Жданов.

Творчество и личность М.Зощенко были охарактеризованы Ждановым в таких "литературно-критических" выражениях: "мещанин и пошляк", "несоветский писатель", "пакостничество и непотребство", "выворачивает наизнанку свою пошлую и низкую душонку", "беспринципный и бессовестный литературный хулиган".

Об А.Ахматовой было сказано, что диапазон ее поэзии "ограничен до убожества, ее творчество "не может быть терпимо на страницах наших журналов", что, "кроме вреда", произведения этой не то "монахини", не то "блудницы" ничего не могут дать нашей молодежи.

У Жданова крайняя литературно-критическая лексика — единственный аргумент и инструмент "анализа". Грубый тон литературных поучений, проработки, гонения, запреты, солдафонское вмешательство в творчество художников обосновывались диктатом исторических обстоятельств, экстремальностью переживаемых ситуаций, постоянным обострением классовой борьбы.

Социалистический реализм бюрократически использовался в качестве сепаратора, отделяющего "дозволенное" ("наше") искусство от "недозволенного" ("ненашего"). Из-за этого отвергалось многообразие отечественного искусства, на периферию художественной жизни или даже за границы художественного процесса оттеснялись неоромантизм (повесть А.Грина "Алые паруса", живопись А.Рылова "В голубом просторе"), новореалистическое бытийно-событийное, гуманистическое искусство (М.Булгаков "Белая гвардия", Б.Пастернак "Доктор Живаго", А.Платонов "Котлован", скульптура С.Коненкова, живопись П.Корина), реализм памяти (полотно Р.Фалька и графика В.Фаворского), поэзия состояния духа личности (М.Цветаева, О.Мандельштам, А.Ахматова, позже И.Бродский). История все

расставила по своим местам, и сегодня видно, что именно эти отвергнутые официозной культурой произведения и составляют суть художественного процесса эпохи и являются ее главными художественными достижениями и эстетическими ценностями.

Художественный метод как исторически обусловленный тип образного мышления определяется тремя факторами: 1) действительностью, 2) мировоззрением художников, 3) художественно-мыслительным материалом, из которого они исходят. *Образное мышление художников социалистического реализма зиждилось на жизненной основе убыстрившейся в своем развитии действительности XX в., на мировоззренческой основе принципов историзма и диалектического понимания бытия, опираясь на реалистические традиции русского и мирового искусства.* Поэтому при всей своей тенденциозности социалистический реализм в соответствии с реалистической традицией нацеливал художника на создание объемного, эстетически многоцветного характера. Таков, например, характер Григория Мелехова в романе "Тихий Дон" М.Шолохова.

Четвертый этап (1956–1984) — искусство социалистического реализма, утверждая исторически активную личность, стало задумываться о ее самоценном значении. Если художники прямо не задевали власть партии или принципы социалистического реализма, бюрократия терпела их, если служили — награждала. "А если нет — так нет": травля Б.Пастернака, "бульдозерный" разгон выставка в Измайлове, проработка художников "на высшем уровне" (Хрущевым) в Манеже, арест И.Бродского, высылка А.Солженицына...— "этапы большого пути" партийного руководства искусством.

В этот период уставное определение социалистического реализма окончательно утратило авторитет. Стали нарастать предзакатные явления. Все это сказалось на художественном процессе: он утерял ориентиры, в нем возникла "вибрация", с одной стороны, увеличился удельный вес художественных произведений и литературно-критических статей антигуманистической и националистической направленности, с другой стороны, появились произведения апокрифическо-диссидентского и неофициозного демократического содержания.

В уставах творческих союзов утратившее авторитет определение стали кроить и латать, но в конце концов дело свелось к отсечению второй части формулировки, где речь шла о коммунистическом воспитании средствами искусства.

Взамен утраченного определения можно дать следующее, отражающее особенности нового этапа литературного развития: *социалистический реализм — метод (способ, инструмент) построения художественной реальности и соответствующее ему художественное направление, вбирающие социально-эстетический опыт XX в., несущие в себе художественную концепцию: мир несовершенен, "надо мир сна-*

чала переделать, переделав, можно воспевать"; личность должна быть социально активной в деле насильственного изменения мира.

В этой личности пробуждается самосознание — ощущение своей самоценности и протест против насилия (П.Нилин "Жестокость").

Несмотря на продолжающееся бюрократическое вмешательство в художественный процесс, несмотря на продолжающуюся опору на идею насильственного преобразования мира, жизненные импульсы действительности, мощные художественные традиции прошлого способствовали возникновению ряда ценных произведений (рассказ Шолохова "Судьба человека", фильмы М.Ромма "Обыкновенный фашизм" и "Девять дней одного года", "Летят журавли", Г.Чухрая "Сорок первый" и "Баллада о солдате", Смирнова "Белорусский вокзал"). Замечу, что особенно много ярких и оставшихся в истории произведений было посвящено Отечественной войне против фашистов, что объясняется и реальной героичностью эпохи, и высоким гражданско-патриотическим пафосом, охватившим все общество в этот период, и тем, что основная концептуальная установка соцреализма (творение истории путем насилия) в военные годы совпадала и с вектором исторического развития, и с народным сознанием и в данном случае не противоречила принципам гуманизма.

Начиная с 60-х гг. искусство социалистического реализма утверждает связь человека с широкой традицией национального бытия народа (произведения В.Шукшина и Ч.Айтматова). В первые десятилетия своего развития советское искусство (Всеволод Иванов и А.Фадеев в образах дальневосточных партизан, Д.Фурманов в образе Чапаева, М.Шолохов в образе Давыдова) запечатлевает людей, вырывающихся из традиций н быта старого мира. Казалось бы, произошел решительный и бесповоротный обрыв невидимых нитей, связывающих личность с прошлым. Однако искусство 1964–1984 гг. обращает все большее внимание на то, как, какими чертами личность связана с многовековыми психологическими, культурными, этнографическими, бытовыми, этическими традициями, ибо выяснилось, что человек, в революционном порыве порвавший с национальной традицией, лишается почвы для общественно целесообразной, гуманной жизни (Чингиз Айтматов "Белый пароход"). Без связи с национальной культурой личность оказывается пустой и разрушительно-жестокой.

Андрей Платонов выдвинул "опережающую" время художественную формулу: *"Без меня народ не полный"*. Это замечательная формула — одно из высших достижений социалистического реализма на его новом этапе (несмотря на то что это положение было выдвинуто и художественно доказано изгоем соцреализма — Платоновым, оно только и могло вырасти на местами плодородной, местами мертвенной, а в целом противоречивой почве этого художественного направления). Та же мысль о слиянности жизни человека с жизнью народа

звучит и в художественной формуле Маяковского: человек "каплей льется с массами". Однако новый исторический период чувствуется в акцентировке Платоновым *самоценного значения личности.*

История социалистического реализма поучительно продемонстрировала, что в искусстве важны не приспособленчество, а художественная правда, сколь бы горька и "неудобна" она ни была. Партийное руководство, прислуживающая ему критика и некоторые постулаты социалистического реализма требовали от произведений "художественной правды", совпадающей с сиюминутной конъюнктурой, соответствующей задачам, поставленным партией. В противном случае произведение могли запретить и выбросить из художественного процесса, а автор подвергался гонениям или даже остракизму.

История показывает, что "запретители" оставались за ее бортом, а запрещенное произведение в нее возвращалось (например, поэмы А.Твардовского "По праву памяти", "Теркин на том свете").

Пушкин говорил: "Тяжкий млат, дробя стекло, кует булат". В нашей стране страшная тоталитарная сила "дробила" интеллигенцию, превращая одних в доносчиков, других в пьяниц, третьих в конформистов. Однако в некоторых выковывала глубинное художественное сознание, сочетающееся с огромным жизненным опытом. Эта часть интеллигенции (Ф.Искандер, В.Гроссман, Ю.Домбровский, А.Солженицын) создавала в труднейших обстоятельствах глубокие и бескомпромиссные произведения.

Еще более решительно утверждая исторически активную личность, искусство социалистического реализма впервые начинает осознавать обоюдность процесса: не только личность для истории, но и история для личности. Сквозь трескучие лозунги служения "счастливому будущему" начинает пробиваться идея самоценности человека.

Искусство социалистического реализма в духе запоздалого классицизма продолжает утверждать приоритет "общего", государственного над "частным", личным. Продолжает проповедоваться включенность личности в историческое творчество масс. Вместе с тем в романах В.Быкова, Ч.Айтматова, в фильмах Т.Абуладзе, Э.Климова, спектаклях А.Васильева, О.Ефремова, Г.Товстоногова не только звучит привычная для социалистического реализма тема ответственности личности перед обществом, но и возникает тема, готовящая идею перестройки, тема ответственности общества за судьбу и счастье человека.

Возникает самоотрицание социалистического реализма. В нем (а не только вне его, в опальном и подпольном искусстве) начинает звучать идея: человек не топливо истории, дающее энергию для абстрактного прогресса. Будущее созидается людьми для людей. Человек должен отдавать себя людям, эгоистическая замкнутость лишает жизнь смысла, превращает ее в абсурд (выдвижение и утверждение

этой идеи — заслуга искусства социалистического реализма). Если духовный рост человека вне общества чреват деградацией личности, то и развитие общества вне и помимо человека, вопреки его интересам пагубно и для личности, и для общества. Эти идеи после 1984 г. станут духовным фундаментом перестройки и гласности, а после 1991 г.— демократизации общества.

Однако как выдвинутый эпохой Возрождения лозунг свободы "Делай что хочешь!" привел к кризису эпохи Возрождения (ибо не все хотели делать добро), так и художественные идеи, подготовившие перестройку (все для человека) обернулись кризисом и перестройки, и всего общества, ибо бюрократы и демократы сочли человеком только себя и некоторых себе подобных; по партийным, национальным и иным групповым признакам люди разделились на "наших" и "не наших".

Пятый этап (середина 80-х — 90-е гг.) — конец социалистического реализма (он не пережил социализм и советскую власть) и начало плюралистического развития отечественного искусства: развились новые тенденции в реализме (В.Маканин), появились соц-арт (Меламид, Комар), концептуализм (Д.Пригов) и другие постмодернистские направления в литературе и живописи.

Ныне демократически и гуманистически ориентированное искусство обретает двух противников, подтачивающих и разрушающих высшие гуманистические ценности человечества. Первый противник нового искусства и новых форм жизни — это социальное равнодушие, эгоцентризм личности, празднующей историческое освобождение от контроля государства и сложившей с себя все обязанности перед обществом; корыстолюбие неофитов "рыночной экономики". Другой противник — это левацко-люмпенский экстремизм обездоленных своекорыстной, коррумпированной и неумной демократией, заставляющий людей оглядываться на социалистические ценности прошлого с их стадным коллективизмом, уничтожающим личность.

Развитие общества, его совершенствование должны идти через человека, во имя личности, а самоценная личность, разомкнув социальный и личный эгоизм, должна включиться в жизнь общества и развиваться в согласии с ним. Это надежный ориентир для искусства. Без утверждения необходимости социального прогресса литература вырождается, но важно, чтобы прогресс шел не вопреки и не за счет человека, а во имя него. Счастливое общество — это тот социум, в котором история движется через русло личности. К сожалению, эта истина оказалась не известной или не интересной ни коммунистическим строителям далекого "светлого будущего", ни шоковым терапевтам и другим строителям рынка и демократии.

Демократизация нашего общества и исчезновение партийной опеки способствовали тому, что вышли в свет произведения, авторы которых стремятся художественно осмыслить историю нашего обще-

ства во всем ее драматизме и трагизме (особенно значительно в этом отношении произведение Александра Солженицына "Архипелаг ГУЛАГ").

Идея эстетики соцреализма об активном воздействии литературы на действительность оказалась правильной, но сильно преувеличенной, во всяком случае художественные идеи не становятся "материальной силой". Игорь Яркевич в опубликованной в Интернете статье "Литература, эстетика, свобода и другие интересные вещи" пишет: "Задолго до 1985 года во всех либерально ориентированных тусовках звучало как девиз: "Если завтра опубликовать Библию и Солженицына, то послезавтра мы проснемся в другой стране". Господство над миром через литературу — эта идея согревала сердца не только секретарей СП".

Именно благодаря новой атмосфере после 1985 г. вышли в свет "Повесть непогашенной луны" Бориса Пильняка, "Доктор Живаго" Бориса Пастернака, "Котлован" Андрея Платонова, "Жизнь и судьба" Василия Гроссмана и другие произведения, долгие годы остававшиеся за пределами круга чтения советского человека. Появились новые фильмы "Мой друг Иван Лапшин", "Плюмбум, или Опасная игра", "Легко ли быть молодым", "Такси-блюз", "Не послать ли нам гонца". Фильмы последних полутора десятилетий конца XX в. с болью говорят о трагедиях прошлого ("Покаяние"), выражают беспокойство за судьбу молодого поколения ("Курьер", "Луна-парк"), повествуют о надеждах на будущее. Некоторые из этих произведений останутся в истории художественной культуры, и все они прокладывают пути к новом искусству и новому пониманию судеб человека и мира.

Перестройка создала особую литературно-культурную ситуацию в России.

Культура диалогична. Изменения читателя и его жизненного опыта ведут к изменению литературы, и не только рождающейся, но и существующей. Ее содержание меняется. "Свежими и нынешними очами" читатель прочитывает литературные тексты и находит в них ранее неведомые смысл и ценность. Этот закон эстетики особенно внятно проявляется в переломные эпохи, когда резко меняется жизненный опыт людей. Переломное время перестройки сказалось не только на социальном статусе и рейтинге литературных произведений, но и на состоянии литературного процесса.

Каково же это состояние? Все основные направления и течения отечественной литературы претерпели кризис, ибо предлагаемые ими идеалы, познтивные программы, варианты, художественные концепции мира оказались несостоятельными. (Последнее не исключает художественной значимости отдельных произведений, создаваемых чаще всего ценой отхода писателя от концепции направления.

Примером тому взаимоотношения В.Астафьева с деревенской прозой.)

Литература светлого настоящего и будущего (социалистический реализм в его "чистом виде") в последние два десятилетия ушла из культуры. Кризис самой идеи построения коммунизма лишил это направление идеологического основания и целей. Одного "Архипелага ГУЛАГа" достаточно, чтобы все произведения, дающие нашу жизнь в розовом свете, обнаружили свою лживость.

Новейшей модификацией социалистического реализма, продуктом его кризиса стало *национал-большевистское течение литературы.* В государственно-патриотической форме это направление представлено творчеством Проханова, славившего экспорт насилия в виде вторжения советских войск в Афганистан. Националистическую форму этого направления можно найти в произведениях, публикуемых журналами "Молодая гвардия" и "Наш современник". Крах этого направления отчетливо виден на историческом фоне пламени, дважды (в 1934 и в 1945 гг.) горевшего рейхстага. И как бы ни развивалось это направление, исторически оно уже опровергнуто и чуждо мировой культуре.

Я уже отмечал выше, что в ходе строительства "нового человека" были ослаблены, а порою и утрачены связи с глубинными пластами национальной культуры. Это обернулось многими бедствиями для народов, над которыми проводился этот эксперимент. И бедой из бед стала готовность нового человека к межнациональным конфликтам (Сумгаит, Карабах, Ош, Фергана, Южная Осетия, Грузия, Абхазия, Приднестровье) и гражданским войнам (Грузия, Таджикистан, Чечня). Антисемитизм дополнился неприятием "лиц кавказской национальности". Прав польский интеллектуал Михник: *высшая и последняя стадия социализма — национализм.* Еще одно печальное тому подтверждение и немирный развод по-югославски и мирный — по-чехословацки или по-беловежски.

Кризис социалистического реализма породил в 70-х годах литературное течение *социалистический либерализм. Идея социализма с человеческим лицом* стала опорой этого течения. Художник производил парикмахерскую операцию: с лица социализма сбривались сталинские усы и приклеивалась ленинская бородка. По этой схеме создавались пьесы М.Шатрова. Это течение художественными средствами вынуждено было решать политические проблемы, когда другие средства были закрыты. Писатели делали макияж на лице казарменного социализма. Шатров давал либеральную по тем временам трактовку нашей истории, трактовку, способную и удовлетворить, и просветить высшее начальство. Многие зрители восторгались тем, что намеком дан Троцкий, и это уже воспринималось как открытие, или намеком говорилось, что Сталин был не совсем хорошим. Это воспринималось с восторгом нашей полузадавленной интеллигенцией.

В ключе социалистического либерализма и социализма с человеческим лицом написаны и пьесы В.Розова. Его юный герой крушит мебель в доме бывшего чекиста снятой со стены отцовской буденновской шашкой, которой некогда рубили белогвардейскую контру. Сегодня такие временно прогрессивные произведения из полуправдивых и умеренно привлекательных превратились в ложные. Короток был век их триумфа.

Еще одно течение русской словесности — *люмпен-интеллигентская литература*. Люмпен-интеллигент — образованец, знающий кое-что кое о чем, не имеющий философического взгляда на мир, не чувствующий за него личной ответственности и привыкший мыслить "свободно" в рамках осторожного фрондерства. Люмпен-писатель владеет заемной, созданной мастерами прошлого художественной формой, что придает его творчеству некоторую привлекательность. Однако применить эту форму к реальным проблемам бытия ему не дано: его сознание пусто, он не знает, что сказать людям. Изысканную форму люмпен-интеллигенты используют для передачи высокохудожественных мыслей ни о чем. Часто это бывает у современных поэтов, владеющих стихотворной техникой, но лишенных способности осмыслять современность. Люмпен-писатель выдвигает в качестве литературного героя собственное альтер эго, человека пустого, слабовольного, мелкого шкодника, способного "ухватить, что плохо лежит", но не способного на любовь, не умеющего ни дать женщине счастья, ни стать счастливым самому. Такова, например, проза М.Рощина. Люмпен-интеллигент не может быть ни героем, ни творцом высокой литературы.

Одним из продуктов распада социалистического реализма стал *неокритический натурализм* Каледина и других разоблачителей "свинцовых мерзостей" нашей армейской, кладбищенской и городской жизни. Это *бытописательство* типа Помяловского, только с меньшей культурой и меньшими литературными способностями.

Еще одним проявлением кризиса социалистического реализма стало *"лагерное" течение литературы*. К сожалению, многие произведения "лагерной" литературы оказались на уровне упомянутого выше бытописательства и лишены философического и художественного величия. Однако поскольку речь в этих произведениях шла о незнакомом широкому читателю быте, то его "экзотические" подробности вызывали большой интерес и произведения, передававшие эти подробности, оказывались социально значимыми, а иногда и художественно ценными.

Литература ГУЛАГа внесла в народное сознание огромный трагический жизненный опыт лагерной жизни. Эта литература останется в истории культуры, особенно в таких высших своих проявлениях, как произведения Солженицына и Шаламова.

Неоэмигрантская литература (В.Войнович, С.Довлатов, В.Аксенов), живущая жизнью России, много сделала для художественного осмысления нашего бытия. "Лицом к лицу лица не увидать", и на эмигрантском расстоянии писателям действительно удается увидеть много важного в особо ярком свете. К тому же у неоэмигрантской литературы есть своя мощная российская эмигрантская традиция, в которую входят Бунин, Куприн, Набоков, Зайцев, Газданов. Сегодня вся эмигрантская литература стала частью и нашего российского литературного процесса, и частью нашей духовной жизни.

Вместе с тем, в неоэмигрантском крыле российской словесности наметились дурные тенденции: 1) деление российских литераторов по основанию: *уехал* (= порядочный и талантливый) — *не уехал* (= непорядочный и бездарный); 2) возникла мода: обитая в уютном и сытом далеке, давать категорические советы и оценки событиям, от которых эмигрантское житье-бытье почти не зависит, но которые грозят самой жизни граждан России. В таких "советах постороннего" (особенно когда они категоричны и в подводном течении содержат интенцию: вы там в России — не понимаете простейших вещей) есть что-то нескромное и даже безнравственное.

Все хорошее в российской литературе рождалось как нечто критическое, противостоящее существующему порядку вещей. Это нормально. Только так в тоталитарном обществе и возможно рождение культурных ценностей. Однако простое отрицание, простая критика существующего еще не дает выход к высшим литературным достижениям. Высшие ценности появляются вместе с философическим видением мира и внятными идеалами. Если бы Лев Толстой просто говорил о мерзостях жизни — был бы он Глебом Успенским. Но это не мировой уровень. Толстой же разработал художественную концепцию непротивления злу насилием, внутреннего самосовершенствования личности; он утверждал, что насилием можно только разрушать, строить же можно — любовью, а преобразовать следует прежде всего самих себя.

Эта концепция Толстого предугадала XX в., и, если бы к ней прислушались, она предотвратила бы бедствия нашего века. Сегодня она помогает их понять и преодолеть. Концепции такого масштаба, охватывающей нашу эпоху и уходящей в будущее, нам не хватает. И когда она появится, у нас будет вновь великая литература. Она в пути, и гарантия тому — традиции русской литературы и трагический жизненный опыт нашей интеллигенции, обретенный в лагерях, очередях, на работе и на кухне.

Вершины русской и мировой литературы "Война и мир", "Преступление и наказание", "Мастер и Маргарита" позади нас и впереди. То, что у нас были Платонов и Булгаков, Цветаева и Ахматова,— дает уверенность в великой будущности нашей литературы. Уникальный трагический жизненный опыт, который в страданиях обре-

ла наша интеллигенция, и великие традиции нашей художественной культуры не могут не привести к созидательному акту сотворения нового художественного мира, к созданию истинных шедевров. Как бы ни пошел исторический процесс и какие бы откаты ни случились, страна, имеющая огромный потенциал, исторически выйдет из кризиса. Художественные и философские достижения ожидают нас в ближайшем времени. Они придут раньше экономических и политических достижений.

3. Крестьянский реализм (деревенская проза): крестьянин — главный носитель нравственности и опора национальной жизни. Крестьянский реализм (деревенская проза) — литературное направление русской прозы (конца 60-х — 80-х гг.); центральная тема — современная деревня, главный герой — раскрестьяненный крестьянин. В 20-х гг. Троцкий выделял в послереволюционном литературном процессе писателей, выражавших интересы и воззрения крестьянства. Он называл этих писателей "мужиковствующими". Однако крестьянский реализм, развивавшийся полвека спустя, не совпадает с этим художественным явлением 20-х гг., потому что деревенская проза на все явления смотрит сквозь проблемы, связанные с судьбой крестьянина, прошедшего горнило коллективизации.

Деревенской прозе уделяли восторженное внимание критики, издатели, переводчики. Сам термин "деревенская проза" был введен советской критикой в конце 60-х гг. XX в.

Деревенская проза имела серьезные завоевания ("Привычное дело" В.Белова, "Живи и помни", "Прощание с Матерой" В.Распутина). Еще до того, как опустели полки продовольственных магазинов, до того, как партия соорудила очередную вавилонскую башню — "Продовольственную программу", писатели-деревенщики смело осудили тогда еще неприкасаемую коллективизацию. Эта социальная смелость крестьянского реализма сочеталась с его художественными достижениями (в частности, вводились в литературный обиход новые пласты народной речи, новые характеры, высокие традиционные нравственные ценности).

Однако художественная концепция крестьянского реализма потерпела кризис. Деревенщики стали отрицать городскую культуру: мол, в пустыне духа оазис — деревня; в ней истинная жизнь, потому что сохранились духовные основы бытия народа.

Согласно художественной концепции этого литературного направления, крестьянин — единственный истинный представитель народа и носитель идеалов, деревня — основа возрождения страны. Деревенщики исходили из общечеловеческих идеалов, которые только и плодотворны в искусстве. Патриархальность крестьянина утверж-

далась ими как высшая нравственная ценность и идеал. Однако вскоре общечеловеческая точка зрения была вытеснена классовой — крестьянской. Жизнь перестала измеряться общечеловеческим, а человеческое стало измеряться крестьянским. Взамен сталинской пролетарской партийности деревенщики обрели не менее узкую — крестьянскую, и сразу добрый мир превратился во враждебный, полный опасностей: иноверцы, инородцы, рок-музыка, модернизм, эротика, Запад. И стали писатели смотреть на этот мир очами отчаяния и муки, ненавидя многое в этом мире и воображая ненависть мира к себе. Так возникла иллюзорная идея русофобии, построенная по превратной закольцованной схеме: я всех вас ненавижу — значит, вы ненавидите меня, а поскольку вы меня ненавидите, я готов вас уничтожить.

Главная незадача крестьянского реализма — утверждаемый ею герой. Плодоносившая ветвь нашей литературы — деревенская проза — высохла, потому что не может быть идеалом крестьянин, превращенный раскулачиванием, коллективизацией и десятилетиями несвободного труда в люмпен-крестьянина, не способного прокормить свой народ. Люмпен-крестьянин сегодня не хочет взять землю, завидует новому фермеру и живет по формуле: казалось бы, какое мне дело, что у соседа корова сдохла, а все-таки приятно. Для люмпен-крестьянина зажиточный крестьянин — чужой и сомнительный человек. Можно ли люмпен-крестьянина, забывшего землю и Бога, выдавать за идеал? Может ли он быть героем великой литературы? В ответах на эти вопросы кроются причины кризиса крестьянского реализма и его исторически относительно быстрого ухода с литературной авансцены.

Ряд концептуальных положений крестьянского реализма резко противостояли официальной советской идеологии, ортодоксальным марксистским догмам: 1) взамен идеализации рабочего класса давался образ крестьянина как носителя исторического и эстетического идеала; 2) взамен интернационализма выдвигалась национальная идея; 3) Ф.Энгельс писал об "идиотизме деревенской жизни" — новое художественное направление стало критиковать идиотизм городской жизни.

Как же при таком резком расхождении с официальной советской ортодоксией крестьянскому реализму удалось выйти из-под жесткой опеки партийного руководства и преодолеть цензурные барьеры? Это объясняется рядом причин: 1) ослаблением авторитета официальной марксистской идеологии, начавшей претерпевать кризис, что заставляло партийную элиту искать новых идеологических опор в деревенском мифе и национальных идеях; 2) продовольственным кризисом, бедами сельскохозяйственной колхозной системы; 3) известным сочувствием ряда партийных руководителей (М.Суслова, например) некоторым идеям деревенской прозы (многие работники ЦК

и, главное, его идеологических отделов были выходцами из деревни, и им льстило возвеличение крестьянина, звучавшее в произведениях деревенской прозы).

В известном смысле крестьянский реализм уникален — после середины 30-х гг. это единственное художественное направление, допущенное к легальному существованию в советской культуре рядом с социалистическим реализмом.

Крестьянский реализм сформировался в самостоятельное художественное направление, которое стало развиваться параллельно социалистическому реализму, в ряде постулатов совпадая с ним. Так, деревенской прозе, несмотря на отрицание коллективизации, была не чужда идея насильственного вмешательства в исторический процесс, а также обязательный для соцреализма поиск врагов.

В ряде других отношений крестьянский реализм расходился с социалистическим реализмом: деревенская проза утверждала светлое прошлое, соцреалисты — светлое будущее; деревенская проза отрицала многие незыблемые для соцреализма ортодоксальные ценности — осуждала колхозный строй, не считала раскулачивание социально плодотворным и справедливым действием.

ПЕРИОД МОДЕРНИЗИРОВАННОГО РЕАЛИЗМА: ПОИСК НОВЫХ НАДЕЖД

4. Неореализм: человек из народа в сложных обстоятельствах середины XX в.; простые человеческие поступки личности создают ей достойную жизнь. Неореализм (от ит. neo-realism — новый реализм) — художественное направление реализма XX в., проявившее себя в послевоенном итальянском кинематографе и отчасти в литературе. *Особенности: пристальный интерес неореализм проявил к человеку из народа, к жизни простых людей; острое внимание к деталям, наблюдательность и фиксирование элементов, вошедших в жизнь после Второй мировой войны.* Наиболее известны фильмы Де Сика "Похитители велосипедов" (1948), "Умберто Д." (1951), "Подсолнухи" (1970); романы Альберто Моравиа "Римлянка" (1947) — о жизни проститутки, "Чочара" (1957) и "Римские рассказы" (1954). неореалистична проза Сезаре Павезе, посвященная проблемам антифашизма.

Произведения неореализма утверждают идеи гуманизма, значимость простых жизненных ценностей, доброту и справедливость в человеческих отношениях, равноправие людей и их достоинство независимо от имущественного положения.

В неореализме давало себя знать общее временное "полевение" и даже прокоммунистическое "покраснение" европейской и особенно итальянской жизни после окончания войны с фашизмом. Неоре-

ализм соприкасался с левыми и подчас классовыми идеями. Вытеснение этого направления с экрана и книжных страниц произошло из-за того, что жизнь послевоенной Европы оказалась много сложнее установок и художественных концепций неореализма.

5. Магический реализм: человек живет в реальности, совмещающей в себе современность и историю, сверхъестественное и естественное, паранормальное и обыденное. В произведениях Габриэля Маркеса "Сто лет одиночества" (1967), "Полковнику никто не пишет", "Осень патриарха" перед читателем предстает реальный мир, который одновременно фантастичен и волшебен. Проза Маркеса — магический реализм — переплетение действительности и легенды. Автор в детстве жил в доме, населенном чудаками и привидениями, и перенес эту атмосферу на страницы своих романов.

Маркес вспоминал: "Уж не знаю почему, но дом наш был чем-то вроде консультации по всем чудесам, случавшимся в городе. Всякий раз, как происходило что-нибудь такое, чего никто не понимал, обращались сюда, и обычно тетка давала ответы на любые вопросы. Вот и тогда (речь идет о случае, когда соседка принесла необычное яйцо с наростом) она глянула на соседку и сказала: "А-а, да ведь это яйца василиска. Запалите очаг во дворе..." Я полагаю, что именно эта естественность дала мне ключ к роману "Сто лет одиночества", где самые чудовищные, самые невероятные вещи рассказываются с тою же невозмутимостью, с какой моя тетка приказала сжечь во дворе яйцо василиска — существа, о котором никто ничего не знал"[1]. В известном смысле роман "Сто лет одиночества" перенес на страницы книги детство Маркеса.

Естественное, обыденное и чудовищное, необычное, соединяясь воедино, составляют суть поэтики Маркеса. Эта поэтика и создает мир магического реализма, в котором живут герои писателя. Маркес, с невозмутимостью повествуя о привычном и чудесном, стремится сделать правдоподобным невероятное и поставить в один ряд с обыденным и тем самым сделать невероятное обычным. Он признается: "Я убежден, что читатель "Ста лет одиночества" не поверил бы в вознесение на небо Ремедномы Прекрасной, если бы не то, что она вознеслась на небо на белых перкалевых простынях"[2]. Действительно уточняемое автором качество простыней делает событие вознесения наглядным, правдоподобным и убедительным.

Герои Маркеса — народ и история. *Произведения Маркеса — сотканы из настоящего и прошлого; время — текуче.* Дождь в романе "Сто лет одиночества" бесконечно затяжной и погружает героев в сонное и вымороченное состояние. Ход истории надолго останавливается.

"Сто лет одиночества", по словам Маркеса, "начисто лишен серьезности". Это говорится о книге, вторгающейся в проблемы сути

бытия, и речь идет об официозной, догматической серьезности. Ее-то и отвергает Маркес. И это *свойство магического реализма, раскрывать бытие мира через вымысел и "несерьезность", уходя от канона и официоза. Это раблезианская несерьезность, погружение в многовековую народную смеховую культуру.*

История, политика предстают в романе в свете раблезианского карнавального смеха, позволяющего, по словам Маркеса, "вывернуть действительность наизнанку, чтобы разглядеть, какова она с обратной стороны".

Раблезианский смех Маркеса "...вовсе не тождественен своему предку — это смех современной эпохи, отвечающий нынешнему состоянию мира. Если некогда в Европе народный смех питал собою ренессансное мироощущение, объективно способствовавшее торжеству буржуазных порядков, ныне в Латинской Америке, ополчаясь против этих порядков, он подвергает переоценке и само ренессансное мироощущение. И если создатель "Гаргантюа и Пантагрюэля" был веселым глашатаем и провозвестником целой исторической эры, то Гарсиа Маркес выступает веселым судьей и могильщиком этой эры"[3].

Роман "Сто лет одиночества" — история шести поколений рода Буэндиа, завершающаяся гибелью последнего представителя этого рода. Роман — традиционная современная семейная хроника, и столетняя история городка Макондо (тем самым и история провинциальной Колумбии), и отражение особенностей бытия Латинской Америки, и история индивидуалистического сознания — мировоззренческой доминанты героев произведения. Все эти аспекты повествования взаимодействуют в романе Маркеса. Действие романа начинается в 30-е гг. XIX в. и охватывает столетнюю историю развития городка Макондо, Колумбии, Латинской Америки, человечества.

В художественную концепцию Маркеса входит антиэкзистенциалистская идея неестественности одиночества, его разрушительности для личности.

Первое поколение героев романа, относящееся к началу XIX в., проникнуто ренессансным гедонизмом и авантюризмом. Затем в жизни следующих поколений семьи Буэндиа проявляются четы деградации. *Время в романе* не восходит вверх, не движется ни линейно, ни по кругу (не возвращается на круги своя), а *движется по свертывающейся спирали, история идет вспять, регрессирует. Игра со временем, проявление реальности через необычное движение времени — характерная особенность магического реализма.*

Кульминация трагизма в романе — сцены расстрела в конце эпохи "банановой лихорадки" трех тысяч забастовщиков на привокзальной площади. Когда чудом спасшийся и выбравшийся из-под трупов один из героев (Хосе Аркадио) рассказывает о случившемся, ему никто не верит. Все повторяют: "Не было мертвых", потому что

правительство официально объявило, что забастовщики мирно разошлись по домам. Маркес так прокомментировал эти события: "В Латинской Америке одним официальным декретом можно заставить забыть такое событие, как гибель трех тысяч людей. То, что кажется фантастическим, извлечено из нашей ужасающе подлинной действительности"[4]. Последняя фраза Маркеса характеризует природу и источник магического реализма.

Здесь характерна ложь властей о судьбе трех тысяч забастовщиков и леность и нелюбопытство ума народа, не желающего верить в очевидное и верящего в официальные заявления правительства. Автор романа не верит и не ленится думать, из этого в его магическом реализме и возникает художественная правда.

Однако время не только движется по свертывающейся спирали, в некоторых районах художественной реальности время овеществляется, и появляется "кусок неподвижного времени". *Время в романе концентрируется, спрессовывается и, достигнув предельной плотности, взрывается, что приводит к катастрофе — гибели художественного мира, воплощенного в городке Макондо.*

Ураган разрушает Макондо — тот художественный мир, который создан Маркесом. И это последнее чудо романа. Гибель Макондо апокалиптична, но эта гибель обещает обновление гибнущего мира. Трагедия Макондо служит и уроком, и предостережением человечеству.

Индивидуализм и одиночество каждого человека привели к гибели Макондо. *И художественная концепция романа утверждает необходимость единения людей, образование общечеловеческой сущности. Без этого человечество погибнет. Сам Маркес считает идею солидарности главной идеей романа.*

Главное действие повести "Полковнику никто не пишет" – ожидание. Мучительное, полное надежд и разочарований ожидание голодающего полковника обещанной ему пенсии. В молодости он участвовал в гражданской войне и совершил подвиг: к моменту подписания мира привез золотую казну повстанцев. Однако и этот подвиг, и сам полковник забыты. Проявляя терпение и воодушевляясь надеждой, наивно и мудро веря в справедливость бытия, преодолевая бюрократизм властей, нищету и голод, полковник ждет положенной и обещанной ему пенсии. И это ожидание становится продолжением подвига, совершенного полковником в юности.

Полковник хранит верность своему прошлому и воспоминаниям о сыне Августине, убитом за распространение подпольной литературы. Он в труднейших обстоятельствах голода и нищеты не продает бойцовского петуха — любимца погибшего сына. Последние крохи пищи полковник отдает петуху не только в надежде на то, что тот выиграет поединок и принесет деньги, но и в память о сыне. Эта ис-

тория одиночества полковника переплетается с историей сына и его товарищей и в конечном счете с историей народа.

Главная мысль романа "Осень патриарха": вот какая судьба ждет людей, если они не возненавидят в себе рабов. В этом романе вновь мы встречаемся с игрой со временем и с невероятной реальностью, пронизанной идеями добра и любви к людям.

Поток сознания уносит героя из настоящего в прошлое, и он вспоминает эпизод войны, когда легендарный английский герцог Мальбрук, который, по преданию, "в поход собрался", неожиданно и невесть откуда появляется в лагере среди солдат. Мальбрук одет в тигровую шкуру. Он человек из легенды, и сама *легенда входит в реальную историю.* И это одна из особенностей магического реализма. Этот Мальбрук появится и среди героев романа "Сто лет одиночества".

Магический (фантастический, или волшебный) реализм, по словам Г.Маркеса, *стремится разрушать демаркационную линию между тем, что казалось реальностью, и тем, что казалось фантастическим, ибо в мире этого барьера не существует*[5].

Грани между фантастическо-легендарным и реальным действительно смещаются и рушатся в жизни XX в. Так, в одном из романов Маркеса папа римский приезжает в Колумбию на похороны одной из героинь повествования. Это необычное, немыслимое предположение действительно осуществилось, и папа впервые в истории католичества посетил Колумбию. Между событием в повести и реальностью расстояние оказалось равным всего одиннадцати годам.

Другой пример: чтобы избежать намеков на властвующего президента (худощавого, костлявого и высокого), в повести папу встречает кургузый и лысый президент Колумбии. Через одиннадцать лет именно такой президент и будет встречать папу. Так *легендарное и фантастическое превращается историей в истинно реальное.*

Бесстрастие, спокойствие, невозмутимость в интонации повествователя становится принципом магического реализма.

Для магического реализма особо важен принцип айсберга, провозглашенный Хемингуэем. Согласно этому принципу на поверхности текста должна быть одна десятая смысла, девять десятых — в подтексте.

Особенность магического реализма — *фантастические эпизоды развиваются по законам житейской логики как обыденная реальность.* Перед нами реализм, прошедший школу романтизма и экспрессионизма, кафкианский мир, изменившийся концептуально, художественная реальность — человечная, реалистическая по средствам и идеям.

В магическом реализме романтическая фантазия сливается с обыденностью и порой торжествует над ней. В отличие от безнадежнос-

ти кафкианского мира в художественной реальности магического реализма сказочная феерия пронизана верой в добро.

[1] Маркес Г. Сто лет одиночества. М., 1979. С. 6.
[2] Там же. С.7.
[3] Осповат Л. Как становятся Гарсиа Маркесом // Маркес. Сто лет одиночества. М., 1979. С. 17.
[4] Маркес Г. Сто лет одиночества. С. 21.
[5] Там же. С.13.

Магический реализм (продолжение). (К проблеме художественного своеобразия романа Л.Леонова "Пирамида"). Многочисленные исследования романа Леонида Леонова "Пирамида"[1] показали, что наиболее важной проблемой, связанной с последним произведением великого русского писателя, является проблема его художественного метода.

Л.П. Якимова, давно и серьёзно исследующая роман Л.М. Леонова, считает, что "по художественному методу он примыкает к мировой традиции магического реализма, известного по творениям Данте, Гёте, Булгакова, и, может быть, ещё точнее художественный метод Л.Леонова в данном случае определит термин "экзистенциальный реализм"[2].

Г.Муриков говорит о "наваженческом" художественном методе, "опирающемся на своеобразное сослагательное наклонение исторического процесса", "мнимый спектакль предполагаемого повествования, запечатленный автором"[3].

Думается, что Л.П.Якимова совершенно права, называя метод Леонова магическим реализмом, правда, она слишком расширяет это понятие, подводя под магический реализм произведения Данте, Гёте и Булгакова, ибо этот вопрос подлежит специальному исследованию. Между тем, представляется, что в случае с "Пирамидой" Леонова можно вести речь о магическом реализме как явлении литературы XX века; чаще всего этот термин применяется в отношении литератур развивающихся стран, сохранивших мифологическое мышление и сознание и в тоже время сумевших соединить их с достижениями литературы XX века.

Так, например, характеризуя магический реализм, видный исследователь С.П.Мамонтов писал: "Это некий органический сплав действительного и вымышленного, повседневного и сказочного, прозаического и чудесного, книжного и фольклорного "магический реализм" в особом контексте Латинской Америки — это сама действительность, необычная и часто "чудесная" для европейского читателя, во многом сохранившая свою первозданность.

Для "магического реализма" материалом и инструментом художественного познания действительности становится мифология американских негров и индейцев"[4]

Автором обстоятельной статьи, посвященной обзору различных концепций магического реализма, является А.Ф.Кофман, взявший это словосочетание в кавычки[5]. Вслед за канадским исследователем Джеффом Хэнкоком, автором вышедшей в 1980 г. антологии "Магический реализм", составленной из произведений канадских писателей[6], он возводит этот термин к 1925 году, когда немецкий искусствовед Франц Ро опубликовал монографию "Постэкспрессионизм (магический реализм): проблема новой европейской живописи". Природа магического реализма виделась Ф.Ро в том, что обычные предметы изображались с необычной точки зрения, выделявшей их магическую природу. Американский искусствовед Арансон считает, что магический реализм находится где-то на полпути между реализмом и сюрреализмом, при этом "магическое выявляется, благодаря фантастическому совмещению составных частей или событий, которые обычно не встречаются рядом друг с другом"[7].

Книга Ф.Ро была переведена на испанский язык, а доктрина магического реализма поднята на щит группой итальянских писателей и художников под названием "900" во главе с её идеологом Массимо Бонтемпелли.

В Америке 40-х гг. этот термин был подхвачен венесуэльским писателем Артуро Усларо Пьетри, давшим ему, однако, весьма неопределенную характеристику типа "поэтического озарения" или "поэтического отрицания реальности"[8]. Далее, по мнению ряда отечественных латиноамериканистов[9], концепция магического реализма получила развитие в творчестве классиков латиноамериканской литературы Мигеля Анхеля Астуриаса (роман "Маисовые люди") и Алехо Карпентьера (повесть "Царство земное"; обе книги вышли в 1949 году). В предисловии к повести "Царство земное" кубинец Алехо Карпентьер выдвинул понятие "чудесной реальности", говоря, что "мир чудесного лишь тогда становится безусловно подлинным, когда возникает из неожиданного преобразования действительности (чудо), из обострённого постижения действительности, из необычного либо особенно выгодного освоения сокровищ, таящихся в действительности"[10].

"В романах "Маисовые люди" и "Мулатка как мулатка" магический реализм, по сути дела, соединяет в одном повествовании два плана: реальный и фантастический"[11].

Многие латиноамериканские писатели, равно как и отечественные исследователи их творчества, считают магический реализм атрибутом только латиноамериканской литературы.

Габриэль Гарсиа Маркес говорит, что "так называемая магическая литература Латинской Америки, которая является, может быть,

самой реалистической литературой мира, заключена в границах вполне определённого культурного региона: это страны Карибского бассейна и Бразилия. Приверженность Карибского мира к фантастике окрепла благодаря привезенным сюда африканским рабам, чьё безудержное воображение сплавилось с воображением индейцев, живших здесь до Колумба, а также с фантазией андалузцев и верой в сверхестественное, свойственной галисийцам"[12].

А.Ф.Кофман также полагает, что "магический реализм" — продукт только латиноамериканской литературы (хотя впоследствии типологически сходные явления возникли и в искусстве других стран) и только по отношению к ней этот термин может употребляться (иначе он расплывется в нечто неопределенное)"[13].

Большинство исследователей справедливо считает, что в литературе магического реализма "мифотворчество становится основополагающим элементом"[14].

"Магический реализм",— пишет И.А.Тертерян,— как раз и отличается тем, что его художественный мир создаётся коллективным сознанием, что человек в этом мире нерасторжимо слит с коллективом не только в жизни, но и в восприятии жизни"[15].

Правда, опять же связывают мифологическое мышление только с латиноамериканским регионом. Так, Мигель Анхель Астуриас утверждает, что "о магическом реализме нельзя говорить без учета индейского примитивного сознания, с особым присущим ему восприятию природы, с глубоко заложенными в нем древними верованиями"[16]. Выше уже приводилось мнение Габриэля Гарсиа Маркеса о тесной связи магического реализма со странами Карибского моря и Бразилией.

Другая излюбленная мысль ряда отечественных исследователей — отражение магическим реализмом коллективного мифологического сознания, когда "писатель систематически замещает свой взгляд цивилизованного человека на взгляд примитивного человека, пытается осветить действительность через призму мифологического сознания"[17].

Подводя итоги этой своеобразной дискуссии, надо заметить, что совершенных литературоведческих терминов практически нет. Как термин "романтизм" не исчерпывает сущности обозначаемого им явления, так и термин "магическнй реализм" далеко не полностью определяет сущность так называемого нового латиноамериканского романа. Кроме того, эволюционирует и значение термина. Если вначале он обозначает европейское и американское искусство, блнзкое сюрреализму, то потом его начинают применять к характеристике явлений, прежде всего, латиноамериканской литературы. Однако думается, что выводить теоретические особенности магического реализма только из произведений Астуриаса и Карпентьера значит сознательно игнорировать то реальное наполнение, которое получил

этот термин в литературоведении, начиная с 50-х годов вплоть до наших дней.

Во-первых, его употребление расширили сами латиноамериканские писатели. Так, Габриэль Гарсиа Маркес, обычно не включаемый нашими исследователями в число "магических реалистов", явно сам относит своё творчество к этому направлению, говоря, например, следующее: "Я считаю, что в романе "Сто лет одиночества" более, чем в каком другом, я выступаю как писатель-реалист, потому что, как мне кажется, в Латинской Америке всё возможно, всё реально. Нас окружают необыкновенные, фантастические вещи, а писатели упорно рассказывают нам о маловажных, повседневных событиях"[18].

Во-вторых, употребление термина "магический реализм" давно уже вышло за пределы латиноамериканской литературы. Выше уже шла речь об антологии канадского рассказа под названием "Магический реализм". Этот же термин с успехом применяется и к современным африканским литературам.

Думается, что он же может характеризовать и роман Леонова "Пирамида", действие которого разворачивается как бы в двух планах: на земле и на небесах. По мысли писателя, Бог должен прийти к выводу об исчерпанности нынешней формы жизни вследствие непримиримого антагонизма между духом и плотью и неизбежности перехода к новой, бесплотной форме человеческого бытия. В преддверии грядущего катаклизма в Россию 30-х годов, духовным руководителем которой является слегка камуфлирующий свою сущность профессор Шатаннцкий, засылается лазутчик из иных галактик ангелоид Дымков. Вначале он общается с семьёй бывшего священника Лоскутова, дочери которого Дуне открывает свои прозрения относительно будущего человечества, потом же попадает в руки папаши Дюрсо, решающего поэксплуатировать способности ангелоида к чудотворчеству в целях наживы. Параллельно рассказывается история семьи Лоскутовых: усомнившегося было в догматах православия отца Матвея, его старшего сына Вадима, поверившего лозунгам коммунизма, но ставшего жертвой репрессий, друга Дуни Никанора, одно время считавшегося любимым учеником Шатаницкого.

Отражение коллективного мифологического сознания несомненно присутствует в произведении, хотя н не совсем в том виде, как в новом латиноамериканском романе. Леонов опирается, прежде всего, на мифологическое мышление европейского человека, как христианское, так и гностическое, причем не только высоко интеллектуальное, но и сугубо народное, свойственное хорошо известным на Руси апокрифам. В ряду использованных Леоновым мифологем можно назвать многочисленные эсхатологическне откровения, размышления над которымн Бердяев справедлнво считал составной частью русской идеи[19], мифы об антихристе, о союзе ангелов с "дочерь-

ми человеческими", "прении" Бога с дьяволом при сотворении человека, продаже человеком души черту и ряд других легенд, давно уже ставших культурным достоянием европейской мысли.

Что касается слияния в данном контексте индивидуального сознания писателя с коллективной психологией его народа, то этот вопрос достаточно сложен, ибо, например, сам Л.М.Леонов не сомневался в существовании дьявола, искренне верил в его распрю с Богом при сотворении человека и также искренне размышлял о возможности их примирения. Более семидесяти лет большевизма вытравили из сознания русского человека религиозное мировоззрение. Постперестроечное мышление характеризуется крайней эклектичностью, и, если и наблюдается возвращение к религии, то вовсе не всегда к православию и не всегда это возвращение имеет под собой глубокие мировоззренческие основы.

Но для Леонова дореволюционное сознание русского человека было нормой, а последующее его состояние — искажением нормы. Поэтому если и можно говорить о слиянии, то слиянии восприятия писателя с восприятием традиционно мыслящего русского человека.

Хотя в романе, как часто у Леонова, "интегрируются" различные точки зрения на описываемые события, порою действительно кажется, что писатель взирает на современный ему мир взглядом не испорченного "цивилизацией" человека.

Так, например, пойманную Егором по радио "самоновейшую" музыку отец Матвей воспринимает так, что "благостная вечерняя тишина уступает место адскому беснованью, где в плескучее, медное завыванье вплетаются — то писклявый, то басовитый свинячий хрюк, то взводистые визги заведомых, как бы рогами бодаемых блудниц, исполняющих непристойные танцы в обнимку с видными деятелями обреченного капитализма

— Ишь как выгибаются, болезные,— дивился батюшка.— На тыщи верст слыхать, как штиблетами пришепетывает. Видать, дармовые у них в аду подметки!"[20]

Кроме того, Леонов, несмотря на то, что в романе художественно исследуется главным образом психология русского человека , и прежде всего человека из народа[21], настойчиво вводит своё произведение в контекст мировой культуры: здесь можно вспомнить и висящую в домике со ставнями вышитую картину на сюжет Рембрандта "Поклонение волхвов", и частое уподобление Никанора Дантову Вергилию, и сравнение Дуни с Девой с "безвестной фрески из Сиены".

Контекст мировой литературы чувствуется в вопросе и о так называемой "ереси Матвея", из-за которой, как уже говорилось, некоторые критики обвиняли его чуть ли не в отпадении от христианства, а его во многом единомышленника Никанора Шамина — в том, что он антихрист.

"Ересь Матвея" не выдумана Леоновым, а вполне соответствует гностическим теориям, существовавшим в истории человечества с древнейших времен и обычно выходивших на поверхность в наиболее критические, переломные эпохи. Выдающийся русский философ Л.П.Карсавин, сам одно время увлекавшийся гностицизмом (см. его "Софию земную и горнюю"), говорил, что его сущность выражают три вопроса: "откуда зло и почему? откуда человек и как? откуда Бог?"[22] Эти вопросы мучают, прежде всего, отца Матвея, дьякона Никона Аблаева и Никанора; вообще же в философском размышлении у Леонова пребывает большая часть России: Дуня Лоскутова, карусельный директор, комиссар Тимофей Скуднов, горбун Алёша.

Проникновение философии в массы — не выдумка Леонова, а вполне реальный факт, ибо разновидностями гностицизма были и манихейство, и богумильство, и альбигойская и катарская ереси[23]. Их распространению способствовали не столько интеллигенты, сколько самые широкие слои народа.

Сущность ереси Матвея сводится к объяснению всех несчастий Руси близящимся финалом борьбы двух начал: Добра и зла, всегда якобы бывших равносильными, что и обеспечило устойчивость мироздания. Ныне же, по мысли отца Матвея, вслед за уничтожением главного предмета раздора Бога и сатаны — человека — должно состояться их примирение.

Равноправие Добра и зла, Бога и дьявола, тоже своеобразная мифологема еретической мысли. О её распространении в XX веке в России может свидетельствовать, например, учение протоиерея Александра Меня, считавшего, что зло существовало ещё до сотворения мира, который "ещё до падения Адама стал игрушкой в руках тёмных сил Хаоса (то есть сатаны)"[24]. Между тем, согласно православной теологии, зло возникло в результате греха, расхождения дарованной человеку свободы воли с замыслом Божиим[25].

Также широко распространена в литературе и философской мысли XX века и ещё одна еретическая мифологема — об ошибке Бога при сотворении мира и человека, выразившейся, в частности, в соединении двух несоединимых начал — плоти и духа. В подготовительных материалах к роману "Пирамида" Леонов, объясняя кризис веры, постигший его героя отца Матвея Лоскутова, писал: "Бог справедливый, Бог вышний, честный Бог, в которого верил Матвей, насмотрелся на то, что у него получилось, и так же, как в еврейских апокрифах, просто понял, что, как говорится, Божество ошибку дало".

По признанию самого Л.М.Леонова, мысль об "ошибке" Бога была заронена в его сознание известным каббалистом и политическим мыслителем М.О.Гершензоном, с которым он познакомился через своего тестя М.В.Сабашникова.

Она же появляется и у отца Александра Меня[26]. Об этой же "ошибке" Божества на другом конце земного шара размышлял почти одновременно с Леоновым великий аргентинский писатель Хорхе Луис Борхес. В эссе "Оправдание Лже-Василида" он писал: "Для нас важно то общее, что заключено в этих пересказах, а именно: что мы — неосторожная либо преступная оплошность, плод взаимодействия ущербного божества и неблагодатного материала"[27].

Ещё один популярный миф, вошедший как в Библию, так и в апокриф Еноха,— это приход ангелов на землю и их союз с "дочерьми человеческими" (попутно хочется разъяснить, что Л.М.Леонов был знаком не с самой книгой Еноха, а с работой И.Я.Порфирьева "Апокрифические сказания о ветхозаветных лицах и событиях" — Казань, 1873 — поэтому делать различные интертекстуальные сопоставления надо с большой осторожностью). Вплоть до того, что потрясший Леонова вопрос дьявола к Богу "Как мог Ты созданных из огня подчинить созданиям из глины?"[28] на самом деле восходит не к апокрифу Еноха, как сказано в первом издании романа, а к Корану, как писатель распорядился указать во втором издании. Интересно, что упоминание об ангелах (или демонах, то есть падших ангелах) "вросших в землю", благодаря либо "дочерям человеческим", либо просто слишком "приземлённо" настроенным людям типа леоновского папаши Дюрсо, часто встречается в мировой литературе. Так, ещё Луис Велес де Гевара говорил о прижившемся на земле "женатом бесе, рехнувшемся из-за сварливой супруги"[29].

Несомненно, весь роман Леонова проникнут внутренним параллелизмом с романом Достоевского "Идиот" — приходом в мир "князя Христа" и его вынужденным уходом из мира — а также с "Легендой о великом инквизиторе" из "Братьев Карамазовых", причем в роли великого инквизитора при Дымкове, возможно, выступает сам Сталин.

Интересно, что ситуация пребывания ангела на грешной земле встречается и в рассказе Габриэля Гарсиа Маркеса "Очень старый человек с огромными крыльями". И так же, как у Леонова, не выдержав человеческих издевательств и меркантильности, ангел оказывается вынужденным оставить землю, причём у Маркеса, поместившего своего небесного героя в самую гущу народную, никому даже и не приходит в голову взгрустнуть о пришельце из космоса.

Перекличка Леонова с великими, хотя и не всегда известными ему писателями других народов, показывает, что он действительно поставил в своём произведении наиболее важные для человечества вопросы.

В связи с образом Дымкова не совсем понятны обращённые Н.В.Сорокиной к писателю упреки в том, что "характер этого героя недостаточно глубоко исследован" и что "ангел не проявляет особого рвения для выполнения своей миссии". Однако нельзя согласится

с тем, что Дымков "сошел на землю для того, чтобы наказать зло и попытаться устроить внезапное счастье для людей". Ангел, в переводе с древнегреческого, означает "вестник", и задуман он был как лазутчик из миров иных, "который под видом чудака, странствующего по смежным галактикам, скупает, выменивает на бусы, монетки и ленточки, коллекционирует мечтанья тамошних жителей и, по-видимому, кое-что более ценное заодно, оставляя на память о себе какой-нибудь сюрприз убойного действия"[30].

Характер Дымкова и не должен быть до конца проясненным как бы по самой природе ангельской. Любопытно, что фантастический элемент, приём "виляння хвостами", как в "рабочем порядке" окрестил его Л.М.Леонов, создания такой ситуации, которую принципиально невозможно разгадать, тесно связан с образом ангелоида Дымкова. Почти одновременно с ним в Старо-Федосееве высаживается некто Афинагор — "столь ветхий старичок, что казалось — комар его с налёту повалит, и столь прокопчёный, что представлялся сгущеньем того же дыма"[31]. Но, если "дьявол — обезьяна Бога", то Афинагор — обезьяна Дымкова, отражение его в кривом зеркале, лазутчик, присланный нечистой силой. Третьим лазутчиком мог бы стать Никанор Шамин, для которого Шатаницкий "зондирует возможность персональной командировки в мечту".

По ходу повествования Афинагор оказывается оборотнем, принимающим различные личины для слежки за Дымковым. Вплоть до последних минут ангелоида на земле сопровождает собака, в которую, по замыслу писателя, должен обратиться Афинагор. Дымков и оборотень ведут внутренний диалог, при котором "всё сказанное было произнесено на том общепонятном диалекте, которым разговаривают космические поветрия, и то в исключительных случаях"[32].

Пример с Дымковым — частный случай того, как органично в мифы магического реализма вписывается фантастика. Леонову очень нравилось высказывание Достоевского: "Я ужасно люблю реализм, так сказать, доходящий до фантастического", и он считал, что в ключе фантастического реализма написаны все его произведения.

Поэтому многие обращенные к автору "Пирамиды" упрёки объясняются тем, что к роману подходят с критериями критического, а подчас и социалистического реализма. Так, одно из первых критических замечаний в адрес Л.М.Леонова, появившееся в печати ещё до публикации его книги, касалось якобы неправдоподобной обширности монолога Сталина перед Дымковым.

Действительно, реальный Сталин не терпел многословия, говорил афористично, его речи не свойственна была рефлексия. У Леонова, вроде бы, всё иначе: его Сталин долго рассуждает перед Дымковым о настоящем и будущем человечества. Но это не столько реальный диалог, сколько сокровенный внутренний монолог Сталина, переведённый в план "посюсторонней реальности". Такие приёмы

встречались в творчестве Леонова и раньше: можно вспомнить сцены допроса героини "Русского леса" Поли Вихровой немецким офицером, где мы опять же видим выведение на поверхность внутренних монологов двух героев, очень далёкое в смысле правдоподобия от реальных допросов, но несущее в себе высшую правду столкновения двух национальных психологий.

Фантастикой проникнут и эпизод прихода в отчий дом Вадима Лоскутова с того света. Спекулируя на материнских чувствах попадьи и одновременно желая склонить отца Матвея к участию в своей бого- и человекоборческой интриге (что, кстати, показывает невозможность того самого примирения Добра и зла, о котором размышлял батюшка), Шатаницкий обещает вернуть в родительскнй дом из мест заключения Вадима Лоскутова, прекрасно зная, что его на самом деле нет в живых. Сцена пребывания Вадима-фантома в Старо-Федосееве блестяще написана Леоновым-художником. Фантастика понадобилась ему, чтобы довести до конца тот постоянный спор, который шел ие только между отцом и сыном, но и в душе самого Матвея.

Проживя сложную и полную сомнений в самом Боге и предначертанном им для человечества пути жизнь, отец Матвей в конце её приходит не к "поражению христианства на самом сокровенном уровне", а как бы возвращается на круги своя, вновь открывая своё сердце Богу и говоря сыну: " обнаружив, вроде меня, на том же солнышке загадочные пятна, столь легко объяснимые наукой и лишь в условно-образном начертании доступные нам здесь, не бросайся опрометью в пылающую тайну во избежание смертельного ожога, подобно отцу твоему. При бывалошних-то гонениях, вспомни-ка, какие темницы ключом веры растворялись, узы какие разрубались мечом смирения. С Богом не мудри, памятуя, что сказка должна быть страшная, сабля вострая, дружба прочная, вера детская"[33].

Кстати, к приятию традиционных ценностей приходит и сам Вадим, собственной жизнью заплативший за свою попытку приспособиться к советской власти и стать одним из вожаков РАПП. В этой связи вряд ли можно согласитья с Г.Муриковым, увидевшем в романе Леонова оправдание преобразований коммунистического режима. Хотя писатель до последних своих дней и работал над образом Сталина, в целом он считал, что коммунизм неизбежно должен был привести к так называемой перестройке и гибели великой державы. Не идеализировал он и народ, при чьём попустительстве произошла расправа с некогда великой Россией. Одной из причин угасания национального чувства в русском народе Леонов считал его взращённую в течение семидесяти лет большевизма безрелигиозность.

Поэтому особое значение приобретает в романе эпизод посещения ещё живым Вадимом накануне ареста домика своих родителей

(III-я глава III-ьего выпуска). Перед грядущей гибелью Вадим думает не о себе, а о вечных вопросах бытия и спрашивает отца, почему тот в своё время избрал профессию священника. "То ли по болезненной затруднённости речи, то ли из опаски рассердить сына, только отец Матвей не сразу ответил, что ему была показана б е з д н а"[34]. И хотя Матвей Петрович настаивает на самом прямом значении этого слова, мы понимаем, что бездна — это и то состояние, в котором очутилась Россия, где безжалостно взрываются соборы и уничтожается цвет нации; и тот нравственный тупик, в котором оказался на время принявший коммунистические ценности Вадим Лоскутов; и то почетное положение корифея всех наук, в которое новый режим возвел Шатаницкого. Таким образом, отец и сын Лоскутовы, ракаиваясь в своём временном отступничестве от Бога, вновь приходят к Нему и традиционным ценностям старо-отеческой России.

В отличие от некоторых исследователей романа Леонова, мы не считаем, что и Никанор Шамин годится в антихристы XX столетия.

В процессе работы Леонова над романом образ Никанора подвергся длительной эволюции. Одно время писатель думал печатать свой роман в условиях социализма, и по цензурным соображениям он собирался сделать своего героя комсомольским активистом, отличающимся в ранней юности "безбожием и бдительностью" и постепенно, подобно Вадиму Лоскутову, прозревающим сущность переживаемой страной эпохи.

Имя "Никанор" по-гречески означает "видящий победу". С самого начала Никанор занимается "опасным розыском истины". Прячась в лексику "охламона и пентюха", герой-правдоискатель стремится расшифровать автору Дунины апокалиптические видения и тем самым предостеречь человечество относительно грозящей ему опасности.

Вместе со своими героями как бы преодолевает свои "еретические" сомнения и автор романа. Сами невзрачность и "неразборчивость" внешнего облика Шатаницкого призваны подчеркнуть его ничтожность и незначительность, а следовательно и возможность борьбы с ним. Писатель хотел снять с образа сатаны ту позолоту, которая окружала его в таких шедеврах, как "Потерянный рай" Мильтона, "Каин" Байрона и, конечно, "Фауст" Гёте, и показать, что "если всё это у Сатанаила отнять, то у него ничего и не останется".

Как последний редактор "Пирамиды" могу сказать, что в отношении Леонова к Шатаницкому не было ничего двусмысленного. Шатаницкий был однозначно задуман (и представляется, что и изображен) как носитель зла, ставший духовным руководителем эпохи. И если можно сравнивать леоновского Сталина и булгаковского Понтия Пилата, то вряд ли возможно сопоставление Шатаницкого с Воландом — "силой, думающей делать зло, но творящей добро", усиленное к тому же следующим "открытием": "На память приходит

такой же профессор Грацианский из "Русского леса", в котором тогдашняя критика увидела хитрого агента буржуазии, ведущего скрытую борьбу с передовой советской наукой, но на самом деле воплощавшего собой постоянное в творчестве Леонова предостережение против стремления упростить картину мироздания, втиснув его в рамки каких-нибудь схем и догматов"[35]. Думается, что на самом деле образ Грацианского — это действительно предостережение, только против тех сил, что начали с разрушения науки, а закончили разрушением России. Во всяком случае, когда один ретивый исследователь, начавший свой путь в духе "тогдашней критики", в ходе "перестройки" пришел к выводу, что Грацианский выражает сокровенные мысли Леонова, Леонид Максимович с горечью сказал: "Если так стали понимать моё творчество, то мне пора умирать".

Возвращаясь к Шатаницкому и Никанору Шамину, надо сказать, что Никанор и является одним из тех героев, которые должны разоблачить Шатаницкого и которые объективно противостоят сатанизму.

Говоря о специфических чертах леоновского "романа-наваждения", нельзя не отметить наличия в нем различных жанровых начал. Некоторые главы романа представляют собой отдельные вставные повести, и в этом смысле "Пирамиду" можно сопоставить с "Братьями Карамазовыми" — романом, в который тоже включён ряд вставных эпизодов, например "Великий инквизитор" или книга "Русский инок".

Когда Л.М. Леонова упрекают в излишней растянутости "Пирамиды", то забывают, что его книга — это роман-синтез, стремящийся обобщить как духовный опыт человечества, так и художественные искания русской и мировой литературы XX века.

Так, значительное место в "Пирамиде" занимает жанровое начало антиутопии, порой разрастаясь во вставные новеллы с относительно с независимым ходом повествования. В I главе III части такая антиутопия представлена в сновидении Вадима о посещении стройки века, призванной воздвигнуть колоссальный памятник Сталину. Вряд ли можно восторгаться тем "пересозданием собственной души", к которому пришли строители монумента, полностью утратившие "блестинку в глазу", то есть свою индивидуальность и способность мыслить. Нельзя не видеть перекличку Леонова с такими выдающимися антиутопиями, как "Мы" Замятина, "О дивный новый мир" Хаксли и "Скотный двор" Оруэлла. Но думается, что произведение, оказавшее наибольшее влияние на этот эпизод "Пирамиды",— это роман "Чевенгур" А.Платонова. Вообще-то Леонов долгое время не принимал свойственное "Чевенгуру" изображение русского народа в виде зомбированных масс, чем-то напоминающих слепцов Брейгеля. Равно как и нестеровско-есенинской Руси, кото-

рую он считал идеализированной и неустойчивость которой, по его мнению, показала революция.

По-видимому, после длительных размышлений о судьбах русского народа, особенно в связи с "перестройкой", писатель всё-таки пришёл к выводу, что "чевенгурское" начало может на какое-то время взять в нем верх над всеми остальными.

Аналогичная антиутопическая вставная новелла предстаёт перед читателем и в VI главе III части, где показана гибель некоего обощенного интеллекта человечества, в просторечии именуемого яйцом. Разъярённая толпа активистов врывается в помещение, где хранится "чудо, до кротости доверчивое и беззащитное". "И как только игрушка крутолобых приспустилась на уровень колена, разохотившиеся ребята принялись в дюжину железных костылей гонять её взад-вперед наподобие хоккея по всему святилищу".

Эти антиутопические картины смыкаются с эпизодами, рассказывающими о деградации человечества и жизни на земле. Так, буквально на первых страницах романа читатель встречается с "даровитым пареньком по кличке Откуси", который, "прогуливаясь в дремучих саянских предгорьях", обнаруживает колонию мыслящих грибов, в которых ему видятся предки (а возможно, в случае атомной катастрофы, и потомки) человечества. "Нетрудно себе представить,— замечает в III части романа автор,— как в нескольких поколениях подряд, через голову, не успевая взвизгивать на виражах, катился под откос род людской и верно, по метафоре Гесиода, дети у людей рождались седыми".

Далее уже Никанор чертит в воздухе синусоиду человечества: "вещество — ничтожество — зверство — обезьянство — человечество — общество — китайство — множество — муравейство с последующим возвратом в некое исходное состояние"[36].

Весь роман Леонова проникнут апокалиптическими мотивами, наиболее существенное место среди которых занимает так называемый Апокалипсис от Никанора (главы IV — VII, выпуск III). Писатель даёт многочисленные варианты конца земной цивилизации, и большинство из этих вариантов стали мыслимы только после разнообразных исторических испытаний, выпавших на долю человечества в XX столетии. Таково, например, описание "нового гуманного средства войны", действующего "без боли и без крови но, к сожалению, не сразу", так что у людей "остаётся время понять: откуда, зачем и как всё это случилось с ними"[37].

Пародийные черты приобретает у Леонова и описанная в IV главе III части борьба социализма и капитализма, возглавляемых вождями Щетиниусом и Волосюком, одинаково ведущими человечество к гибели.

Страшные прозрения научной фантастики XX века напоминает рассказ о "человекообразных механизмах универсального профиля",

"в обнимку слонявшихся по улицам и забегавших пропустить по стопке антикоррозийной смеси, после чего особо охотившихся пощекотать возвращавшихся от всенощной старушек, черным сатанизирующим зраком норовя заглянуть к ним в христианское нутро"[38].

Апокалиптические предвидения терзали многих выдающихся писателей XX века. Так, например, в рассказе "Рагнарёк" Хорхе Луис Борхес пишет о гибели богов, не соответствовавших ожиданиям и надеждам людей: "И тогда мы выхватили по увесистому револьверу (откуда-то во сне взялись револьверы) и с наслаждением пристрелили Богов"[39].

В конце романа "Сто лет одиночества" Габриэля Гарсиа Маркеса "ярость библейского урагана" сметает с лица земли город Макондо, олицетворяющий для писателя вселенную.

Есть у Леонова и другие своего рода вставные повести, например, приближающийся по жанру к музейному путеводителю рассказ о подземной сокровощнице Юлии Бамбалски, сделанной для неё Дымковым, или история семьи тех же Бамбалски. Есть в романе и комические вставные эпизоды, описывающие приключения Дымкова и Бамбалски в цирке и сопрягающие высокое и низкое начала, ибо, по мысли писателя, цирк при социализме оставался единственной сферой, где ещё допускалось чудо.

В своего рода отдельную новеллу выливается и рассказ о встрече Дымкова со Сталиным, причём для автора здесь важен не столько сюжетный ход — невыполнимое предложение, сделанное вождём ангелоиду, сколько общая характеристика диктатора. Интересно, что леоновский Сталин не соответствует своему историческому прототипу — он значительно мельче и примитивнее, чем вождь "всех времён и народов". Зато он соответствует как бы общему архетипу диктатора XX столетия, проявившемуся у ряда его исторических деятелей от Гитлера до Пиночета, и здесь Леонов, в своём стремлении обобщить опыт истории, оказывается более правдивым, чем если бы он взял за основу реальную фигуру Сталина. Конечно, нельзя не заметить переклички русского писателя с Габриэлем Гарсиа Маркесом и его романом "Осень патриарха". Думается, что Леонов не знал ни Борхеса, ни Маркеса, но интуитивное чутьё художника к наболевшим вопросам своей эпохи, причём не только в российском, но и в мировом масштабе, ещё раз подчёркивает его гениальность.

Следует заметить, что наличие в романе нескольких жанровых начал также характерно для литературы магического реализма. Так, например, роман Маркеса "Сто лет одиночества" — это и семейная хроника, и представленная в виде своеобразной миниатюры (как у Щедрина в "Истории одного города") история целой страны, и антиутопия повествования о лишившихся памяти жителях Макондо, и микро-Апокалипсис истории гибели городка и его исчезновения из памяти людской.

Для произведений магического реализма свойственно также особое отношение ко времени. В "Осени патриарха", благодаря игре автора со временем, трудно понять, к какой эпохе относится повествование: в ней есть черты и эпохи открытия Америки, и начала XX столетия, и его середины.

В "Пирамиде" Леонова летоисчесление также начинается если не с сотворения мира, то с сотворения человека и раздора Бога и сатаны из-за него. В мир довоенной советской действительности постоянно врываются библейское время падения Люцифера и его легионов, неведомое, но уже "близкое, при дверях" время Апокалипсиса от Никанора; линейное время повествования о семье Лоскутовых перемежается с эпохой Хеопса, относящейся к дореволюционной поре предысторией дяди Гаврилова, фантастическим временем визита Вадима-фантома к отцу. В последней главе "Пирамиды" сам Л.М.Леонов говорил о "неоднократных по ходу работы хронологических смещениях событий, способных хоть кого довести до помрачения рассудка"[40].

Особым хронотопом, единством времени и пространства, характеризуется и место обитания семьи Лоскутовых Старо-Федосеево, в известном смысле напоминающее Йокнапатофу Фолкнера и Макондо Габриэля Гарсиа Маркеса. В отличие от едва ли не всей страны, послушно занимающейся коммунистическим строительством, здесь живут прежними, ещё дореволюционными ценностями: отец Матвей пытается осмыслить судьбу своей Родины в контексте всей мировой истории, Дуня живёт общением с ангелом и непонятными большинству окружающих апокалиптическими видениями; Вадим, пройдя сквозь недолгое увлечение лозунгами эпохи, возвращается к старотеческим традициям, а Егор на глазах читателя постепенно приобретает черты духовного богатыря. Духом жертвенности, готовностью отдать свою жизнь за мужа и детей отличается и внешне простоватая и потому слегка комичная попадья Прасковья Аидреевна. Нельзя не согласиться с Н. Сорокиной, утверждающей, что "в романах, написанных Леоновым до "Пирамиды", нет счастливых семей", и "только в "Пирамиде" показана полная и дружная семья Матвея Лоскутова".

Однако Старо-Федосеево неслучайно названо погостом или некрополем. Подобно комнате Филуметьевых, это один из последних уцелевших на Руси островков духовности. И гибель Старо-Федосеева в конце романа знаменует расхождение советской власти с истинной духовностью. Но конфликт Добра и зла, лежащий в основе "Пирамиды", решается не на земле, а на небесах. И думается, что, несмотря на наличие самых мрачных апокалиптических прозрений, в романе всё-таки побеждает Добро, побеждают те ценности, без которых немыслима Россия — и, прежде всего, религиозность, совестливость, чувство долга перед Родиной, преданность семье, правдоискательство, вы-

сокая нравственность. По сути дела, кредо, к которому приходят лучшие герои "Пирамиды",— это говоря словами Достоевского, "верить, что нет ничего прекраснее, глубже, симпатичнее, мужественнее и совершеннее Христа, и не только нет, но с ревнивою любовью говорить себе, что и не может быть"[41].

Думается, что Дуне всё-таки удастся отмолить грешное человечество у Бога, о чём косвенно свидетельствует нравственное поражение её антагонистки Юлии и нравственная победа семьи Лоскутовых в романе.

Эта победа дается героям Леонова нелегко, и магический реализм романа помогает писателю ярче выявить глубинные черты характера его героев. Так, например, свита пришедшего на первомайское свидание к отцу Матвею Шатаницкого состоит из "четырёх новёхоньких милиционеров", "лихо козырнувших Егору, однако не с той руки", "стайки редкой породы птиц" и некоего "несообразного со здравым смыслом" чудовища, "в необъятной кавказской бурке и столь же причудливом меховом сооружении на голове". Вскоре чудовище обернулось в "господина из прежних". "Во мгновение ока очутившись перед хозяйкой, он с вкрадчивой готовностью оказать какую-нибудь услугу приподнял было плоскую соломенную шляпу, назвавшись не то П у з ы р е в с к и й, не то Н е б ы л и ц к и й, но вероятнее всего Ш м и т"[42].

Комические черты в описании свиты, напоминающей булгаковских Азазелло, Коровьева и кота Бегемота, призваны ещё раз подчеркнуть "неразборчивость" лица и общую незначительность, ничтожество "корифея" Шатаницкого, а следовательно и возможность успешной борьбы с ним.

Беседа Сталина с Иваном Грозным в Архангельском соборе подчеркивает сходство как положительных, так и отрицательных аспектов их деятельности.

Фантастический музей, созданный Дымковым для Юлии Бамбалски, ярче оттеняет её меркантильность, стремление материально обеспечить своё будущее, а также её полную чуждость русской культуре.

Фантастика романа "Пирамида" вырастает из его реализма, позволяя писателю более глубоко раскрыть характеры своих героев, а также поделиться с читателем своими визионерскими откровениями, благодаря которым сам Леонов сравнивал себя со святым Серафимом Саровским.

Роман Л.М.Леонова "Пирамида" — его любимое детище, над которым он работал около пятидесяти лет, вложив в него лучшую часть своей души.

Подобно заветному кладу, роман таит в себе немало сокровищ, которые ещё только предстоит открыть. Тем более что основная часть произведения создавалась при социализме, и в силу расхожде-

ния с господствующей идеологией писатель вынужден был прибегать к различного вида иносказаниям.

Таким образом, роман Л.Леонова "Пирамида" обнаруживает следующие черты магического реализма: органичный сплав реального и фантастического начал и отсюда — многоплановость повествования; опору на мифологическое мышление европейского человека с обращением к его коллективному сознанию; наличие в пределах одного произведения различных жанровых начал, многочисленные временные смещения, создание особого Старо-Федосеевского хронотопа.

Магический реализм давно уже стал интернациональным явлением, но его национальные варианты могут отличаться своей спецификой, и в этом плане художественный опыт Леонова, перекинувшего мостик от классической русской литературы к мировой литературе XX столетия, является в высшей степени поучительным.

[1] Корниенко Н.В. Расстояние до истины в целую жизнь // Лит. обозрение, 1995, № 6. С.42–48; Крылов В.П. О Леониде Леонове на фоне "Пирамиды" // Север. 1995, № 8. С. 124–130; Якимова Л.П. Мотив сделки человека с дьяволом в романе Л.Леонова "Пирамида" // Роль традиции в литературной жизни эпохи: сюжеты и мотивы. Новосибирск, 1995. С. 146–159; Якимова Л.П. Мотив блудного сына в романе Л.Леонова "Пирамида" // "Вечные" сюжеты русской литературы ("блудный сын" и другие). Новосибирск, 1996. С. 137–171; Якимова Л.П. Мотив "вывернутости наизнанку" в романе Леонида Леонова "Пирамида" // От сюжета к мотиву.— Новосибирск, 1996. С. 156–168; Муриков Г. Огонь внутри // Наш современник. 1997, № 10. С. 241–247.

[2] Якимова Л.П. Мотив сделки человека с дьяволом в романе Л.Леонова "Пирамида". С. 146.

[3] Муриков Г. Огонь внутри. С. 242.

[4] Мамонтов С.П. Испаноязычная литература стран Латинской Америки XX века. М., 1983. С. 28–29.

[5] Кофман А.Ф. Проблема "магического реализма" в латиноамериканском романе. // Современный роман. Опыт исследования. М., 1990. С. 183–201.

[6] Magic realism. An Anthology Edited and with Introduction by Geoff Hancock. Toronto, 1980.

[7] Ibid. P. 9.

[8] Uslar-Pietri Arturo. Letras y Hombres de Venezuela. Mexico — Buenos Aires, 1948. P. 162

[9] Кутейщикова В.Н., Осповат Л.С. Новый латиноамериканский роман. 50-70-е годы. Изд. 2-ое, доп. М., 1983. С. 6.

[10] Карпентьер Алехо. Предисловие к повести "Царство земное" // Писатели Латинской Америки о литературе. М., 1982. С. 50.

[11] Астуриас Мигель Анхель. Писатель и его творчество (из интервью) // Писатели Латинской Америки о литературе. С. 189.

[12] Гарсиа Маркес Габриэль. Из беседы с Луисом Суаресом // Писатели Латинской Америки о литературе. С. 253.

[13] Кофман А.Ф. Проблема "магического реализма" в латиноамериканском романе. С. 197.

[14] Кутейщикова В.Н. Предисловие // Писатели Латинской Америки о литературе. С. 12–13.

[15] Тертерян И.А. В поисках формулы // Вопросы литературы, 1974, № 1. С. 89.

[16] Астуриас Мигель Анхель. Писатель и его творчество. С. 189.

[17] Кофман А.Ф. Проблема "магического реализма" в латиноамериканском романе. С. 193.

[18] Гарсиа Маркес Габриэль, Роса Варгас Марио. Диалог в романе в Латинской Америке // Писатели Латинской Америки о литературе. С. 128.

[19] Леонов Л.М. Пирамида // Наш современник. 1994. Вып. 1. С. 16; Бердяев Н.А. Русская идея (Основные проблемы русской мысли XIX — начала XX вв. Париж, 1946. С. 195.

[20] Леонов Л.М. Пирамида. М.: Наш современник, 1994. Вып. 1. С. 37; в дальнейшем все ссылки на роман даются по этому изданию.

[21] Подробнее о некоторых мотивах мировой литературы, использованных в романе "Пирамида", см. в указанных статьях Л.П.Якимовой. Кстати, трудно согласиться с Н.В.Сорокиной в том, что "роман немного бы потерял, лишившись таких героев, как, скажем, фининспектор Гаврилов, некий обыватель Морошкин". Подобно Горькому, желая показать русский народ без присущей Толстому и Достоевскому идеализации, Леонов выявляет не только светлые, но и темные стороны национальной психологии, и в этом плане Гаврилов и Морошкин незаменимы.

[22] Карсавин Л.П. Глубины сатанинские // Гностики, или о "лжеименном знании". Киев, 1997.

[23] См. об этом: Гумилев Л.Н. Древняя Русь и Великая Степь. М., 1993 С. 104–105, 155, 227, 259, 351–356.

[24] Антимимсов С. Протонерей Александр Мень как комментатор Священного Писания // О богословии протонерея Александра Меня. М., 1993. С. 23.

[25] Там же. С. 18.

[26] Там же. С. 19.

[27] Борхес Х.Л. Оправдание Лже-Василида // Гностики. Киев, 1997. С. 342–343.

[28] Леонов Л.М. Пирамида. Вып. 1. С. 70

[29] Гевара Лунс Велес де. Хромой бес // Плутовской роман. М., 1975. С. 185.

[30] Леонов Л.М. Пирамида. Вып. 1. С. 16.

[31] Там же. С. 49.

[32] Из предсмертных диктовок Л.М.Леонова для II издания романа "Пирамида".

[33] Леонов Л.М. Пирамида. Вып. 3. С. 154.

[34] Там же. С. 42.

[35] Варламов А. Наваждение Леонида Леонова. М., 1997, № 4. С. 143.

[36] Леонов Л.М. Пирамида. Вып. 3. С. 83.

[37] Там же. С. 55.

[38] Там же. С. 59.

[39] Борхес Х.Л. Письмена Бога. М., 1994. С. 288.

[40] Леонов Л.М. Пирамида. Вып. 3. С. 240.

[41] Цит. По кн.: История русской литературы. Русская идея (Основные проблемы русской мысли XIX века и начала XX века) Париж, 1946. С. 195.

[42] Леонов Л.М. Пирамида. Вып. 2. С. 100.

6. Психологический реализм: личность ответственна; ее духовный мир должна заполнять культура – способствующая братству людей и преодолению их эгоцентризма. Английский критик Дж.Гуддон дает следующее определение этому направлению: "Психологический реализм — художественное направление, проявляющее себя в психологическом романе (psychological novel), который концентрирует внимание на внутренней жизни героев, их мыслях, чувствах, умственном и духовном развитии, а не на их внешней деятельности"[1].

Культура размыкает одиночество личности, включает ее в человечество и одаривает ответственностью перед ним. В XX в. искусство столкнулось с усложнившейся действительностью, с убыстрением и нарастанием катастрофичности общественного развития, с коллизиями, порожденными научно-техническим прогрессом, с глобальными политическими, экологическими, нравственными проблемами, затрагивающими интересы всего человечества. Психологический реализм (Фолкнер, Хемингуэй, Сент-Экзюпери, Бергман, Антониони, Феллини, Креймер) ответил на рожденные этими процессами новые запросы, сосредоточив *усилия на преодолении некоммуникабельности людей, стремясь разомкнуть и преодолеть "экзистенциальную обреченность" человека на одиночество.*

Сент-Экзюпери утверждает человека действия: "Если я не участник, то кто же я?" Писатель — за всеобщее братство людей. Идея его "Маленького принца": человек не может быть счастлив на Земле, если на далекой звезде кто-то бедствует. Пафос Сент-Экзюпери — *общение людей, размыкание их разобщенности.*

Лейтмотив творчества Хемингуэя: *полнота жизни человека не столько в успехе, сколько в сознании того, что он сделал все, что мог, для выполнения выпавшей на его долю задачи.* В повести "Старик и море" есть мысль, центральная для прозы Хемингуэя: "Человека можно убить, но победить его невозможно". В романах "Иметь и не иметь" и "По ком звонит колокол" писатель приходит к идее человека для людей: *нет человека, который был бы "как остров, сам по себе".* Эта истина — нравственная основа его героев.

Психологический реализм воодушевляется гуманизмом. Финальная сцена повести Генриха Белля "Хлеб ранних лет": несмотря на бедствия, через которые прошли Вальтер и Хедвиг, они находят и друг друга, и "два гроша надежды", без которых нет жизни, а есть лишь существование в "разъятом" мире.

Психологический реализм утверждает, что общение людей на основе культуры и высшая форма общения — любовь — средство преодоления одиночества и абсурда бытия, дорога к человечеству и к смыслу жизни.

Закономерным и парадоксальным было одновременное появление фильмов "Голый остров" Кането Синдо и "Сладкой жизни" Ф.Феллини. Эти ленты не схожи и по жизненному материалу, и по художественным средствам, но говорят о разных сторонах одного и того же. "Голый остров" утверждает бессмысленность беспросветного труда, не оставляющего времени и сил для наслаждения отдыхом, духовными ценностями, дарами современной цивилизации. "Сладкая жизнь" утверждает бесчеловечность бесконечного наслаждения, отторгнутого от созидания.

В фильме "8 $^1/_2$" Феллини показывает неустроенность мира, но не теряет надежды восстановить гармонию между ним и личностью. Герой фильма — мятущийся интеллигент. Он ищет смысл жизни в творчестве, но не знает, что сказать людям. Казалось бы, все сказано, а люди до сих пор несчастливы; не помогают ни политические доктрины, ни философские учения, ни религиозные верования. Автор и его герой ищут "формулу жизни", позволяющую решить все проблемы. Наконец выход найден: надо покинуть нашу неустроенную планету. И вот выстроена огромная мачта — пусковая установка для колоссальной ракеты. Это Вавилонская башня XX в. Люди собираются бежать с Земли, которой грозит атомная гибель. Современный космический Ноев ковчег спасет избранных и унесет их в некий новый мир. Но как бы далеко ни проник человек в звездные дали, ему некуда податься с уникальной планеты Земля. Бегство от земных сложностей не выход! И режиссер заставляет многоязыкую толпу шумно и торжественно спуститься по трапу с пусковой башни на землю.

Художник не знает, что же ему делать с его героями, представляющими человечество, но вдруг находит мудрое и символичное решение. По его приказу звучит музыка, и люди, взявшись за руки, образуют хоровод, в котором им не страшны ни разобщенность, ни атомная смерть. Людям уже незачем покидать планету: им нужен не ракетный Ноев ковчег, а солнцеподобный хоровод! Этот глубоко гуманный образ человеческого единения, разрешающий напряженнейшую кинодраму Феллини, полон большого исторического смысла.

Преодоление разобщенности людей — ведущая мысль творчества и американского кинорежиссера Креймера. "Не склонившие головы" ("Скованные одной цепью") — это история о том, как два беглеца с каторги, негр Каллен и белый Джексон, сумели разорвать и кандалы, сковывавшие их руки, и расовые предрассудки, сковывавшие их души. Они обрели истинно человеческую связь — дружбу.

Преследователи не очень торопились, будучи уверены, что веками воспитанная взаимная ненависть белого и негра сделает свое

дело: беглецы передерутся и без лишних хлопот попадут в руки властей. Однако сначала под воздействием обстоятельств, а потом все глубже открывая друг в друге истинно человеческие качества, беглецы обретают нечто большее, чем физическую свободу. Они освобождаются духовно. Перипетии ухода от погони доказывают Джексону, что его черный спутник мужествен и способен на истинную дружбу. Благородные качества негра воздействуют на его спутника, воспитанного в духе расовой нетерпимости. И когда белый получает возможность спастись ценой предательства негра, он предпочитает выручить его из беды.

В финале фильма эта ситуация повторяется, но теперь Каллен, очутившись на пороге свободы, отказывается от нее и остается с Джексоном. Символичен зрительный образ этого эпизода: негр и белый бегут к поезду. Негр вскакивает на подножку вагона, протягивает руку белому. Несколько мгновений зритель видит крупным планом скрещенные руки. Но ослабевший после ранения Джексон не в силах забраться на подножку. И тогда Каллен прыгает с мчащейся платформы. Поезд — единственная надежда беглецов — уходит. Приближается погоня. Каллен кладет голову Джексона к себе на колени и поет песню. Преследователи с удивлением видят негра, обнимающего белого, который доверчиво прижимается к черному другу.

Образ скованных одной цепью белого и черного — беглецов из тюрьмы — символичен. Многопланово и многозначно прочтение этого символа: жизнь одного зависит от другого; не может быть свободен народ (белые), если он угнетает другой народ (черных); освободиться можно только вместе. Креймер показывает иллюзорность оппозиции "белый/черный" и реальность более сложных социальных оппозиций.

В фильме "Нюрнбергский процесс" Креймер решает проблему ответственности личности перед человечеством. Человек, совершающий злодеяние, ответствен за свои поступки, даже когда он выполняет приказ, невыполнение которого грозит смертью. Лично ответствен и отдающий приказ, и его исполнитель. Разница в мере этой ответственности. Но всякая, даже временная, сделка с фашизмом, по Креймеру, преступна.

В фильмах Бергмана утверждается губительность ухода от культуры, будь то моральные постулаты, или тайны артистического мастерства, или эстетические ценности, создаваемые бродячими циркачами. В фильме Бергмана "Седьмая печать" погибают все герои: и сильный, мужественный, рационалистично-пассивный рыцарь Блок, и хитрый, активный оруженосец Енс, для которого действовать важнее, чем думать, и безгрешная девочка, обвиненная в связи с дьяволом, и верная жена рыцаря. В апокалиптическом финале этой кинопритчи на фоне предрассветного неба возникают силуэты героев.

Это пляска смерти: тени взялись за руки и их ведет за собой неумолимая гостья в черной рясе с косой в руке.

Не тронула смерть только самых слабых и беззащитных, детски непосредственных и наивных — бродячих артистов Йофа, его жену Лию и их сынишку. Только искусство бессмертно, остальное преходяще и сметается беспощадным временем. Искусство соединяет поколения; оно эстафета от прошлого к настоящему и от настоящего к будущему — такова идея фильма.

Картина Антониони "Блоу-ап", как и все творчество итальянского режиссера, посвящена теме отчуждения, одиночества, беззащитности человека. Герой фильма — талантливый фотохудожник, со свободными взглядами на все, включая и интимные отношения, терпимо относящийся к увлечениям любимой жены и позволяющий себе беззаботные связи с женщинами. Однако, порвав с зависимостью от общепринятых норм, герой попал в рабство сексуальной свободы и чувствует себя не вправе предпринять что-нибудь для возвращения близости с женой, без чего его одиночество особенно обостряется.

Беззащитность человека в мире вдруг раскрывается герою. Както утром в парке с репортерским автоматизмом он фотографирует влюбленную пару. Однако молодая женщина, неожиданно для себя попавшая в кадр, настойчиво просит отдать ей пленку, даже предлагает деньги. Похоже на то, что она боится разоблачения любовной связи. Проявив пленку, художник видит, казалось бы, тривиальную ситуацию. Но новейшие технические средства позволяют пристальней вглядеться в жизнь. Он увеличивает фрагменты снимка — и событие предстает "блоу-ап" (крупным планом) в новом свете.

Становится ясно: молодая женщина увлекает возлюбленного в глубину парка и подставляет его под выстрел неизвестного, прячущегося за кустами. Это открытие потрясает фотографа. Несмотря на позднее время, он бежит в парк и при свете луны под огромным деревом, где влюбленные обнимались, находит труп мужчины. Автор как бы говорит зрителям: вглядитесь в жизнь! Посмотрите на нее крупным планом, и она предстанет перед вами совершенно иной, более сложной и более страшной, полная предательства, отчужденности, вражды.

Благодаря "блоу-ап" герой фильма становится обладателем тайны преступления. Эта тайна мучит душу. Как ни был внешне циничен герой Антониони, он художник и в нем живет чувство социальной ответственности. И вот он мчится домой — поделиться тайной с женой — и находит ее в постели с любовником. Он бросается к друзьям, но они в опьянении наркотиками и сексом. Он мечется по городу, но встречает или безразличных прохожих, или впавших в массовый психоз фанатов модной музыки. Мир преступно жесток и равнодушен к личности. Знаменитый вопрос Достоевского: "Куда пойти человеку?" — получает у Антониони горький ответ: некуда!

Символичный финал фильма подводит итог попыткам героя прорваться сквозь стену отчуждения. На корте актеры-мимы "играют" в теннис без мяча. Герой следит за этой странной импровизацией. Не понимая смысла происходящего, он удаляется, как вдруг все обращают на него свои взоры: "мяч" "влетел" и "упал" у ног фотографа. Знаками мимы просят его "поднять" "мяч" и "забросить" на площадку. Но ведь никакого мяча не существует. Однако актеры жестами так настойчиво убеждают фотографа в реальности выдумки и сами так истово верят в иллюзию, что он входит в мир художественной условности, поднимает несуществующий мяч и бросает его. Один из "спортсменов" "ловит" "мяч" и вводит в игру. И герой слышит "удары" "мяча" о "ракетку" и видит азарт "спортивного соревнования".

И вдруг детская непосредственность, дремлющая в художнической натуре фотографа, проступает в его счастливой улыбке. Впервые размыкается одиночество, и он приобщается к другим. Развязка фильма несет надежду на очеловечение жестокой действительности: *человек должен принять культуру с ее условностями, с ее многовековым опытом, и тогда восстановится его связь с людьми.* Так Антониони, подчеркивая гуманизирующее значение искусства, сближается в своем видении мира с художественной концепцией личности Бергмана в "Седьмой печати". В этом проявляется инвариантность художественной концепции психологического реализма.

Психологический реализм — художественное направление XX в., выдвигающее концепцию: личность ответственна; духовный мир должна заполнять культура — способствующая братству людей и преодолению их эгоцентризма.

Человек новейшего времени втягивается в глобальные экономические, политические, культурные связи, он вбирает в себя мир, он — совокупность связей и отношений современного мира, но он остается "частным" и "частичным". В XX в. углубилось противоречие между разделением труда, лишающим личность творческого начала, и все более универсализирующейся связью с миром.

Однако к концу века наметилась возможность преодоления этого противоречия благодаря компьютеризации и общей интеллектуализации труда. Во многих регионах мира исчезли или смягчились и другие противоречия, проявлявшие себя в оппозициях: тоталитаризм/демократия; Восток/Запад. Противоречия переместились в плоскость национальных и конфессиональных конфликтов и конфликтов обусловленных кризисом демократии. Возникли новые оппозиции: Север/Юг; развитые страны/отсталые страны; знания/невежество; технологичные/нетехнологичные (люди, народы). Эти глубинные исторические процессы становятся предметом художественного анализа и психологического и интеллектуального реализма конца XX в.

[1] Guddon J. A. A Dictionary of Literary Terms. L. 1982.

7. Интеллектуальный реализм: счастлив творящий добро; состояние мира не способствует счастью; существуют ли пути очеловечения мира? В произведении интеллектуального реализма разворачивается драма идей и персонажи в лицах "разыгрывают" мысли автора, выражают различные стороны его художественной концепции. Интеллектуальный реализм предполагает концептуально-философский склад мышления художника. *Если психологический реализм стремится передать пластику движения мыслей, раскрывает диалектику души человека, взаимодействия мира и сознания, то интеллектуальный реализм стремится художественно доказательно решать актуальные проблемы, давать анализ состояния мира.* Произведение интеллектуального реализма включает в себя параболическую мысль-притчу, казалось бы отходящую от современности, однако этот параболический отход от современности (история с богами в "Добром человеке из Сезуана") оборачивается возвращением к ней.

Интеллектуальный реализм XX в. своими традициями восходит к литературе Просвещения (Вольтер, Дидро, Дефо, Лессинг, Свифт), а в России — к творчеству Радищева ("Путешествие из Петербурга в Москву"), Герцена ("Былое и думы"), Чернышевского ("Что делать?"), к "роману идей" Достоевского ("Идиот", "Преступление и наказание").

Интеллектуальный реализм XX в.— это усиление философского, концептуального элемента в образном мышлении, что проявилось в творчестве Ф.Франса, Т.Манна, Б.Шоу, Г.Уэллса, К.Чапека, Б. Брехта, а ранее — в поэзии У.Уитмена. Брехт отмечает тенденцию интеллектуализации в XX в.— во многих произведениях происходит ослабление эмоционального начала. Фашизм уродливо гипертрофировал эмоционально-иррациональное и стимулировал распад рационального начала. Именно это и побудило Брехта к борьбе за разум в искусстве.

"Функция литературы — превращать события в идеи" (У.Сароян). "Искусство есть жизнь в свете мысли" (Г.Манн). Меняется тип произведения. Возникает произведение-концепция. Совокупность таких произведений складывается сегодня в новое художественное направление — интеллектуальный реализм.

Пример интеллектуального реализма на театре — спектакль "Гамлет" (МХАТ II — 17.11.1924). М.Чехов играл заглавную роль и помогал режиссеру В.Смышляеву в создании концепции спектакля. Это был интеллектуальный спектакль: не трагедия нерешительности (= гамлетизма), и не драма борца-одиночки, как во многих спектаклях, и не абстрактное философствование (работа Крэга), а трагедия бытия современного человека, его одиночества, его выбора, его безысходности.

Гамлет М.Чехова перекликался с Кьеркегором и Шестовым и был трагическим осознанием ужаса современного общества с его

"коллективизмом", уничтожающим личность. Спектакль передавал зрителю "страшную силу зла", борьбу "света и тьмы" (формулы М.Чехова). Гамлет М.Чехова представал как мститель, восставший против темных сил "мирового зла", и полемически противостоял трактовке В.Качалова (волевой, экспрессивный, динамичный Гамлет).

М.Чехов ощущал надвигающуюся катастрофу и гибель, и в спектакле торжествовал метафизический пафос гибели и страдания, апокалиптические мотивы XX в. Спектакль М.Чехова звучал как предостережение обществу и был провидием тридцать седьмого года.

Интеллектуальная пьеса — особый тип драматургии: персонажи в лицах разыгрывают художественную концепцию автора; пьеса дает рациональный анализ актуальных проблем; мир пьесы реален и условен; драматург ставит своих героев в экспериментальные обстоятельства и исследует их характеры, тип их поведения. *Интеллектуальная драма — это столкновение не только характеров, но прежде всего мыслей, которые эти характеры выражают и "разыгрывают", это не столько "ошибка характеров" (Белинский), сколько ошибка идей. Интеллектуальная драма не столько стремится правдиво отразить типические характеры, действующие в типических обстоятельствах, сколько решить ту или иную проблему во всей ее сложности и многогранности.*

В пьесе Е.Шварца "Тень" Ученый ищет гармонию и разумность в мире: "Конечно, мир устроен разумнее, чем кажется. Еще немножко — дня два-три работы — и я пойму, как сделать всех людей счастливыми". Этот желающий всем счастья и счастливый человек "заболевает", от него уходит его Тень. Но лишить человека даже только тени — значит отнять у него что-то важное.

И вот начинается "человек без тени... одна из самых печальных сказок на свете". Против Ученого начинают плести сети заговора высшие сановники. Но победить Ученого трудно, потому что его действия невозможно предугадать: он бескорыстен. Как заметил первый министр, "поступки простых и честных людей иногда так загадочны". Положение Ученого осложняется тем, что в борьбу с ним вступила сумрачная часть его самого — его Теиь, которая признается в любви к принцессе, и принцесса, до тех пор влюбленная в Ученого, отдает свои чувства Тени, ибо "люди не знают теневой стороны вещей, а именно в тени, в полумраке, в глубине и таится то, что придает остроту нашим чувствам". И вот Тень захватывает власть и приказывает Ученому сдаться, иначе ему отрубят голову. Но Ученый рассуждает: "С одной стороны — живая жизнь, с другой — Тень. Все мои знания говорят, что Тень может победить только на время". Случайно Ученый узнает способ борьбы с Тенью — нужно выкрикнуть приказ: "Тень, знай свое место!" И, несмотря на грозящую ему смерть за неподчинение, он ходит и улыбается, чем приводит в смятение

своих врагов. "За долгие годы моей службы,— говорит Первый министр,— я открыл одии не особенно приятный закон. Как раз тогда, когда мы полностью побеждаем, жизнь вдруг поднимает голову". "Поднимает голову?.." — удивляется Министр финансов и выражает озабоченность: — Вы вызвали королевского палача?"

Образ Тени художественно исследует злые, подсознательные, темные страсти, спящие в человеке и вдруг высвобождающиеся потоком разрушительной энергии. И резонно рассуждение Тени, утверждающей лианью цепкость зла. "Я мог тянуться по полу,— говорит Тень,— подниматься по стене и падать в окно в одно и то же время... Я мог лежать на мостовой, и прохожие, колеса, копыта коней не причиняли мне ни малейшего вреда, он мог бы так приспособиться к местности?.. Я знаю всю теневую сторону вещей. И вот теперь я сижу на троне". Добро не способно на такую гибкость и приспособляемость. "Восстание" Тени против Ученого — символ попыток темного начала утвердить свое господство. Тень хочет быть хозяином, а Ученый должен стать Тенью, за что ему обещаны жизненные блага. Однако Ученый не сдается даже под топором палача. Он — донкихот из мира сказки, одухотворенный совестью и гуманизмом. Когда отрубили голову Ученому, потеряла голову и его Тень. Тень не может жить без света: только добром и светом паразитически питается зло. И, осознав это, придворные спешат за живой водой.

Первый министр. Живую воду, живо, живо, живо!

Министр финансов. Кому? Этому? (Тени.— Ю.Б.) Но она воскрешает только хороших людей.

"Первый министр. Придется воскресить хорошего. Ах, как не хочется.

Министр финансов. Другого выхода нет..."

И вот даже Тень поняла свою зависимость от Ученого, она предлагает компромисс.

"Тень. Я дам управлять тебе — в разумных, конечно, пределах. Я помогу тебе некоторое количество людей сделать счастливыми".

Но Ученый не согласен. Для него условие личного счастья — счастье всех людей.

В "Драконе" Е.Шварца сказочно-условный мир становится моделью тоталитарной системы. Пьеса начинается с того, что славный рыцарь Ланцелот приходит в город, где вот уже 400 лет жестоко правит чудовище и где горожане должны отдать Дракону его ежегодную жертву — красивейшую девушку. Сложность ситуации в том, что страшнее Дракона и его жестокости распад людских душ в условиях тотальной диктатуры. Даже благородный отец Эльзы — девушки, предназначенной в жертву Дракону,— ищет (и находит!) оправдания его властвованию и провозглашает необходимость (и даже полезность!) драконовских порядков: "Уверяю вас, единственный способ избавиться от драконов — это иметь своего собственного". Все чело-

веческие отношения в городе, управляемом Драконом, бесчеловечны. Жених Эльзы Генрих делает придворную карьеру и уступает свою невесту трехглавому чудовищу. В городе царствует закон беззакония, введена система заложников и коллективной ответственности за действия против Дракона: Генрих передает Эльзе приказание Дракона убить Ланцелота, иначе за ослушание будут убиты все ее лучшие подруги. Горожане разговаривают верноподданнически — отец, отвечая сыну на вопрос, как кончится бой Ланцелота с Драконом, говорит казенным языком: "Я так, понимаешь, малыш, искренне привязан к нашему дракоше! Вот честное слово даю. Сроднился я с ним, что ли? Мне, понимаешь, даже, ну как тебе сказать, хочется отдать за него жизнь". Горожане настолько запуганы, что даже не хотят боя Ланцелота с чудовищем. Дракон вывихнул их души, отравил сознание. Они даже предлагают Ланцелоту деньги, лишь бы он отказался от боя. И все же люди — это люди, и в них не умерло окончательно живое начало. Ланцелот спорит с Драконом. И обе стороны осознают действительное положение вещей, но по-разному к нему относятся.

"Дракон. ...мои люди очень страшные... Я их кроил.

Ланцелот. И все-таки они люди.

Дракон. Это снаружи... Если бы ты увидел их души... Убежал бы... Не стал бы умирать из-за калек... Я же их... лично покалечил... Человеческие души... живучи. Разрубишь тело пополам — человек околеет. А душу разорвешь — станет послушней... таких душ нигде не подберешь. Только в моем городе. Безрукие души... глухонемые души, цепные души, легавые души, окаянные души... продажные души, прожженные души, мертвые души..."

Дракон, разрушив людские души, создал труднообратимые общественные процессы. У Камю в "Осадном положении" устранение Чумы возвращает город к серой повседневности. Чума нагрянула и ушла, как стихийное бедствие. У Шварца дело обстоит сложней: устранение Дракона не все решает, Дракон остается жить в рабских сердцах горожан. И поэтому Дракону ничего не стоит материализоваться в новом обличье: Бургомистр легко занимает место поверженного Дракона и, прикрываясь антидраконовской фразеологией, продолжает драконовские порядки. Горожане, увидев поражение Дракона, воспрянули духом и пережили минуту свободы. Но в следующую минуту они уже подчинились новому приказу и разошлись по домам. Бургомистр сразу увидел перспективы для продолжения старого порядка.

"Бургомистр. Покойник воспитал их так, что они повезут любого, кто возьмет вожжи.

Генрих. Однако сейчас они на площади.

Бургомистр. Ах, это пустяки. Каждая собака прыгает, как безумная, когда ее спустишь с цепи, а потом сама бежит в конуру".

Ланцелот победил. Дракон убит. Однако остались его продолжатели и наследники: Бургомистр и его сын Генрих.

Философичность современного искусства, его склонность к рациональному анализу проблем эпохи ярко проявились в творчестве Брехта. В пьесах Чехова действуют характеры со сложной психикой, у Мольера — характеры, несущие в себе одну заостренную общечеловеческую черту, у Брехта же — логизированные характеры, сохраняющие реальную жизненность. Галилей, например, до такой степени "зажил своей жизнью", что стал совершать поступки, "не предусмотренные" идеей произведения. Но у Брехта последнее слово за логикой развития генеральной мысли, а не за логикой самодвижения образа. Он безжалостно вычеркнул из последнего варианта пьесы "Жизнь Галилея" сцены, осложняющие и углубляющие образ героя, но затуманивающие основную идею произведения — осуждение отступничества.

Сцена героической работы ученого в разгар эпидемии, этот пир человеческого разума во время чумы, и последняя сцена провоза рукописи ученого через границу были способны обелить Галилея, несколько скрасить его отступничество от истины. Они рисовали излишне идеализированную фигуру великого исследователя, и его малодушие находило некоторое оправдание: ведь оно сохраняло возможность для дальнейших поисков истины, что помогало добыть новые знания, которые можно было переправить за рубеж и сохранить для человечества. Фигура Галилея в этом случае усложнялась и углублялась. Но Брехт поступился таким усложнением во имя выпрямления логики доказательства основного тезиса Брехта: отступничество от истины нетерпимо. Однако драматург доказывает свои постулаты с помощью столь гибкой диалектики, что его фигуры из схем превращаются в живых персонажей. Он находит около 30 пар противоречий в одном герое. Это уже тот уровень логизирования, который не умерщвляет жизнь схемой, а сохраняет ее реальную трепетность.

Брехт показывает, что мир не только губит человеческое в человеке, но и создается человеком как мир бесчеловечный. Шен Те, героиня пьесы "Добрый человек из Сезуана", готова помочь людям. Но люди эксплуатируют ее доброту до тех пор, пока не ставят Шен Те на грань разорения. Люди готовы затоптать то поле, которое их кормит. Поэтому добрая Шен Те с необходимостью время от времени должна перевоплощаться в злого и коварного "брата" — Шуи Та. Всякий раз на новой основе люди воссоздают противочеловечные обстоятельства.

Человек Брехта не филантроп и не мизантроп, он приучен вековыми трудностями действовать, исходя из собственного интереса, вопреки интересам других. Брехт не верит в естественные добрые побудительные начала в человеке, и здесь он пессимист, но это оптимис-

тический пессимизм. Он верит в практический разум человека, в его способность в конце концов воспринять соображения не только прямой утилитарной, но и более широкой выгоды, учитывать не только прямые, близкие, но и дальние, косвенные практические последствия поступков. И в этом смысле Брехт верит в конечное тожество доброго естества человека, которое является результатом его разумности.

Человечность выступает у Брехта как производное от народного разумного практицизма, который есть результат многотысячелетней приспособляемости людей к трудным обстоятельствам мира.

Человек плох. Он хотел бы быть хорошим, но обстоятельства не таковы. Однако эти обстоятельства создаются самими людьми в ходе их жизнедеятельности. Бесчеловечные обстоятельства разрушают личность, личность вновь и вновь воспроизводит вокруг себя разрушительные обстоятельства. Сам исторический процесс попал в заколдованный круг. Некогда древние рисовали вечность в образе змеи, свернувшейся кольцом и кусающей собственный хвост. Этот образ мог бы служить символом личности в ее взаимоотношении с обществом и общества в его взаимоотношении с личностью в человеческой истории.

Героев, обладающих положительными качествами, Брехт называет "продуктивными"; они верно (человечно) строят отношения с людьми. Это плебейские натуры, в которых, вопреки противочеловечности обстоятельств, сохраняется сопротивляемость этим обстоятельствам и желание, несмотря ни на что, остаться людьми. "Продуктивные" люди не безгрешны, у них свои недостатки. Они погружены в практические интересы, но они не исковерканы обстоятельствами и способны противостоять злу, так как они человечны, а человечны потому, что разумны. Только они своей активностью (и это одна из важнейших черт их "продуктивности") расколдовывают заколдованный круг истории и помогают всему и вся возвращаться не на круги своя, а попадать в точку, которая как будто бы та же, а вместе с тем не та, ибо она все же чуть-чуть выше исходной. Шен Те — "продуктивная" личность, и она всякий раз находит силы вернуться к самой себе. И всякий раз это возвращение на новой, более высокой основе, это духовный рост личности.

В "Добром человеке из Сезуана" боги не принимают прямого участия в делах мира, они лишь создают экспериментальные обстоятельства, позволяющие исследовать интересующую автора проблему. Создание таких экспериментальных обстоятельств есть традиция, связывающая современную интеллектуальную драму с просветительской драмой Лессинга. Условия эксперимента в "Добром человеке нз Сезуана" глобальны. Речь идет об интеллектуальном исследовании состояния мира. В начале пьесы боги формируют условия и цель эксперимента.

"Первый бог. Мы еще можем натолкнуться на доброго человека...

Третий бог. Постановление гласило: мир может оставаться таким, как он есть, если найдутся люди, достойные звания человека".

Исходным звеном эксперимента становится проблема предоставления ночлега трем уставшим от скитаний богам. Жители Сезуана заняты своими делами, и никто из них не хочет переключаться на помощь неизвестным, в которых только водонос Ванг узнал богов. Ванг обращается с просьбой о предоставлении ночлега богам к самому доброму человеку Сезуана — проститутке Шен Те. Правда, у ее доброты есть и сомнительный оттенок: она никому не может сказать "нет". На деньги, полученные от богов за ночлег, она приобретает табачную лавку. И сразу же на этот огонек призрачного благополучия собирается множество бездомных и нищих. Шен Те говорит:

Спасенья маленькая лодка
Тотчас же идет на дно —
Ведь слишком много тонущих
Схватились жадно за борта.

Брехт относится к людям с осуждающим состраданием. Он и осуждает, и объясняет обстоятельствами жизни алчность и жестокость людей. Когда возлюбленный Шен Те — Сун узнает, что она беременна, он прежде всего думает о своем новом положении в фирме. Брехту антипатична подобная алчность. Но он смотрит на нее мудрыми глазами, понимая, что это не порок человеческого естества, а условный рефлекс, выработанный годами жизни в джунглях современной цивилизации. Этот условный рефлекс грозит перерасти в инстинкт хищности. Зло отчаявшегося человека вызывает ответное зло обиженных им людей. Но еще не все потеряно: цепную реакцию зла можно прервать, и Брехт ищет путей к этому. Создание системы "Шен Те — Шуи Та", уравновешение доброго человека Шен Те разумным эгоистом Шуи Та — один из экспериментальных вариантов автора (= проект совершенствования человека). Тень и свет неразлучны. Шен Те по необходимости должна перевоплощаться в злого Шуи Та. Зло оказывается продолжением добра. Даже на суде, когда обман уже обнаружен, Шен Те настаивает на необходимости сохранения Шуи Та. Он — "и смертельный враг", и "единственный друг" Шен Те — необходим ей, иначе она не может противостоять напору окружающей действительности. И тут даже боги соглашаются с этой необходимостью и начинают торговаться, насколько часто добрый человек может быть злым, чтобы не потерять свою доброту.

"Первый бог. Только не слишком часто!

Шен Те. Хотя бы раз в неделю.

Первый бог. Достаточно раз в месяц!"

Даже боги, проповедующие соблюдение людьми заповедей добра, и те признали возможным, чтобы добрый человек во имя самосохранения изредка совершал злые поступки — раз в месяц или в неделю — вопрос количества (= второстепенный). Может быть, это выход? Человек, несмотря на несовершенство мира, живет по законам добра, как Шен Те. Люди неразумно алчно пользуются этой добротой и предают разграблению все, чем располагает альтруист, и ставят под угрозу его и свое благополучие. Вот тогда-то альтруист (Шен Те) оборачивается разумным эгоистом (перевоплощается в Шуи Та) и практическими действиями "выравнивает" положение. Шуи Та не против помощи людям. Но эта помощь должна осуществляться на "разумных" основаниях, по принципу "взаимной выгоды". Казалось бы, все устраивается. Шен Те уравновешена Шуи Та. Помогающий обретает благополучие и средства для расширения помощи; нуждающийся в помощи обретает работу и заработок. Все улажено. Но, что же это за выход? Ведь на деле практичный альтруизм (= разумный эгоизм), вносимый Шуи Та в "непрактичную" и "неразумную" доброту Шен Те, есть необходимый и неизбежный закон системы, направляющий ее движение по испытанному руслу, а система оказывается моральной модификацией экономической системы, в которой рабочий создает прибавочный продукт, позволяющий и расширять производство, и расширять благотворительные акции. Но сколько ни расширяй благотворительную деятельность, она ничего принципиально не меняет в экономическом механизме, всякий раз приводящем Шен Те к краху. Анализ моральной системы практического альтруизма (= разумного эгоизма) ведется Брехтом беспощадно и показывает все несовершенство "практичной" и "разумной" системы "Шен Те — Шуи Та": все добрые дела, совершенные Шен Те, быстро разрушаются практичной деятельностью Шуи Та. Носитель практицизма Шуи Та настолько грозен, что, появляйся он даже раз в год вместо Шен Те, он мог бы с лихвой перекрыть злом и "разумной" корыстью все добрые начинания Шен Те. Нет, уравновешение разумного эгоизма практичным альтруизмом, добра злом и зла добром, практицизма благотворительностью — все это для Брехта неприемлемые моральные и деловые принципы организации жизни людей. Выход надо искать не здесь.

Брехт верит, что человечество найдет "к хорошему хорошие пути". "Добрый человек из Сезуана" заканчивается стихами:

> Плохой конец — заранее отброшен.
> Он должен, должен, должен быть хорошим!

В "Физиках" Ф.Дюрренматта сама сюжетная ситуация отражает трагикомизм современного мира и несет гуманистическую концепцию мира. Действие происходит в частном сумасшедшем доме, где находятся три человека. Они современны в своей мании и выдают себя

за величайших физиков. Один из них — "Ньютон", другой — "Эйнштейн", третий — "Мебиус". В ходе действия оказывается: "Мебиус" не сумасшедший, а действительно выдающийся физик, открывший источник более разрушительной энергии, чем ядерная. Если эти новые чудовищные мощности станут известны людям, они в своем безрассудстве погубят мир. Политические страсти и экономическая корысть сильнее разума. Поняв ужас грядущего разрушения и ощутив ответственность перед человечеством, "Мебиус" притворяется безумным и добровольно удаляется в частный сумасшедший дом, где сжигает все свои записи. Выясняется, что "Ньютон" и "Эйнштейн" — разведчики, подосланные в дом для умалишенных двумя враждующими державами, каждая из которых хочет овладеть секретом нового мощнейшего источника энергии. Каждый "сумасшедший" вступал в любовную связь со своей санитаркой и убивал ее, когда она догадывалась, что имеет дело с нормальным, здоровым человеком. Смотрительница психиатрической больницы, злая и мрачная старуха, принимает решительные меры. Больница, которая до сих пор был похожа на пансионат, обносится железной оградой, на окна ставятся стальные решетки, физики оказываются в заточении — убийства санитарок дали повод для этой чрезвычайной меры. И тут выясняется самое страшное обстоятельство: оказывается, старуха, содержащая лечебницу, сама сумасшедшая, но сумасшедшая особого рода. Она сняла копии со всех расчетов "Мебиуса". Она разведчица какой-то страшной, инфернально-таинственной военной фирмы, которой и передает изобретения своего пациента-заключенного. Образы Дюрренматта очень сильны: гениальный ученый, бегущий от человечества в сумасшедший дом; человечество, представители которого пытаются отнять у гения великое открытие, дабы употребить его во зло миру; ученые, вооруженные высшими знаниями, оказавшиеся на положении заключенных во власти безумной старухи. Сумасшедшая, правящая гениями, и гении, отрекающиеся от своей гениальности! Мир, сошедший с ума, ум, покинувший мир и упрятанный в сумасшедший дом! Трудно логическим анализом исчерпать эту ситуацию, полную символики. Обратив внимание на образ смотрительницы, мы заметим некую общность художественного мышления Дюрренматта и Э. Ионеско. В "Носорогах" Ионеско зло вторгается в тихий городок в непонятном, не поддающемся анализу образе стада свирепых животных, так и у Дюрренматта образ старухи, воплощающей зло, ирреален, не поддается анализу и воспринимается лишь как данность. Дюрренматт, начав с рационалистического анализа мира, соскальзывает к иррационализму, когда дело касается источников зла.

Интеллектуальный реализм — художественное направление, утверждающее концепцию: счастлив творящий добро; состояние мира не способствует счастью; и вопрошающее: существуют ли пути очеловечения и гуманизации мира?

1. Особенности творческого процесса и произведения

А). Действительность — автор — творческий процесс

1. В XX в. история перестала рассматриваться как накопление идеального, как движение по восходящей линии. Ее стали понимать (особенно в конце века) как относительно хаотическое движение, предсказание результатов которого лишено перспективы (И.Пригожин). Возникло научное направление хаология, формулирующее новое представление о мире как результате броунова движения его элементов. Если ранее мир представлялся гармоничным и лишь на его периферии существовал хаос, то для XX в. картина обратная: *на периферии хаотичного мира существуют оазисы гармонии.*

2. XX век — *эпоха встречных процессов* в жизни, особенно в социально-политической сфере. Для XX в. характерно стремление к глубоко индивидуальному сознанию и одновременно (встречный процесс) стремление к хунвейбиновскому единению, к морально-политическому единству, к следованию мудрым указаниям фюрера, вождя, великого кормчего. Встречные процессы шли не только в действительности, но и в культуре (об этом см. ниже).

3. Запад (Европа и США) конца XX в. — повторение исторической и культурной ситуации Древнего Рима, который в XX в. выступает в качестве колыбели европейской цивилизации (несколько последних веков, начиная с эпохи Возрождения, эту роль играла античная Греция). Для древнеримской и нынешней европейской (и даже шире — западной) цивилизации характерны процветание и рост культурных и материальных богатств, сочетающиеся с кризисом, ощущением драматизма развития и даже предчувствием катастрофы. Рим основывал свое величие и процветание на военных технологиях, на владычестве над видимым миром и на труде рабов. Современная западная цивилизация и в этом отношении схожа с древнеримской: народы Европы, США и Канады называют "золотым миллиардом", их благоденствие основано не только на новых технологиях (в том числе военных) и не только на собственном труде населения, но и на политико-экономическом властвовании над остальными пятью миллиардами людей и на дешевом труде гастарбайтеров, перемещенных лиц и нелегальных иммигрантов.

4. "Русский писатель должен жить долго" (К.Чуковский). Смысл этого несколько парадоксального высказывания (ведь желательно, чтобы люди всех профессий жили долго!) в том, что, во-первых, конечные результаты литературного труда вынесены за обычные рамки жизни (воздействие творчества художника на историю можно полно

понять лишь через много лет после выхода произведения в свет), а во-вторых, социальные условия в России не всегда благоприятны для творчества и они при этом изменчивы, поэтому для полного самоосуществления писателю необходимо "дополнительное" время. Это проблема не только русской литературы XX в., но и многих других литератур. Конечно, в литературе XX в. были и долгожители (например, Л.Леонов). Однако в XX в. было много писателей, расстрелянных или погибших в лагерях (Н.Гумилев, О.Мандельштам, М.Кольцов, И.Бабель, А.Веселый, Б.Пильняк, а за рубежом — Ю.Фучик, Я.Корчак), убитых на фронтах или безвременно умерших от ран (П.Коган, М.Кульчицкий, И.Уткин, С.Гудзенко, а в зарубежной литературе Ш.Бодлер, А.Сент-Экзюпери), покончивших с собой (С.Есенин, В.Маяковский, М.Цветаева, А.Фадеев, а за рубежом — Э.Хемингуэй), потерявших годы жизни в заключении (В.Шаламов, А.Солженицын, Ю.Домбровский, в немецком лагере — Ю.Пиляр), по явно видимым социальным причинам не проживших полно свой век (А.Блок, М.Горький, Б.Пастернак, А.Платонов, М.Булгаков, а на Западе — Ф.Кафка). *Труднейшая жизнь, прерванный жизненный путь, относительно ранний уход писателя из жизни, неполная самоосуществленность, нереализованность многих замыслов, украденные годы* — все это особенности писательского бытия в XX в.

5. *Лабиринтность жизни* новейшего времени впервые остро почувствовал Ф.Кафка, и эта особенность бытия повлияла на процесс художественного мышления. Художественно-творческий процесс в XX в. похож на лабиринт, по которому бродит художник, иногда имея возможность зажечь свечу.

6. Художественное сознание XX в. сфокусировало *внимание на человеке*, а некоторые художественные направления на внутреннем мире человека (литература "потока сознания", психологический реализм). В теории это сосредоточение выразилось и в формуле Ю.Олеши: "Писатели — инженеры человеческих душ", повторенной Сталиным, и в теоретическом представлении ряда теоретиков о человеке как предмете литературы и искусства (Л.Тимофеев, А.Буров), и в развитии антропологических эстетических концепций (М.Шелер и др.).

7. В последней трети XX в. *исчезают всемирно авторитетные личности культуры*, способные своим словом действенно вторгаться в движение истории. Ранее такими авторитетными фигурами были писатели Лев Толстой, Р.Роллан, Ж.П. Сартр, философ Б.Рассел. Это были люди, на голос которых оборачивалась земля. В конце века социально неблаговидные действия (например, бомбежки Югославии) проходили в тишине — голоса протеста деятелей литературы не было слышно. Манипуляционное и зомбирующее воздействие СМИ на людей восторжествовало над разумом и совестью человечества и над умами интеллектуалов. Авторитет писателей в конце XX в. в луч-

шем случае ограничивался национальными или региональными границами. Писателей с общечеловеческим авторитетом не стало.

В). Текст — произведение — художественная реальность

1. В литературоведении XX в. возникло различение двух, казалось бы, идентичных понятий — текста и произведения.

Понятие "текст" (от лат. text = ткань, сочинение; в средневековой латыни text = версия, рассказ) — герметически замкнутое сообщение (воспринимаемое вне связи с действительностью, его породившей, с автором и его биографией и т.д.). Текст — предмет рассмотрения с помощью структурного анализа. Произведение — текст, рассмотренный в его социальных связях (с окружающей исторической реальностью, с историей его создания, с автором и т.д.).

Текст, согласно структурализму, система, в которой язык обращен не к "реальности", а только к самому себе и образам, созданным в этом тексте. Текст — это авторская мысль, знаково выраженная и знаково закрепленная (зафиксированная) и готовая к передаче реципиенту. Произведение — это текст, находящийся в культурном контексте и в коммуникативно-рецептивной ситуации. Именно в XX в. культурный контекст и читательская активность в интерпретации и постижении смысла текста обрели столь высокую активность, что возникла необходимость в разделении понятий "текст" и "произведение". Обретение понятием "текст" особого значения (отличного от значения понятия "произведение") породило понятия "интертекстуальность", "подтекст", "надтекст" и придало им особую важность. Художественные процессы, явления, свойства произведений литературы XX в. стали фиксироваться этими понятиями, играющими значительную семантическую и художественно-эстетическую роль при интерпретации и литературно-критическом постижении произведения.

Контекст — семантическое поле, в котором протекает онтологическое бытие и осуществляется рецепция художественного текста. Французский литературовед А.Бенак дает свое определение понятия "контекст": а) единство, которое посредством внутренних естественных связей отличает определенную часть текста; б) некая часть текста, которая противопоставляется единству других частей.

Термин "интертекстуальность" (введен французским критиком Ю.Кристевой) означает внутренние связи художественного текста, обращенного не вовне (к жизненным явлениям), а внутрь культуры (к самому себе и другим текстам). По определению английского теоретика литературы Дж. Гуддона, интертекстуальность — множество разнообразных связей, существующих между текстами (адаптация, перевод, подражание, аллюзия, плагиат, пародия). В XX в. поле интертекстуальности расширилось не только в исторически-временном отношении (оно часто включает в себя историю культуры вплоть до

ее истоков), но и в географическом, пространственном отношении (так, в работах В.Мириманова показано, что африканская культура входит в поле интертекстуальности европейской художественной культуры XX в., а Е.Завадская показала интертекстуальную роль японской культуры для европейской).

Подтекст (калька с англ. subtext) — некоторое "подводное течение" смысла, существующее в серьезной и глубокой литературе и несущее важную часть художественной концепции произведения. Смысл произведения, по образному суждению Э.Хемингуэя, схож с айсбергом: одна десятая на поверхности, девять десятых — под водой. Эти девять десятых и есть подтекст.

Гуддон считает, что подтекст — ситуация на которую никто открыто не ссылается и которую совершенно невозможно объяснить целиком. Пьесы Г.Пинтера закручены вокруг ситуаций, которые приходится устанавливать зрителям, угадывая намерения персонажей, исходя из скрытых намеков. В пьесе "Старые времена" (1971) сами персонажи не понимают смысла борьбы, в которой они участвуют. Термин "подтекст" используется также при скрытых ситуациях, которые видны за покровом сюжета повествования. В англо-американском литературоведении термин "подтекст" был распространен в 70-х и 80-х годах XX в., позже его заменил термин "скрытая программа".

Итак, теория литературы в XX в. стала активно применять такие термины, как текст, контекст, подтекст, надтекст, интертекстуальность. Это было вызвано появлением новых особенностей у продуктов художественного творчества и объектов художественного восприятия.

2. Для произведения литературы XX в. характерны: *коллажность, ассоциативность, аллюзионность, эклектизм и соединение несовместимого, утрата высоких идеалов, надличностность целей человеческого существования.*

3. В XX в. возросла *многозначность художественного текста и семантика художественного произведения обрела широкую амплитуду.* Поэтому теория литературы расширила поиск методологии анализа произведения, инструментов и приемов интерпретации. С этим связано рождение новых методологий анализа (структурализм, семиотика, деконструктивизм), возрождение герменевтики и риторики и обостренное внимание к ним литературоведения.

4. Существенные изменения и качественные приращения произошли в XX в. в области методологии анализа произведения. В XIX в. благодаря работам А.Н.Веселовского, Ш.О.Сент-Бева и др. был совершен ряд открытий в области методологии. Историко-культурный, сравнительный, биографический анализы способствовали выявлению смысла и значения внешних связей произведения.

В XX в. была продолжена разработка инструментов и способов анализа семантики внешних связей произведения и было *открыто, что смысл и значение имеют и внутренние связи текста.* Их научились анализировать в XX в. благодаря возникновению *структурализма* (работы Пражского лингвистического кружка, Ю.Кристевой, Ц.Тодорова, Р.Барта, публикации журнала "Тель Кель"), *семиотики* (труды Ф. де Соссюра, Р.О.Якобсона, Я.Мукаржовского, Э.Бенвениста, С.М.Эйзенштейна, Ю.М.Лотмана, публикации тартуского ежегодника "Семиотика"), нового понимания природы стиля (стиль — отклонение от "нормы", от "нулевого", "школьного" уровня письма) и благодаря разработке новых методологических принципов постижения *смыслонагруженности стиля* (выяснение характера отклонения текста от "нормы"). Были созданы также способы функционального анализа произведения (постижение его смысла через характер воздействия на читателя и читательскую аудиторию).

Новыми в XX в. стали попытки *создания интегральной методологии, вбирающей в себя опыт, приемы, инструменты анализа внешних, внутренних и функциональных связей художественного произведения* (см. об этом подробнее: Ю.Борев. Искусство интерпретации и оценки. М., 1981; Ю.Борев. Эстетика: Т. 2. Смоленск, 1997).

5. Филологические знания (особенно теоретико-литературные) окунулись в литературу и стали бытовать не только в сфере науки, но и в сфере литературы. Литература обрела самосознание — *эстетические и теоретико-литературные идеи стали органично присутствовать в литературных текстах* (см., например, "Доктор Фаустус" Т.Манна). Писатель стал включать в художественный текст прямое формулирование своей позиции и комментарии этой позиции. Сами принципы художественного творчества стали предметом обсуждения в произведениях (например, "Золотая ветвь" К.Паустовского). Эстетика же и теория литературы вошли в тесное взаимодействие с философией, психологией, герменевтикой, риторикой, семиотикой и другими дисциплинами.

6. Ни в одну эпоху ранее реальная ценность произведений так не искажалась, как это произошло в XX в. благодаря средствам массовой информации, не всегда заслуженным премиям, тусовкам, "раскруткам" и т.д. Культуре XXI столетия придется проделать большую аналитическую и аксиологическую работу, чтобы *определить реальную художественную ценность* "раскрученных", разрекламированных и, с другой стороны, незаслуженно обойденных вниманием произведений XX в.

Некомпетентное вмешательство государства в литературный процесс, вторжение рекламы в литературную жизнь, возникновение и вторжение в культуру массового искусства и попсы, премии Сталинские, Ленинские, Государственные и другие (вплоть до Нобелевских!), тусовки, групповщина, партийные и групповые интересы —

исказили реальную картину литературного развития и реальный рейтинг писателей. XXI веку придется проделать большую работу по выявлению реальных шедевров литературы XX в. и выяснению их реальных достоинств.

С). Семантика (художественная концепция) — рецепция

1. Произведения литературы XX в. пронизывает *сознание трагизма человеческого существования.* Особую роль обретает категория катарсиса. Желая преодолеть или заглушить чувство трагизма, литература XX в. особо склонна к иронии и гротеску. Постмодернизм полагает, что мир больной, но веселый.

2. Нарастание многозначности художественного текста, расширение амплитуды семантических вариантов прочтения произведений, накопление наблюдений над историческими изменениями интерпретации смысла в разные эпохи привели к возникновению рецептивной эстетики. Это научное направление возникло в XX в. не случайно. Константская школа (ФРГ) — В.Изер, К.Яусс, П.Шёнди — утверждает нормальность различных интерпретаций одного и того же художественного текста. Эта многовариантность прочтений согласно рецептивной эстетике объясняется диалогическим характером взаимоотношений автора и читателя. Посредником такого диалога выступает художественный текст, а изменения в его понимании зависят от исторического, группового и личного жизненного опыта читателя.

2. Особенности процесса литературного развития

А). Традиции.

1. Реализм XX в. главным образом опирается на предшествующие классические традиции, модернизм отталкивается от них, постмодернизм часто отталкивается не только от классики прошлого, но и от модернистских традиций.

2. XX в. — эпоха полного проявления *"длинных линий"* (термин С.Небольсина) *преемственности,* т.е. традиции тянутся не только к непосредственным предшественникам, не только привычно идут "через поколение" (через головы "отцов" к "дедам"), но часто ведут к глубоким историческим пластам культуры (это стало одним из стимулов открытия явления интертекстуальности). Поэтому не случайно в теории литературы появились юнгианские и мифологические концепции и внедрился в литературоведческую практику термин "архетип".

3. *Линии наследования, векторы художественных взаимодействий* не только удлиняются и уходят вглубь веков вплоть до истоков куль-

туры, но и *ветвятся.* Ветвистость и кроны культуры, и ее корней проявляется в том, что европейская культура XX в. восходит не только к собственно европейским традициям (традиции средневековой культуры в романах У.Эко), но и к африканским (кубизм Пикассо) и к восточным (повести Ф.Искандера).

4. Современная европейская культура в ее постмодернистской ветви развития — единство разных истоков и разных потоков. Для постмодернизма искусство не имеет твердых канонов, а являет собою живое течение жизни и *любая традиция и любая художественная форма приемлемы.* Из-за этого *сужается поле действия консерватизма и устойчивых традиций* в художественном творчестве и его восприятии.

B). Художественные взаимодействия

1. Культура XX в. — *культура многоярусных оппозиций.* Так, в культуре звучит утверждение наполненности жизни социальным смыслом: а) строительство счастливого будущего человечества (социалистический реализм) противостоит б) идее национального превосходства и господства арийской расы над другими народами (фашизм); и этим двум позициям противостоит в) идея свободы и счастья отдельной личности; г) а сама эта идея, наполняющая жизнь личности социальным смыслом, противостоит идее абсурдности бытия личности (Ф.Кафка), абсурдности социального бытия в целом (А.Камю) и даже абсурдности всего мироздания (постмодернизм).

Исчезает четкость бинарных оппозиций. Оппозиции обретают многосторонность, объемность (противостояние тому, что слева, тому, что справа, тому, что спереди, тому, что сзади, а также сверху и снизу).

2. Возникает *интернет* как универсальная культурная память и тотальное средство доставки художественной продукции к реципиенту. Технические искусства и средства коммуникации XX в. (кино, радио, ТВ) оказали огромное влияние на литературу (появилась, например, радиодрама, в которой работали Дюрренматт, Брехт и др.).

3. В философии и эстетике XIX в. господствовал позитивизм, что заметно повлияло на художественное творчество Э.Золя и других натуралистов, а также на творчество импрессионистов и особенно пуантилистов. XX в. *отошел от позитивизма,* хотя некоторые его позиции сохранились в сциентизме и повлияли на развитие жанра научно-художественной фантастики.

C). Литературный процесс

1. В XX в. происходит необыкновенно быстрая и бурная смена художественных направлений. Литературный процесс претерпел *качественное ускорение.* Литература лихорадочно ищет художествен-

ную концепцию, разрешающую трудности бытия человека в современном мире.

Художественная реальность в литературе XX в. становится многообразной и несет разные концепции мира и личности. Многообразная типология этих концепций обусловливает многообразие художественных направлений эпохи.

Художественное развитие обретает космическую скорость, обеспечивающую преодоление земного притяжения, отрыв от земли и уход в космос метафизической проблематики. Культура нередко движется по траектории, которую сформулировала Анна Ахматова, говоря о своей судьбе:

А я иду своим путем
Не прямо и не косо,
А в никуда и в никогда,
Как поезда с откоса.

Впрочем, будем иметь в виду, что эта гибельная траектория вывела Ахматову в бессмертие. Не это ли путь культуры?

2. Художественный *процесс разветвился,* как река в дельте. Не в едином русле стало протекать литературное развитие, возникли параллельные процессы. Так появились два параллельных художественных движения: а) модернизм и его продолжение (неомодернизм, постмодернизм) и б) реализм. В каждом из них одновременно и параллельно развивались по нескольку художественных направлений: в модернизме — акмеизм, футуризм, примитивизм, а позже — сюрреализм, экспрессионизм, экзистенциализм и т.д.; в реализме — критический реализм, неореализм, социалистический реализм, психологический реализм, интеллектуальный реализм, волшебный реализм. Для XX в. характерно (мирное и немирное) сосуществование разных направлений.

3. Выше уже говорилось, что XX век — *эпоха встречных процессов* в действительности, встречные процессы охватывают и культуру и характерны для сферы литературы, искусства, эстетики.

Встречным процессом стало развитие массового искусства и одновременное развитие искусства элитарного (эту особенность литературы XX в. теоретически осмыслил и отчасти предвосхитил испанский философ Ортега-и-Гассет).

Еще один встречный процесс в литературе и теории литературы XX в. связан с проблемой автора. В одних направлениях литературы XX в. возрастает роль автора и возникает феномен его самовыражения: а в других наблюдается противоположный эффект исчезновения автора, который превращается в "скриптера" (термин Р.Барта), исходящего из того, что сам мир есть текст и его надо лишь записать.

Идеологизация и вмешательство государства в художественный процесс (ленинский принцип партийности, социалистический реа-

лизм, борьба в Третьем Рейхе за расово чистое арийское искусство) находится в оппозиции к встречному процессу — деидеологизации (например, в поп-арте).

Навстречу процессу развития интуитивизма (эстетика А.Бергсона, литературные произведения Т.Тцары и других дадаистов, А.Бретона и других сюрреалистов, с их автоматическим письмом) шло развитие рационализма (интеллектуальная проза М.Фриша, пьесы Ф.Дюрренматта, эпическая драма-концепция Б.Брехта, а в эстетике и теории литературы структурализм, семиотика, сциентистские концепции).

Национально аморфная космополитическая литература (поп-арт) и строго национальная литература (русская деревенская проза Белова) также представляют собою встречные процессы.

4. Встречные процессы в культуре дополняет *перетекание одного в другое, диффузия качеств* (например, перетекание фантастического в реальное и реального в фантастическое в прозе Маркеса и у других представителей волшебного реализма).

5. Особую проблему в развитии литературы и литературной теории XX в. составляет эмиграция. История человечества полна потрясений и катаклизмов. Не раз люди вынуждены были покидать свои дома и бежать на чужбину. В числе деятелей культуры прошлого, вынужденно живших вне родины, были Овидий, Данте, Леонардо да Винчи, Байрон, Шопен, Мицкевич, Уайльд, Рахманинов, Шаляпин, Дягилев, Барышников, Михаил Чехов, Сикорский. Эмигрантом в Египте был Христос. Эмигрантом в Швейцарии — Ленин.

В XX в. эмиграция на несколько порядков количественно увеличилась и обрела новое качество. Прошли две мировые войны, цепь революций, региональных конфликтов и войн, государственность и политическое устройство в ряде стран обретали тоталитарные черты (фашизм, сталинизм, маккартизм, режим апартеида, полпотовский строй жизни, маоцзедуновский режим "культурной революции"). Это вызывало огромные потоки миграций и эмиграций.

Во многих странах в XX в. литература раскололась на собственно отечественную и эмигрантскую. У них было много общего (язык, традиции) и были специфические различия. Эмигрантская литература: а/ могла позволить себе открытую оппозиционность по отношению к строю и порядкам в отечестве; б/всегда содержит хотя бы еле слышный горький привкус ностальгии: в/связана с отечественной почвой не непосредственно, а через память и ощущала пространственный и временной отрыв от современной народной жизни; г/ предугадывала и остро чувствовала исторические перемены на родине); д/ склонна к двуязычию и бикультурности (например, творчество В.Набокова) или, по крайней мере, к обогащению одного языка другим языком и родной культуры культурой страны пребывания; е/ видит родину изнутри и

извне (объемное видение мира с точек — исхода и нового пристанища); ж/ создает мост между странами, народами, культурами.

Культурный потенциал эмиграции XX в. огромен. К немецкой эмигрантской литературе относились Т.Манн, С.Цвейг, А.Зегерс, Б.Брехт. Русская эмигрантская литература была украшена яркими именами: А.Бунин, А.Куприн, В.Ходасевич, К.Бальмонт, Б.Зайцев, Д.Мережковский, З.Гиппиус, Г.Газданов, В.Некрасов. А.Галич, С.Довлатов. Все они (кроме Куприна) умерли в эмиграции. Не осуществилось "Когда я вернусь" (или осуществилось посмертно — творчеством), но важно, что они жили с этим чувством непременного возвращения. Сердце эмигранта всегда остается на родине и возвращается в свою землю, как сердце Шопена.

Волны эмиграции имеют глубинные исторические причины. Так, из России в XX в. было три главных волны эмиграции: а) послереволюционная — людей, не принявших революцию; б) послевоенная — перемещенных во время войны людей, опасающихся вернуться на родину; в) постсоветская, начавшаяся еще на закате советского периода и продолжившаяся в перестроечный и постперестроечиый периоды.

Эмиграция в XX в. стала столь обширной и значимой, что возникла потребность в ее изучении. Родилась эмигрантология — наука о типе субъекта эмиграции, о ее потоках и направлениях, наука об особенностях жизни человека на чужбине, о процессе вживания в новую социальную среду. Покинутое пространство обретает свойство времени — оно необратимо, невозвратно, ибо, возвращаясь, эмигрант попадает в изменившееся отечество. Эмиграция — особом отъезде на постоянное жительство в другую страну. Не всякий человек, покинувший родные края, — эмигрант. Эмиграцию творят несчастье и надежда. Англичанин, уехавший в Америку или Индию, не становится эмигрантом, он всего лишь человек, поменявший место жительства. Россиянин, переехавший на самостийну Украину, — не эмигрант, а уехавший во Францию или США, — эмигрант. Уехавший из счастливой страны не становится эмигрантом. Ни С.Моэм, ни Э.Хемингуэй, ни А.Швейцер эмигрантами не были, хотя часть жизни провели вне своего отечества. А вот А.Эйнштейн был эмигрантом из Германии. Сегодня для европейца отъезд из родной страны даже на годы — не эмиграция, а переезд с места на место, включающий трудности адаптации. И не более того.

Эмигрантология — наука о творчестве эмигранта, о характерных особенностях этого творчества. Эмигранты сыграли большую роль и в создании литературоведческих теоретических и методологических идей. Так, после революции русские ученые в Чехословакии создали Пражский лингвистический кружок, разработавший важные языковые проблемы литературы и основные постулаты и принципы структурализма. Работы С.Трубецкого и других членов этого кружка оказали влияние на развитие структурализма во Франции — на Ю.Крис-

теву, Ц.Тодорова (кстати сказать, эмигрантов из Болгарии), Р.Барта, на Ю.Лотмана, на развитие англо-американской "новой критики".

6. Н.Балашов выявил закономерность: в процессе развития литературы на первый план выходит то изобразительность, то выразительность. Балашов отмечает, что XX в. — *эпоха приоритета выразительности.*

7. XX в. — *эпоха утраченных иллюзий и потерянных надежд* — именно такова генеральная концепция бытия, утверждаемая и варьируемая разными художественными направлениями. Лучшие умы XIX столетия (Диккенс, Бальзак, Стендаль, Толстой, Достоевский, Гегель, Маркс) критиковали несовершенство буржуазного мироустройства. Поначалу Октябрьская революция и строительство социализма дали известную надежду на то, что человечество нашло совершенную и справедливую форму существования. И эту надежду обрели не только полуграмотные конармейцы, но и многие высшие интеллектуалы Запада. Однако постепенно была осознана утопичность пути, который был предложен человечеству Октябрем. Иллюзии были утрачены, надежды потеряны. На это у одних ушли месяцы, у других годы, у третьих десятилетия, у многих — все столетие. Однако литература и искусство, обладающие сейсмической сверхчувствительностью, часто не осознав до конца все аспекты исторического процесса, выдвинули глобальную, охватившую почти все направления художественную концепцию: утрата иллюзий и потеря надежд.

8. XX в. оказался *самокритичным.* Культура XX столетия испытывала комплекс неполноценности и не случайно полагала, что золотой век в прошлом (XIX в.). Эти особенности сознания эпохи проявились и в литературе. Если самосознание культуры некоторых прошлых эпох обозначало эти эпохи лестными понятиями "Возрождение", "Просвещение", "романтизм", то XX в., лишенный нарциссизма, устами своих деятелей называл себя "железным" (А.Ахматова), "век волкодав" (О.Мандельштам).

9. XX в. — *эпоха усталости от культуры.* Культура в какие-то моменты своего развития склонна отрицать себя. Так, один из аспектов художественной концепции "Дон Кихота" М.Сервантеса связан с сопоставлением, а порою и предпочтением практического народного сознания Санчо Пансы книжному сознанию Дон Кихота, основанному на культурной традиции. В XX в. усталость от культуры повторилась, что проявилось и в знаменитой трамвайной реплике "А еще шляпу надел!", и в погружении литературы в народную, отдаленную от традиционной культуры среду в романах М.Шолохова, А.Платонова, У.Фолкнера, и в то ироничном, то в хулигански-негативном отношении к культуре, которую считали ответственной за мировые войны и революции XX в. (такой взгляд на культуру дал себя знать в дадаизме, сюрреализме, футуризме и ряде других художественных направлений).

10. В культуру пришло ощущение ее *бездонности* и невозможности освоения личностью, даже если она посвятит потреблению искусства всю свою жизнь. При этом *убыстряется процесс накопления* новых *художественных ценностей,* непрерывно создаваемых человечеством. Скорость накопления растет. "Куча" (из зеноновской апории) становится горой.

11. Постмодернизм определяет множество непредсказуемых факторов. Постмодернистская цивилизация живет по принципам: а) максимальное использование природы; б) свобода и равенство всех перед законом; в) государственное регулирование жизни; г) свобода религиозных верований в рамках устойчивых конфессий.

Ныне творит искусство свободный человек, окунувшийся в многообразие бытия, отвергающий все нормы, каноны, правила, но не нарушающий при этом никаких официальных установлений (иначе рискующий столкнуться с отлаженной железной структурой государства). Это приводит западную культуру к отрицанию иерархии культурных ценностей.

Провозглашается недопустимость насильственного вмешательства в творческий процесс и даже во внешний вид человека. Ренессансный лозунг "Делай что хочешь!" повторяется в переформулированном виде и теперь звучит: "Твори как хочешь!" (отсюда хеппенинг и произведения концептуализма) или "Одевайся как хочешь!" (отсюда "мода" хиппи, битников, панков). Демократический принцип равенства становится иллюзорно-утопическим идеалом культуры. Возникают протестные акции против неравенства и глобализации (характерны выступления против политики Всемирной торговой организации и других мировых экономических структур).

В начале XX в. США представлялись в виде тигля, переплавляющего национально, социально, культурно разнородных людей в единую нацию. В эпоху постмодернизма мир предстает как взвесь, как протоплазма, не имеющая четкой организации (кроме отрегулированной системы порядка). Любые меньшинства могут сохранять самобытность и претендовать на равноправие. Всякое упорядочение отменяется (протесты вызывает даже грамматики как чуждая свободе личностн организация речи: мол, не я придумал эти правила, почему я им должен следовать). Это рифмуется с такими явлениями культуры начала XX в., как "ничевоки", дадаисты. Соответственно, художественное творчество продуцирует мультикультурную взвесь, амебообразный субстрат.

Постмодернизм — реакция на модернизм первой половины XX в. и на деление на передовые и отсталые формы жизни и творчества; рефлексия по поводу ощущения катастрофичности истории, реакция на чувство конца истории. Возникает представление о конце искусства и в логике постмодернизма Гегель был прав, предсказывая конец

художественного сознания и наступление эпохи чистого философствования.

12. В последней трети XX в. в социальной жизни многих стран особенно остро проявилось феминистское движение, иногда называемое женской революцией. В некоторых крайних своих проявлениях феминизм от идей равенства женщин с мужчинами перешел к идеям превосходства женщин над мужчинами. Высказываются утверждения: Бог — женщина; мужчина, помогая женщине одеть пальто, оскорбляет ее; на смену эпохе патриархата приходит эпоха матриархата. В неэкстремистских формах феминизма речь идет о биархате.

Эти особенности социальной жизни сказались и на жизни литературы. И дело не только в том, что в ней укрепились позиции женщин. Женская литература обрела четко очерченные собственно женские, подчеркнуто женские черты. В теории литературы и в методологии критики эта ситуация проявилась в рождении и развитии *гендерного подхода* — литературоведческого анализа, учитывающего пол автора и ставящего пол в центр внимания интерпретатора.

13. В конце XX в. в жизни мира проявилась новая тенденция — глобализация, охватившая политику, экономику, культуру. По отношению к литературе эта тенденция имела следствия благоприятные (достижения национальных литератур быстро становятся общезначимыми, усиливаются межнациональные художественные взаимодействия) и неблагоприятные (происходит стандартизация и американизация художественного сознания, а порою и сужение национального богатства и многообразия мировой художественной культуры).

14. В третьем мире, среди стран, ранее колониальных, в XX в. произошли огромные изменения в политической, экономической и культурной сферах. Литература, в начале века находившаяся (в Африке, например) на фольклорной дописьменной стадии, к концу века достигла общемирового уровня и вошла в процесс развития мировой литературы как ее составная часть.

*

Некоторые из перечисленных выше особенностей литературы XX в. отмечались и в литературе других эпох, но не в столь острой, или не в столь концентрированной, или не в столь обязательной (закономерной) форме. Это дает право считать перечисленные особенности специфическими чертами литературы XX в.

Часть III

РАЗВИТИЕ ЛИТЕРАТУРЫ В НЕЕВРОПЕЙСКИХ АРЕАЛАХ. ТРОПИЧЕСКАЯ АФРИКА

Глава I ОБЩЕТЕОРЕТИЧЕСКИЕ И МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ПРОБЛЕМЫ ЛИТЕРАТУРНОГО ПРОЦЕССА В АФРИКЕ

1. Понятийный аппарат в изучении литературного процесса африканских стран. Предысторию современной африканской литературы, т.е. период развития художественной словесности с начала XX века до пятидесятых годов можно охарактеризовать известными словами Гегеля: "идея еще не нашла формы внутри самой себя и остается лишь усилием и стремлением к таковой". Когда спорадическое появление беспомощных опусов сменилось подлинно литературными процессами, то оказалось, что идея выбрала для своего воплощения совершенно неожиданную форму — основным жанром новой художественной словесности стал роман. Роман, не имеющий корней в африканской словесности, определил путь развития и англоязычных, и франкоязычных литератур, с этим жанром связаны наиболее значительные достижения африканских литераторов.

Споры о путях развития молодых литератур начались в Африке практически одновременно с появлением первых произведений и продолжаются до настоящего времени. Их суть составляют вопросы, которые в своей совокупности и определяют предмет разговора в настоящей работе,— а именно, каков должен быть понятийный аппарат исследователя, изучающего африканскую литературу, с какими критериями он должен подходить к произведению, созданному африканским писателем. Правда, в пятидесятые годы речь шла главным образом о том, что есть африканская литература (говорилось обычно "подлинно африканская") и кого можно считать африканским писателем. Определения давались самые разные, включающие и цвет кожи, и тематику произведения, и его направленность и, конечно, язык — европейский или африканский. Дискуссии об африканском писателе заставляют вспомнить литературную жизнь России двадцатых — тридцатых годов, когда на конференциях и страницах печати искали ответ на вопрос: кто есть подлинно пролетарский писатель, выделяя в особые категории литераторов-попутчиков, полупролетарских, крестьянских и т.п. Сравнение это, при всех несомненных различиях в культурно-исторической обстановке, вполне правомерное, и у нас еще будет повод продолжить эту тему, а сейчас отметим, что в Африке споры о писателях и о языке практически прекратились: в англоязычном регионе Тропической Африки, в отличие, скажем, от Вест-Индии, писателей европейского происхождения просто нет. Что же касается языка, то ответ дал сам литературный процесс — произведения на местных языках занимают периферийное по-

ложение в новой художественной словесности и в обозримом будущем положение если и изменится, то не в пользу местных языков.

Дискуссии же о том, что есть "подлинно африканская" литература, продолжаются и, как показало время, не утратили своей актуальности, хотя их идейно-теоретическое содержание несколько изменилось. Так, например, в пятидесятые годы западноевропейские критики, обратившись к творчеству немногочисленных в ту пору африканских литераторов, безоговорочно относили их произведения к английской литературе, а столь же малочисленные африканские критики, не имея в своем распоряжении достаточного материала, не решались им возражать. Но процесс становления молодых литератур в Западной, а десятилетием позже и Восточной Африке стремительно набирал силу, вынося вопрос об аутентичности англоязычных африканских литератур в центр литературоведческой полемики. Эта проблема не ограничивается литературным пространством Африканского континента, она представляется актуальной и важной и в странах Востока, и в Северной Америке. Так, буквально несколько лет назад в Канаде появилось исследование под характерным названием "Между Европой и Америкой. Традиция канадской прозы", автор которой прямо говорит: "нам еще не ясно, кто мы такие и куда идем, поэтому нам особенно нечего сказать". (Отметим, что подобные дискуссии начались в Канаде в 60-е годы и, как показывает упомянутая работа, вопрос о феномене канадской англоязычной прозы остается открытым). Африканским писателям есть что сказать — об этом позаботилась история этого континента, сохранившего непостижимым образом в первозданной простоте стародавний уклад жизни, верования и традиции вплоть до начала XX века, а в середине столетия включившегося в развитие общечеловеческой культуры и межнационального взаимодействия. Время, прошедшее с начала африканской перестройки (без кавычек), т.е. с 60-х годов, когда британские и французские колонии начали обретать независимость, показало, что дискуссии о развитии африканской художественной словесности прошли два этапа. Первый приходился на пятидесятые — шестидесятые годы, и рассматривать его следует строго в историческом контексте национально-освободительного движения, которое сформировало идеологию африканского национализма и породило многочисленные концепции исторического развития африканских народов, в том числе и пути становления молодых литератур.

Предчувствие грядущих перемен породило в среде художественной интеллигенции Африки пятидесятых годов мироощущение, которое ярче всего проявилось в многочисленных декларациях о пути развития общества. Практически вся интеллигенция на какое-то время безоговорочно приняла на веру идею о "третьем пути разви-

тия", об "африканском социализме", в основе которого, как пытались доказать теоретики, лежала изначальная бесклассовая природа патриархальной общины, древние традиции, в ту пору все еще жизнеспособные, тесная связь с природой и т.д. Подобное мировоззрение питалось представлениями о патриархальной Африке как о хранительнице нравственного здоровья и даже как о спасительнице "зашедшего в тупик индустриального мира", — так писал в своем романе "Ветер против полигамии" (1965, в русском переводе "Дело о женитьбе") нигерийский прозаик Оби Игбуна.

Острое чувство новизны было связано не только с окончанием колониальной эпохи, но и с ожиданием каких-то великих перемен, которые преобразят отсталую Африку, не затронув в то же время ее самобытности. И все африканские литераторы так или иначе готовились к участию в преобразовании общества и создании новой культуры. Об этом много и уверенно говорилось на международных конгрессах писателей Азии и Африки. Чувство сопричастности каким-то великим свершениям — вот источник, который питал духовную атмосферу того времени. Выше уже говорилось о дискуссиях на тему о том, что такое подлинно африканская литература и африканский писатель, сопоставимых с дискуссиями в послереволюционной России двадцатых годов. Не будет преувеличением сказать, что атмосфера первых постколониальных лет в Африке (главным образом Западной) во многом напоминала российскую. Общее — это чувство новизны, особое мироощущение, рождающееся при смене эпох, ожидание чего-то небывалого. В России, провозгласившей наступление новой эры, это мироощущение проявилось в возникновении самых разных художественных школ и направлений, в искренней — в то время — убежденности, что человеку нового общества подвластны все законы общественного развития, что он способен создать принципиально новую экономику, культуру, общественный строй. Среди исследований культурных процессов того времени назовем книгу Корнелия Зелинского "Поэзия как символ" (1929), которая показывает, что на разломе старого бытия обязательно возникают идеи, несущие в себе и разрушительный, и созидательный заряд. Основная идея К.Зелинского, пафос его книги — в утверждении, что в новом, небывалом обществе должно быть и новое искусство. Подобное искусство он называет "конструктивизмом", понимая под этим не какое-то художественное направление или течение, но самый "стиль" эпохи, ее формирующий принцип, существующий во всех странах планеты, где есть человеческая культура, связанная теми или иными путями с русской и мировой. Конструктивизм, если мы правильно понимаем идейно-художественную установку К.Зелинского, есть творческий ответ на запросы нового времени, это путь к новому

искусству и метод его создания. Конкретизируя свою мысль, автор работы утверждает, что литературный конструктивизм вовсе не характерен только одними своими формальными положениями. Русский конструктивизм — это "поле напряжения, какое создается между полюсами — современной культурой и нашей природой российской, у которой, по замечательному выражению Герцена, "еще сотворение мира на листах не обсохло". Конструктивизм как умонастроение, это тоже ответ на нашу дремучую, едва проснувшуюся действительность. Вот в чем своеобразие нашего русского конструктивизма. Оно все, как я сказал, в громадной дистанции между современной технической культурой, с одной стороны, и производственной нищетой и культурной первобытностью нашей страны,— с другой. А что посередине?"

Не будем заострять внимание на самом термине "конструктивизм" — как всякий термин, он условен. Важна дефиниция: конструктивизм — это созидательное начало, реализующее себя в силовом воздействии двух полюсов мировой культуры. Нам в данном случае важно отметить, что литературный процесс, начавшийся в Африке в 50–60-е годы, это тоже "конструктивизм". Дело, разумеется, не в том, чтобы, следуя за К.Зелинским, называть этот процесс так, а не иначе. Дело в том, что соотнесение литературного процесса в Африке с тем, что происходило в культурной жизни России 20-х годов, дает возможность сделать хотя бы самые общие наблюдения над типологией этого процесса. Речь идет именно о типологии, а не внешнем, случайном сходстве. Литературный процесс в Африке начался и продолжает развиваться именно в силовом поле, образованном воздействием двух полюсов — западной культуры и, с другой стороны, патриархального бытия во всех его проявлениях. "Замечательное выражение" Герцена по поводу России перекликается с не менее замечательным определением современной Африки южноафриканским писателем Мпахлеле — "человек в Африке еще так близок к первозданной природе, что может слышать вращение колеса Судьбы". Различие заключается лишь в том, что африканские "конструктивисты", усилиями которых и создается новая африканская словесность, по-своему оценивают эти полюса. К.Зелинский ставит знак плюс к тому полюсу, который обозначает "современную техническую культуру", и знак минус там, где речь идет о "культурной первобытности России". Африканский "конструктивизм" начинался в такое время, когда появились веские основания усомниться в безоговорочных достоинствах "технической культуры", и в этом контексте "культурная первобытность" Африки приобрела плюсовое значение и стала восприниматься как "первозданность", "незамутненный источник" и т.д. (Характерно название сборника статей одного из известнейших

писателей Западной Африки Чинуа Ачебе "Все еще утро дня творения".) К настоящему времени литературный процесс в Тропической Африке имеет полувековую историю. В отличие от России, где конструктивизм попал под пресс крайне идеологизированного общества, "конструктивизм" африканский смог реализовать себя там, где для этого были благоприятные обстоятельства. (Например, в тоталитарной Гане, как и во франкоязычной Гвинее, общественно-политические условия не способствовали развитию литературы в течение длительного времени после провозглашения независимости).

Жанром, в котором начал реализоваться творческий потенциал западноафриканских писателей, стал бытописательный роман. Не владея в то время техникой литературного повествования, автор бесхитростно описывал все, что, на его взгляд, представляло интерес для читателя-европейца, к которому он обращался. Бытописатель рассказывал о подлинной, "настоящей" Африке, стремясь включить в свое произведение как можно больше конкретного материала, нередко даже поясняя читателю, в чем суть того или иного обряда, традиции и т.д. Бытописатель выполнял, сознавал он это или нет, специальный заказ, поставленный перед ним историей, а именно — сформировать в сознании европейца, приученного смотреть на колониальные народы свысока, образ настоящей Африки и разъяснить ему, что африканцы, по словам Ч.Ачебе, "не от европейцев узнали о том, что такое культура". Бытописательный роман был перегружен этнографическим материалом, и в этом-то и заключалось, по мнению ряда критиков, его главное достоинство. На какое-то время на помощь пришла даже теория Золя о натуралистическом романе с ее установкой на фактографическую достоверность, на верность "факту". Так, например, один нигерийский литературовед, ссылаясь на положения "Экспериментального романа", писал, что обращение к факту является "настоятельно необходимым при изображении общества, которое столь часто получало неверную интерпретацию (на Западе)". Похожие взгляды выражены и в работе нигерийца О.Тайво "Введение в западноафрикаискую литературу" (Лондон, 1967), одной из первых в африканском литературоведении. Характерно, что произведение, с которого "начинается" нигерийская проза, сказочная повесть А.Тутуолы "Любитель пальмового вина" (1952), восторженно встреченная европейскими критиками, была воспринята в кругу нигерийских писателей холодно, ибо не только не выполняла просветительской задачи, но, хуже того, добавляла еще несколько ярких штрихов к образу "экзотической" Африки. Бытописательный роман был главенствующим жанром в 50–70-е годы, он добросовестно выполнил поставленную задачу, создав широкое полотно, на котором нашла себе место практически вся жизнь патриархальной деревен-

ской Африки. Эти произведения объединяет рыхлая структура, второстепенный интерес автора к главному герою, который, как правило, выполняет функцию лишь связующего звена, повышенный интерес к "факту", т.е. этнографическому матерналу. Персонажи схематичны, их характеры одномерны, различий между ними практически нет. Конечно, безликий герой встречается не только в бытописательном романе и не обязательно на ранней стадии развития словесности. Объемный, пластический образ создают, рука об руку, традиция и мастерство писателя,— чего в Западной Африке не было. Но безликость персонажей бытописательных произведений имеет и "родовой" признак — все их герои вышли из патриархальной общины с ее жесткой регламентацией поведения, исключающей личностное сознание. Развитие африканского бытописательного англоязычного романа в 50–60-е годы проанализировал угандийский критик Шатто Артур Гакванди в книге "Роман и опыт современной Африки" (1977), где есть верные наблюдения над природой африканского бытописательства. Африканский роман, пишет автор, идет в русле современной революции, начавшейся на африканском континенте. Он стал самым адекватным жанром для воспоизведения жизни африканского общества. Бытописатели заимствовали повествовательные приемы из классического наследия XIX века и с их помощью воссоздают традиционную, патриархальную Африку. Гакванди верно подмечает, что безликость героев этого жанра связана прежде всего со спецификой материала изображения, с человеком, сформировавшимся в таком социуме, где общинное начало всегда стояло над личностным. Безликость героев бытописательного романа, стало быть, во многом идет он "неотличимости людей в патриархальном обществе" (Энгельс). Работа угандийского критика оказалось одной из немногих, сумевших верно объяснить природу африканской прозы того времени и хотя бы пунктиром наметить пути развития англоязычной прозы в ближайшее десятилетие.

Наряду с бытописательством в Западной Африке наметилась и другая линия развития, произведения которой можно условно отнести к жанру социальной утопии. Условно потому, что писатели, создававшие подобные произведения, воплощали в художественной форме идеи африканского социализма, которые в ту пору не казались им утопическими. Характерное для этого жанра произведение — повесть ганского прозаика Бедиако Асаре "Непокорный" (1970), герой которой создает коммуну, где все равны, где господствуют законы патриархальной старины (но без присущего традиционной общине деспотизма старейшин), где люди трудятся не только для себя, но "и для тех, кто придет нам на смену". Эта повесть Асаре, как и некоторые другие произведения западноафриканцев, стала точкой сопри-

косновения с художественной формой утопии, распространенной в европейской литературе XVI-XVIII веков. К европейской литературе XVIII века типологически близок и с нею соприкасается, но в другой точке, упоминавшийся выше роман Оби Игбуны "Дело о женитьбе". По чисто формальным признакам произведение Игбуны не утопия. Если интерпретировать его в устоявшихся категориях метода и направления, то, как ни странно это покажется, "Дело о женитьбе" — это в законченном виде сентименталистский роман, вдруг появившийся в чуждом сантиментам двадцатом веке. Сентименталистская рефлексия автора рождается из размышлений о судьбах Африки и о ее месте в современном мире. Африка для Игбуны, как можно заметить, это своеобразная "бедная Лиза", которую высокомерное буржуазное общество презирало, отказывало в праве на счастье, не признавало за ней способности к глубокому чувству,— и вот сейчас преисполненное гордыни "индустриальное общество", по мнению Игбуны, зашло в тупик и близится к своей гибели, тогда как Африка, сохранившая свое первозданное естество, по-прежнему полна сил и нравственного здоровья. Вся стилистика романа: и повышенная чувствительность героев, и трогательные диалоги влюбленных, и изображение африканца как "естественного человека" проистекает из сентименталистской рефлексии. "Дело о женитьбе" — это не слащавое изображение "экзотической Африки", это в точном смысле сентименталистское произведение, возникшее в сложном культурно-историческом контексте быстро перестраивающегося общества.

В семидесятые годы вера в "третий путь", "африканский социализм" и особое историческое предназначение Африки была поколеблена, и развеянные иллюзии окрасили в мрачноватые тона многие произведения этого и последующего периодов — вплоть до настоящего времени. В литературе на первый план выдвигаются социальный и социально-бытовой роман, нередко с острой проблематикой, а главным героем стал или разочарованный и нередко озлобленный горожанин, или преуспевающий буржуа. Африканская проза все больше втягивается в русло общемирового литературного процесса, имена некоторых писателей и драматургов стали известны за пределами континента. В 1986 г. нигерийский драматург и романист Воле Шойинка был удостоен Нобелевской премии, что означало одновременно и признание успехов англоязычных литератур. Крушение иллюзий относительно особого исторического пути независимых государств, а стало быть и особого пути африканских литератур, должно, казалось бы, положить конец дискуссиям о том, как будет развиваться новая литература,— ведь ее путь обозначился вполне ясно. Тем не менее дискуссии продолжаются, или, если сказать точнее, ряд критиков продолжает придерживаться мнения об исключительности

африканской литературы, о такой ее своеобычности, которая делает ее непохожей на литературы других народов, а те понятийные категории, которые традиционно применяют для оценки произведений африканских прозаиков и поэтов,— непригодными и ошибочными. Эту точку зрения предельно ясно сформулировал драматург из Ганы Мохамед бен Абдалла, который в предисловии к сборнику своих пьес писал в 1987 году: "Пришло время, когда африканские писатели должны установить собственные нормы, опираясь на свою собственную культурную традицию, на весь опыт нашего социального бытия, должны выработать свои критерии для оценки наших произведений". Пьесы М. бен Абдаллы не дают оснований считать, что для их оценки необходимы какие-то иные критерии, их художественная природа во всех компонентах соотносима с природой произведений, созданных на других континентах. Призыв автора, сформулированный в предисловии, не получает в его же сборнике необходимого материала, дополняющего этот призыв вескими аргументами. Вот почему правильнее говорить не о дискуссии, но о периодически возобновляемом вопросе о самобытности.

Проблему самобытности африканской литературы — как ее понимают в настоящее время некоторые африканские литературоведы — можно условно разделить на две части: "идеологическую" и "теоретическую". В этом двусоставном виде она была рассмотрена нигерийскими исследователями Чинвейзу, О.Джеми, И.Мадубуике в статье, опубликованной в 1975 г. в журнале "Окике" ("Творчество"), издающемся в США, и озаглавленной "Пути деколонизации африканской литературы". Авторы решительно выступают за "реализм" в африканской литературе, и поэтому их инвективы направлены против тех нигерийских поэтов, которые, пренебрегая традициями народного творчества, стремятся подражать модернистской поэзии Запада, и некоторых нигерийских критиков, которые, вместо того чтобы объяснить бесперспективность их пути, находят в их стихотворениях "какой-то смысл,— там, где его вообще нет". Приверженность к усложненности и затуманенности смысла, пишут авторы,— характерная черта западной поэзии, и в этой связи они решительно возражают против мнения одного из своих коллег, Д.Нвоги, который заявляет, что "никакое сколько-либо значительное произведение не позволяет увидеть сразу и без усилий все его достоинства. Англичане, например, написали множество книг, помогающих читателю понять смысл произведений их собственных поэтов". Напротив, говорят авторы статьи, произведения многих английских поэтов ясны и понятны, а те, кто пишет всякую заумь,— разве это самые лучшие поэты? Расшифровывать смысл нарочито туманного произведения — досадная трата времени. Вместо того, чтобы поощрять подоб-

ных поэтов, африканским критикам следует ориентироваться на лучшие образцы афроамериканской поэзии (например, Л.Хьюза). Серьезной критике в статье подвергаются и такие писатели, которые считают себя свободными от всякого долга перед обществом. "Позволительно спросить такого писателя,— говорят критики,— почему в этом случае он стремится опубликовать свои произведения, почему он пользуется ресурсами общества, почему претендует на общественное внимание? Если такой писатель говорит о правах художника, о каких твердят декадентские буржуазные писатели Запада,— то в этом случае ему следует ехать на Запад, где он и сможет провозглашать принцип искусства для искусства. Здесь же, в Африке, мы утверждаем, что искусство находится в общественной сфере и чувство ответственности перед обществом для писателя обязательно".

Эти взгляды получили развитие в опубликованной в Нигерии большой работе тех же авторов "По пути к деколонизации африканской литературы" (Энугу, 1980). Несмотря на обилие иллюстративного материала, взгляды авторов практически не получают сколько-либо убедительного подкрепления. Как показывает сопоставление упоминавшейся статьи и данной работы, камнем преткновения для авторов остается факт, что роман является заимствованным жанром. Авторы считают необходимым заметить в этой связи, что народная повествовательная традиция могла бы самостоятельно выработать какую-то свою форму, которая была бы равноценна европейскому роману. Африканский же роман (с упором на слово "африканский"), по мнению авторов, является формой гибридной, поскольку возник из взаимодействия двух начал, фольклорного и литературного, т.е. европейского. Здесь надо уточнить, что это замечание справедливо лишь в отношении некоторых произведений, в художественной природе которых воздействие фольклорной традиции является несомненным,— как в романе нигерийского прозаика Ч.Ачебе "И пришло разрушение" (1958). В этом произведении воскрешается раннеколониальная эпоха, появление первых миссионеров, а вслед за ними и колониальной администрации в Западной Африке в середине прошлого века: широкое полотно традиционного быта, ровное течение дней, в котором внутриобщинные конфликты и эпизодические стычки с соседями не нарушают целостности и почти безмятежности патриархальной жизни. Но вот появляется неведомая, чужеродная и открыто враждебная сила — белые. Конфликт, образ главного героя, крестьянина и воина, восходят к героическому эпосу некоторых западноафриканских народов. Герой несет в себе почти все родовые черты эпического богатыря, он прежде всего персонифицирует патриархальную общину, ее единство и ее менталитет. "Гибридность" этой художественной формы, которую нельзя безоговорочно отнести

к жанру романа, обусловлена тем, что Ачебе, в отличие от авторов бытописательных романов, хотел создать характер, не выполняющий функцию связующего звена, но воплощающий главную идею автора. Он, говоря иными словами, должен был создать художественную структуру, а не техническую "функцию". Такая структура уже существовала в эпических сказаниях и в данном случае сама "просилась" в произведение Ачебе. И есть все основания утверждать, что именно патриархальная община, "традиционная Африка" стала главным героем этого произведения. "Коллективный герой" и является, по мнению упомянутых выше критиков, характерной чертой африканского романа, отличая его от европейского и от ряда региональных романов. (Заметим, что это не соответствует действительности: в вест-индском регионе, например, подобные произведения не редкость, но критики не ставят это в заслугу своим писателям). Авторы вполне справедливо считают, что африканский роман не должен быть похож на европейский,— тем более, что "эталона" нет. Так, они верно констатируют, что на смену классическому роману девятнадцатого века в Европе пришел французский "новый роман", Кафка, Джойс, Пруст и т.д., разрушившие привычные представления о герое, композиции, временной последовательности и т.д. Вот и африканский роман, эта гибридная форма, тоже являет собой какое-то новое качество в литературе и, стало быть, литературоведы должны понимать, что недостатки африканского романа являются, точнее, кажутся таковыми только потому, что к нему применяются европейские критерии. Таким образом, работа нигерийских исследователей оказывается в границах обширной и давней дискуссии о природе романа, о перспективах его развития. В данном случае их работа заслуживает критики лишь в силу того, что она грешит высокомерием по отношению к опыту других, прежде всего европейских литератур и призывает, хотят того авторы или нет, к обособлению африканских литератур — дабы уберечь их от "чужеродного" влияния. Что же касается их рассуждений о природе романа вообще, то здесь авторы находятся в столь же непростом положении, как и литературоведы других стран, которые, скрупулезно исследуя развитие этого жанра, не могут тем не менее определенно сказать, что такое роман, или склоняются к мысли Золя, говорившего, что "роман — это все что угодно".

Развитие африканских литератур, неоспоримые успехи романа, явно не дающие оснований говорить о его гибридной природе, переводят дискуссии о его развитии из плоскости идеологической в область подлинно научного исследования, хотя побуждающим мотивом и здесь остается та же убежденность или, скорее, умозрительное допущение, что "африканский роман" все-таки существует. Так, в

1986 г. один из авторитетных культурологических журналов Тропической Африки "Презанс Африкен" объявил о начале дискуссии, которая, как намечалось, должна была охватить весь круг вопросов, касающихся понятийного аппарата исследователя, изучающего литературы Африки (и, добавим, не только Африки) — "проблему реализма, способы и методы создания характера, повествовательную технику, стиль, позицию писателя, композицию и т.д.". Там же был обозначен и осторожный подход к одному из принципиальных вопросов: "Проблема реализма в художественном произведении не поддается точному определению". Сложность этого вопроса один из авторов попытался проиллюстрировать на материале "романа" на языке йоруба (народ, населяющий Западную Нигерию). "В литературе народа йоруба,— пишет автор,— дискуссии на эту тему просто необходимы, принимая во внимание специфику народного мировосприятия. Не то чтобы понятие "реального" у йоруба не существует. Научное понятие реального универсально, но в каждой культуре оно трактуется по-своему". Так, говорит автор, йоруба верит в магию, чудодейственную силу талисмана, способных перенести человека по его воле на большое расстояние, в перевоплощение колдунов, в то, что души умерших оказывают воздействие на жизнь живых, и т.д. И в то же время он не принимает всерьез сказки, где звери разговаривают, дорога может то растягиваться, то сжиматься, и т.п.— он понимает, что в данном случае писатель или рассказчик просто соблюдают условности жанра. Поэтому сказочное повествование вполне соотносимо, по мнению автора, с тем жанром, который в Европе называют "romance", тогда как изображение жизни, где соприкасаются этот и потусторонний миры, проявляют свое могущество амулеты, т.е. все то, во что верят йоруба,— это соотносимо с романным изображением, с тем, что называется "novel". Действительно, в Африке создано немало произведений, где вера африканца в сверхъестественное (в разных его проявлениях) изображается как естественная часть повседневной реальности.

Здесь следует сказать, что те литературоведы, которые пытаются создать концепцию "настоящего африканского романа", не могут не видеть, что эпизоды, связанные с изображением мифологического мышления, являются отдельными вкраплениями в художественную ткань африканской романистики, лишь привнося в нее дополнительные черты "местного колорита", но не определяя всей ее художественной природы. Именно периферийность подобных эпизодов и заставляет некоторых "концептуалистов" подозрительно относиться к содержащим их произведениям, не признавать в них подлинно африканского начала,— ведь идейно-художественная второстепенность этих вкраплений и их очевидная чужеродность свидетельствуют о

том, что речь идет о чисто механическом соединении европейского и африканского. Эти исследователи также видят, что, когда подобное мифологическое или фольклорное начало начинает заполнять все художественное пространство произведения (например, упоминавшейся выше повести Амоса Тутуолы или романа гвинейца Камары Лэя "Взгляд короля"), то под пером писателя возникает уже не роман, а скорее "romance". Это почувствовал один из участников дискуссии о романе, писавший, что роман — это "эластичная и постоянно обновляющаяся форма", "единственным ограничителем для которой является граница, за которой кончается узнаваемая реальность и начинается фантазия "в духе romance". Таким образом, получается, что в Африке успешно развивается роман (этот факт невозможно оспаривать), но развивается как чужой жанр, не сродственный менталитету африканца. Свой же, "подлинно африканский роман", т.е. нечто близкое к romance (англоязычные повести А.Тутуолы, пишущего на языке йоруба Д.Фагунвы и некоторых других), не получил развития или существует на периферии литературного процесса. Не получил, потому что совершенно не адекватен тем идейно-художественным требованиям, которые ставит сама жизнь.

Думается, что споры о путях развития африканской прозы не были бы столь продолжительными, если бы сводились к рецидивам борьбы с последствиями колониализма. По всей видимости, африканские исследователи чувствуют, что вопрос сам по себе очень непрост. Понятие "реализм", вызвавшее много споров в литературоведении, в глазах африканца может выглядеть диковинным, особенно если он станет на ту точку зрения, что реализм — это правда жизни, "типичные характеры в типических обстоятельствах" и т.п. Вопрос упрощается, если под реализмом понимать "жизнь как она есть". Как она есть — это для африканца и материальная конкретность данной ситуации, и могущество колдуна, и духи предков, и рождение в новой жизни в новом обличье, и многое другое. Рискнем высказать предположение, что "мифологическое" восприятие бытия не связано исключительно с исторической отсталостью патриархальной Африки, но есть присущее менталитету человека свойство на всех этапах развития общества. Может быть, эта двухмерность восприятия жизни и есть один из факторов, предопределяющих неизбежность той деятельности человека, которая называется "художественным творчеством". Сознавая непостигаемую глубину этого вопроса, скажем только, что те, кто говорит о возможности существования африканского романа, могли бы в качестве одного из аргументов использовать слова такого авторитетного ученого, как А.Ф.Лосев, который в "Очерках античного символизма и мифологии" называет "область чистого ума" "странной и необычной областью". "Посмотрите на жизнь,— говорит автор,— где вы тут найдете чистый ум, чистый

смысл, идеальное сознание? Бытие — неразличимая масса страстей и ума, радостей и страданий, света и мрака. Где и когда наша мысль есть чистое зеркало бытия и его сокровенный жизненный пульс?" В свете этого суждения поиски "подлинно африканского романа" не видятся такими уж бессмысленными, как может показаться на первый взгляд. Во всяком случае, чтобы занять определенную позицию в этом вопросе, нужно заново осмыслить понятия "реализм" и "роман". Реализм — наиболее сильный раздражитель для африканского критика, озабоченного поиском пути развития африканской литературы. В противоборстве с этой "европейской" категорией некоторые африканские литературоведы нашли угол зрения, позволяющий им определить, как представляется, плодотворный вариант пути. Ориентиром для них стал так называемый "новый латиноамериканский роман", в котором они увидели, точнее, почувствовали сродственную африканцу художественную природу. Об этом свидетельствуют работы, появившиеся уже в 70-е годы, когда часть критиков была занята исключительно тем, что доказывала возможность обойтись без "европейского реализма" и рассуждала об африканском романе "вообще". В конце семидесятых в журнале "Окике" была опубликована статья литературоведа Дж.Белла, посвященная феномену латиноамериканского романа. Автор объясняет природу латиноамериканского "волшебного реализма" как взаимодействие и синтез двух факторов: специфики исторического развития народов этого региона, чье прошлое столь причудливо, что временами выглядит как мрачный гротеск, и мифологизированного сознания латиноамериканцев, в творчестве которых фантастическое всегда занимало заметное место. Гарсиа Маркес, Кортасар и Борхес переплавили эту стихийную фантастику в романные художественные формы, которые и стали новым словом в развитии мировой литературы. При этом Дж.Белл практически игнорирует более чем столетнюю традицию европейского романа в Латинской Америке, не замечая (или не желая замечать), что новая латиноамериканская проза — это синтез традиционной повествовательной формы и мифа, созданный творческим гением Гарсиа Маркеса. Без школы европейских писателей 19-го века, которую прошли латиноамериканцы, новый роман был бы едва ли возможен. Это так же несомненно, как, например, то, что без простенького аэроплана братьев Райт не было бы современных сверхзвуковых монстров. Этот роман — звено в эволюции словесного художественного текста, органически принявшего мифоподобную форму в том регионе, где культурная традиция десятилетиями воздействовала на заимствованный жанр, не давая ему стать своим — и в то же время подготавливая созревание нового художественного начала.

Гарсиа Маркес придал ему новое измерение и уравнял в правах "реальное" и "фантастическое", найдя художественный эквивалент менталитету людей этого региона. Характерно, что еще один африканский исследователь сделал попытку пояснить своеобразие творчества Гарсиа Маркеса путем сравнения с некоторыми африканскими писателями, в частности, с нигерийцем Элечи Амади, принципы которого во многом сближаются с понятием "волшебный реализм": "Нам не следует отбрасывать романную форму, нам надо разрабатывать ее — и тогда мы выполним свою задачу". Автор, как нетрудно заметить, сознает конструктивную роль "устаревшей" европейской формы. Критик понимает под словом "разрабатывать" движение в сторону латиноамериканского романа. Латиноамериканский роман помогает "научиться", по удачному выражению советского литературоведа, "мыслить в категориях мифа". Если этому "научится" африканский роман, то споры о своеобразии этого жанра обретут более прочную основу и перейдут в более перспективную плоскость.

2. Особенности художественного процесса в странах Африки и проблемы его анализа. Художественная культура в странах Тропической Африки — в процессе становления. Это культура общества, уже не существующего — распадающегося традиционного родо-племенного, и еще не существующего — формирующегося научно-индустриально-урбанистического. Приблизиться к уяснению того, что представляет собой современный художественный процесс в странах Тропической Африки, можно только в широком контексте проблем современного культурного строительства и тесно связаных с ними проблем аккультурации и модернизации личности.

Предметом исследования в данном случае являются не какие-либо специфические (расовые, этнические и т.п.) аспекты тех или иных художественных направлений, но прежде всего сами виды, формы художественной деятельности, порожденные преобразованием сложной племенной мозаики в нации и государства,— составляющие художественного процесса, протекающего в условиях разрыва традиционной преемственности и многократно ускоренного перехода общества в новое состояние.

Население в странах Тропической Африки, как и в большинстве развивающихся стран других регионов, можно условно разделить на три категории: сельские жители, ведущие традиционный образ жизни; жители города (и отчасти — деревни), ведущие полутрадиционный образ жизни; собственно горожане. При этом основная масса населения — по крайней мере, в странах Тропической Африки — должна быть отнесена ко второй категории, поскольку группы, со-

храняющие в неприкосновенности родо-племенной образ жизни, так же малочисленны, как и группы, полностью урбанизованные. Современный африканец, не включенный ни в традиционную родо-племенную, ни в современную урбанистическую системы, оказывается в пограничной ситуации. Сознание такого индивидуума отличается рядом специфических черт. Между состоянием полной растворенности в коллективном самосознании своего этноса и осознанием себя как личности лежит период, когда человек переживает состояние, близкое к состоянию "коммунитас", сопровождающему ритуалы перехода. Центральным звеном этих обрядов, знаменующих изменение социального, возрастного и т.п. положения, является прохождение через некое нейтральное, "нулевое" состояние. В этой "лиминальной" фазе обряда инициируемый "проходит через ту область культуры, у которой очень мало или вовсе нет свойств прошлого или будущего состояния" /Тэрнер, 1983. С. 168–169; см. список литературы/.

Свойства лиминального состояния обстоятельно описаны В.Тэрнером на основании изучения им ритуалов перехода у народа ндембу (Замбия)[1]. В этих описаниях состояние инициируемого, проходящего лиминальную фазу ритуала, отличают те же особенности, что и человека, оказавшегося в пограничной ситуации между своей родо-племенной культурой и урбанистической цивилизацией. Отличие условной ритуальной лиминальности в том, что здесь она являет "длящееся мгновение" (небытия) — фиксацию порогового состояния, необходимую для внедрения в сознание инициируемых факта изменения их социального статуса, тогда как переход от сельской, традиционной, к современной, городской культуре — это активное состояние (преодоление порога), во время которого происходит действительная трансформация личности. Динамика, отличающая это состояние, позволяет определить его как **транслиминальность**. В дальнейшем мы будем пользоваться этим термином для обозначения соответствующего состояния.

Человека переходного периода иногда называют маргинальной личностью. Использование этого термина в отношении индивидуума, находящегося в положении нестабильности, неудачно уже потому, что им обозначается также межкультурное, но стабильное состояние — ситуация укорененности в разных культурах. Такое употребление термина приводит к смешению различных и даже диаметрально противоположных явлений. Вместе с тем, их объединяет то, что оба типа являются продуктом взаимодействия (столкновения) разных культур, проходят через кризисную межкультурную или межэтническую ситуацию и являют собой, в конечном счете, разные фазы одного процесса[2].

В странах третьего мира, особенно там, где вплоть до нашего времени сохраняются родо-племенные уклады, общий кризис обновления, индустриализации усугубляется специфическими сложностями государственного и национального строительства: большой этнической разнородностью, обособленностью отдельных этнических групп, отсутствием общего языка, религии, мировоззрения и других факторов консолидации. Общими здесь в действительности являются экономическая отсталость и стремление к модернизации, развитию, так же как связанное с ними ожидание улучшения жизненных условий — увеличения жизненных благ. Общим является быстрый рост национального самосознания и правосознания, нередко подогреваемый демагогней и опережающий рост обыкновенной грамотности и реальных экономических возможностей, что, в конечном счете, ведет ко все более распространенным явлениям декультурации[3].

Естественно, что процессы преобразования африканского общества наиболее интенсивно протекают в городах. Процесс урбанизации нарушается быстрым ростом населения, этнической неоднородностью и отсутствием демографического равновесия. Небольшой удельный вес потомственно городского населения, жилищный кризис, недостаток рабочих мест — все это приводит к явлениям, которые расцениваются как африканская городская специфика, как некое особое явление — "традиционный африканский город", якобы принципиально отличный от "западного". По существу же, это не что иное, как город, переживающий необычно бурную фазу становления. Ускоренный рост африканских городов объясняется тем, что они, являясь результатом деструктурации африканского общества, сами становятся мощным катализатором этого процесса.

Разделение труда, денежная система, новые социальные, производственные отношения так же, как общий процесс унификации, обусловливают единообразие поведения, постепенно стирая контрасты между представителями существующего здесь множества этнических групп. Специфические черты африканской городской жизни придают стихийно формирующиеся средства социальной адаптации, помогающие новоприбывшим приспособиться к городским условиям: землячества, имеющие целью моральную и материальную взаимопомощь. На первых порах такие сообщества заменяют новичку традиционную общину, регулировавшую все стороны его жизни. Отметим, что именно этот всепроникающий, тотальный характер этнокультуры, контролирующей все аспекты существования индивидуума в рамках традиционной общины, является причиной особенно резкого перепада, который ведет к таким явлениям, как острое чувство оди-

ночества, потерянности в новой обстановке, рост душевных заболеваний, городской преступности и др.

Разрушение традиционной морали, ритуалов, обычаев создает вакуум, который заполняется стихийно. На окраинах африканских городов обосновываются разного рода шарлатаны, занимающиеся знахарством и ведовством. На первый взгляд, их деятельность имеет некоторое отношение к механизмам адаптации, однако, по существу, она поддерживает и усугубляет состояние социальной нестабильности.

В городских условиях элементарной экономической и социальной ячейкой становится отдельная семья, тогда как традиционные нормы не предполагают автономии супружеской пары. Традиционные ритуалы также утрачивают свой коллективный характер, подлинное свое содержание и постепенно становятся обычаями, индивидуально отправляемыми обрядами. Складывается и совершенно новая социальная стратификация, основанная на признаке профессиональной компетентности (в отличие от традиционной — возрастной). На смену племенной солидарности приходит профессиональная.

Современная африканская деревня также претерпевает значительные перемены благодаря экономическим обменам и интенсивной миграции населения, связывающим город и деревню сетью личных и общественных отношений. В результате и здесь обнаруживаются явления, сопутствующие аккультурации.

Разорванность, аморфность трансликсиминального сознания определяется формированием личности под воздействием противоположных факторов: урбанизованной среды, масс-медиа и других современных коммерческих форм культуры — с одной стороны и стойких традиционных стереотипов — с другой. Это такое состояние, когда "в одних и тех же внутренних человеческих мирах вступают в неожиданное и стремительное взаимодействие разные духовно-психологические их пласты, различные, зачастую несогласуемые, навыки и стили производства, мышления, общения и научной работы. Эта ситуация при всех условиях мучительна, но в одних случаях она может оказаться творческой, когда диалектика внутреннего конфликта приоткрывает новые пути переживания и осмысления мира, а в других — может приводить к внутренней дезорганизации целостности сознания. Последствия такой дезорганизации всегда тягостны: они могут приводить к экстремистским акциям (не случайно один из крупных современных психологов писал, что разрушительная сила расколотого сознания сравнима с силой расщепленного атомного ядра" /Erikson, 1963/), к тяжелому одностороннему архаистическому или "модернизаторскому" доктринерству, к внутренней апатии, к

профессиональному бесплодию. "Настроения подавленности, разочарования, нигилистического протеста <...> могут выходить на авансцену общественной жизни, а могут и долгие годы пульсировать где-то в глубинах общественного сознания, разлагая его изнутри" /Рашковский, 1979/.

По мере становления софистицированного мышления возрастает озабоченность проблемами национального престижа, своего вклада в мировую культуру и т.д. и т.п. Развитие научно-исторического мышления на фоне этнического самосознания травмирует, "приносит горькие плоды". Пробуждающееся критическое сознание не может быть стабильным. Оно вынуждено искать выход из острых противоречий, к числу которых относятся: идеи своего расового превосходства (негритюд, панафриканизм) и — очевидная отсталость, необходимость "догонять"; стремление к деколонизации, утверждение независимости и — необходимость в иностранной экономической, научной, технической помощи; ненависть к бывшим колонизаторам, решительное отрицание "западной" цивилизации и — необходимость развивать местную культуру на "чужой" основе (язык, религия, современные формы художественной культуры и т.д.). К числу таких противоречий относятся также стремление к скорейшей модернизации, прогрессу и — призывы к возрождению родоплеменных традиций; глубоко выстраданное сознание несправедливости и несостоятельности сортировки людей по расовым признакам и — проповедь превосходства своей расы; сознание выигрышного экологического положения Африки (отсутствие тяжелых экологических последствий, от которых страдают индустриально развитые страны) и — курс на скорейшую индустриализацию, и многое другое. И здесь, в Африке, как и повсюду в современном мире, традиционализм — повышенные центростремительные тенденции — является ответом на аккультурацию или повышенную транскультурацию. В обычных условиях эти тенденции не выходят на поверхность. Становятся заметны они тогда, когда входят в противоречие с тем, что составляет сущность гуманитарных аспектов культуры. Препятствие осуществлению ее коммуникативных функций означает для современной культуры стагнацию, поскольку формы автаркии стадиально изжиты. "Правда заключается в том, что современный африканец уже не является продуктом только своей культуры". Это высказывание К.Окигхо /см.: Нкуинка, 1982; Karoll, 1967/ имеет самое общее значение. Современный европеец, американец и т.д. точно так же, как и африканец, не являются продуктом только своей культуры.

Апеллируя к архаическим пластам сознания, традиционализм легко находит отклик на соответствующем уровне, тогда как продви-

нутым сознанием проявления этноцентризма обычно воспринимаются как неловкость. Традиционализм нередко санкционирует невежество, так как на деле выражается не столько в утверждении "своих" культурных ценностей, сколько в отсутствии уважения, знания и понимания другой культуры. Что касается знания своей культуры — например, изучения собственной истории — то в подобном случае оно имеет целью не информированность, а комфортность, не разрешение проблем (осмысление прошлого и понимание настоящего), а создание стереотипов, потакающих национальному чванству,— не действительное совершенствование человека, а иллюзорное возвышение одного за счет другого.

Показательно, что почвеннические настроения, как правило, не конкретизируются, не оформляются в ясно выраженные соображения относительно тех или иных традиционных институтов, норм, обычаев. Это и понятно, поскольку при ближайшем рассмотрении оказывается, что большинство традиционных форм не совместимы с новым образом жизни. Так, например, всеобщее единогласие и единообразие, свойственные традиционному обществу, приходят в резкое противоречие с условиями существования индустриально-урбанистического общества, которое для своего ускоренного развития нуждается не только в ответственности и профессиональной компетентности, но и в личностях, настолько инициативных, самобытных и разнообразных, насколько это возможно.

Стабильность этнокультуры обеспечивается преемственностью традиций. В том смысле, в каком она воспроизводит (в идеале — без изменения) завещанный предками стереотип, **этнокультура обращена в прошлое.** Это так же очевидно, как и то, что **индустриально-урбанистическая цивилизация целиком ориентирована в будущее.** Там, где цивилизация унифицирует и объединяет — этнокультура обособляет и расчленяет. Цивилизация межэтнична — культура этноцентрична. В числе того, что представляет и выражает цивилизацию, можно назвать науку и технику, международное право и т.п.; формообразующими же инструментами этнокультуры являются прежде всего язык и художественная деятельность, наиболее адекватно выражающие самосознание и специфику этноса. Казалось бы, именно эти первоэлементы — язык, искусство — могли бы стать ядром формирования новой структуры, нового социума. Однако с исчезновением почвы, питавшей традиционную родоплеменную культуру, с внедрением новых социально-экономических отношений, постепенно исчезают все соответствовавшие ей, порожденные ею институты, поскольку культура эта монолитна,тотальна,синкретична.

Традиционная культура постоянно воссоздает механизм обособления, в той мере, в какой сама является его продуктом. Этнодиффе-

ренцирующую функцию выполняют мифология, культы, художественная деятельность; культовые и бытовые изделия, одежда, татуировка, оружие, обряды инициаций, фольклор содержат различные элементы, выполняющие эту функцию; тот же смысл имеет определенная, свойственная только данному племени форма ритуальных масок, свой стиль культовых статуэток, особый рисунок татуировки и орнамента. Необходимо подчеркнуть, что проявляющаяся в африканском искусстве, мифологии, фольклоре определенная структурная общность не является специфической, но — стадиальной. Соответствующие исследования в области фольклора, изобразительного искусства дают убедительные свидетельства того, что какая-либо общеафриканская специфика, какие-то структурные особенности, отличающие местную художественную культуру в целом от иной традиционной художественной культуры, весьма незначительны. Из исследования родоплеменной художественной культуры в целом можно прийти к заключению о первичности общего субстрата, на фоне которого постепенно возникает этническая мозаика. Анализ африканского материала показывает, что в изобразительном искусстве этническую специфику выражают частные особенности стиля, но не его — свойственная любой традиционной скульптуре — символическая, обобщенная архитектоника; в фольклоре и мифологии — отдельные образы и мотивы и в значительно меньшей степени — сюжеты; в традиционных верованиях — имена духов и божеств, но не их основные свойства: амбивалентность, связь с миром предков и т.д. Что касается языка, то следует признать, что подавляющее большинство существующих языков и диалектов, которых в современной Африке насчитывают более 1600, приходится рассматривать скорее как средство обособления, нежели — консолидации существующих здесь многочисленных этносов.

В то же время анализ данных этнофилософии обнаруживает несостоятельность попыток реконструкции специфической общеафриканской философской системы, "некоей коллективной, неизменной философии, разделяемой, хотя и неосознанно, всеми африканцами". Естественно, что при существующей ситуации идея африканской философии должна иметь не меньше приверженцев, чем панафриканизм или негритюд, поскольку выполняет ту же буферную функцию в отношении аккультурации. Итог усилиям, предпринимавшимся в этом направлении — включая такие монументальные труды, как "Философия банту" П.Темпельса и "Бантуруандийская философия бытия" А.Кагаме — подведен в работах П.Хутонджи (Бенин), Л.Анкунде (Того), О.Одеры (Кения), М.Тоба (Камерун) и др.

Объективно изыскания в области этнофилософии еще раз указывают на то, что локальная специфика обнаруживается только на уровне отдельной, племенной, культуры, что нет основания говорить

о единой общеафриканской философии, что однопорядковые элементы, вычленяемые в традиционных культурах, не обособляют, а, напротив, объединяют их (эти культуры) с традиционными культурами других континентов, поскольку выражают, представляют не частные, специфически этнические, а общие для всех культур стадиальные признаки.

В развивающихся странах Африки, как и повсюду в современном мире, многоэтажность социальной иерархии порождает соответствующую дифференциацию в сфере культуры. Если духовным запросам тонкого слоя городской элиты соответствуют динамичные формы современной урбанистической художественной культуры, то значительная часть сельских жителей еще сохраняет приверженность к традиционному религиозно-художественному комплексу. Однако чистые "урбанисты", как и чистые "традиционалисты, как уже говорилось, представляют явное меньшинство. Большинство — это те, кто перерос идеи, образы, ритуалы, стереотипы, которыми жили их предки, и в то же время не вполне подготовлен к восприятию развитых форм современной урбанистической культуры. При этом понятно, что трансливинал, как и всякий другой человек, живет "не хлебом единым". Каковы же формы культуры, отвечающие этому состоянию?

За исключением откровенно коммерческих отраслей художественной промышленности ("аэропортное искусство"), современную художественную культуру представляют различные виды традиционного, самодеятельного и профессионального искусства, в общих параметрах соответствующие трем различным пластам общественного сознания.

В традиционном искусстве различаются чистые, архаические формы, а также — маргинальные, переходные, которые в силу их местного происхождения, тесной связи с местной художественной спецификой мы назвали "специфическими" /Мириманов, 1983/.

Там, где до наших дней сохраняются архаические пласты традиционной культуры, можно видеть органическое единство изобразительных, музыкальных, танцевальных, словесных, художественных форм. Секретный язык мифологических текстов, архаический рисунок танца, полисемантичность изобразительных символов, специфический характер ритмов и самих музыкальных инструментов выражают сакральное начало, поддерживают строгую атмосферу ритуала. (Пример такого "чистого среза" традиционной культуры дают, в частности, ритуалы догонов и сенуфо)[4].

Другой пример традиционной церемонии — один из праздничных обрядов йоруба — также включает все ипостаси традиционного художественного творчества. Однако, несмотря на ритуальные текс-

ты, кровь жертвенных животных и другие сакральные элементы, в общей атмосфере этого обряда уже ощущаются карнавальные нотки /Karoll, 1967/.

Появление в религиозных церемониях развлекательных элементов — один из первых шагов на пути десакрализации традиционных обрядов. Следующий этап — все большая профессионализация художественной деятельности, постепенное превращение ее в оплачиваемое ремесло. Развитие в этом направлении происходит, по крайней мере, в течение нескольких последних десятилетий и начинается с количественных изменений, с увеличения профанных элементов, содержавшихся ранее в некоторых традиционных обрядах. К полусакрализованным традиционным маскам, изображающим соседей-иноплеменников и участвующим в религиозных обрядах, добавляются новые, изображающие европейцев, представителей различных современных профессий и т.д.

Процесс десакрализации нарастает в течение нескольких десятилетий и охватывает все виды художественного творчества. Новые элементы в фольклоре, изобразительном искусстве появились не менее полувека назад, и так же, как в случае с масками, новое содержание, новые функции проявляются вначале в рамках традиционных форм.

Местные народные сказители, сохраняя функции носителей мифов и легенд, ритуальных песен и эпической поэзии, сказок и поговорок, часто выполняют роль проводников новой идеологии, актуальной информации.

В еще большей степени это относится к различным видам художественных ремесел: гончарному и кузнечному, ткачеству и плетению, резьбе по кости и дереву и т.д. Прикладные искусства: художественная обработка бытовых предметов, деталей архитектуры и т.п.— сохранились в условиях быстро меняющейся современной Африки значительно лучше, в более адекватном виде, нежели формы художественной деятельности, более тесно связанные с сакральными аспектами духовной культуры. Художественные ремесла не столько перерождаются (как, например, ритуальная скульптура), сколько сокращаются в объеме.

Формы художественной деятельности, которые не принадлежат ни собственно родо-племенной культуре, ни индустриально-урбанистической цивилизации, то есть являются маргинальными, возникают на базе отдельных видов традиционного и современного профессионального искусства, трансформируя их применительно к новым условиям. Формы эти являются промежуточными как в диахронном, так и в синхронном плане.

То, что нам известно об эволюции традиционной художественной культуры — например, церемоний тайного общества Эгунгун у йоруба — указывает на постепенные, происходящие во времени структурно-функциональные изменения (в данном случае — последовательное перерождение сакральной церемонии в театрализованное, придворное обрядовое действо, затем — в дескарализованное развлекательное представление и наконец — в платный спектакль), постепенное превращение, в ходе которого собственно традиционные виды художественной деятельности эволюционируют в направлении различных жанров современного профессионального искусства (ср. эволюцию различных форм фольклора в связи со становлением литературных жанров). В то же время сегодня в различных местах мы можем наблюдать все стадии этого процесса одновременно, поскольку современная художественная жизнь в странах Тропической Африки представляет единовременно весь спектр этих соединительных, как бы порождающих друг друга, форм.

Появление их можно, по-видимому, рассматривать как форсированную реакцию механизма культуры, направленную на восстановление его целостности, как ответ на деструктурирующее воздействие извне. Формы эти более или менее симметричны в отношении порождающих их факторов традиционной и современной культуры.

В сельских общинах новые художественные формы складываются в основном из десакрализуемых, расслоившихся элементов синкретического родо-племенного комплекса. Эти специфические (или регионные) формы маргинальной ритуально-художественной деятельности заполняют лакуны, образующиеся в системе местной традиционной культуры. Такого рода трансформация внешне может быть не слишком заметна, но, как мы увидим, приводит к глубоким изменениям, полностью меняющим структуру явления — сам род деятельности.

Указав на бытующие ныне обряды, представляющие различные фазы эволюции традиционных форм — от сакральных до полностью десакрализованных, но еще косвенно связанных с ритуалом, обратим внимание на следующую фазу этого процесса, позволяющую видеть, как органично возникают качественно новые виды художественной деятельности, каковыми, в частности, являются увеселительные маскарады йоруба — Агбегиджо. Эти, теперь уже платные, представления дают группы полупрофессиональных актеров, имеющие своего руководителя, резчиков — изготовителей масок, костюмеров, барабанщиков, певцов-исполнителей[5].

Самодеятельные формы художественной культуры образуют своеобразный каскад, заполняющий лакуну между сакральным тра-

диционным и профессиональным урбанистическим искусством. В отличие от переходных форм, возникающих на почве традиционного, повсеместно существующие маргинальные формы художественной деятельности можно определить как "неспецифические", или "универсионные".

Переходная художественная культура включает разнообразные виды самодеятельного искусства, которые составляют ее активную основу, а также — трансформированные, осовремененные формы традиционного искусства и некоторые простейшие периферийные виды "массовой" урбанистической художественной продукции. Функционируя как своеобразный мост между традиционной культурой и индустриально-урбанистической цивилизацией, маргинальные формы оказываются наиболее динамичными и жизнестойкими в условиях ломки традиционных стереотипов, нарастания и спада различных религиозных, идеологических, политических течений.

Аморфный, стихийный характер самодеятельной художественной культуры обеспечивает ей в быстро меняющихся современных условиях относительную стабильность, позволяет непосредственно реагировать на запросы среды. Анализ общей ситуации подводит к выводу, что именно здесь, в этой неоформленной стихии, в большей степени, нежели в традиционном или урбанистическом искусстве, имеются возможности для появления и укоренения адекватных форм новой африканской художественной культуры.

Нет необходимости доказывать, что особенности родо-племенного традиционного искусства, его синкретический характер, историческая дистанция, отделяющая его от современности, исключает подлинную преемственность, оставляя лишь возможности стилизации, имитации, подражания. Что касается урбанистической культуры, то не случайно в исследованиях, посвященных профессиональному искусству в странах Африки, речь идет главным образом об авторах и, как правило, ничего не говорится о том, кому адресовано их творчество. Впрочем, исследования, проведенные в 1970-х гг. в странах Тропической Африки американским искусствоведом М.В.Маунтом /Mount/, показали, что сельские жители ничего не знают о современном искусстве. Весьма поверхностно знакомы с ним и африканцы, живущие в городах. Представители местной элиты также мало интересуются творчеством местных художников. Сложность ситуации, в которой находятся профессиональные деятели искусства и литературы, прямо или косвенно отражена и в работах африканских авторов[6].

Развитие индустриально-урбанистического общества повсеместно ведет к внедрению соответствующих художественных форм. В этом смысле будущее африканской культуры определяет избранный

путь развития — экономического, социального, политического. И судя по достаточно выраженным тенденциям, именно формы урбанистической художественной культуры должны постепенно занять место отмирающего традиционного искусства.

Если так, то в чем суть проблемы становления современной художественной культуры? Почему "традиционалисты" упорно (и безуспешно) продолжают настаивать на "возвращении к первоистокам", возрождении местных родо-племенных традиций, тогда как "прогрессисты" — профессиональные деятели искусства — достигли немногим больших успехов в установлении связи с широкой аудиторией? Почему вполне доброкачественные, а иногда и превосходные произведения профессиональных художников встречаются безразлично или даже активно отвергаются местной публикой, тогда как примитивные работы самоучек, неуклюжие произведения самодеятельного искусства пользуются у той же публики неизменным успехом?

Разумеется, чтобы находить отклик, искусство должно соответствовать и запросам, и возможностям аудитории. Профессиональные формы урбанистической художественной культуры могут не восприниматься местной публикой не столько из-за их "неафриканского" происхождения, сколько из-за аморфности трансливинального художественного сознания, тогда как спонтанная художественная активность в этом случае полноценно выполняет многообразные социальные и психологические функции. Утратив связь с традиционной художественной системой и не включившись в урбанистическую, транслиминал и в этом плане оказывается близок к состоянию коммунитас. Здесь имеются в виду не отсутствие способности к художественному восприятию или художественному творчеству, а наличие или отсутствие системы ценностных ориентаций — уровень развития дифференцированного художественного сознания. Что же касается места, которое занимает художественное в сознании трансливинальной личности, то, не будучи локализованным и дифференцированным, оно пронизывает всю ментальную структуру. При этом оно (художественное) столь же интенсивно, как и всеобъемлюще, что лишний раз указывает на исходное состояние — "нулевой цикл", когда художественное — эстетическое, по определению М.Ленардта, "заменяет логическое" — то есть структура логического проникает в сознание через ритмы, гармонию, художественные образы /Leenhardt, 1947/.

В отличие от урбанистической личности, художественное сознание которой строго локализовано, специализировано, систематизировано и ограничено (если не сказать — узурпировано) рациональ-

ным и оперирует в основном абстракциями, сознание трансли-минальной личности носит конкретно-образный характер.

Как уже было сказано, ядром художественной культуры трансли-миналов являются разнообразные, спонтанно возникающие виды самодеятельного художественного творчества.

В живописи — это разнообразные росписи, украшающие внешние и внутренние стены жилищ, кафе, кинотеатров и т.д., различного рода вывески, транспаранты и рекламные щиты, символические изображения и художественно оформленные надписи на автомобилях, популярная живопись на стекле; различные рисунки, примитивные сюжеты, сопровождаемые короткими текстами, картины разнообразного содержания: от "лагунных" пейзажей до портретов популярных политических деятелей и рисованных рассказов (своеобразных комиксов).

Кроме комиксов, массовая словесность развивается в русле устного народного творчества, а также разных видов ярмарочной литературы.

Большое место в художественной жизни бидонвилей занимают различные театрализованные представления, самодеятельные музыкально-хореографические формы, в их числе: хорошо слаженные оркестры, играющие в вечерних и ночных кафе, танцы, возникающие на улицах и представляющие собой причудливую смесь элементов традиционных и современных. Во всех этих спонтанных проявлениях никак не акцентирован интерес к "национальной специфике" и очень скромно проявляется авторская индивидуальность. Понятно, что они разительно отличаются как от собственно традиционных праздничных обрядов, так и от официальных псевдотрадиционных праздников-фестивалей[7].

Самыми яркими из спонтанно возникающих карнавальных традиций являются знаменитые латиноамериканские карнавалы, включающие среди прочих и весьма ощутимый африканский элемент. Что касается карнавалов на Тринидаде, то здесь (как, впрочем, и в некоторых других местах) этот элемент, по-видимому, составляет ядро всего художественного комплекса. Карнавалы на Тринидаде являют замечательный пример синтеза различных видов самодеятельного прикладного искусства, музыки, устного поэтического творчества. При этом более чем вековая эволюция тринидадского карнавала дает картину постепенного перерождения спонтанной коллективной художественной самодеятельности в отдельные виды индивидуального современного профессионального художественного творчества (профессионализация стил бенда, охрана авторских прав сочинителей и исполнителей калипсо и др.[8]).

Если виды и стили современного профессионального искусства складываются под воздействием стадиального, этнического и индивидуального факторов, а виды и стили традиционного искусства определяются факторами стадиальным и этническим, то первичная фаза художественного развития отчетливо выявляет лишь общее — стадиальное. Необходимо признать, что именно этот последний признак отличает и переходное искусство — транслиминальную фазу нынешней африканской художественной культуры.

Насколько это возможно в современных условиях, искусство возвращается к исходным примитивным натуралистическим формам, простейшим символам, нарративно-дидактическим методам и сюжетам. Оно отражает бесструктурность, тотальность, неангажированность и другие особенности нулевого цикла — состояния "коммунитас".

Все это указывает не столько на какую-то определенную форму художественного сознания, сколько на *бессознательно художественное*.

Утверждение, что современное художественное сознание, его уровни определяются образом жизни, представляется вполне тривиальным. Но и для категории "образ жизни" также существует своя точка отсчета, нулевой цикл. "Сначала нужно жить, а потом уже можно заботиться об образе жизни <...>",— говорит африканский автор по поводу условий жизни в развивающихся странах. "В непрестанных заботах о насущно необходимом можно добиться только простого выживания ото дня ко дню и ничего больше" /Njoh-Mouelle, 1970. P. 17/. Таким образом, и здесь транслиминал находится в пограничной ситуации: между простым выживанием и "вживанием" в определенный образ жизни.

Соответствующие этому состоянию художественные формы рудиментарны. Во многих случаях их отличает выраженная первичность. В изобразительном искусстве это примитивно-натуралистические тенденции, наиболее ярко проявившиеся в создании скульптуры манекенного типа (натуралистические раскрашенные статуи надгробных монументов и традиционных святилищ), а также — в возникновении синкретических художественных комплексов, таких как, например, у оверри-игбо (Нигерия) /Cole, 1982/, которые так же, как современный фольклор, уличные представления, танцы, прически, украшения, одежда жителей городских окраин, отличаются повышенной лабильностью, эклектичностью, экстравагантностью — вообще чертами инфантилизма, отмечающими неустойчивые начальные фазы развития всякой новой традиции[9].

Современная массовая народная культура с трудом поддается систематизации, ее проявления могут быть совершенно неожиданны-

ми. Уникальные художественные явления возникают и исчезают в пределах порождающей их среды — пестрого и неимущего населения окраин больших городов. Это силы, не имеющие определенных границ, очертаний,— стихия, несущая в себе меру хаоса, необходимую для возникновения Нового. В обычном, стабильном, состоянии социума они лишь в незначительной степени находят выход в специализированные и отшлифованные каналы структуры.

В освободившихся странах важнейшие сдвиги, определяющие пути развития общества, происходят как бы единовременно — в том числе и переход к тому типу видения и отображения мира, который принадлежит к величайшим открытиям эпохи Возрождения. При этом существует мнение, что важнейшим фактором, оказавшим влияние на формирование критического, научного европейского мышления, является открытие художниками европейского Ренессанса линейной перспективы. "Как историк искусства,— пишет американский профессор С.Эджертон,— я глубоко убежден, что искусство порождается жизнью, но и искусство порождает жизнь. И мне хотелось бы показать, что появление линейной перспективы на Западе оказало глубочайшее воздействие на дальнейшее развитие науки и культуры. Линейная перспектива не только отобразила реальность, она породила новое понимание этой реальности и послужила орудием овладения ею. Она, несомненно, подготовила западноевропейскую цивилизацию к вступлению в эпоху открытий конца XV века" /Эджертон,1983/.

Обратим внимание на то, что переход от условности и символики традиционного искусства к объективному изображению предметного мира — одно из наиболее показательных явлений, знаменующих начало новой самостоятельной художественной традиции и в то же время указывающих, где именно новые тенденции выражены наиболее последовательно. Здесь так же, как в свое время в Европе, "все усиливающийся дух дидактики", воплощающийся в пространственных композициях, описательных живописных сюжетах, "увлекает искусство на путь линейной перспективы".

Как уже было сказано, исключая реликты традиционной культуры и "международные" урбанистические формы, современное искусство, адресованное африканскому зрителю, эволюционирует от примитивного натурализма (самодеятельное искусство) к более или менее обобщенным реалистическим полупрофессиональным формам, не акцентируя на первом этапе вопросы "национального стиля", местной специфики и в то же время естественно и органично решая непосредственно на практике проблему преемственности.

Весьма любопытно, что тот же вывод относительно развития нового африканского искусства делает и С.Эджертон, исходя из чисто

теоретических построений. В заключении цитированной выше статьи он пишет: "... художники России, осуществлявшей после Октябрьской революции грандиозную программу индустриализации, успешно развивали традиции возрожденческой перспективы (социалистический реализм). В наши дни исследователи культуры развивающихся стран часто упускают из виду, что в них промышленная модернизация обычно идет рука об руку с появлением линейной перспективы в живописи. Достаточно обратиться к политическим плакатам, почтовым открыткам, маркам. Западные интеллектуалы часто сетуют по поводу той быстроты, с какой европейские формы выражения вытесняют традиционные художественные формы развивающихся наций. Это явление называют иногда "западным культурным империализмом", но линейная перспектива... это не столько художественный стиль, сколько состояние сознания, психологически связанное непосредственно с научным мышлением и видением.

И теперь, наблюдая с нашего Запада, переживающего свой закат, за развивающимися странами, мы можем судитм об их научно-техническом и культурном подъеме с помощью барометра, свидетельствующего о происходящем точнее иных показателей: достаточно обратить внимание на то, как часто художники этих стран пользуются в своих картинах законами линейной перспективы" /Эджертон, 1983. С. 141/.

Здесь, говоря о линейной перспективе, Эджертон имеет в виду натуралистические (реалистические) тенденции[10], появление которых, возможно, связано не только с началом научного мышления, но с Началом как таковым (например, цивилизации, религии, идеологии).

Часто там, где наличие натуралистических тенденций очевидно, еще рано говорить о становлении научного мышления. Если исключить немногочисленную молодую африканскую интеллигенцию, то в том, что касается основной массы пригородного и городского населения, приходится согласиться с местными авторами, которые указывают на пассивность, апатию, господство иррационального сознания человека. Это сознание, опирающееся на веру в потусторонние силы, при этом лишенное конкретной религиозной системы, то есть — бесструктурно-религиозное сознание. Регулярность обрядов в этом случае заменяется спорадическим гаданием, колдовством и т.п. Господствуют неуверенность, страх[11].

При практической бездеятельности, социальной пассивности — скрытая эмоциональность, активное воображение, повышенная художественная восприимчивость, чрезвычайно высокая внушаемость. В том, что все относящееся к художественной сфере воспринимается крайне серьезно, сказывается традиционный стереотип, в котором

закреплено представление о художественном акте как о священнодействии.

В этих условиях, при отсутствии грамотности изобразительное искусство приобретает особое значение, если учесть, что зрительный образ "воздействует на те уровни человеческой психики, которые меньше всего контролируются рассудком" /Васко, 1983. С. 48/. Вместе с тем, изобразительная деятельность — одна из наиболее доступных форм художественного самовыражения, что немаловажно в современной ситуации, когда массовые неврозы указывают на необходимость дополнительных каналов коммуникации и путей самовыражения. Кризис в этом аспекте также связан с переходным моментом (нулевым циклом), когда традиционные коллективные формы художественного утрачивают свою эффективность, тогда как индивидуальное художественное творчество еще находится в процессе формирования.

Несомненный интерес, как прямой объект нашего исследования, представляют взгляды на перспективы культурного развития и, в частности, на искусство, изложенные в упоминавшейся выше работе камерунского культуролога Э.Нжох-Муэля.

Из рассуждений Н.—М. о путях социально-экономического развития, о том, что само по себе оно не обещает человеку "не только счастья, но даже сколько-нибудь длительного периода довольства", тем не менее можно заключить, что именно социально-экономическое развитие создает фундамент, позволяющий реализовать некий идеал, который он видит в духовном раскрепощении человека, в его свободной творческой активности. Н.—М. подчеркивает, что речь идет не о создании общества изобилия. Подлинное счастье человека не в "благо-состоянии", а в "благо-деянии" — в творческом труде.

При этом необходимо отдавать себе отчет в том, что индустриальное развитие чревато отчуждением человека. "Когда человек становится пассивным орудием механических процессов индустриального производства, он перестает быть внутренне активным, это значит, что он теряет способность мыслить, действовать самостоятельно, для самого себя. Он теряет глубину. Это неизбежно происходит с работающими в системе промышленного производства" /Njoh-Mouelle, 1970. P.74/.

Н.—М. возражает тем, кто видит в религии фактор противодействия отчуждению. "Религиозная духовность,— говорит он,— несовершенна, поскольку она пассивна. Вне творческой активности нет подлинной духовности и глубины. Вот почему преимущественно в искусстве видим мы противовес технике (подчеркнуто мной — В.М.). Рабочий-музыкант, инженер-скульптор или живописец, живущие в условиях технической цивилизации, не стали бы людьми, полностью

отчужденными, поскольку благодаря свободному творчеству они сохранили бы возможность самовыражения. <...> Вот почему мы твердо уверены в том, что развитие эстетического чувства сделало бы значительно больше, нежели все религиозные обряды" /Ibid. P. 76/. И далее, вновь напоминая об опасности отчуждения, которое неизбежно влечет за собой индустриализация, промышленное развитие, Н.—М. повторяет тезис о том, что только свобода инициативы, творчества — активная (а не пассивная — религиозная) духовность — могут воспрепятствовать перерождению человека в обезличенное орудие промышленного производства.

"Внутренняя жизнь, духовность, для того чтобы быть реальной, а не воображаемой, должна проявляться вовне. Прежде всего такого рода духовность должна поощряться образованием. Для этого оно воспользуется каналом искусства. В самом деле, если бы нам потребовалось в нескольких словах ответить на вопрос, поставленный в начале главы,— как в условиях модернизации и индустриализации избежать подавления духовного материальным, мы бы ответили — через искусство. Поскольку именно искусство одновременно поддерживает в человеке и творческую инициативу, и абсолютно необходимое ему чувство гармонии" /Ibid. P. 123/.

Н.—М. многократно подчеркивает преимущество художественного над религиозным, поскольку искусство на первое место выдвигает творчество. "Художник — это человек, причастный к творческому развитию жизни; подвергаясь давлению со стороны закосневших социальных и интеллектуальных форм, обычаев, мод, он дает новый импульс всем этим инертным силам, обновляя и освежая их. <...> Вне искусства невозможно приобщиться к жизненному ритму мира <...>. Искусство может стать эффективным средством борьбы с отчуждением также и потому, что оно приобщает человека к такому чувству гармонии, которого ему не могут дать материальные блага" /Ibid. P.125–126/.

Таким образом, искусство, категория художественного занимает едва ли не доминирующее положение в иерархии ценностей, занимает место выше религии (которая фигурирует здесь именно потому, что выступает в роли последнего возможного конкурента). Художественное представляется генератором высшей — активной — духовности, оно открывает путь к самовыражению, внутренней свободе и общей гармонии. В конечном счете, искусство предстает как единство средства и цели в высшем для индивидуума смысле, поскольку оно и есть самовыражение, то есть — сама реализация личности. Конкретная ситуация (коммерческая, политическая и т.д.) далеко не всегда благоприятствует аутентичному самовыражению, реализации личности посредством художественной деятельности, однако именно

этот род деятельности по самой своей природе больше, нежели какой-либо иной, содержит в себе возможность такой реализации.

Поскольку в сфере искусства отдача творческой потенции достигает максимальных пределов, а индивидуальность — наибольшей аутентичности, искусство не только дает человеку высшее духовное удовлетворение, но и развивает в нем чувство гармонии, полноты бытия.

В конце концов можно прийти к заключению, что понятие "искусство" мыслится автором не только в самом универсальном значении, но и в самом сущностном его выражении. Говоря о необходимости совершенствования художественного восприятия, о создании условий, способствующих формированию свободной, ответственной, творческой личности, автор — это очевидно — имеет в виду искусство как достижение наивысшего духовного накала, как *выражение невыразимого*.

Будущее искусства, самые общие параметры его развития зависят от решения вопроса, который, прямо или косвенно, содержится в большинстве работ, посвященных проблемам современной культуры: должна ли быть культура нового общества планируемой или развивающейся спонтанно? В период становления основных формообразующих структур вопрос о путях развития новой культуры остается открытым.

Весьма показательна в этом плане книга алжирского публициста М.Бутефнуше "Культура в Алжире. Миф и реальность". В ней, в частности, говорится о том, что будущее алжирской культуры зависит от того, будет ли она ориентирована на "коллективистскую модель... основанную на солидарности и социальной интеграции" (идеи ислама и социализма), или "элитарную", развивающую идеи плюрализма, культа личности героя, сверхчеловека. Отдавая предпочтение "коллективистской модели", автор указывает на опасность "формализации культуры", замечая, что "творчество не может развиваться в условиях навязанных схем". Путь к культурному возрождению он видит в национальной интеграции на основе арабского языка и ислама, в уничтожении "стереотипа превосходства французской культуры", в "возвращении к первоистокам".

Создается впечатление, что автор не вполне отдает себе отчет в том, что усиление поля локальной интеграции за счет ограничения сферы "своего", противопоставления своей культуры, религии и т.д. другим не устраняет, а, напротив, усиливает отчуждение, увеличивает меру разобщенности в современном мире, сужает кругозор, обедняет человека и, в конечном счете, создает атмосферу бездуховности.

"Прошлое освещает путь, избранный новым обществом,— пишет М.Бутефнуше.— Оно подкрепляет верность выбранных путей логи-

кой истории <...>". К историческому наследию своей страны, к "основам, формирующим ее культурную самобытность", он в числе прочего относит памятники Тассилин-Аджера, руины античных храмов, гробницу принцессы Тин Хинан, место рождения Блаженного Августина. Все это действительно находится на территории современного Алжира. Понятно, что эти культурно-исторические феномены невозможно считать "своим наследием", если ограничить представление о "своем" арабо-мусульманской культурой.

Рассматривая различные тенденции, существующие в современной алжирской культуре, Бутефнуше отдает предпочтение культуре народной перед элитарной и революционной перед коммерческой, замечая при этом, однако, что на пути углубления местных тенденций существует опасность "замкнуться в узких рамках национализма, в пассивных формах традиционной культуры" /Boutefnouchet, 1982/.

В современном Алжире — говорит М.Бутефнуше — существуют разнообразные "иностранные" социально-экономические модели, и напоминает, что будущее культуры зависит от избрания той или иной модели.

Говоря о том, что судьба культуры нового общества определяется ее "спонтанным или планированным развитием", автор задается вопросом, могут ли в пределах одной системы сосуществовать "эти два типа культуры". Может ли планируемая культура "оставить место для развития спонтанной?" /Ibid. P.24–25/. Вопрос этот, представляющийся автору открытым, возникает в результате осознания того, что как жестко планируемая, так и полностью спонтанная культура — каждая в отдельности — не обеспечивают в должной мере потребностей личности и общества, поскольку они выполняют *не одни и те же функции*. С точки зрения государственного, национального строительства, более эффективной в настоящий момент представляется планируемая культура в том числе — и художественная. Это понятно. Роль искусства в формировании нового мировоззрения, идеологии — первостепенна. Ничто не воздействует на человеческую психику с такой силой и так стабильно, как зрительные образы. Художественные образы и символы играют едва ли не первостепенную роль в формировании коллективного самосознания (ср. вклад в строительство нашего общества моиументальной пропаганды, разнообразных художественных форм агитации). Несомненно, выполнение конкретных социальных заказов может быть обеспечено оперативнее всего в условиях планируемой культуры. При этом остается открытым вопрос относительно пределов, в которых может осуществляться такое планирование. Известно, что оказавшись под чрезмерно жестким контролем, художественная культура, искусство обнаруживают тенденцию к перерождению. Взятое под жесткий контроль, искусство может превращаться из средства борьбы с силами отчуждения в орудие отчужде-

ния, из инструмента совершенствования личности в средство клиширования сознания и т.д. Подобное превышение меры здесь может иметь далеко идущие и даже катастрофические последствия — особенно в периоды, когда общество остро нуждается в объективной исторической самооценке, а формирующаяся личность — в адекватных средствах самовыражения. В результате жестких методов управления культурой интенсивно развивающееся общественное самопознанне может оказаться блокированно: создаются условия, когда художественная активность в качестве социальной иннервации перестает надлежащим образом выполнять свои функции — и не только в отношении к индивидууму и коллективу, но и к манипулирующему им аппарату управления, лишая его обратной связи.

С другой стороны, как известно, спонтанное коммерческое развитие культуры чревато нарастающим эстетическим хаосом и девальвацией духовных ценностей.

Общая стратегия развития современного общества, очевидно, предполагает какую-то меру воздействия на сферу художественной культуры, однако знание последствий, к которым ведет превышение этой меры, заставляет подходить к проблеме руководства с величайшей осторожностью, с учетом всех особенностей и обстоятельств в каждом конкретном случае...

Другим вопросом, имеющим столь же актуальное значение, является вопрос культурно-исторической преемственности. Путь к обретению аутентичности видят, в частности, в "возвращении к первоистокам", в опоре на традиционную (преимущественно — родо-племенную) культуру.

Оценка африканской традиционной культуры и ее места в современном художественном процессе не может быть однозначно: ее будущее определяют сегодня прежде всего темпы социально-экономического развития.

Нет сомнения в том, что по мере становления новой социально-экономической структуры место традиционных институтов, в том числе и традиционной художественной культуры, будут занимать — и отчасти уже занимают — соответствующие виды профессионального художественного творчества.

Можно утверждать, что урбанистическая культура в развивающихся странах в конечном счете будет обладать присущей ей мерой художественной специфики, однако эта специфика только в исключительных случаях может быть продуктом преемственности между современным и традиционным искусством. Анализ традиционного искусства показывает невозможность сохранения органической связи между явлениями коллективной религиозно-мифологической

художественной культуры и современным индивидуальным профессиональным творчеством.

Отсутствие непосредственной связи между традиционным и современным искусством не означает исключения традиционной культуры из общего субстрата, на котором строится урбанистическая художественная культура. В частности, традиционная культура питает маргинальные художественные формы, вливающиеся в общую стихию самодеятельного и полупрофессионального искусства, в недрах которой зарождается специфика нового африканского искусства.

Постепенный переход от творчества коллективного, безличного к индивидуальному — от форм синкретических, традиционных к специализированным — выражает всеобщую тенденцию художественного развития, поэтому несправедливы обвинения, бросаемые традиционалистами в адрес художника-профессионала, в том, что он "воспринял чужую культуру", "отказался от наследия своей родины", "утратил свою индивидуальность" (см., например: /Бейлис, 1983/).

Индивидуальность современного африканского поэта или скульптора (включая, конечно же, и ее этнический аспект) выражена в его работах ничуть не меньше, чем индивидуальность художника европейского или любого другого.

Новое в сфере художественного сознания не уничтожает, а сублимирует старое. Отсюда, индивидуализация художественного творчества не означает уничтожения или замены этнического. В сублимированной форме оно проявляет себя на более высоком уровне, поскольку индивидуум — творческая личность — является не только проекцией, сейфом культуры, но и генератором ее самых специфических особенностей.

Таким образом, обращение к видам, формам, жанрам, технологии современного искусства так же, как профессионализация и индивидуализация художественного творчества, не ведет к нивелировке в сфере художественного, но означает проявление специфического на ином, более глубоком уровне.

Вместе с тем, традиционная культура сегодня еще продолжает бытовать как таковая, во всей полноте являя собой один из двух "островов определенности", одну из двух стабильных структур (традиционная — урбанистическая), между которыми в настоящее время оказывается основная масса населения развивающихся стран, образуя то, что мы условно определяем понятием трансливинальный социум.

При этом естественно, что там, где сохраняется традиционный образ жизни, традиционные верования, там продолжает бытовать и традиционное искусство. Это искусство навсегда сохранит свое значение в качестве первоисточника, позволяющего реконструировать историю народов, не знавших письменности, а также — как самоцен-

ное художественное наследие, удостоверяющее уникальность каждого из создававших его этносов.

В заключение еще раз подчеркнем, что многообразные формы самодеятельного искусства являют собой ту среду, которая дает жизнь наиболее аутентичным проявлением современного африканского искусства,— ту, пока еще единственную, традицию, о которой без натяжек можно сказать, что она является и новой, и местной. Как мы уже говорили, формы эти являются переходными (соединительными) как в диахронном, так и в синхронном плане. Действительно, то, что нам известно об эволюции традиционной художественной культуры, указывает на постепенные, происходящие во времени структурно-функциональные изменения. Постепенное превращение, в ходе которого собственно традиционные виды художественной деятельности эволюционируют в направлении различных жанров современного профессионального искусства, наблюдается во всех без исключения областях художественного творчества (ср. эволюцию различных форм фольклора в связи со становлением литературных жанров, постепенный переход от традиционной к современной музыкальной культуре и т.д.); в то же время сегодня в различных местах мы можем наблюдать все стадии этого процесса одновременно, поскольку современная художественная жизнь в странах Тропической Африки представляет единовременно весь спектр соединительных, как бы порождающих друг друга форм.

Из этого не следует, что переходная культура представляет собой сумму трансформированных периферийных элементов традиционной культуры и урбанистической цивилизации. В макроструктуре складывающегося социума "переходный" локус не только занимает самое большое место, но и обладает своей спецификой и определенной мерой устойчивости.

Широкий спектр стадиально-детерминированных направлений в художественной культуре развивающихся стран соответствует существующей там культурно-исторической ситуации. Каждое из направлений отражает особенности и степень продвинутости определенной группы населения; поэтому неверно ставить вопрос о том, какому из этих направлений следует отдавать предпочтение,— каждое выполняет свою работу. В то время как сфера влияния традиционной культуры постепенно сокращается, а урбанистическая воспринимается как "своя" пока еще весьма ограниченным кругом коренных горожан, переходные (маргинальные) виды художественной деятельности образуют субстрат, на основе которого, при соответствующих условиях, могут сложиться самостоятельно, со всей возможной мерой локальной специфики, местные урбанистические виды современного профессионального искусства.

1. В лиминальном периоде обряда субъект как бы временно погружается в небытие. Ритуально лиминальность уподобляется смерти, утробному существованию, невидимости, темноте и т.д.— соответственно лиминальные существа лишены какой бы то ни было определенности, они "ни здесь, ни там, ни то, ни сё; они в промежутке между положениями, предписанными законом, обычаем, условностями, церемониалом ... похоже, что они низведены до полного единообразия, с тем чтобы обрести новый облик и быть заново сформированными, наделенными новыми силами, которые помогли бы им освоиться с их новым положением в жизни" /Тэрнер, 1983. С. 169/.

2. Вот как, например, смешивая оба состояния, описывают маргинальную личность авторы одной из книг, посвященных проблемам аккультурации в странах Африки: "Столкновение культур внутри цивилизации, воздействуя на индивидуальную психологию, порождает тип человека, который иногда называют маргинальным. Это человек, находящийся в кризисной ("пограничной") ситуации (межэтнической, межкультурной). Различные типы маргинальной личности существуют во всех обществах: например, иммигрант ..., но самую большую остроту эта проблема приобретает в случае столкновения различных культур и в особенности тогда, когда это столкновение происходит между этносами доминирующим и дискриминируемым.

Поначалу маргинальная личность не сознает того, что она является носителем двух культур. Осознание своего отличия от других вызывает потрясение, порождает проблему, которая требует своего разрешения. Решения возможны следующие: полная ассимиляция, возвращение к исходной культуре ...

Маргинальная личность обладает **двойной индивидуальностью**, которая связана с противоречивыми тенденциями, колебаниями; **чувством неполноценности**, которое может уравновешиваться комплексом превосходства; **критической направленностью ума**, поскольку человеку, базирующемуся на двух культурах, легче их оценить. Критическая направленность ума расширяет его творческие возможности, позволяя синтезировать достижения различных культур. ... Сильная личность извлекает пользу из своего нелегкого, маргинального положения: она оказывается более инициативной, становится источником положительных нововведений. Личность более слабая под действием тех же факторов опускается или погибает .... Адаптация редко бывает полной. Сохранение промежуточного положения очень часто позволяет избегнуть травмирующего столкновения между культурами. Например, заводской рабочий, стремясь к улучшению своего социального положения, вступает в синдикаты и политические партии; но у себя дома он живет в соответствии с традиционными религиозными нормами, по законам докапиталистического общества. Если человек, оказавшийся в маргинальной ситуации, не в состоянии преодолеть порог ценностной переориентации, такой вид компромисса для него является единственно возможным решением проблемы" /Laburth-Tolra, Bureau, 1971. P. 225–226/.

3. Декультурация — отрицательное, пессимистическое отношение к своей национальной культуре.

4. Подробное описание современных обрядов сенуфо дает американский этнограф А.Глез в книге, которая явилась результатом многолетних полевых исследований/Glaze, 1981/.

5. Для представлений Агбегиджо обычна сатирическая направленность. В комедийных дивертисментах участвуют маски торговцев, колониальных чиновников, европейских туристов и т.п. Спектакли Агбегиджо, разыгры-

вающиеся по определенным сценариям, иногда воспроизводят в юмористической форме конкретные события.

По своим функциям Агбегиджо представляет собой одну из разновидностей полупрофессионального театра. Связь этого театра с традиционной культурой, его происхождение из сакральных церемоний очевидно. Участники Агбегиджо по-прежнему связаны с обществом Эгунгун, члены которого в качестве маскированных танцовщиков представляют духов и богов в похоронных, посвятительных и других обрядах. Среди масок Агбегиджо, помимо современных типов, сохраняются традиционные образы, представляющие мифологических и тотемических существ, маски, по-видимому, не утратившие своей магической силы.

6. Показательна в этом смысле вышедшая в 1980 году в камерунском издательстве "КЛЕ" книга Э.Мвенга "Африканские искусство и ремесла". Поскольку эта книга, представляющая собой настоящую энциклопедию современного артизаната, принадлежит известному культурологу и поэту, приведем здесь то, что в ней говорится о современном искусстве. В небольшой подглавке "Негрское искусство сегодня" Мвенг пишет: "Африканское искусство в самой Африке ищет новые пути, необходимые для его выживания. Оно стремится сохранить свою роль выразителя человеческих чаяний, оно стремится поведать все о человеческой жизни. Вот почему молодое поколение ... ищет пути для того, чтобы негро-африканская культура, искусство могли внести свой вклад в создание цивилизации нашего времени.

Повсюду местные художественные школы ищут ответ на вопросы, которые наше время ставит перед Африкой. Было бы неверно сказать, что ответ на эти вопросы уже найден. Решение, конечно, не в подражании иностранному академизму, не в пренебрежении к нашему наследию, так же, как и не в рабском копировании старых форм: то, что нам необходимо,— это цельность культуры личности африканца, чей творческий гений найдет новый язык, отвечающий потребностям нового времени.

Сегодня в Африке существует множество художественных школ: в Дакаре, Абиджане, Ибадане, Киншасе, Найроби, Макерере, Аддис-Абебе, к ним можно добавить важные художественные центры: Аккру в Гане, Моши в Танзании (художественная галерея Кибо) и другие.

Африканские музыка и танец также ищут новые формы выражения. Национальные ансамбли Сенегала, Гвинеи, Мали, Камеруна, оркестры Конго и Заира, так же как Нигерии и Ганы, известны повсюду в мире. Афроамериканская музыка и танец обладают неисчерпаемым динамизмом.

Международные фестивали африканского искусства в Дакаре (1966) и в Лагосе (1977) утверждают в глазах всего мира древность и непреходящее значение негро-африканской культуры" /Mveng, 1980/.

7. Последние трансформируются в определенном направлении. Ритуал поклонения умершим предкам все больше становится ритуалом поклонения местным вождям и военно-политическим лидерам. На таких фестивалях стройные ряды молодежи выступают с танцами и песнями перед высокими чиновниками, племенными вождями и главой государства, чье изображение часто можно видеть на груди участников такого праздника. Ганский искусствовед Дж.Г.Квабена Нкетия в статье, посвященной традиционным праздникам в Гане, пишет: "Хотя традиционные праздники являются чаще местными, чем общенациональными, в контексте развития молодых государств они приобретают новое политическое звучание. Участвующие в праздниках руководители общины являются членами либо регионального, либо национального Совета, либо местных органов управле-

ния. В содержании праздников сегодня проявляются уже общенациональные черты. И вождь теперь клянется в верности не только своим предкам, но и своей стране ...".

"В целях поощрения художественного творчества масс и выражения их национального самосознания в стране создаются новые праздники. В настоящее время они входят составной частью в празднование годовщины национальной независимости, способствуя укреплению культурной целостности и национального самосознания" /Нкетия, 1984/.

8. Автор небольшого исследования, посвященного тринидадскому карнавалу, Э.Хилл пишет: "К концу Первой мировой войны за вход в павильон, где музыканты (самодеятельные — В.М.) репетировали карнавальные песни, стали взимать небольшую плату. Тщательнее разрабатывалась программа, приглашались барды из других мест для участия в конкурсе с местными певцами в искусстве стихосложения. Для оживления вечерних представлений включались выступления молоденьких танцовщиц. Вскоре исполнители калипсо поняли, что для них было бы куда интереснее не просто возглавлять карнавальные оркестры, а выступать самостоятельно в качестве профессиональных певцов. За несколько недель до начала карнавала стали появляться павильоны, в которых целые группы исполнителей калипсо соревновались друг с другом и с соперниками из других павильонов, завоевывая аплодисменты восхищенных слушателей. В начале 1930-х гг. ведущие исполнители калипсо ежегодно ездили в Нью-Йорк, чтобы записать там свои сочинения для внутреннего и внешнего рынка. Певцы впервые встретились с новой аудиторией и с требованиями профессиональной звукозаписи, что заставило их совершенствовать свою технику и манеру исполнения" /Хилл, 1984/.

9. Любопытную параллель, подтверждающую наши выводы, дают новейшие исследования креольских языков. Лингвистическим анализом установлено структурное сходство всех креольских языков — сходство, которое нельзя объяснить ничем иным, как сходной фазой их развития. Их базовая грамматика напоминает грамматику детского языка. По мнению Л.Шодансон, креольский — это не диалект, а язык в процессе становления /Васко, 1983. С. 80–88/. Параллель эта тем более интересна, что креольский язык — такое же порождение трансліминального социума, как и рассматриваемая нами художественная культура.

10. Линейная (пространственная) перспектива в живописи, рисунке — это один из важнейших приемов, позволяющий создать в картине иллюзию глубины, пространства, объема; прием, дающий возможность воспринимать все изображенные элементы в совокупности, как единое целое, что, в конечном счете, сделало отображение действительности более адекватным, более натуралистичным. Здесь, вместо того, чтобы называть это явление (натурализм, реализм), Эджертон называет один из его аспектов — линейную перспективу.

11. Вряд ли кого-нибудь может удивить то, что после пятивекового мрака работорговли, захватнических войн, колониальной крепостной зависимости современный африканец — это, как правило, человек, глубоко травмированный морально и интеллектуально.

Удивительно и замечательно другое, а именно то, что среди представителей молодой африканской интеллигенции есть такие, которые умеют не

только видеть, анализировать действительное положение дел в своих странах, но и обладают достаточным гражданским мужеством во всеуслышание говорить горькую правду о себе и своих соотечественниках.

Независимость, развитие, просвещение не мыслимы без адекватного восприятия действительности — ясного самосознания. Ситуация, существующая во многих африканских странах — особенно там, где имеется тенденция возврата к жесткой авторитарной системе — настоятельно требует от местной интеллигенции выполнения такого гражданского долга.

Здесь мы позволим себе дать пространную выдержку из книги Э.Нжох-Муэля. (Уроженец столицы Камеруна Яунде, Нжох-Муэль в начале 1960-х гг. защитил в Парижском Университете I диссертацию по философии. С 1967 г. руководит университетским преподаванием в Яунде). Вот как он описывает своего соотечественника — человека переходного периода. "Человек современной Африки,— пишет Нжох-Муэль,— это больной человек: горожанин — в гораздо большей степени, чем житель деревни, грамотный — больше, чем неграмотный. Речь идет не о физическом заболевании, а о культурной и ментальной дезориентации, которая ведет к тому, что называется **деперсонализацией**. То, на что, по нашему мнению, следует обратить особое внимание и оценить как фундаментальный изъян, который должно устранить развитие,— это упадок, вызванный головокружительной сменой ценностных установок. Заблудившийся в темном лесу ценностей, этот человек живет — более или менее сознательно — в кризисной ситуации, внутренне отражая тот общий кризис, который переживает традиционная культура в целом" /Njoh-Mouelle, 1970. P. 24/.

Господство внешних сил, отсутствие возможности влиять на ход событий объясняют полное отсутствие чувства ответственности. За все, что происходит, ответственны другие (предки, боги, соседи, вожди). "В Дуале,— говорит Н.М ничего не достигают собственными усилиями; предполагается, что всякому успеху, всякой удаче предшествовало какое-то жертвоприношение. Если вы собрали хороший урожай и сверх того у вас была удачная рыбная ловля, о вас говорят, что вы за это "продали кого-то из своих". "Продать кого-либо" в данном случае означает жертвоприношение тому или тем, кто вам обещает успех во всех ваших начинаниях" /Ibid. P. 21/. Понятно, что когда жизненный успех, исполнение желаний, в конечном счете, зависят от неких тайных сил, личная инициатива — эта энергия человеческого атома — остается скованной, и человек существует в режиме расслабленности. Режим внутренней расслабленности, а стало быть — внешнего принуждения, культивирует тот тип человека, который Н.М. определяет как **посредственность**, перечисляя ее черты: конформизм, покорность, невежество. "Трагедия начинается здесь,— пишет он,— ... когда выбора нет, сознание атрофировано и будущее закрыто... Посредственный человек...— существо, отказавшееся от затруднительной свободы и творческого созидания, то есть — от тех усилий, которые одни только изменяют природу человека, способствуя ее совершенствованию" /Ibid. P.44/.

Н.М. говорит о том, что человек развивающейся Африки — это "нищий человек", который часто лишен самого необходимого. "Это человек... не способный создать что бы то ни было. Легко видеть, в чем заключается нищета этого человека, Иногда ему нечего есть, но если ему будет

дано есть вволю — посредственность и недочеловечиость не будут изжиты" /Ibid. P.44–45/. Дело заключается отнюдь не в том,— добавляет он,— чтобы просто одеть и накормить его, но прежде всего в том, чтобы пробудить в нем инициативу, дать ему возможиость найти себя, обрести свое лицо, свое достоинство, то есть развить в нем стремление к свободе, к созиданию, способность к принятию решений.

Если характеристика человека массы ("среднего человека") может показаться излишне резкой, то еще меньше автор щадит местиую элиту, в особенности — интеллигенцию, которая не выполняет свои социальные функции культурного лидера — проводника просвещения, нравственности, гражданского мужества.

Африканская интеллигенция, как правило, получает высшее образование за границей. С возвращением домой, после нескольких лет пребывания в иной обстановке, многократно обостряются проблемы адаптации.

Обрисовывая положение вернувшихся на родину молодых людей, получивших высшее образоваиие, И.М. приводит обширный пассаж из романа Хаиа Сюииа, где говорится о возвращении домой азиатских студентов, "обучавшихся в университетах Парижа или Женевы, Кембриджском или Колумбийском, с целью оевропеиться и осовремениться. Покидая эти роскошные сады Западной Европы и Северной Америки, хорошо упорядоченную жизнь, открытую, свободиую от всех видов коррупции, очаровывающую тонкой интеллигентностью вдохновенных споров и проиицательностью глубокомысленных бесед, мы возвращаемся к себе. Мы возвращаемся к нашему полуголодному, невыразимо жалкому существованию, в мир откровенного жульничества и кричащей несправедливости ...

Вернувшись домой (впрочем, многие из нас не возвращаются), мы должны найти в себе силы, чтобы приспособиться к более низкому уровню жизни. А между тем, мы уже стали не способны выносить грязь, носить маску холуйства ... Мы раздваиваемся, душа наша расщепляется ... Раздвоение личиости".

"Раздвоеиие — вот то слово, которым точнее всего можио было определить это болезненное состояние современного африканца",— добавляет Н.М. /Ibid. P.34–35/.

В то же время представители элиты выступают как проводники всяческих западных новшеств, имеющих как положительное, так и отрицательное значение. Н.М. говорит о прозападном снобизме, широко распространяющемся через элиту и подчас принимающем нелепые формы. Вместо того, чтобы отдавать свои силы разрешеиию кризиса, такие люди порой извлекают из него выгоду, "...ловя рыбу в мутной воде. Совсем как циничиый шарлатан, он решает, что гораздо удобнее включиться в систему и пользоваться теми выгодами, которые она представляет, нежели пытаться ее исправить. ... Иногда на словах такой интеллектуал выступает как революционер, как инакомыслящий, оставаясь иа деле реакциоиером..." /Ibid. P.34/.

Горькие слова, сказанные в адрес элиты и особенно интеллигенции, выражают тот смысл, который заключен в известной фразе: "Вы — соль земли. Если же соль потеряет силу, то чем сделаешь ее соленою? Она уже ни к чему не годна...". Наказанием за отступничество является раздвоеиие личности, которое тем глубже, чем выше ее интеллектуальный уровень. В

среде административно-бюрократической раздвоенность, разорванность сознания, выражающаяся в революционной фразеологии интеллектуалов,— явление значительно более редкое, нежели среди творческой интеллигенции.

Таким образом, надо признать, что "верхняя" социокультурная прослойка также переживает кризисный период — находится в том же нестабильном состоянии, что и все остальные слои современного африканского общества, и, соответственно, несмотря на огромный диапазон и резкие различия, существующие между крайними проявлениями традиционализма с одной стороны и урбанизма — с другой, лиминальность пока еще остается для них общей и, по-видимому, определяющей особенностью. Что касается динамики, общей направленности, в которой происходит движение, то ближайшим и простейшим индикатором здесь может служить тот факт, что во всех социальных группах, независимо от образовательного и интеллектуального уровня, престижным оказывается все, что маркировано принадлежностью к "Западу", то есть — к индустриально-урбанистической цивилизации, к ее разнообразным проявлениям в сфере потребления.

Отмечая тенденцию видеть решение всех проблем в одном только экономическом развитии, в повышении материального благосостояния, Нжох-Муэль справедливо указывает на огромную опасность, которую таит в себе приобретение материального благополучия вчуже — при сохранении и углублении инфантильного иждивенческого стереотипа, отказе от индивидуальной инициативы и личной ответственности, от права выбирать, распоряжаться своей судьбой.

Необходимым условием морального прогресса как в целом общества, так и отдельной личности, является достижение определенного материального благосостояния. Однако в процессе экономического переустройства не следует упускать из виду тот неоспоримый факт, что материальное благополучие — что всего лишь обретение собственно человеческих условий существования. Если отсутствие их доставляет страдание, может унизить человека, то их достижение (включая всевозможные гиперболы так называемого "общества изобилия"), разумеется, не снимает проблему. С достижением благосостояния перед человеком во всей глубине открывается подлинная драма его бытия, выходит на первый план собственно человеческая проблема. "Ибо,— как справедливо замечает Н.М.,— подлинная человеческая тревога — та, которая скрыта за заботами о хлебе насущном. Это — осмысление значения своего существования ...

Только в том случае, если свобода человека окажется обеспеченной благодаря развитию, проблема благополучия (счастья) исчезнет сама по себе.

Я хочу сказать, что тогда перестанут его представлять как некое Царство, в которое нас введет развитие. Тогда поймут, что настоящая трагедия, подлинное несчастье, которое должно быть устранено, коренится в скованности по воле истории человеческого существа и превращении его в инертный элемент исторического развития. Поймут, что смысл существования не в нашем пассивном единогласии, а в причастности каждого из нас к событиям, к осмыслению и созиданию своей судьбы. Проблема счастья не существует для того, кто сам творит свою судьбу; все его счастье — в этом творчестве. Развитие должно создавать благоприятные условия для фор-

мирования творческих личностей — созидателей по преимуществу и потребителей — лишь в меру необходимости, а не по существу ... Программа развития, которая предусматривала бы создание такого общества изобилия, в котором человек без усилий пребывал бы в постоянном блаженстве, при реализации неизбежно привела бы к созданию недочеловеков. К счастью для человечества, реализация такой программы обречена на неизбежный провал. Было бы огромной нелепостью думать, что счастье человека заключается в отсутствии усилий и в удобствах.— Ищите свободу, а счастье приложится" /Ibid./.

Цитируемая литература

Бейлис, 1983 — Бейлис В.А. Теория ритуала в трудах Виктора Тэрнера (предисловие) // Тэрнер В. Символ и ритуал, М., 1983.

Васко, 1983 — Васко Хуан Антонио. Судьба книги в аудиовизуальный век // Культуры, 1983, № 4.

Мириманов, 1983 — Мириманов В.Б. Становление современного искусства в странах Тропической Африки // Развитие жанров в современных литературах Африкн. М., 1983. С. 14–18.

Нкетия, 1984 — Нкетия Квабена Дж. Г. Традиционные праздники в Гане // Культуры, 1984 №2. С. 18.

Нкуинка, 1982 — Нкуинка Б.С.К. Африканское искусство между прошлым и будущим // Культуры, 1982, №1,2.

Рашковский, 1979 — Рашковский Б.Б. Страны Азии и Африки: научно-технические сдвиги (по материалам литературы 1960-х — 1970-х годов) // Социо-культурные проблемы адаптации. М., 1979. С.41–42.

Тэрнер, 1983 — Тэрнер В. Символ и ритуал. М., 1983.

Хилл, 1984 — Хилл Э. Карнавал в Тринидаде // Культуры, 1984, № 2. С.40.

Эджертон, 1983 — Эджертон С. Линейная перспектива и западное сознание: истоки объективного изображения предметного мира в искусстве и науке // Культуры, 1983, №4.

Boutethouchet, 1982 — Boutethouchet M. La cultura on Algérie. Mythe et réalité. Alger, 1982.

Cole, 1982 — См.: Cole H.M. Mbari. Art and life among the Owerri Igbo. Bloomington, Indiana univ. pr., 1982.

Erikson, 1963 — Erikson E. Childhood Society. N.-Y., 1963.

Glaze, 1981 — Glaze A.J. Art and beath in a Senufo village. Bloomington, 1981.

Karoll, 1967 — Karoll K. Yoruba Religions Carving (Pagan and Christian Sculpture in Nigeria and Dahomey). London-Dublin-Melbourn, 1967.

Laburth-Tolra, Bureau, 1971 — Laburth-Tolra Ph., Bureau R. Initiation africaine. Yaoundé, 1971.

Leenhardt, 1947 — Leenhardt M. Arts de l'Océanie. Paris, 1947.

Mount — Mount M.W, African Arts. The years since 1920. N.–Y.

Mveng. 1980 — Mveng E. L'art et l'artisanat africains. Yaoundé, 1980. P. 20–21.

Njoh-Mouelle, 1970 — Njoh-Mouelle E. De la Médiocrité à l'Excellence. Yaoundé, CLE. 1970.

Глава II ТЕОРЕТИКО-ИСТОРИЧЕСКИЕ ПРОБЛЕМЫ ЛИТЕРАТУРНОГО ПРОЦЕССА В АФРИКЕ

1. Региональные и стадиальные модификации литературного процесса. Европейское литературоведение (включая и литературную критику) долгое время утверждало в сознании читающей публики стереотипное представление о всемирном литературном процессе (либо о литературном процессе определенных регионов мира) как о суммированной эволюции отдельных национальных литератур, которые выступают, таким образом, в качестве универсальных макроединиц литературного развития, неодинаковых по художественным достижениям и авторитету, но равнозначных в своей социокультурной роли — средоточия духовной сущности нации, ее культурного потенциала; сокровищницы национального языка.

Такое представление, принимаемое как совершенно естественное, фактически доминирует вплоть до последних десятилетий, хотя расширение кругозора современной науки благодаря прежде всего знакомству с литературным процессом неевропейского ареала (стран Востока, Латинской Америки, Африки) настоятельно требует корректировки прежних воззрений, для чего необходимо договориться о значении повсеместно употребляемых определений, начиная с понятия "национальная литература", которое остается в российском литературоведении более непроясненным, чем, например, в западном. По свидетельству И.Г.Неупокоевой, предпринявшей в свое время попытку обобщения результатов теоретического изучения всемирного литературного процесса в монографии "История всемирной литературы. Проблемы системного и сравнительного анализа" (1976), «при кажущейся самоочевидности понятия национальная литература общепринятого научного определения его нет. По вопросу о его содержании ведутся дискуссии. Отсутствует определение этого понятия и в "Краткой литературной энциклопедии", и в "Словаре литературоведческих терминов"»[1] (а также, добавим, и в "Литературном энциклопедическом словаре" 1987 года).

Такое положение в немалой степени связано, как представляется, с особенностями употребления в русском языке термина "иация", который четко закреплен в толковании, используемом этнографами: нация — это одна из стадий развития народа, этноса (следующая за стадией народности, которой предшествует стадия племени), тогда как, скажем, в английском и французском языке слово "nation" обо-

значает и этническую группу, и население (народ) любой, в том числе и полиэтнической страны.

Определяя понятие "национальная литература" в строгом соответствии с общепринятым в отечественной науке толкованием термина "нация", Н.И.Конрад в работе 1959 г. отмечал, что "термин "национальная литература" следует понимать в общественно-историческом смысле: как обозначение определенного общественного качества литературы. "Национальная литература" в этом смысле есть та литература данного народа, которая возникает у него, когда он сам, этот народ, достигает в своем историческом развитии уровня нации — в марксистском понимании этой общественной категории"[2]. При подобном подходе Н.И.Конрад вынужден классифицировать в той же статье "Проблемы современного сравнительного литературоведения" литературы современного мира как достигшие и не вполне достигшие уровня национальных, констатируя, таким образом, их разнохарактерность, разностадиальность: "...На наших глазах продолжается существование национальных литератур уже, так сказать, "старых", высокоразвитых; таковы, например, литературы большинства европейских народов; наряду с ними мы видим национальные литературы еще "молодые", т.е. сформировавшиеся как национальные сравнительно недавно; таковы, например, литературы грузинская, армянская, японская, турецкая, персидская; видим литературы, еще продолжающие формироваться как национальные;

такую картину мы наблюдаем даже у очень древних, но до последнего времени по тем или иным причинам отставáвших в своем общественном развитии народов, как китайский народ, народы Индии; на наших глазах складываются национальные литературы у тюркских народов советского Востока, у народов арабского мира, Индонезии, Индокитая"[3].

Вместе с тем следует отметить, что для своего времени эта статья, представляющая собой попытку типологической классификации литератур мира на определенном временнóм (современность) срезе их исторического развития, была безусловно новаторской, как и работы В.М.Жирмунского, выдвинувшего еще раньше, в конце 30-х — начале 40-х гг. в качестве задачи теоретического литературоведения создание (на основе концепции "единства" социально-исторического развития человечества[4]) всеобщей истории "литературы действительно мировой, а не только общеевропейской"[5]. Можно утверждать, что именно работы В.М.Жирмунского, базировавшегося на некоторых положениях А.Н.Веселовского, а также работы Н.И.Конрада заложили основы сравнительно-типологического изучения ("сравнительно-исторического", как называет его В.М.Жирмунский)

развития литератур мира, которое в сущности и открыло изучение литературного процесса "в целом", в его всемирном охвате.

Выход литературоведческих исследований за рамки изучения литературной истории стран Европы позволил установить неопровержимый факт, подрывающий привычную систематику литературного развития: категория национальной литературы в ее вышеупомянутом толковании как литературы определенного народа, достигшего стадии нации в своей социально-исторической эволюции, не универсальна, возможность ее применения ограничена достаточно узкими временны́ми и пространственными рамками: это прежде всего европейские литературы нового и новейшего времени, характеристики которых неправомерно экстраполировались исследователями на всю литературную ойкумену. "Возведение понятий "нация" и "национальная литература" в ранг универсальных" российский индолог С.Д.Серебряный считает "одним из следствий западноевропоцентризма". "Истории известны литературы,— продолжает он,— которые достаточно *едины,* чтобы каждую из них называть *одной литературой*, но к которым никак не приложишь эпитет "национальная". В Европе таковы, например, античные литературы, средневековая латинская литература... В Индии — литературы на санскрите и пракритах, а также ряд современных литератур, например, литературы хинди и урду, крупнейшие литературы Республики Индии и Пакистана"[6].

Таким образом, нуждается в разработке сама классификация составляющих всемирного литературного процесса — это не только национальные литературы, являющиеся "интеллектуальной собственностью" определенной этнической группы, но и, например, литературы, создаваемые представителями нескольких этнических групп в рамках многонационального государства на языке межэтнического общения,— им может быть язык одной из таких групп либо язык, заимствованный в силу конкретно-исторических причин "извне" в процессе межкультурного взаимодействия. Так, в большинстве современных стран Тропической Африки посредническую функцию языка межэтнического общения выполняют европейские языки, появившиеся здесь в XX в., в период европейской колонизации континента. Поэтому представляется более правильным говорить как о составляющих всемирного литературного процесса не о "национальных", а о локальных литературных процессах, поскольку это термин универсальный, включающий национальный литературный процесс как частный случай, как одну из форм локальных литературных процессов.

Вместе с тем с потерей четкого "национального" ориентира встает вопрос — каковы же тогда специфические социокультурные "скре-

пы", обеспечивающие единство отдельной литературы, создаваемой представителями разных этнических групп? Ближайший, лежащий на поверхности ответ: это особенности исторического развития отдельных территорий (стран, государств). Однако более точно, по-видимому, говорить о непосредственной связи конкретной локальной литературы с самосознанием определенной социально-исторической целостности, определенного общества, создающего собственную культуру,— обычно с опорой на культурный опыт сопредельных территорий, но иногда и самостоятельно (по крайней мере, в существенных чертах): такова, например, древняя культура и литература Эфиопии, этой далекой африканской окраины христианского мира, в силу превратностей истории многие столетия развивавшейся обособленно от основных очагов христианской цивилизации.

Однако локальные литературные процессы — и это важнейшая особенность их существования в рамках всемирного литературного процесса,— будучи тесно связанными с культурным развитием определенных сообществ, в то же время обнаруживают постоянное взаимодействие с другими локализованными, но точно так же не закрытыми для контактов литературными процессами. Это взаимодействие характеризуется разной степенью интенсивности — от спорадических контактов до разносторонних связей двух или нескольких литератур на протяжении более или менее длительного периода их развития.

Многочисленные примеры сопряженного развития литератур разных эпох, разных регионов мира исследовались в 80–90-е годы международным коллективом ученых под руководством недавно скончавшегося видного словацкого компаративиста Диониза Дюришина (1930–1997), разработавшего концепцию функционирования подобных межлитературных общностей. Работы этого коллектива, публиковавшиеся в Словакии, России, Узбекистане, в странах Центральной и Восточной Европы, помогают осмыслению мировой литературы как динамического единства, параметры которого меняются в зависимости от изменений на низших уровнях этой многоуровневой и многосоставной системы.

Небезынтересно отметить, что, строго говоря, даже на основе европейского материала невозможно жестко привязать понятие национальной литературы к этническому началу, так как границы любой локальной литературы определяет в конечном счете не этническая, а культурная принадлежность ее создателей.

Правомерность такого утверждения становится особенно очевидной, если обратиться к сравнительно молодым литературам полиэтнических государств; весьма убедительный пример среди них представляет литература США, страны молодой культуры (в сравне-

нии с культурами Европы), но бесспорно ярко своеобразной; страны, чья уникальная специфика находит адекватное отображение прежде всего в ее англоязычной литературе.

Непосредственная связь литературного процесса не только с развитием других сфер искусства, но и, что не менее важно, с общекультурным процессом постоянно останавливает внимание при изучении закономерностей мирового литературного развития, и, по всей очевидности, эта связь должна, наконец, получить системное осмысление.

Итак, схема "один народ (этнос) — одна литература" предстает в ходе исследования мирового литературного развития как не вполне корректная; более точно отражает реальное положение, по-видимому, формулировка "одна культура — одна литература". Но здесь исследователь неизбежно сталкивается уже с новой проблемой — культурных границ, которая неодинаково решается для разных эпох и разных территорий.

Целесообразно обратиться для примера к средневековым литературам разных регионов мира, обнаруживающим значительное сходство возникновения, развития и функционирования.

Эти литературы по определению не могут считаться национальными, так как нации складываются в более позднюю эпоху. Но главное различие средневековых и современных литератур, по-видимому, обусловлено тем, что первые связаны, особенно на ранних этапах развития, не с национальным (применительно к данной эпохе точнее сказать — этническим), а с цивилизационным началом: они имеют ярко выраженные признаки определенного культурного круга, охватывающего значительное число стран и народов, чье локальное своеобразие выявляется позднее, в ходе исторического процесса, когда начинают все более отчетливо вырисовываться черты собственно национальных культур.

Раннесредневековая литература такого круга выступает первоначально как нерасчлененная целостность и по своему содержанию, и по средствам художественного выражения, что объясняется той исключительной ролью, которую сыграло в генезисе и развитии средневековых литератур возникновение и распространение мировых религий. Основу средневековой литературы составляет, как отмечает ряд исследователей, корпус сакральных текстов; письменный язык — носитель сакральной информации — становится языком общей литературы значительного числа народов.

Так, возникновение средневековой письменности на территории африканского континента связано в основном с торговой, т.е. экономической и, что особенно важно для возникновения литературы, культурной экспансией ислама (а в Северной Африке также и с экс-

пансией военно-государственной), хотя одновременно на северо-востоке Африки существует и очаг иной культуры — это Аксум, занимающий часть территории нынешней Эфиопии, который воспринял христианство у коптов Египта. Уже на рубеже VII и VIII веков в Северной, а несколькими столетиями позже и в субсахарской Африке возникают очаги книжной учености, носителями которой было духовное сословие, появляется литература на арабском языке — вначале только перенесенная из главных культурных центров мусульманского мира, а впоследствии создаваемая уже местными авторами по существующим образцам, но постепенно приобретающая черты все более выраженного локального своеобразия; в дальнейшем, в эпоху зрелого средневековья появляется письменность и создаваемая все в тех же традициях литература на некоторых языках Тропической Африки — суахили, хауса, фула, причем каждый из них стал письменным языком не одного, а по крайней мере нескольких этносов.

Еще более выражена та же ситуация в развитых средневековых литературах Востока, где, например, персидский язык (фарси) был языком литературы большого числа народов Средней и Центральной Азии и даже Индостана.

Остается недостаточно изученным вопрос о том, как в этих условиях проявляется не только в материальной культуре и изобразительном творчестве, но и в культуре словесной своеобразие отдельных народов, безусловно определившееся уже в очень давние времена. Существует небезосновательное, по всей очевидности, мнение, что это своеобразие отражалось в фольклоре. Однако именно локальное своеобразие культур отдельных народов, объединенных общей цивилизационной принадлежностью, оставалось (по крайней мере, до известных пор) невостребованным при распространении той или иной мировой религии, что отмечает, например, Д.С.Лихачев, говоря о роли Болгарии как посредницы в распространении православной культуры среди южных и восточных славян: "...Следует иметь в виду, что воздействие Болгарии на другие славянские страны было воздействием только той части ее культуры, которая подверглась византинизации. Нам ничего не известно о влиянии протоболгарских элементов на Руси или элементов народной славянской болгарской культуры. ... Болгарская культура влияла и "трансплантировалась" на Русь только в той части, которая представляла собой христианскую культуру-посредницу"[7].

Таким образом, изучение средневековых литератур дает основание поставить во главу угла категорию регионального литературного процесса как ключевую для этого этапа литературного развития. Существование в Средние века литератур, которые "принадлежали не одному, а нескольким этническим коллективам", отмечал во Вве-

дении к тому первому "Истории всемирной литературы" Н.И.Конрад, писавший о несоответствии границ между литературами средневековой Европы и "границ, устанавливающихся между литературами наций"[8]. Но особенно четко описывает это явление Д.С.Лихачев в своей книге "Развитие русской литературы X-XVII веков", которую он рассматривает как базу для построения "будущей теоретической истории русской литературы X-XVII вв."[9]. Д.С.Лихачев констатирует, что на Руси "появление литературы, и при этом литературы для своего времени высоко совершенной, могло произойти только благодаря культурной помощи соседних стран — Византии и Болгарии..., Болгария совершила усвоение византийской культуры в обстоятельствах, близких тем, которые создались затем на Руси... Русь получила византийский культурный опыт не только в его непосредственном состоянии, но и в "адаптированном" Болгарией виде..."[10]. И далее:

"В славянских странах, и прежде всего в Болгарии, на основе трансплантированных и своих собственных памятников происходил процесс формирования особой литературы, общей для всех южных и восточных славян, а на первых порах частично и западных. В процессе формирования этой литературы-посредницы происходил отбор памятников из разных стран, и эти памятники становились достоянием не одной какой-либо страны, а всех южных и восточных славянских стран. Это было тем более легко, что сама византийская культура и у себя на родине отличалась многонациональным характером... Говоря о литературе-посреднице, необходимо, учитывать, что она существовала не сама по себе; она была частью культуры-посредницы... Культура-посредница южных и восточных славян... представляла собой своего рода "рецензию" (редакцию) византийской культуры... В странах южных и восточных славян создавались не национальные школы византийского искусства, а единая славянская "рецензия" византийской культуры, и в пределах этой славянской культуры-посредницы — местные, национальные школы. ...Славяне общались с Византией не один на один, а через посредство общей им всем промежуточной культуры, в создании которой громадная роль принадлежала болгарам, и в начальной стадии в первую очередь — Кириллу и Мефодию, создателям общеславянской письменности и распространителям единого для всех православных славян литературного языкадревнеболгарского в своей основе"[11].

В этом панорамном обзоре возникновения и функционирования региональной общности славянских литератур заметно отсутствие такого компонента, как литература западных славян, что объясняется темой исследования Д.С.Лихачева — это собственно древнерусская литература, связанная прежде всего со славянскими литературами православного круга.

Однако, как подчеркивается в других исследованиях, существовала и более широкая культурная и литературная общность, охватывавшая все славянские народы, принявшие христианство. На ее параметры указывает в коллективной монографии "Специфика литературных отношений. Проблемы изучения общности славянских литератур" Л.Н.Будагова: "Специфику, выделявшую славянские литературы из европейского ряда, создавало более позднее время старта этих литератур, связанное с более поздним принятием христианства, послужившего толчком к созданию славянской письменности. Славянские литературы вошли в семью литератур европейских как "молодые", что определило некоторые общие особенности их развития. Играло свою роль (дифференцирующую по отношению к чужим народам и интегрирующую по отношению друг к другу) и местоположение славян в своеобразном пограничье между Западом и Востоком, христианским и мусульманским мирами, а внутри христианского — между Римом и Византией. Их земли были объектом экспансий западных и восточных государств. Славяне страдали и от татаро-монгольского ига, и от Османской империи, и от Габсбургской короны... Мощной консолидирующей силой, связавшей западных, южных, восточных славян не только с Западной Европой, но и друг с другом, послужило христианство. Правда, сказывались конфессиональные различия, церковная ориентация на Рим или Византию. Но они не создавали между средневековыми литературами каких-то непреодолимых противоречий... Кроме того, с развитием литературы светского характера дифференцирующая роль конфессиональных факторов ослабевает"[12].

В цитированных работах обращает на себя внимание одна черта: говоря о тесных связях и даже общем развитии в определенный исторический период славянских литератур, исследователи не выдвигают как обоснование этой общности — во всяком случае, как главное обоснование — собственно этнический фактор. Даже наоборот — как подчеркивает А.В.Липатов в том же труде в статье "Литературный процесс в оптике исторической поэтики", "литература, связанная с определенным этносом, уже в своем генезисе была надэтнической — привносимой на местную почву по мере приобщения данного народа к общей, надэтнической системе ценностей"[13]. (Следует отметить, что в принципе таким же образом происходит и формирование в нашем столетии новых литератур, возникающих у ранее бесписьменных народов).

Таким образом, на первый план среди факторов, обусловливающих сплочение определенной группы литератур в региональное целое, выступает фактор культурной интеграции, восприятия определенных ценностных установок, разделяемых всем и участниками

такого целого. Подобный взгляд на природу литературных макросистем, образуемых целой группой тесно взаимодействующих локальных литератур, требует выработки соответствующей методологии литературного анализа, поскольку, как пишет тот же А.В.Липатов, "... национальное невозможно осознать вне универсального, органичной частью которого оно является, точно так же как само это универсальное и его роль в истории могут быть познаны только в свете обратной с ним связи его национальных составляющих в перспективе их исторического появления, характера изменений и путей эволюции"[14].

В данном случае определение "национальные составляющие" объясняется, по всей очевидности, тем, что А.В.Липатов пишет о литературах европейских, достигших стадии национальных в том понимании этого термина, которое выдвигается в вышеприведенном высказывании Н.И.Конрада; если же в виду имеются литературы более широкого пространственного диапазона, то более точным представляется определение "отдельные" (или "локальные") литературы, включая сюда любые литературы, существующие как целостное явление, будь они национальные или "не достигшие стадии национальных", или изначально полиэтнические по составу создателей.

Обращаясь к литературам XX столетия, нетрудно заметить, что на его протяжении фактор культурной интеграции как основа объединения литератур нередко подменялся фактором идеологическим, на первый взгляд весьма близким первому, но в действительности диаметрально противоположным, поскольку всякое объединение на идеологической основе имеет целью возможно более полное размежевание с предполагаемым оппонентом, тогда как культура в своей глубинной основе апеллирует к общечеловеческим ценностям. Однако, как показывает опыт современной истории, объединение на идеологической базе, являющееся следствием политических процессов, может оказаться жизнеспособным, если в его пределах осуществляется культурная консолидация и интеграция на базе все тех же общечеловеческих ценностей, как это происходило с многонациональной советской литературой, для которой интегрирующим началом послужили гуманистические завоевания русской классической литературы, а также гуманистические воззрения крупных советских писателей разных национальностей, объективно вступавшие в противоречие с официальной идеологией.

Заметим попутно, что подобная ситуация зачастую порождала внутреннюю противоречивость произведений даже значительных советских писателей, особенно сталинской эпохи, у которых идеологическое начало вступало в конфликт с началом культурным; но это далеко не всегда обесценивает их произведения. Здесь уместно, по-

видимому, сослаться на соображение Ю.Б.Борева о том, что "актуальный пласт произведения ориентирован на данное общество, глубинные же пласты обращены к человечеству и придают произведению онтологически длительный статус, ибо оно рассчитано не только на злободневную конкретную ситуацию современности, но и на продолжительную и даже вечную..."[15].

Итак, картина всемирного литературного процесса приобретает черты системной упорядоченности, если подходить к ней не с одними только национальными (в пределе — узко этническими) мерками, а и с масштабом более широкой культурной принадлежности, на которую, разумеется, накладываются дифференцирующие локальные признаки, определяющие, наряду с этой общекультурной основой, облик каждой отдельной литературы. При этом литературный процесс обусловлен не неким стабильным во всех своих проявлениях, неизменяющимся культурным началом, а общекультурным *процессом,* что обязывает исследователя ориентироваться не только на давно сложившиеся культурные целостности, но и на культурные общности, находящиеся в стадии формирования.

Такой подход тем более оправдан, что любая этическая группа, коль скоро она выходит из состояния начальной замкнутости, иамеренной самоизоляции (присущей, например, в доколониальную эпоху затерянным в дебрях тропического леса племенам Африки), подвергается неизбежной более или менее интенсивной метисации, как физической, так и, главное, культурной; это относится в особенности к крупным народам, расселившимся на больших пространствах. Этнокультурные процессы оказываются к тому же в непосредственной зависимости от исторического процесса в разных его проявлениях, в частности, от масштабных войн, многократно перекраивавших в разные эпохи административную карту мира, менявших характер многих, даже давно сложившихся сообществ.

Этот подход оказывается безусловно необходимым в случае интенсивно трансформирующихся обществ, в которых культурные процессы получают несвойственное обществам с более плавной эволюцией "ускоренное" развитие, непосредственно отражающееся на судьбах художественного творчества, и прежде всего литературы, более "приспособленной" для адекватного отображения динамики и сущности совершающихся перемен. Причем изучение подобных "ускоренно" развивающихся литератур не просто предполагает, но императивно требует использования методики сравнительно-типологического анализа. Это очевидно при обращении к наиболее молодой, но интенсивно развивающейся ветви литератур миралитературам Тропической Африки, на примере которых удобно показать отличие

"обычного" (с точки зрения европейских исследователей) и ускоренного развития литературы.

Для исследователя современных африканских литератур сравнительно-типологический анализ — не дань научной моде, некое литературоведческое излишество, а основополагающий принцип работы — по крайней мере, так должно быть в идеале. Представляется также, что сравнительный принцип вообще играет особую роль в исследовании литератур современной эпохи, поскольку эта эпоха, характеризуемая многократно возросшей взаимосвязанностью народов и культур самых отдаленных друг от друга областей, стала ***эпохой синхронизации литературного процесса в разных регионах мира***, тогда как еще в XIX столетии европейские, азиатские, африканские литературы существенно различались темпами и уровнем развития.

Как известно, начиная с эпохи Возрождения, литературы Западной Европы резко оторвались от других находившихся до того на сходном уровне литератур, быстро эволюционируя в новом направлении. Предпосылкой такого отрыва было изменение социальных условий стран Западной Европы и революция в общественном сознании этих стран. В литературе же других регионов мира, не переживших сходного социального переворота, аналогичных изменений не произошло. Радикальные изменения в словесном искусстве африканских народов приходятся уже на современную эпоху; лишь в отдельных странах — например, в Египте — они начинаются примерно с середины XIX в.

Но если литература Египта (главным образом, проза[16]) достигает уровня, соотносимого, хотя и не по всем показателям, с уровнем современных западных литератур, за сто с небольшим лет, начав со средневековой отметки, то еще гораздо более удивительны достижения литератур Тропической Африки. Они начинают развитие как правило с нулевого цикла, т.е. при отсутствии литературной традиции, поскольку большинство народов этого региона были бесписьменными к моменту колониального раздела Африки европейскими державами в конце XIX в., а ныне уже полноправно выходят, по крайней мере в лице отдельных своих представителей, к читателям других континентов, следствием чего явилось, как известно, присуждение в 1986 г. первой в отношении африканских писателей Нобелевской премии нигерийскому прозаику, драматургу, поэту Воле Шойинке.

Конечно, столь стремительное становление литературы, ориентированное на уровень, достигнутый наиболее развитыми литературами мира, не могло получить толчок изнутри отсталого африканского общества. Оно было стимулировано мощным импульсом, идущим от западной культуры, в условиях, когда экспансия промышленного Запада разрушила замкнутость африканских обществ, предоп-

ределив тем самым разложение их традиционного уклада. Повсеместно в африканских литературах происходит отныне становление современных форм, заимствованных у Запада, но успешно выдержавших акклиматизацию в Африке, или "одомашнивание" (как выразился один нигерийский исследователь[17], характеризуя процесс утверждения в Тропической Африке жанра романа). Необходимость подобного заимствования определена тем, что традиционные формы африканского искусства не подходят для воплощения нового жизненного содержания. Поэтому-то исследование современных литератур Африки и не может быть успешным без сопоставительного аспекта, выяснения, что и как привилось в ходе нынешней "модернизации" словесного творчества африканских народов, неотделимой от общего процесса модернизации их социальной жизни.

Сравнительно-типологическое изучение современных африканских литератур облегчается тем, что большинство из них создается не на местных, а на европейских языках — языках международного общения, принесенных колонизаторами, но и после провозглашения независимости оставшихся в африканских странах, которые объединяют в своих границах, особенно в Тропической Африке, множество этнических групп, языков и диалектов. Такое изучение показывает, что западные и африканские литературы одного языка являют в настоящее время отнюдь не тождество, но сущностные различия ("дивергентные тенденции", по определению Д. Дюришина[18]) при целом ряде частных соответствий. К этому надо добавить, что отличие африканской литературы от западной литературы того же языка сочетается со сходством между собой не только африканских литератур, создаваемых в пределах какого-либо историко-культурного региона (например, Тропической Африки) на одном европейском языке, но и литератур, создаваемых в том же регионе на разных европейских языках. Это убедительно свидетельствует о первостепенной роли сходства социальных условий для типологической близости соответствующих литератур, проявления в них типологических аналогий.

Но не противоречат ли эти данные утвержденню о синхронизации литературного развития разных регионов мира в современную эпоху? Представляется, что нет: достаточно приглядеться к феномену современных африканских литератур в его динамике, чтобы заметить неуклонное увеличение сектора синхронности в развитии этих литератур и современных литератур Запада. Так, если на ранних этапах развития в современной африканской романистке доминируют бытописательские, то есть натуралистические, и просветительские тенденции, то в дальнейшем параллельно с ними, но не соприкасаясь, возникают совершенно иные явления: например, "центростремительный" роман (термин Д.В.Затонского), отображающий интенсивную

духовную жизнь личности среди катастрофических потрясений XX века и ни в области проблематики, ни в области изобразительных средств никак не связанный с бытописательской и просветительской традициями. В "центростремительном" романе в качестве организующего начала повествования выступает обычно поток сознания героя, появившийся как художественный прием много позже, чем возникли в литературах Западной Европы характеризуемые совершенно иными эстетическими принципами бытописательская (регионалистская) и тем более просветительская проза.

Итак, литературы Африки в XX в. (имеются в виду прежде всего литературы на европейских языках, но с некоторыми оговорками те же наблюдения можно отнести к литературам на языках африканских, включая сюда и арабский) схожи и не схожи с европейскими литературами. Нетрудно убедиться, что те явления, которые в литературах Запада составляли звенья продолжительной эволюционной цепи, в литературах Африки выглядят как отдельные вырванные из этой цепи звенья, произвольно (на первый взгляд) соположеиные. Возникает проблема: как выявить сущность этого сходства-иесходства, или — иначе говоря — определить тип совремеиного литературного развития африканских стран?

По всей очевидности, этого нельзя сделать, не выходя за пределы собственного литературного контекста, поскольку специфика африканской литературы (например, одновременное развитие просветительского романа и характерных форм романа XX в.) обусловлена спецификой африканской действительности. Таким образом, сравнительный подход неизбежно приводит исследователя литературного процесса африканских стран к *системно-типологическому* осмыслению изучаемых явлений.

Африканское общество наших дней многоукладно и многосоставно. Это общество, переживающее сложную, болезненную для его членов стадию перехода от традиционного родоплеменного либо раннефеодального уклада к совремеиной промышленной цивилизации. "Необратимые изменения,— пишет культуролог и искусствовед В.Б.Мириманов,— начались тогда, когда основные параметры материального и духовного развития африканских стран стали определяться не столько местными, сколько глобальными факторами... В применении к этим странам "развитие" предполагает коренное изменение в конечиом счете во всех сферах от преобразования экономических укладов и общественных институтов до того, что называется "модернизацией личности"... Естественно, что и вся духовная культура — от идеологии и философии до простейших форм художественной деятельиости — переживает столь же кризисный период обновления..."[19].

Особая же сложность нынешнего этапа социально-экономической и духовной жизни африканских стран определяется неравномерностью происходящих общественных изменений. Быстро формируются иовые структуры — растет численно и обретает самосознаиие появившийся в колониальную эпоху рабочий класс, значительно увеличивается слой интеллигенции, в том числе и художественной, и углубляется осмысление ею происходящих перемен,— но сохраняются, хотя и переживают стагнацию, старые структуры: отсталая сельская община, институт племенных вождей и старейшин как и тайных религиозных сект — опоры традиционного консерватизма. Новая светская власть буржуазного типа, функционирующая в городах, широко использует для своего укрепления традиционную этническую солидарность и протекционизм, поощряя тем самым межэтнические разногласия и конфликты, губительные для молодых африканских государств (характерная тема современной романистики стран Тропической Африки).

Специфический стадиальный плюрализм, или "многослойность" общественного сознания африканских стран (диапазон которого — от первобытно-мифологических представлений членов сельской общины до современного критического созиания интеллигенции, в значительной своей части оканчивающей университеты Западной Европы и США) порождает параллельное развитие в литературах Африки тенденций, смеиявших друг друга в истории западноевропейских литератур на протяжении нескольких столетий. Поэтому в современных литературах Африки сосуществуют, например, произведения с характерной просветительской проблематикой, пропагандирующие практическую активность иидивидуума, призывающие его разорвать путы косных традиций для достижения жизненного успеха, и произведеиия, отражающие искания личности в нестабильном и многоликом современном мире, причем в центре повествования оказывается не практическая деятельность, а интенсивная духовная жизнь героя.

Так, в литературе Нигерии в 60-е годы одновременно выходят романы О.Нзекву "Пляска ящериц", Ф.Нвапы "Эфуру", пропагандирующие буржуазное предпринимательство (торговую деятельность, причем герои обоих романов — женщины), и роман Воле Шойинки "Интерпретаторы" — о молодых интеллигентах, критикующих рождающееся в стране буржуазное общество и вместе с тем мучительно переживающих утрату в результате западного образования своих "корней", отчуждение от африканской среды. Понятно, что романы первого типа адресованы самым широким слоям африканских читателей, ожидающих от литературы конкретного руководства в новой жизни африканских стран, рецепта практического преуспевания, а роман Шойинки предназначен интеллектуальной "элите" (и одно-

временно западному читателю, которому этот роман типологически соприроден).

В то же время многообразие словесного искусства африканских стран не исчерпывается в наши дни сосуществованием в нем направлений, принадлежащих в странах Запада разным эпохам литературного развития. Спектр этих форм гораздо шире: во-первых, живой, продолжающий свое бытование фольклор, включающий в традиционный контекст новейшие реалии (например, современный сенегальский сказитель откликается на полет Гагарина, объясняя его магической силой, полученной космонавтом от духов предков); во-вторых, свободные вариации на фольклорные темы (таково в той же Нигерии творчество англоязычного писателя Амоса Тутуолы, чьи фантастические повести 50–60-х годов положили начало знакомству западного читателя с англоязычной литературой Африки); в-третьих, различные формы массовой, утилитарного назначения литературы, как правило выполняющей в трансформирующемся обществе просветительские функции; в-четвертых, высокохудожественные авторские произведения, обнаруживающие черты интенсивного творческого поиска, свободного обращения с мировым художественным фондом. Отсюда такие характерные особенности, как синкретизм художественных принципов в творчестве африканских писателей, как жанровый синкретизм, выражающийся в появлении "гибридных" форм, и т.д.

Заметим, что не менее сложна картина словесного творчества в странах, где к моменту европейской колонизации существовала литературная традиция средневекового типа, которая, как и общество в целом, вступает в стадию трансформации,— особенно если в этих странах параллельно с литературой на местном языке начинает развиваться европоязычная литература: это происходит, например, в странах Магриба, в особенности в Алжире и Марокко, где существует также богатый фольклорный субстрат двух основных этнических групп этой территории — арабов и берберов.

"Понятно,— пишет В.Б.Мириманов,— что и современная художественная куль-тура в странах Тропической Африки (это наблюдение в целом можно отнести и к другим регионам континента — И.Н.) отражает маргинальность и многослойность соответствующего ей социума. Эта культура, ***хотя и не содержит принципиально новых элементов*** (выделено мною — И.Н.), тем не менее в своей макроструктуре тождественна только самой себе"[20]. Подобное наблюдение, базирующееся на материале изобразительного искусства, полностью подтверждается материалом литературным, со своей стороны иллюстрирующим сущность художественного творчества переходной эпохи.

В то же время отличие европоязычных литератур Африки от европейских литератур соответствующего языка обусловлено не только своеобразием прохождения стадий литературного процесса, но и в не меньшей степени воздействием местного культурного субстрата, проявляющимся, в частности, в "африканизации" используемого языка. Этого явления неоднократно касались крупнейшие африканские писатели (франкоязычный алжирский романист и поэт Малек Хаддад, англоязычный нигерийский писатель Чинуа Ачебе и ряд других), сходящиеся в том, что африканский автор должен абсолютно свободно владеть европейским языком, чтобы творчески воссоздать с его помощью локальную культурную специфичность.

То же воздействие местного субстрата ярко проявляется в творчестве африканских авторов на образно-стилевом уровне — в переработке образов и мотивов традиционной отечественной словесности, которые включаются в новый контекст, отмеченный широким воздействием опыта мировой литературы, придавая ему специфическую локальную окраску и вместе с тем приобретая в подобном переосмысленном виде новую жизнь, уже в рамках современной, а не традиционной художественной культуры.

Таким образом, африканские литературы на европейских языках являются продуктом синтеза культур, при том, что решающую роль в их формировании играет не западная литературная традиция, а современная африканская действительность, чьи насущные потребности и вызывают эти литературы к жизни.

Необходимо остановиться еще на одной специфической проблеме, кардинальной для изучения африканских литератур и лежащей в плоскости проблематики системно-типологических исследований. Эта проблема ***выбора опорных единиц исследования*** при теоретическом описании литературного процесса африканских стран, поскольку известная триада "национальная литературная система — зональная — региональная система", к которой прибегают Н.И.Конрад, И.Г.Неупокоева и другие исследователи, обнаруживает в данном случае свои изъяны.

Трудности начинаются с отсутствия в африканском ареале ***национальных литератур*** в "западноевропейском" понимании этого термина (о чем говорилось в начале нашей статьи). Например, в современных странах Тропической Африки, которые представляют собой результат произвольного колониального "раскроя" континента и объединяют каждая целый ряд народов, живших к моменту колонизации в условиях родо-племенных либо раннефеодальных отношений,— в этих странах литература возникает во всяком случае на донациональной стадии, так что привычное понятие национальных литературных систем здесь, по-видимому, не приложимо. Не вполне

подходит оно и для стран Магриба, где литература создается представителями разных этносов — не только арабами, но и берберским меньшинством в Алжире и Марокко, еврейским — в Тунисе (тунисские евреи — коренное население страны, проживающее на ее территории с 1 в. н.э.). Крупнейшая страна Африки — ЮАР образует полиэтнический и многорасовый конгломерат, литература ЮАР чрезвычайно многосоставна, даже по используемым языкам.

Африканская литература колониального происхождения, развивающаяся на европейском языке, обычно охватывает территорию, населенную не одним, а многими народами, так что иногда трудно сказать, одна ли эта литература или группа литератур. Характерный пример: литература французских колоний в Западной Африке зарождается в 30-е годы в стенах наиболее престижного в то время учебного заведения на всей ее территории — Педагогического института им. Вильяма Понти в Дакаре благодаря деятельности учащихся из разных стран (Сенегала, Судана, Дагомеи и т.д.), которых прогрессивные преподаватели института поощряют в создании литературных произведений, базирующихся на фольклорной основе — преданиях, сказках. Разъехавшись по домам после окончания института, эти молодые африканские интеллигенты закладывают основы современной литературной традиции своих стран. Налицо, таким *образом, контактно-генетические связи* молодых франкоязычных литератур Западной Африки.

Но и в процессе их дальнейшего становления и постепенной локальной дифференциации связи между литературами французских колоний остаются очень тесными, а сами они развиваются достаточно длительное время на основе принципа комплементарности (дополнительности)[21]: важную роль в их формировании играет поэзия сенегальца Леопольда Седара Сенгора, провозвестника идеологии негритюда, т.е. единения народов Африки на расовой основе; драматургия ивуарийца Бернара Дадье (выпускника Института им. В.Понти), проза дагомейца Поля Хазуме, основоположника западно-африканского исторического романа; этот ряд можно было бы продолжить. Такие факторы, как, например, общая идеологическая платформа в эпоху антиколониальной борьбы (50-е гг.), общая издательская база (прежде всего издательство и журнал "Презанс африкен", основанные в 1947 г. в Париже, а также ряд французских издательств — Жюллиар, Сей, Харматтан и другие), способствуют тесной спаянности комплекса западноафриканских франкоязычных литератур, идеально подходящих под предложенное Д.Дюришиным определение межлитературной общности[22] и в меньшей степени — под выдвинутое ранее понятие зональной литературной системы, так как последнее имеет (по крайней мере в той трактовке, которая ему

дана в упоминавшейся работе И.Г.Неупокоевой) целый комплекс ограничительных признаков: это "многообразные, ***длительные*** (выделено мною — И.Н.) и устойчивые связи и взаимодействие литератур внутри данной общности"[23], многоязычие и т.д.

Подобные блоки литератур одного языка, или межлитературные общности, рассматриваемые в их историческом развитии, представляются естественной стартовой площадкой для теоретического описания современного литературного процесса в Африке (как, собственно, и процесса средневекового,— см. об этом выше). В случае таких межлитературных общностей, характеризуемых тесными внутренними связями, типологической однородностью входящих в них литератур, сравнительное изучение должно, по всей очевидности, иметь два аспекта: сравнение литератур, образующих общность, и тех же литератур с западной литературой одного с ними языка.

Наряду с подобными общностями литератур в Африке существуют совершенно иные виды межлитературных общностей, также требующие теоретического описания,— например, общности, объединяющие литературы, типологически часто весьма несходные, создающиеся на разных языках (европейском и африканских), но в пределах одной страны. Характер таких двуязычных либо многоязычных литературных комплексов в каждом случае требует уточнения: имеем ли мы дело с одной литературой, развивающейся в силу конкретных историко-культурных обстоятельств на разных языках (как, например, алжирская или марокканская литература, развивающиеся в современную эпоху на французском и арабском языке) либо с общностью нескольких литератур, создаваемых разными народами (как литература ЮАР).

Таким образом, сравнительно-типологическое и системное исследование отдельных ветвей мирового литературного процесса — и в частности литературного процесса неевропейских ареалов — предоставляет широкие возможности уяснения их конкретного своеобразия, а вместе с тем и реального богатства мировой литературы.

[1] Неупокоева И.Г. История всемирной литературы. Проблемы системного и сравнительного анализа. М., 1976. С. 31.

[2] См. статью "Проблемы современного сравнительного литературоведения" в кн.: Конрад Н.И. Запад и Восток. М., 1972. С. 292.

[3] Там же.

[4] См. об этом во вводной статье "В.М.Жирмунский — теоретик сравнительного литературоведения" к изданию: В.М.Жирмунский. Сравнительное литературоведение. Восток и Запад. Л., 1979. С. 7.

[5] Там же. С. 11.

[6] Серебряный С.Д. Понятие "особая межлитературная общность" с точки зрения индолога // Дионнз Дюришин и коллектив. Особые межлитературные общности 1. Братислава, 1987 (на словацком и русском яз.). С. 240.

[7] См.: Лихачев Д.С. Развитие русской литературы X-XVII веков. Эпохи и стили. Л.,1973. С.32.

[8] История всемирной литературы. Том первый. М., 1983. С. 18.

[9] Лихачев Д.С. Цит. изд. С. 3.

[10] Там же. С. 14–15.

[11] Там же. С. 30,32.

[12] Будагова Людмила Некоторые современные аспекты изучения славянских литератур (О динамике межлитературных общностей) // Специфика литературных отношений. Проблемы изучения общности славянских литератур. М., Институт славяноведения и балканистики, 1994. С.46–47.

[13] Цит. изд.. С. 24.

[14] Там же.

[15] Борев Ю.Б. Художественный процесс (проблемы теории и методологии) // Методология анализа литературного процесса. М., 1989. С. 25.

[16] См. об этом: Кирпиченко В.Н. Современная египетская проза М., 1986.

[17] Obiechina E. Culture, Tradition and Society in West African Novel. Cambridge, 1975.

[18] См.: Дюришин Дионнз. Теория сравнительного изучения литературы. (Перевод со словацкого). М., 1979. С. 150.

[19] Мириманов В.Б. Становление современного искусства в странах Тропической Африки // Развитие жанров в современных литературах Африки. М., 1983. С.9.

[20] Там же. С. 10.

[21] О комплементарной функции литератур см., в частности, в вышеупомянутой работе Д.Дюришина (с.252–253).

[22] Суммарная характеристика основных положений разрабатывавшейся Д.Дюришиным теории межлитературных общностей дается в статье: Дионнз Дюришин. Межлитературные общности как выражение закономерностей всемирной литературы (на русском языке) // Slavica Slovaca. Bratislava. Ročnik. 23. 1988. Číslo 2.

[23] Неупокоева И.Г. История всемирной литературы. С. 215.

2. Роль фольклора в формировании современных литератур субсахарской Африки. Хронологически история большинства литератур Тропической Африки с момента их зарождения до наших дней охватывает несколько более полувека: их активное формирование начинается после второй мировой войны. Однако этот сравнительно небольшой отрезок времени оказался необычайно емким по своему историческому содержанию, вместив в себя кардинальные изменения в социальной и политической жизни народов Африканского континента и их культуре. Почти повсеместно зарождение и становление литературы в странах Африки протекало специфично, с преобладанием фактора случайности возникновения того или иного литератур-

ного явления, тогда как к концу рассматриваемого периода, т.е. на современном этапе, происходит нарастание типологически сходных закономерностей в развитии литературного процесса в пределах отдельных стран или даже целых регионов.

К числу таких общих тенденций развития современных африканских литератур, включенных в мировой литературный процесс, можно отнести тенденцию к идеологизации литературы и особенно литературной критики, прорастающую через различные аспекты развития африканского литературного процесса.

Вопросы, касающиеся связи африканских литератур с фольклорными традициями, как часть общей проблемы оценки африканцами своего культурного наследия с самого начала подспудно (а впоследствии совершенно явно и даже преднамеренно) носили политический характер и разрабатывались преимущественно на идеологическом уровне (концепции негритюда, "африканской личности", панафриканизма, "культурного национализма" и др.). Полемические крайности этих концепций, их экстремизм и парадоксальность обусловлены остротой идейной борьбы в современной Африке, усугубляющейся столкновением внутриафриканских и международных интересов и проблем. С одной стороны, независимые государства Африки поставлены перед объективной необходимостью включения в систему мировой экономики, преодоления в кратчайшие сроки экономического и социального разрыва, отделяющего их от развитых стран мира, приобщения к мировой культуре и цивилизации. И вместе с тем этот процесс несет в себе опасность поглощения, ассимиляции — как в области экономики, так и культуры,— в нивелирующем наступлении стандартизованной культуры развитых стран.

Балансирование между этими двумя полюсами, "оборонительная" позиция по отношению к развитым странам нередко приводили к тому, что в проблеме соотношения национального и общечеловеческого, стоящей перед интеллигенцией современной Африки, на первый план выдвигалось отстаивание права на признание, самостоятельность, самоутверждение, утрированный национализм, в то время как осознание африканской культуры частью мировой культуры, необходимости синтеза национального и общечеловеческого — отступало на второе место.

Многие современные африканские критики и литературоведы придерживаются позиции своего рода афроцентризма в противовес европоцентризму, отстаивая "африканскую систему ценностей", возводимую ими в абсолют и противополагаемую европейской (собственно говоря — мировой) культуре, эстетике и т.п. Устная традиция для сторонников афроцентристских идей обретает универсальное значение, изымается из традиционной системы, элементом которой

она является и в рамках которой функционирует, и механически переносится в сферу литературы, рассматриваясь как компонент литературы и едва ли не основной критерий в оценке собственно литературы.

Проблема получает политический аспект: "африканизация" литературы посредством ухода в традиционные формы рассматривается как путь к "деколонизации африканской литературы". Нигерийские литературоведы Чинвейзу, Джеми и Мадубуике, вынесшие этот термин в название своей книги[1], утверждают, что африканская устная литература должна служить отправной точкой, руководящей идеей и основой для современных независимых литератур. Авторитет африканских повествовательных традиций — в вопросах тематики, идеологии и формы — является, по мнению авторов книги, весомым фактором, единственно способным оградить африканского писателя от критика, придерживающегося европоцентристских взглядов. Критикуя творчество африканских писателей-"евромодернистов" (к которым относят В.Шойинку, Дж.П.Кларка, Д.Нвогу, раннего К.Окигбо и др.) за воплощение европейских моделей в англоязычной поэзии Африки, авторы книги осуждают творческие принципы, способы изображения, образную систему, язык этих поэтов и писателей — на том основании, что они очень далеки от традиционного африканского фольклора. Их обвиняют в том, что они препятствуют возникновению в литературе "сознательного и мощного африканского национализма". Африканское искусство, по мнению этих литературоведов, нуждается в освобождении от всех пережитков колониального умонастроения; необходимо создание новых основ для современной африканской культуры.

Абиола Ирале, автор книги "Африканский опыт в литературе и идеологии", также склонен выдвигать фольклорные традиции на первое место — как в формировании собственно литературы, так и в выработке позиций африканской критики. Для критического подхода к африканской литературе, пишет он, нужно особое внимание уделять устному творчеству, которое является африканской классической традицией. Устное творчество играет исключительную роль в современных литературах Африки,— это справедливо для творчества писателей, пишущих на местных и европейских языках. И поэтому для критической оценки "новой" литературы, понимания ее специфики необходимо изучение традиций словесного искусства[2].

Позиция "африканизации" литературы распространяется, таким образом, и на ее критику. За создание "истинно африканской литературной критики" выступают заирский писатель и критик Мбвилл а Мпаанг Нгаль (Жорж Нгаль), сенегальский литературовед Мохаму Кан и другие. По словам М. а М. Нгаля, истинно африканская

критика стремится понять современную африканскую литературу, исходя из литературы традиционной. Следует, чтобы африканская литература читалась и исследовалась самими африканцами, и тогда возникнет "африканское понимание критики", при котором будут определены концепции и выдвинуты критерии, не похожие на модели, разработанные на берегах Сены, а верные африканской традиции.

Нигериец Исидоре Окпево, автор ряда работ по вопросам африканского фольклора и традиционного искусства и в том числе книги "Миф в Африке. Исследование его эстетики и места в африканской культуре" [3], считает возможным рассматривать устную традицию и современную африканскую литературу в рамках единого процесса мифотворчества. Всю африканскую литературу И.Окпево исследует под углом зрения соотношения между наследием (мифологическая традиция) и императивами современной жизни и, соответственно, выделяет четыре вида литературы, представляющие собой сохранение традиции в литературе, следование, улучшение и переработку традиции.

Для современной африканской критики весьма характерно это не-разграничение традиционного фольклора и письменной литературы, имеющее чисто идеологическую задачу — выделить таким образом африканскую литературу, противопоставив ее другим литературам, доказать, что у африканской литературы, как и у европейской, есть своя основа, своя классическая традиция и т.п.

Издержки "культурного национализма", проявляющиеся в критериях, вырабатываемых "африканской критикой" для "африканской литературы", и имеющие своим следствием явный перекос в сторону фольклорных традиций, возводимых в ранг литературы, сочетаются в подобных суждениях с недостаточно четким разграничением терминов и понятий, отсутствием научной методологии, дифференцированного подхода к явлениям столь различным, как коллективное устно-поэтическое творчество и индивидуализированная письменная литература. Смешение этих двух категорий словесного творчества уже само по себе исключает возможность их сопоставления, сравнительного анализа, оценки того, как элементы фольклорной эстетики могут "работать" в литературе — поэзии, драматургии и прозе.

Для Африканского континента, где фольклор к моменту возникновения письменной литературы (для большинства африканских стран это, как говорилось, XX столетие) являлся неделимой частью традиционной структуры, традиционного уклада, со своими очень жестко определенными функциями по обслуживанию этой системы, дистанция между этими двумя стадиально различными видами сло-

весного творчества была на несколько порядков выше, чем, к примеру, в соответствующий период формирования литератур Западной Европы или литературы России.

Наивным было бы говорить о сколько-нибудь естественном или органичном характере перехода от традиционной устной африканской словесности к письменной. Скорее можно говорить о столкновении эпох, когда африканская традиционная культура в XX в. оказалась перед лицом современной мировой цивилизации. Крушение традиционного уклада, сопровождавшее строительство современных государств Африки, не могло не отразиться и на традиционном фольклоре, и не в пользу последнего. Для различных жанров африканского фольклора утрата жизненной связи со сложившейся в прошлом традиционной структурой, потеря или ослабление их функционального значения имели различные последствия. Так, для сакрализованных африканских традиций — мифа, эпоса, идеологически обслуживавших религиозную и социальную верхушку традиционного африканского общества, лишение традиционной социальной почвы может оказаться наиболее губительным, что же касается сказочного фольклора различных жанровых категорий, малых фольклорных форм — их эти социально-исторические изменения коснулись в значительно меньшей степени. Столь же наивным, если не антиисторичным является отождествление фольклора с литературой или неразличение их, непонимание или нежелание видеть принципиальные отличия между способами изображения действительности в фольклоре и литературе, что характерно для сторонников афроцентристской критики.

Африканским литературам в целом как литературам "ускоренного развития" не свойствен характерный для западноевропейских, русской и других литератур мира, имеющих многовековую художественную традицию, последовательный многоступенчатый путь развития от устного народного творчества к литературе, скорее следует говорить о преимущественном влиянии и роли мировой литературной традиции в становлении африканской литературы. Однако на периферии современного литературного процесса можно отметить отдельные литературные явления, соответствующие более "постепенному" пути развития,— в частности, это касается прежде всего современной литературы на местных языках (не связанной с литературой средневекового типа на местных языках, появившейся у некоторых народов субсахарской Африки в предшествующие столетия как результат восприятия исламской культуры; роль этой литературной традиции уже в 30-е годы XX века практически сходит на нет).

Литература на местных языках, возникшая на базе латинского алфавита несколько раньше, чем литература на европейских языках,

не является тем не менее ее предшественницей, представляя собой боковую ветвь развития современного африканского литературного процесса. Различными были и условия возникновения, и цели и задачи, которые ставили перед собой эти литературы,— и, соответственно, их проблематика, а также контингент авторов и читателей. Возникновение письменной традиции на местных языках тесно связано в новое время (исторический период, датируемый в Африке концом XIX — первой половиной XX века, и опять-таки не начавшийся одномоментно на всех территориях континента) с появлением христианства в Африке и основанием миссионерских школ и типографий. Основной характер публикаций на местных языках — религиозная, этнографическая, историческая, географическая литература, адаптированные фольклорные тексты (с исключением нежелательных мест),— литература, предназначавшаяся, главным образом, для школ, но также и для широкой публики. Возникшую в современную эпоху в основном на базе и под эгидой христианских миссионеров (хотя в то же время в исламизованных областях возникновение современной литературы на африканских языках — например, хауса в Северной Нигерии, суахили в Танзании и Кении — не связано с культурной политикой христианской церкви) литературу на африканских языках отличала религиозная ориентация, утилитарность, прагматизм. Однако за последние десятилетия характер этой литературы заметно изменился, религиозная направленность перестала превалировать, уступив место просветительским и воспитательным задачам. Это привело к определенному сближению литературы на местных языках с литературой на европейских языках.

В формировании современной литературы на местных языках — будь то в ареале преимущественного распространения христианской либо исламской культуры — наряду с африканской фольклорной традицией значительная роль принадлежала и таким образцам популярной "народной" европейской литературы, как "любовная" и "детективная" история. Наиболее приближен к фольклорной традиции жанр фантастически-сказочного романа (или повести), в его различных разновидностях — сказочно-новеллистической, сказочно-аллегорической, сказочно-приключенческой. Это направление оказалось одним из наиболее продуктивных в развитии африканской "массовой" литературы. В частности, в Нигерии его представляют Д.О.Фагунва, О.Огунделе, Д.И.Фатанми (пишущие на языке йоруба), П.Нвана, Л.Б.Гэм, А.Н.Ахара (пишущие на игбо), Нкана (эфик) и др. К этому же ряду принадлежит и Амос Тутуола (англоязычная проза). Однако рассматриваемый тип массового романа трудно тем не менее оценить как репрезентативный, имея в виду перспективность этого явления африканского литературного процесса.

Даже творчество наиболее известного и наиболее широко читаемого писателя Нигерии — Дэниэла Олорунфеми Фагунвы (1904–1963), своего рода "классика" нигерийской литературы, общий тираж произведений которого исчисляется сотнями тысяч, вызывает у современной нигерийской интеллигенции упреки в "нереалистичности", беспроблемности и т.д.

Сюжет романов Д.О.Фагунвы сводится к истории о том, как некий охотник, взяв ружье, талисманы предков и положившись на покровительство бога, отправляется в джунгли, побеждает чудовищ и духов, после чего возвращается домой. Большинство историй Фагунвы вымышлено, персонажи и ситуации скорее фантастические, чем фольклорные, а многое заимствовано им из европейской традиции.

Фагунва — учитель по профессии, получивший образование у миссионеров, — не упускает в своих сочинениях возможности морализировать, воспитывая читателя в духе христианской жизненной философии и морали. Отчасти преднамеренное морализирование, дидактизм Фагунвы обусловлены его ориентацией на школьную аудиторию. Иногда же Фагунва сентиментален до слезливости. В некоторых отношениях творчество Д.О. Фагунвы сопоставимо с творчеством его современника восточноафриканского писателя Шаабана Роберта (1909–1962), основоположника современной прозы Танзании, писавшего на языке суахили. Их объединяет дидактизм, поучительность — и привлечение в этих целях религии (христианство у Фагунвы и ислам у Шаабана Роберта); тенденция к иносказанию, аллегоричности, а отсюда — обращение к гротеску, гиперболизации, обобщению. Но если в творчестве Д.О.Фагунвы эти элементы только едва намечены и тонут в нагромождении приключений и подвигов, составляющих пафос его романов, позиция Шаабана Роберта более последовательна. Он подчиняет материал авторской задаче, сознательно обращаясь к фольклорной иносказательной форме.

Наиболее тесно связаны с устно-поэтической традицией повести Шаабана Роберта "Кусадикика" (1941) и "Адили и его братья" (1952). Однако, если не ограничиваться сюжетным уровнем, можно сказать, что влияние фольклорных традиций в известном смысле характерно для творчества Шаабана Роберта в целом. Оно сказывается в способе художественного изображения, стилистике и языке произведений этого автора (образность языка, насыщенного сравнениями, метафорами, пословицами и афоризмами, широкое использование повторов, утроений, обыгрывание семантики имен, применение некоторых чисто фольклорных приемов изображения и т.п.).

"Фольклоризм" творчества Шаабана Роберта, перенесение действия в сказочные страны, фантастическая фольклорная орнаментов-

ка повестей являются для него лишь фоном и строительным материалом. Поэтому при всей фантастичности описываемых событий произведения Шаабана Роберта воспринимаются как отображение действительности, спроецированной на сказочный материал. Несмотря на некоторую наивность его идеалов, для своего времени Шаабан Роберт выступает как зрелый в гражданском отношении писатель-гуманист, поднимаясь от поучительности (ср. творчество Фагунвы) к просветительству.

Спустя несколько десятилетий крупный восточноафриканский писатель, мастер социально-психологического романа, Нгуги ва Тхионго (Кения), находясь в изгнании в Лондоне, предпринял в романе "Матигари" (1983) попытку создания произведения для широкого читателя, мобилизующего массы на революционную борьбу. Книга близка по своим художественным принципам творчеству Шаабана Роберта. В своей основе сюжет романа Нгуги вполне реалистичен: у героя, Матигари, отбирает землю, которую он возделывал, и дом, который он построил, белый поселенец Вильямс, а чернокожий слуга последнего становится на сторону своего хозяина. Герой вынужден бежать. Прошли долгие годы взаимной борьбы и преследования. Белый поселенец и его слуга умерли. Закопав свое оружие, Матигари возвращается, чтобы отыскать родных. Он становится свидетелем притеснений и несправедливости и понимает, что, как и прежде, горстка людей получает выгоду от страданий большинства, и худшие из них — сын белого поселенца и сын его слуги; они — "как близнецы, вышедшие из чрева людоеда" [4]. Герой снова задается вопросами, которые, собственно, когда-то и заставили его взяться за оружие.

При всей конкретности и реальности описываемых событий роман построен так, что воспринимается как некая аллегория. Нгуги, как и Шаабан Роберт, прибегает к гротеску, гиперболизации, статичным (по типу фольклорных) характеристикам персонажей. В романе, построенном по типу "quest", широко используются повторы. Повторяет, скитаясь по стране, свой вечный вопрос, несущий основную идейную нагрузку, Матигари: "Где найти правду и справедливость?" Люди, прослышавшие о Матигари и его подвигах, вновь и вновь спрашивают друг друга: "Кто такой Матигари?" Он стал их мечтой и легендой, Христом, возвратившимся на землю. Но когда герой подходит к этим людям, которые ищут его, и спрашивает, где найти правду и справедливость, они отмахиваются от его опасных вопросов и отсылают его в Министерство Правды и Справедливости, на радиостанцию "Голос Правды", посылают его к священнику, к "мудрецам, читающим по звездам", к ученым людям — ведь книги теперь заменили звезды. Власти, охотящиеся за новым пророком и защитни-

ком обездоленных, в которого превратился герой в глазах народа, ищут его и расспрашивают всех и вся: "Где Матигари?!"

Повторяются типологически сходные истории второстепенных персонажей — друзей героя: мальчика сироты Муриуки; Гутеры, вынужденной стать проституткой, Нгуруро, возглавившего борьбу рабочих фабрики за свои права, и т.д.

Героя преследуют власти. Он попадает в тюрьму, а затем в больницу для умалишенных, однако ему всегда удается спастись и скрыться от полиции. Матигари приходит к выводу, что он был неправ, сложив в свое время оружие и положившись на силу слова: "Нельзя победить только оружием или только словами. Слова должны быть подкреплены силой оружия" [5].

Затем герой попадает в дом, который некогда у него отняли. Полиция призывает его сдаться. Дом загорелся, но герою снова удалось спастись. Народ поджигает факелами от пожарища машины и окрестные дома и воодушевляет себя песней: "Пусть сгорят машины угнетателей и предателей! Пусть горит собственность тех, кто грабил народ! Пусть сгорит их *попугаелогия* (идеология и культура угнетателей — Е.К.)! Сожжем национал-шовинизм!" [6].

После пожара полиция ищет Матигари, получив приказ доставить его живым или мертвым. А Матигари, вместе со своими друзьями Гутерой и Муриукой, пытается от них скрыться. Полицейские почти настигли их, но они успели добраться до реки. Следы Матигари и Гутеры затерялись. А Муриука, выполняя приказание Матигари, вырыл из земли оружие, которое некогда закопал Матигари. Ему слышится песня: "Победа будет за нами! Победа будет за нами! Победа будет за нами! Победа будет за нами!"

На творчестве Амоса Тутуолы, также работавшего в жанре фантастического романа, следует остановиться особо. С именем этого нигерийского писателя с начала пятидесятых годов связаны длительные и, можно сказать, не прекратившиеся по сей день дискуссии об "африканизме" африканской литературы, ее фольклорном начале, проблеме "корней" и "истоков" и т.п. Отношение к этой многоплановой проблеме на различных этапах роста самосознания африканской интеллигенции не только не совпадало, но порой и диаметрально менялось. Весьма показательна и наглядна в этом отношении оценка творчества Тутуолы, прошедшая с момента его первой публикации и по настоящее время через несколько различных этапов.

Амос Тутуола, чья первая повесть "Любитель пальмового вина и его умерший виночерпий в Городе мертвых" была опубликована на английском языке в Лондоне в 1952 году, оказался волею случая в числе первых африканских писателей, представших перед европейской аудиторией. Успех, выпавший на долю этой первой книги Ту-

туолы, больше не повторился. Собственно, все незамысловатые полусказочные, фантастические истории, рассказанные писателем, похожи одна на другую, это повествование о приключениях, выпавших на долю героя (или героини), по своей воле или вопреки желанию пускающегося в путь и оказывающегося среди колдунов, духов, чудовищ, преодолевающего все трудности и благополучно возвращающегося домой.

Произведения Тутуолы насыщены фольклорным материалом — традиционные представления, персонажи, сюжеты и мотивы, формулы, клише, стилистические приемы. Многие эпизоды у Тутуолы представляют собой традиционные сюжеты и мотивы, более или менее модифицированные. Нельзя, однако, говорить о полной адекватности фольклорного материала повестей Тутуолы традиционному фольклору. Книги Тутуолы — не "сказки в изложении современного сказителя", а, скорее, фольклоризованная импровизация, фантастическое повествование, где фольклор служит почвой и строительным материалом.

Постепенно, от книги к книге, Тутуола отказывается от излишеств "фольклоризма". Фольклорность Тутуолы, обусловленная в значительной степени недостаточным профессионализмом писателя, стихийно сменяется авантюрно-приключенческим направлением, развивающимся в его творчестве. В особенности это касается линии поведения и характеристики главного героя, которого в известном смысле можно сравнить с героем средневекового авантюрного романа, при том, однако, что повествование у Тутуолы разворачивается исключительно на фольклорно-фантастическом фоне.

Творчество Тутуолы представляет интерес не столько по своим литературным достоинствам, сколько как явление, принадлежащее истории становления африканской литературы — и, что следует особо подчеркнуть, литературной критики и литературоведения.

Если для Запада, едва ли не впервые столкнувшегося в лице Тутуолы с африканской литературой, его творчество стало своего рода знаком подлинно "африканского", самобытного в этой литературе, и такая "фольклорность" Тутуолы вполне удовлетворяла ту жажду "экзотики", которой ждали от Африки, то африканская критика, африканская интеллигенция пятидесятых годов отказывала Тутуоле в оригинальности именно за эту его "фольклорность", понимаемую как примитивизм, не-литературность.

Несомненно, что в этом первоначальном неприятии африканской критикой творчества Тутуолы сыграла немаловажную роль установка на западный образец, на западного читателя и т.п., столь типичная для начальной стадии становления африканской литературы (и безусловно — в той или иной форме — не до конца изжитая и впослед-

ствии, что не исключает и возрастающего яростного отталкивания от пресловутого образца). Приобщение к литературному творчеству (как и приобщение к современной технике, другим достижениям мировой цивилизации XX века) включало в себя как необходимое условие ориентирование на западный образец. Иной раз издержки необходимости "ускоренного" освоения достижений развитых стран на всех уровнях — в экономике, техиике, культуре приводили к копированию западных образцов, т.е. не освоению их применительно к местным условиям, задачам и возможностям, а к чисто внешнему их приятию.

По-видимому, именно несоответствие произведений А.Тутуолы, его полулитературных сказок, написанных на полуграмотном английском, тому уровню, на который ориентировалась африканская литературная критика пятидесятых годов, и вызвало его негативную оценку.

Критика отмечала не только очевидное влияние Фагунвы на творчество Тутуолы, но и большую степень подражания Фагунве и прямого, хотя и не всегда осознаваемого автором заимствования. Легко понять, что для африканской читательской аудитории, знакомой с Фагунвой — писавшим к тому же на родном языке — со школьной скамьи (его книги входили в программу начальной школы), Тутуола не только не был первым (как для западного читателя), но и не выдерживал сравнения с Фагунвой — к тому времени наиболее известным и наиболее широко читаемым.писателем страны. (Что же касается англоязычного читателя, творчество Фагунвы стало доступно ему лишь спустя тридцать лет, когда В.Шойинка перевел на английский язык первый роман Фагунвы "Храбрый охотник в Лесу четырехсот духов", опубликованный на йоруба в 1938 году).

Вокруг безыскусных, одноплановых повестей А.Тутуолы разгорелась дискуссия, многочисленные западные участники которой (Я.Ян. Дж.Мур, Дж.Парриндер, У.Притчет, М.Такер, Р.Армстронг, М.Лоренс, К.Е.Сезану и др.) едины были в одном — безусловной переоценке творчества писателя. Творческой манере А.Тутуолы приписывали влияние модернистской прозы в духе юнгианской теории об архетипах, объявляли его выразителем негритюда в художественной литературе и соответственно мистицизма и сюрреализма, видели в нем творца и рассказчика мифов, сравнивали Тутуолу с Кафкой, Беньяном, Блейком и т.п.

С развитием африканской литературы и появлением, в частности, в англоязычной литературе Нигерии таких имен, как Чинуа Ачебе, Гэбриэл Окара, Воле Шойинка и др., отпала необходимость видеть именно в Тутуоле выразителя африканской специфики. Но когда западная критика утратила интерес к Тутуоле как некоему апостолу

фольклоризма в литературе, он получил, наконец, признание своих соотечественников — и именно как таковой.

Это совпало с общей ситуацией, характерным для последних десятилетий поворотом ряда писателей к традициям, фольклорному наследию. С другой стороны, совершенно очевиден поворот африканской литературы к африканскому читателю, массовой аудитории. Характерно, что сказочно-фантастический роман перемещается в эти годы из литературы на местных языках в литературы на европейских языках. В частности, можно говорить о широком распространении сказочно-фантастической повести во франкоязычных литературах Африки — в Камеруне (Н.Мефана, М.Мева'а М'Эбуту, Пенда), Гвинее (Айдра Фодекаба Шериф), Центральноафриканской республике (Ф.А.Ипеко-Этомане), Кот-д'Ивуаре (Коменан Бру де Бинао). Современная "сказочная" литература отличается большой бытовой точностью, конкретностью и детализацией изложения, язык и стиль этих произведений, как правило, литературные. Используя фольклорные сюжеты и мотивы (в том числе сюжеты мирового фольклора), авторы тем не менее пытаются в своем творчестве выйти на проблемы современности. Однако подобные попытки в рамках сказочного сюжета могут привести к разрушению художественной структуры произведения. Повести Пенды, А.Ф.Шерифа и других отягощены различного рода возвышенными размышлениями и декламацией на тему свободы, необходимости бороться с угнетателями и тиранами и т.п. Избыточный социологизм, привносимый в сказочное повествование, приводит иногда к возникиовению комического эффекта, отнюдь не предусмотренного автором.

Иногда авторы, не ограничиваясь имитацией фольклора в литературе, идут еще дальше и пытаются воспроизвести не только конкретные тексты, но и самую атмосферу бытования и исполнения традиции, со всеми необходимыми атрибутами. Это направление представлено, в частности, в творчестве Н.Мефаны, М.Мева'а , М'Эбуту, Ф.А.Ипеко-Этомане — авторов, публикуемых в серии "Для всех" камерунского издательства КЛЕ. Подобные популярные книжки по фольклору не имеют научного значения и обслуживают как детскую и юношескую аудиторию, так и "массового" читателя.

Появление такого рода литературы обусловлено стремлением преодолеть растущее отчуждение африканцев от традиционной культуры, заполнить лакуну, образовавшуюся с распадом традиционного общества, органичной частью которого является фольклорная традиция.

Опасность "оказаться однажды африканцами без Африки"[7] заставляет африканских писателей восполнять уходящую из современ-

ной жизни фольклорную традицию и предоставлять читателю возможность ознакомиться с ней через литературу. Примером такого "книжного" варианта африканской фольклорной традиции, восстанавливаемой средствами литературы, является повесть "Источник в Канаго" Ф.А.Ипеко-Этомане (в сборнике "Озеро колдунов"). Автор воспроизводит состязание сказителей на деревенском празднестве в честь окончания сбора урожая и начала нового земледельческого периода. Ипеко-Этомане приводит сведения о сказителях, участвующих в конкурсе, в деталях излагает ход состязания, приводит самые выступления и исполняемые тексты,— все это в целом способствует возникновению у читателя эффекта "соучастия" в описываемом действе.

Попытка удержать уходящие в прошлое традиции осуществляется в африканских литературах и на внутреннем, сюжетном уровне. В семидесятые-восьмидесятые годы появляется достаточно многочисленная литература, основной темой которой является тема "столкновения традиционной и современной Африки". Примером этого направления могут служить книги Ж.Плийя, Ж.М.Нзуанкё, О.Бели-Кенума.

Сюжет повести бенинца Ж.Плийя "Дерево-фетиш" (1971) построен на столкновении традиционного и современного начала, и хотя последнее по видимости торжествует, за эту победу заплачено дорогой ценой — человеческой жизнью. Финал повести звучит тревожно, в нем — предупреждение и призыв не отрываться от своих корней, с уважением относиться к традициям, прислушиваться к старшему поколению, представляющему уходящую Африку.

Эта же мысль — о могуществе таинственных мифических сил, принадлежащих миру божеств, миру сверхъестественного, и необходимости для современных африканцев считаться с этими могущественными силами — лежит в основе повестей сборника "Дыхание предков" камерунского автора Ж.М.Нзуанкё. Все повести сборника построены на конфликте человека с миром богов, миром сверхъестественного, конфликте, который разрешается гибелью людей, нарушающих запреты или установления богов.

Тема столкновения современных африканцев с традиционной Африкой разрабатывается также в романе "Песнь озера" О.Бели-Кенума (Бенин). Основным отправным пунктом сюжета служит история богов озера, отношение к которым определяет линию поведения действующих лиц, их роль в развитии сюжета. Легенда о богах озера, разделившая жителей селения на несколько лагерей, была использована политическими партиями страны в предвыборной кампании во время кантональных выборов. Автор показывает, как сторон-

ники различных политических партий в предвыборных дебатах манипулируют традиционными ценностями в своих интересах.

Характерно, что названные авторы занимают как бы двойственную позицию. По первому впечатлению, они не разделяют веры в предания, само существование богов, а затем — вводят божества и мифологические персонажи в число действующих лиц и описывают их как реально существующие.

Тема "столкновения традиционной и современной Африки" разрабатывается в африканской литературе и на других уровнях, и не всегда в пользу традиционной морали, традиционных установлений или норм поведения, которые могут служить помехой в современном мире, где уже сформировались реалии и нормы поведения современного общества (в особенности это касается городской жизни, где перемены сказываются наиболее явно). В романе кенийского писателя Муде де Муде[8] герой, молодой человек, получивший образование (в том числе и в Америке) и живущий в городе, восстает против традиционной племенной морали и установлений, обязывающих его содержать большую семью (родителей, братьев и сестер, дядьев и теток и т.д.). Он не в силах нести этот груз, не отказавшись от своего будущего.

В романе другого кенийского писателя — Меджи Мванги[9] сын богача отказывается помогать отцу обрабатывать землю с помощью трактора, так как является сторонником традиционных приемов, щадящих почву. По мере развития сюжета обнаруживается, что этот его протест является лишь частным поводом высказать неприятие им современного мира, где царит жадность и жестокость.

Многообразие подходов африканских писателей к фольклорной традиции порождает различные формы проявления мифологизирования в литературе. Это и первичное, наивное мифотворчество, представленное репродуцированием, квазимифологической фантастикой, авторскими вариациями на традиционный сюжет, иногда достаточно бездумное, "безыдейное" (как, например, творчество Тутуолы) или, напротив, тенденциозное, избыточно "идейное", социологизированное, и мифотворчество вторичного порядка, которое отталкивается не столько от фольклорной основы, хотя она и явственно прослеживается, сколько от художественных конструкций, порожденных современными эстетическими течениями. Последнее характерно для африканских писателей, прошедших современную школу литературного ученичества и включенных в современный мировой литературный процесс. Их отличает опосредованное отношение к фольклору, творческое использование мифологических традиций и образов, освоение традиции в художественном плане, на сюжетном и стилистическом уровне.

Примером такого рода мифотворчества может служить драматургия нигерийского писателя В.Шойинки. В частности, в пьесе "Пляска леса" действуют мифологические персонажи, автор использует мифологические мотивы, однако несомненно, что в его творчестве мифологические элементы в большей мере обусловлены влиянием современной западной литературы, чем непосредственным обращением автора к африканской мифологической конкретике. Добавим, что некоторые исследователи объясняют черты, сближающие драматургию Шойинки с фольклорными способами изображения, с традиционным театром, не только влиянием африканских традиций, но и влиянием современной западной драматургии, и конкретно Брехта [10]. Фольклорные элементы Шойинки, по-видимому, не более, чем орнаментовка, декоративная сторона пьесы,— так же, как и упоминающиеся в ней персонажи греческой мифологии. Несомненно, что мифология, фольклор для Шойинки всего лишь средство раскрытия авторского замысла.

В последнее время в литературах различных африканских стран значительно возрос поток публикаций разного рода фольклорных текстов, главным образом популяризаторского характера, рассчитанный на массового читателя.

Сознательное обращение к традиционной культуре, "внедрение" в литературу устных традиций, характерное для африканских литератур на современном этапе, в очень большой степени связано с поисками выхода на африканскую читательскую аудиторию.

Двухполюсность африканского литературного процесса — наличие двух категорий читательской аудитории ("массовый" читатель, собственно африканская аудитория,— и европейский читатель и африканская читательская элита) и двух категорий писателей, обслуживающих эти аудитории (писатели, ориентированные на реальные возможности "массового" читателя, — и представители африканской интеллигенции, получившие образование в Европе и Америке, ориентированные на современный уровень мировой литературы и на современного западного читателя),— эта двухполюсность, являющаяся следствием характерного для африканских литератур сосуществования в них местной и инокультурной традиций (не всегда ведущего к органичному синтезу этих начал), порождает множество проблем на самых различных уровнях.

Подчеркнем, что и в этом случае теоретическое понимание проблемы, установки, которые декларируют африканские писатели, отнюдь не всегда совпадают с практикой их литературного творчества, оставаясь на уровне пожеланий, понимания проблемы в ее идеальном решении, а не действительного состояния вопроса. Об этом свидетельствуют, в частности, материалы, приводимые в книге

Ф.А.Эгеджуру "Диалог с современными африканскими писателями"[11], автор которой проинтервьюировал ряд наиболее известных писателей стран Африки. В ответ на вопрос о читательской аудитории, замечает автор, практически все заявляют, что пишут в первую очередь для африканцев, хотя в своем большинстве африканские писатели, по причинам самого различного порядка, ориентируются отнюдь не на африканскую читательскую аудиторию.

Наиболее действенные результаты в стремлении преодолеть отмеченную двухполюсность, найти точки сближения между "массовой", полуграмотной, и образованной читательскими аудиториями дает обращение африканских писателей к драматургии.

"Африканская драма", "народный театр" — это характерный факт современного африканского искусства. Речь идет о театрализованном действе, построенном нередко на традиционных фольклорных или фольклоризованных сюжетах и мотивах и сочетающем в себе песенно-танцевальные и драматургические элементы, карнавальность и эстетику народного празднества. Характерной чертой "народного театра" является его контактность, установление непосредственной связи драматурга — через исполнителей-актеров — со зрителями, особая форма соучастия аудитории в театральном действе. "Народный театр", расцвет которого приходится на шестидесятые-семидесятые годы,— по мнению африканских писателей и критиков, на сегодня одно из наиболее действенных средств общения с массами, средство социальной мобилизации масс и роста их самосознания.

Исследователи рассматривают это явление как некую промежуточную театральную форму, включающую как элементы современного театра по западному образцу, так и традиционного театра,— такого, например, как Апидан (Онидан) в Нигерии, театр Котеба в Мали и др.

Происхождение традиционного театра связывают с празднествами и маскарадами, устраиваемыми традиционными обществами. Так, происхождение театра Апидан связывают с мужским обществом духов предков — Эгунгун. И хотя театр Апидан носит светский характер, он сохранял определенную связь с религиозным обществом Эгунгун. Театральные представления обыкновенно приурочивались ко времени ежегодного фестиваля Эгунгун, но их могли устраивать и вне этого фестиваля. В репертуаре театра Апидан перемежались скетчи, серьезные пьесы, шуточные, комические пьесы, всего до десяти пьесок[12].

Промежуточная театральная форма, вобравшая в себя элементы африканского традиционного театра и современной драматургии, развивается в сторону уменьшения традиционных элементов за счет

возрастания влияния западного театра. Примером такой формы может служить, в частности, нигерийский профессиональный театр Губерта Огунде. Театр Огунде — "новый театр" — возник на волне национального движения сороковых годов и был для африканцев не столько средством развлечения или социальной критики, сколько средством политического воспитания масс в их стремлении к завоеванию независимости, проводником идеи культурного национализма. Эту роль "нового театра" понимала колониальная администрация, осуществлявшая по отношению к нему политику "театрального апартеида"[13].

Как и многие другие первые театральные труппы, театр Огунде возник под патронажем церкви. В этом отношении начальный этап африканской драматургии на местных языках сопоставим с начальным этапом повествовательной литературы, хотя драматургия стала развиваться значительно позже. Первыми африканскими авторами стали воспитанники миссионерских школ и колледжей. Они писали на местных языках и для африканского читателя и издавали свои книги в организованных миссионерами издательствах. Христианская тематика, преобладавшая в их творчестве, сочеталась с обращением к прошлому, истории, легендам. Однако и этот материал нередко был пропущен сквозь призму христианского мировоззрения.

Первая пьеса-"опера" Огунде была на религиозную тематику — об изгнании Евы и Адама из рая; библейские истории стали темой и ряда других более поздних его пьес. Характерной чертой театра Огунде является обращение к устной традиции, а также музыкальному фольклору йоруба. Губерта Огунде считают "пионером в области нигерийской драмы"[14], который пробудил интерес нигерийского театрального зрителя к традиционной культуре. Вслед за Губертом Огунде и другие драматурги, такие, например, как Дуро Ладипо, Кола Огунмола, также стали широко использовать в театре мифы, легенды, музыку и танец.

Со временем театр Огунде становится коммерческим, и, перейдя под "патронаж публики", Огунде был вынужден считаться с меняющимися вкусами зрителей, их ориентацией на западную массовую культуру. Он вводит в театр джаз, западные музыкальные инструменты, включает в текст пьес на местном языке диалоги на английском; в его театре появляются женщины-артистки, в то время как в традиционном театре участвовали только мужчины. Театр испытывает ощутимое влияние европейской традиции, в особенности театра варьете.

Театр Огунде, изначально тесно связанный с национально-освободительным движением и многим обязанный его неизменной поддержке, проходит через несколько фаз своей "фольклорности".

Фольклорные пьесы были свойственны театру на начальном этапе, но на подъеме национально-освободительного движения их потеснили политические и исторические пьесы, в которых прошлое переосмысливалось с точки зрения современности (середина 40-х - 50-е гг.). Однако после обретения страной независимости фольклорные пьесы в театре Огунде вновь выходят на первый план. В этот период получила новый импульс та работа по возрождению африканской культуры, которую театр вел с самого начала, поскольку лозунги, призывавшие к культурному ренессансу, собственно, и не сходившие с повестки дня, теперь набирали новую силу.

Традиционный фольклор использовался в театре Огунде на различных уровнях, как на сюжетном и тематическом, так и на стилевом. Кроме создания пьес на мифологические темы ("Путешествие на небо", "Черный лес", "Деньги дьявола", "Навеки твой", "Половина-наполовину"), Огунде прибегал к включению в свои пьесы традиционных песен, поэзии, заклинаний, пословиц. Очевидно влияние традиционного театра на избранную Огунде театральную форму. Так, представления пьес-"опер" в театре Огунде открывались своего рода увертюрой — пением, танцами, акробатическими номерами, что очень близко к традиционным представлениям театра Апидан. Подобным же образом оформлялся и финал представления. И с введением нового, "западного", стиля Огунде сохраняет традицию музыкальных и танцевальных заставок, хотя уже и с использованием европейской музыки, европейских музыкальных мелодий, джаза.

Непосредственный интерес к традиционному театру, изучению национальных традиций проявляли многие африканские драматурги — Ф.Ософизан, С.Досунми, Л.Адевуси, Дж.В.Клинтон.

Целая плеяда литераторов разрабатывает этот жанр в Камеруне — это Д.Ндо, автор серии комических скетчей "Отсама", В.Э.Мусинга, разрабатывающий социальную проблематику, известный драматург Ж.Кеньи, сатирик Д.К.Моктои, Н.Дезире, П.Таньи и др.

Характерным примером может служить творчество нигерийского драматурга Олы Ротими (Эммануэль Гладстон Олавале Ротими); рукописные материалы по исследованию творчества О.Ротими были любезно предоставлены автору нигернйским исследователем Тунде Оканлавоном (Okanlawon). Он сознательно избирает драматургию и театр как средство общения и воздействия на афрнканскую аудиторию и столь же сознательно придает своим пьесам ту единственную, по его мнению, форму, посредством которой африканская аудитория может стать соучастником драматургического действа.

В интервью 1982 года О.Ротими так сформулировал свое понимание миссии писателя-драматурга в современных условиях: "Писатели обязаны выразить в своем творчестве все, что беспокоит и интере-

сует народ и имеет для него значимость, но они должны выйти за университетские стены и непосредственно общаться с народом, разделяя со своим народом общие заботы и интересы. При этом не следует писать, используя лишь английские идиомы и выражения. Африка в целом почти вся неграмотна. Чтобы писатель стал неотъемлемой частью своего народа, его литературное творчество должно осуществляться на языке этого народа"[15].

В более раннем интервью (анкета Б.Линдфорса от 1970 года) О.Ротими подробнее останавливается на вопросе о языке художественного произведения: "Английский — официальный язык Нигерии. И я пишу для аудитории, знающей этот язык. Однако, используя в своих пьесах английский язык, я стараюсь приблизить английскую фразеологию к обеим категориям читательской аудитории — как к преобладающей полуграмотной, так и образованной, с тем, чтобы мои драмы были легко поняты и восприняты обеими группами"[16]. По словам О.Ротими, его пьесы "продираются" как к сердцу полуграмотного зрителя, так и университетского интеллектуала. Потому-то он и выбирает для своих персонажей их "классовые языки". Это, по мнению Оканлавона, предоставляет зрителям возможность узнавать себя в героях пьес Ротими.

Как нигерийские, так и западные исследователи (Тунде Оканлавон, Д.Аделугба, Б.Линдфорс) отмечают, что язык и стиль пьес О.Ротими обусловлены характером его аудитории и испытывают сильнейшее влияние как фольклора, так и социальной среды, в то время как по существу театр Ротими является западным и современным[17]. Последнее обусловлено полученным Ротими западным образованием, владением современной сценической техникой и т.п. Б.Линдфорс пишет о влиянии на драматургию Ротими, с одной стороны, мировой драматургии, называя имена Шекспира, Ю.О'Нила, А.Миллера, С.Беккета, М.Горького и, с другой,— африканских драматургов В.Шойинки, Дж.П.Кларка, Огунмолы, Ладипо, которые побуждали его к привлечению традиционного материала, использованию фольклорных элементов — образной речи, фольклорных музыкальных и танцевальных мотивов[18].

По содержанию пьесы Ротими разнообразны: первая из опубликованных им пьес, "Богов не винят" (Оксфорд, 1971), представляет собой адаптированное переложение "Царя Эдипа" Софокла; пьесы "Курунми" (Ибадан, 1971) и "Овонрамвен Ногбаизи" (Бенин, 1974) построены на историческом материале, пьеса "Наш муж опять сошел с ума" (Оксфорд, 1977) разрабатывает современную проблематику и т.д.

Оценивая язык драматургии Ротими, Оканлавон замечает, что Ротими использует "смешанный" язык — по различным поводам и с

различными целями[19]. Так, он вводит различные лингвистические пласты — пиджин-инглиш, заимствованную арабскую лексику, "королевский английский" (т.е. нормативный английский язык) и "стандарт-найджириэн-инглиш" ("нигерийский английский", или "западноафриканский английский"), в соответствии с социальными факторами и социальной реальностью. Эти "языки" пьес О.Ротими уже сами по себе служат характеристикой персонажей его пьес. Так, пиджин — неофициальный лингва франка Нигерии и всего западноафриканского региона; арабские заимствования глубоко укоренились в среде исламизованных нигерийцев, составляющих едва ли не треть населения страны; нормативный английский — язык африканской элиты. получившей образование за границей. Образованные нигерийцы, обучавшиеся на родине, используют "нигерийский английский",— язык, в основе своей восходящий к нормативному английскому, однако много заимствовавший от пиджина и арабской лексики.

О.Ротими, свободно владеющий несколькими языками народов Нигерии, широко вводит в свое творчество элементы традиционного фольклора различных этнических групп — йоруба, эдо, иджо, игбо — для достижения "достоверности" и "африканизма". В его пьесах кроме основного круга персонажей действуют танцоры, жрецы и жрицы, предсказатели и т.п., что сближает театр Ротими с традиционным народным театром массовых празднеств.

Однако отметим, что введение фольклорных элементов в драматургию прослеживается у Ротими не столько на сюжетном уровне, сколько на уровне языка и стиля, воссоздания "африканского" фона драматургического действа. Вводя в текст песни — военные, "хвалебные" и др., заклинания, молитвы, О.Ротими нередко дает их без перевода на.английский язык — например, на языке йоруба— или же транслитерирует эти вставки на английском. Использование в драматургии речевой фольклорной стихии — пословиц, поговорок, различного рода фразеологизмов, формул, "языка барабанов" и других традиционных африканских средств, народных музыкальных и танцевальных мотивов наряду с современным "городским" фольклором, вариантами (иногда пародийными) популярных современных песен (в том числе и политических) и т.п.— служит, по мнению драматурга, налаживанию прямого контакта автора с аудиторией.

В статье, посвященной драме, О.Ротими так обрисовывает цель своего эксперимента с языками (на примере пьесы "Богов не винят"): "это сознательный эксперимент для выведения на сцене языковых форм, которые должны быть присущи именно нигерийским характерам"[20]. Оканлавон оценивает этот первый сценический опыт драматурга как своего рода исследование в области поиска драматургичес-

кого языка для нигерийской аудитории. "Состав нигерийской аудитории сложен, она включает людей самых различных уровней и категорий — от университетского профессора до неграмотного мастера по ремонту велосипедов. Перед нигерийским драматургом встает задача — писать для всех них или же изыскивать какой-то средний, промежуточный вариант, для среднего зрителя. Но если драматург ставит своей целью творить для всех нигерийцев, — полагает Оканлавон, — он должен прежде всего уничтожить лингвистический барьер, разделяющий отдельные группы [21].

Анализируя творчество Ротими, Оканлавон указывает, что конечная цель его экспериментов, творческая задача драматурга заключается в том, чтобы способствовать общенациональному сплочению нигерийцев. Критик прослеживает эту линию в творчестве Ротими на различных уровнях — тематическом, художественном, языковом. Он отмечает, что Ротими "смешивает" (или вернее будет сказать, сталкивает) не только языки, имена персонажей (традиционные, христианские, мусульманские), но и самих персонажей, принадлежащих у него нередко к различным этническим группам, социальным слоям. политическим партиям и т.п., причем делает это сознательно — для достижения искомого национального единения и преодоления преград на пути к этому единению.

Исследователи указывают также на юмористический эффект лингвистических новаций драматурга. Отметим, однако, что далеко не все африканские критики одобряли экспериментирование О.Ротими с языком, во всяком случае при первом знакомстве с его творчеством. Так, его язык находили "безвкусным", "раздражающим", полагали, что именно этот фактор "ослабляет" творчество О.Ротими, является недостатком его драматургии. В числе тех, кто не приветствовал новаторство Ротими, — Д.Аделугба (отзыв о пьесе "Богов не винят"), А.Нозиру (отмечавший, что слабость пьес Ротими — в его языке, приводящем к диссонансу при изображении на сцене трагических событий, долженствующих вызывать у зрителя высокие чувства). Наряду с этим критики отмечали смелость и риск, на который отважился драматург, вводя "новый театральный язык" (Огунпитан), указывали на лингвистическое новаторство драматурга как очевидную ценность его пьес (Оке, Оканлавон и др.) [22].

Мы так подробно остановились на творчестве Ротими потому, что видим в нем еще одну и очень характерную попытку разрешения проблемы выхода африканских писателей на широкую африканскую аудиторию. Исследователи отмечают все возрастающее понимание значения драматургии в обществе, которое в подавляющем большинстве неграмотно и, следовательно, не имеет выхода ни на поэзию, ни на прозу. Это обстоятельство способствовало тому, что африканская

драматургия последних лет отдает все большее предпочтение "народному театру", или "театру-для-развития". Обращение драматургии "народного театра" к традиционному наследию — один из наиболее эффективных путей достижения понимания и общения с аудиторией благодаря "национальной форме" этого театра.

Западноафриканская сценическая традиция не только наиболее богатая и развитая, но и наиболее полно и ярко выражает тенденции развития современного театра субсахарской Африки. Африканская драматургия более, чем другие виды литературы, обращена к африканскому фольклору. Разумеется, и африканская поэзия черпает из фольклорной традиции как тематику, так и художественные средства выражения, но, вероятно, драматургии в этом отношении принадлежит первое место. Это подтверждает драматургическое творчество М.Дей-Ананга (Гана), Конаке Сори (Мали), Шарля Нокана (Кот д'Ивуар), Олы Балогуна (Нигерия), Дж.П.Кларка (Нигерия), Оботунде Иджимере (Нигерия), Вале Огуньеми (Нигерия), Т.Ба (Сенегал) и др.

Тот факт. что нередко можно говорить о модернизированном прочтении авторами традиционных легенд, модификации и даже социологизации традиционных сюжетов в соответствии с проблемами современной Африки, не случаен. У многих авторов это вполне осознанная позиция, демонстрирующая творческую установку на принцип использования фольклора в литературе. Так, Шарль Нокан, автор пьесы "Абраа Поку, или Великая африканка" в качестве эпиграфа приводит цитату из Мао Цзе-дуна о необходимости "переделывать" и вносить "новое содержание" в литературные и художественные образы прошлого для того, чтобы пробудить народные массы и "помочь им продвигать вперед историю"[23].

Иллюстрацией такой творческой позиции может служить разработка "темы Чаки" в африканских литературах. Чака (ок. 1787–1828 гг.) — имя зулусского верховного правителя (1816–1828) и эпического героя, стоявшего у истоков национальной консолидации, создавшего мощную военную империю на юге Африки. Не успевшая еще отдалиться во времени от африканцев начала XX века, деды которых были современниками Чаки, и, соответственно, не успев оформиться в классическую эпическую традицию, подобно эпосу о Сундьяте, эпическом герое манденгов (1230–1255 гг.), эпико-историческая традиция зулу давала известный простор для творческого переосмысления в литературе жизни Чаки, привнесения в нее "вечных" мотивов борьбы за власть и вокруг власти, опасности власти для ее обладателя и т.п.

"Тема Чаки" получила необычайный резонанс в литературе всей субсахарской Африки, его образ одушевлял не только его соотечест-

венников в Южной Африке, но и писателей Западной, Центральной и Восточной Африки.

Интерес к Чаке, таким образом, далеко выходит за рамки конкретной национальной эпической традиции. Чака воспринимался современными африканцами как эталон общеафриканского героя и стал своеобразным "символом протеста против эксплуатации и аккультурации" [24]. Это отношение к Чаке, равно как и развитие темы Чаки в современных африканских литературах, связано с тенденцией к политизации африканских литератур как следствия политизации жизни современной Африки.

Хотя число литераторов, обращавшихся к теме Чаки, велико, многие из них очевидно повторяли своих предшественников, чьи произведения были приняты ими не столько за художественный образец, сколько, по-видимому, за источник информации. В основе литературной традиции лежит версия истории Чаки в изложении южноафриканского писателя из народа суто Томаса Мофоло, оказавшего несомненное влияние на Л.С.Сенгора, Дж.Т.Нианя, Ф.Т.Принса, Сейду Бадиана, А.А.Ка, К.Ненекхали-Камару, Чикайю у Там'си.

Т.Мофоло (1876–1946) был типичным представителем первого поколения африканских писателей, воспитанных миссионерами, что проявилось и в его романе "Чака" (написан в 1910 г., первая публикация 1925, лондонское издание 1931), центральной темой которого становится тема греха. Будучи порождением греха, Чака становится в конце концов носителем греха и сам порождает его во все возрастающей прогрессии. Жестокость Чаки, его безумная погоня за властью приводят к трагической смерти героя. Мофоло не скрывает, что отнюдь не руководствовался стремлением придерживаться исторических фактов. "Я пишу не историю, я пишу повесть"[25]. Его истолкование образа Чаки, в котором превалируют отрицательные черты, не соответствует традиционной эпической характеристике героя. Он привносит в образ Чаки свою концепцию, судит Чаку с позиций христианской этики и морали. Чака, по Мофоло, стремясь распространить свою власть на весь мир, явился причиной поистине космических беспорядков и зла, охватывающего всю землю. У последователей Мофоло в разработке темы Чаки часто воспроизводится этот отрицательный набор характеристик, но пафос их романов, пьес и поэм уже совершенно иной и отвечает задачам литературы нового времени.

Другим "источником" для более поздних авторов, разрабатывающих "тему Чаки", был роман "Чака зулу" Э.А.Риттера (1955). Белый уроженец Южной Африки, выросший в зулусской среде, знавший зулусский язык, Риттер использовал для написания своей книги фольклорные источники, воспоминания современников Чаки, литературные, а также этнографические и исторические материалы, собранные миссионерами и исследователями. Привлекая этот матери-

ал, Риттер стремится оценить действия Чаки не с точки зрения абстрактной или религиозной морали ("грех" у Мофоло), а с точки зрения их соответствия господствовавшим во времена Чаки традициям и установлениям. У Риттера гораздо больше апологетики Чаки, чем у Мофоло, ориентированного на миссионерско-христианские оценочные критерии.

Литературные попытки политически модернизировать сюжет о Чаке, истолковать образ эпического героя зулу в духе негритюда и других современных идеологических течений, связанных с идеей национального освобождения и возрождения, открывает поэма сенегальского поэта и политического деятеля Л.С.Сенгора "Чака" (1951). Хотя в фактологическом отношении Сенгор и следует канве сюжета Мофоло, его Чака не имеет ничего общего с Чакой Мофоло.

Для Сенгора Чака — поэт и политик в одном лице, разрывающийся между долгом и обязанностями поэта и своими политическими обязанностями и приносящий себя в жертву ради собственного народа. Дилемма выбора между личным — миром поэта и общественным — миром политика была актуальной не только для Сенгора, но и для целого поколения африканских интеллигентов, писателей, ставших в эпоху обретения независимости также и государственными деятелями[26].

Пьеса "Смерть Чаки" (1961) малийского писателя Сейду Бадиана (занимавшего в момент ее создания ответственный государственный пост), как и поэма Сенгора,— попытка современного прочтения темы, прославление Чаки как национального героя. Автор широко использует форму монолога, чтобы от лица Чаки высказать свои взгляды на историю Африки и ее будущее. Декларативность и патетичность, перенасыщенность пьесы идеологией, явное наполнение монологов Чаки современным содержанием позволяет исследователям относить ее не столько к области художественной литературы, сколько к,области пропаганды[27].

Гвинейский государственный деятель, поэт и драматург К.Ненекхали-Камара изображает в своей пьесе Чаку "строителем нации", государственным деятелем, думающим, в первую очередь, о благоденствии народа. По мысли автора, это тот идеальный герой из африканского прошлого, который способен пробудить революционные устремления его соотечественников-гвинейцев и может служить примером для современных африканских лидеров. Из тирана, каким предстает Чака у Мофоло, у Ненекхали-Камары он вырастает в государственного деятеля, поднимаясь и как человек, и как лидер, а сама пьеса, говоря словами американского критика и исследователя Д.Бурнесса, может рассматриваться как "социалистическое иносказание о современной Африке"[28].

Трудно назвать более или менее известного писателя, не обращавшегося, в той или иной форме, к теме Чаки. Это может быть не только литературная продукция различных жанров, но и фильмы, и шоу с использованием пения и танца.

"Тема Чаки" в современной африканской литературе может служить примером обращения писателей к фольклорным, мифологическим и эпическим сюжетам, а также раскрывает основную природу интереса к этого рода тематике. Мифологические и эпические персонажи в современных литературах субсахарской Африки — нечто большее, чем литературные образы, восходящие к тем или иным фольклорным прототипам. Писатели разрабатывают традиционные темы в соответствии со своей гражданской позицией, на уровне современного понимания и современного взгляда на историю, этику, мораль.

Следует отметить и другой аспект проблемы обращения современных африканских литератур к традиционной культуре. Африканские писатели берут на себя миссию пропагандистов своего традиционного наследия,— в частности, создавая литературные обработки фольклорных сказок или произведения по мотивам традиционной поэзии, как, например, классик сенегальской литературы Бираго Диоп, пишущий на французском языке, или нигериец Адебой Бабалола, воссоздающий на английском языке песни народа йоруба; эта тенденция в основном проявлялась на начальном этапе развития африканских литератур.

Заданность обращения к традиционной культуре, диктуемая не столько художественными задачами, сколько идеологическими и политическими установками и посылками, сказывается в том, что на уровне художественной практики решение этой проблемы неизмеримо отстает по сравнению с идеологическим уровнем ее разработки африканской интеллигенцией. Можно тем не менее выделить разнообразные примеры подхода к решению данной проблемы, попытки использования традиционного материала на различных уровнях — языковом, стилистическом, образном — в собственно художественной литературе.

В "многослойных" африканских литературах несомненно выделяется творчество ряда африканских писателей, своего рода писательской элиты, пишущих на уровне современной мировой литературы,— здесь следует упомянуть имена В.Шойинки, Ч.Ачебе, В.Сассина, Г.Окары, К.Армы и многих других. Вместе с тем их можно назвать аутентично африканскими писателями, основываясь на социальной проблематике их творчества, глубине и жизненности поднимаемых ими проблем. В творчестве таких писателей проблема преемственности фольклорной традиции предстает, скорее, как проблема художественных принципов, авторского стиля, и в более широком

аспекте — как проблема отображения в литературе традиционной культуры, верований, обычаев и нравов и т.п. (фольклор как часть традиционной культуры).

Утверждение, что африканская литература исходит из традиционного фольклора, объявление того или иного произведения или его автора "фольклорным", отождествление понятий "африканская литература" и "фольклорная литература", наконец, "фольклорность" как критерий достоинств африканской литературы стали уже общим местом для африканской, да и не только африканской критики. В связи с этим уместно привести здесь высказывание В.М.Жирмунского: "те, кто думает возвысить свою родную литературу, утверждая, будто она выросла исключительно на местной почве, тем самым обрекает ее даже не на "блестящую изоляцию", а на провинциальную узость и "самообслуживание"»[29],

Характерно, что при навешивании ярлыка "фольклорности", понимаемого как похвала, критики, как правило, ограничиваются самыми общими словами. Между тем как на настоящем этапе развития африканских литератур и литературоведения назрела необходимость серьезного литературоведческого и текстологического анализа, использования научных методов анализа и сравнительных характеристик сопоставляемых традиций, перехода от жонглирования лозунгами и штампами к сравнительному анализу конкретного материала на научном уровне.

Однако до сих пор на практике сравнительный анализ нередко сводится к простому сопоставлению явлений, в иных случаях вырванных из исторического контекста, констатации их сходства в самых общих чертах. При этом различия между сопоставляемыми явлениями могут вообще игнорироваться. Неконкретность анализа, недостаточная изученность сравниваемого материала, отсутствие исторического объяснения фактов и, наконец, то, что исследователи отталкиваются не столько от материала, составляющего предмет исследования, сколько от идеологической посылки, не всегда объективно верной, приводнт к выводам, которые не отражают характера материала нли даже искажают его.

Определенные "перегибы" в африканском литературоведении вполне объяснимы, так как сами африканские литературы находятся в процессе активного формирования своего проблемно-тематического диапазона н специфических средств художественного выражения. Неудивнтельно, что нсследование отдельных явлений африканской литературы на данном этапе отражает в большей мере требования момента, сиюминутную ситуацию, чем представляет собой объективную оценку общей картины чрезвычайно динамичного литературного процесса в странах Тропической Африкн.

[1] Chinweizu, Jemie O., Madubuike I. Towards the Decolonization of African Literature. Enugu, 1980.

[2] Irele A. The African Experience in Literature and Ideology. London, 1983. P. 13, 21.

[3] Okpewho I. Myth in Africa: A Study of its aesthetic and cultural Relevance. Cambridge, 1983.

[4] Ngugi wa Thiong'o. Matigari. Nairobi, 1994. P. 65.

[5] Там же. С. 131.

[6] Там же. С. 168.

[7] См.: Tchoumba Ngouankeu Isaak. Autour du lac Tchad. (Contes). Yaoundé, 1969. P. 7, 9.

[8] Mude Dae Mude. The Hills are falling. Transafrica, 1979.

[9] Meja Mwangi. Striving for the Wind. Nairobi, Kampala, 1990.

[10] См., в частности: Gotrick Kacke. Apidan Theatre and modern Drama: A Study in a traditional Yoruba Playwrights. Stockholm, 1984. P. 186.

[11] Egejuru Ph.A. Toward African Literary Independence. A dialogue with contemporary African writers. L.,1980.

[12] Группа Апидан насчитывала до пятнадцати актеров-мужчин, женщины могли принимать участие только в хоре. У каждой группы был небольшой оркестр барабанщиков. Диалог был сведен к минимуму, а основным средством характеристики персонажей служили маска, костюм и танец. Все представление, открывающееся молитвой о покровительстве, адресованной вождю, от которого ожидали вознаграждения, занимало около двух часов. Оно включало несколько небольших пьесок, сюжетно не связаниых между собой; порядок их исполнения мог меняться, как могли заменяться и сами пьесы. Это были пьески на короткие сюжеты, пьесы-характеристики животных, различных социальных типов, карикатуры на представителей других этнических групп. См. Götrick. Указ.соч.

[13] См.: Clark Ebun, Ogunde Hubert. The Making of Nigerian Theatre. Oxford Univ. Press, 1979. P. 79, X-XII.

[14] Там же. С. 63.

[15] См.: Okanlawon Tunde. The Language and Aesthetics Ola Rotimi: the Bio-Sociological and Folkloric Backgrounds. (Рукопись). P. 1.

[16] См.: Lindfors B. Interview with Eight Nigerian Writers. Austin, 1974. P. 60.

[17] См.: Okanlawon. Op. cit. P. 2.

[18] См.: Lindfors. Op. cit. P. 58; Okanlawon. Op. cit. P. 9.

[19] См.: Okanlawon. Op. cit. P. 48.

[20] Ibid. P. 46.

[21] Ibid.

[22] См. там же. С. 1–2, 10.

[23] См.: Dictionnaire des oeuvres littéraires négro-africaines de langue française: Des origines à 1978. Sherbrooke, Paris, 1983. P. 15.

Шарль Нокан следует этому принципу. Его пьеса, названная именем легендарной правительницы народа бауле Абраа Поку, мало соотносится с текстом, легшим в основу пьесы. Ш.Нокан использовал легенду бауле из сборника "Африканские легенды и поэмы" в переводе на французский язык Бернара Дадье (Dadié Bernard B. Légendes et poèmes africains. Paris, 1966). Однако он существенно видоизменил легенду, убрав из нее мифоло-

гические, сверхъестественные и сказочные моменты и социологизировав пьесу, кончающуюся триумфом Абраа Поку, устраивающей царство, где господствует "свобода" и "социальная справедливость" (см.: Nokan Ch. Abraha Pokou ou une Grande Africaine. Paris, 1970).

[24] См.: Burness Donald. Shaka, King of the Zulus, in African Literature. Washington, 1976. P. XII.

[25] Mofolo Th. Chaka: A Historical Romance. London, 1931. P. XIV-XV.

[26] См.: Ogunbesan Kolawole. A King for all Seasons: Chaka in African Literature // Présence Africaine, 88 (4). Paris, 1973. P. 204–205, 208–209.

[27] Об этом говорит, в частности, Л.С.Сенгор, оценивая пьесу Сейду Бадиана как творение политика, а не писателя. (См.: Burness. Указ. соч. P. 79).

[28] Burness. Op. cit. P. 82, 86.

[29] Жирмунский В.М. Сравнительное литературоведение. Восток и Запад. Л., 1979.С. 71.

3. Специфика адаптации художественных направлений во франкоязычных литературах Тропической Африки. Проблема определения специфики развития современных африканских литератур на европейских языках стояла перед отечественными африканистами начиная с 60-х годов. В настоящее время, благодаря таким работам, как монографии И.Д.Никифоровой[1] и С.В.Прожогиной[2], как ряд трудов коллектива африканистов ИМЛИ РАН[3], утвердилась точка зрения, согласно которой отличительными особенностями современного литературного процесса в африканских странах франкоязычного ареала являются, во-первых, ускоренный Темп этого процесса — в частности, в том, что касается формирования жанров и художественных направлений,— и, во-вторых, синтез последних в творчестве ведущих африканских писателей.

Этот интенсивный, ускоренный, скачкообразный процесс, характеризующийся пропуском тех или иных стадий или их совмещением, "уплотнением", нельзя рассматривать как "догоняющий" или "нагоняющий" по отношению к современному литературному процессу стран Запада.

Напротив, это глубоко органичный и естественный для африканских стран тип литературного развития. Внутренние факторы, детерминированные африканской действительностью, т.е. факторы внутриполитические и внутрикультурные (борьба африканских народов против колониализма, против культурной ассимиляции, формирование национального самосознания, движение за реабилитацию собственной культуры) оказывали и оказывают на него гораздо более сильное влияние, чем внешние (авторитет новейших западных литературно-художественных течений).

Синтетичность как специфическая региональная особенность творческого почерка современных писателей франкоговорящих стран Тропической Африки, т.е. совмещение, слияние в одно художественное целое элементов разных направлений (критико-реалистического, сентименталистского, романтического и т.д.), может быть объяснена влиянием не только объективных причин ("многослойность" сознания современного африканского социума, т.е. наличие в нем "промежуточных" — между традиционными и современными — представлений), но и субъективных: особенностями индивидуальной авторской адаптации опыта мировой литературы.

Под адаптацией мы понимаем органичное и новаторское использование африканскими писателями художественного опыта развитых литератур мира (для писателей франкоязычных стран это в первую очередь опыт французской литературы), творческое осмысление и приспособление его к местной художественной традиции и к конкретным историко-культурным условиям и запросам современного африканского общества.

Специфика адаптации в данном случае связана с двумя факторами объективного историко-культурного развития: во-первых, с отсутствием письменной литературной традиции у большинства африканских народов и созданием африканских литератур на чужих, европейских языках (языках вчерашних колонизаторов) и, во-вторых, со становлением африканской литературы как одного из проявлений формирующегося национального самосознания (точнее, сознания общности народов, проживающих на территории одного государства).

Поэтому, при всех отмечавшихся литературоведами (в нашей стране и за рубежом) типологических схождениях между художественными направлениями, которым принадлежит, например, творчество африканских писателей 50-х и 60-х годов, обращающихся к французскому языку, и образом художественного мышления просветителей и сентименталистов XVIII века, при имеющих место заимствованиях на стилевом и концептуально-художественном уровнях (аналогии в области пафоса, интонации, филиации идей, образов, аллюзий и др.), адаптация как форма восприятия африканскими писателями инонационального литературного опыта равно далека как от эпигонства, подражания, калькирования, так и от изощренной стилизации.

Идейное содержание большинства произведений франкоязычной прозы Тропической Африки составляет, как известно, конфликт, борьба, диалог двух культур и цивилизаций — автохтонной и европейской, двух укладов — традиционного деревенского и урбанизованного.

Такими же сложными, неоднотипными, противоречивыми являются пути взаимодействия африканских и европейских писателей. В них легко "прочитываются" моменты и "притяжения" к той или иной художественной системе, и моменты "отталкивания", противодействия инонациональному литературному влиянию, при котором доминирует стремление к самобытности. Дивергентные тенденции проявляются, например, в часто используемом африканскими писателями приеме "перевода", когда в текст литературного произведения вкрапливаются слова и выражения на местных, африканских языках, например, на языках волоф (Сенегал), бамбара (Мали), малинке (Кот-д'Ивуар) и т.д., как имеющие, так и не имеющие прямых аналогов на французском, с подробным смысловым комментарием.

Сходную функцию — выявления локальной специфики — выполняет, только на более высоком уровне адаптации художественных принципов, прием иронии, излюбленный прием камерунских прозаиков 50-х и 60-х годов.

В целом адаптация инонационального литературного опыта в различных ее формах происходила и происходит на основе его творческой переработки и трансформации с ориентацией на реальные потребности современного африканского общества.

Африканские исследователи эту проблему рассматривают в аспекте аутентичности африканских литератур на европейских языках. Например, известный конголезский поэт, писатель и литературовед Жан-Пьер Макута Мбуку в монографии "Введение в исследование негро-африканского романа на французском языке" (1980) ставит вопрос так: "Возможно ли, чтобы негро-африканские романисты писали вне более или менее глубокого влияния культурного климата Запада, в котором все они формировались?"

Употребление негро-африканскими писателями термина "роман", по мнению Макуты Мбуку,— акт подчинения правилам жанрообразования в европейских литературах. "Было бы некорректно утверждать,— пишет он,— что существуют негро-африканские романисты, не прошедшие дорогой Европы. Все они без исключения приняли более или менее сильную дозу "принципов", "правил", "законов", привитую им..."[4].

Другой африканский исследователь, сенегальский ученый Мохамаду Кан в своей книге "Африканский роман и традиция" (1982), отстаивая тезис о том, что идейная ангажированность и верность национальным традициям суть доминирующие черты африканского романа, тем не менее тоже признает факт воздействия французской литературы на литературный процесс в африканских странах. Он отмечает влияние Поля Клоделя и Сен-Жон Перса на Сенгора, "Жерминаля" Золя на "Божьи деревяшки" Сембена Усмана. "Быть может,—

пишет М.Кан,— Бернар Дадье никогда не написал бы своего "Негра в Париже", если бы Монтескье не подарил миру "Персидских писем". Некоторые антиколониальные камерунские романы характером юмора, иронией, склонностью к преувеличению, гротеску, карикатуре заставляют вспомнить философские романы XVIII века"[5].

Кан не мог, конечно, пройти мимо того неоспоримого факта, что к моменту публикации его работы франкоязычная проза Тропической Африки дала множество примеров художественной рецепции и адаптации опыта мировой литературы, в первую очередь, безусловно, французской литературы и таких ее направлений, как просветительский реализм, сентиментализм, романтизм.

Однако африканские исследователи не задаются вопросом, случайно или закономерно то явление, что имена Вольтера, Ламартина, Шатобриана, Мюссе, в значительной мере утратившие былое обаяние для соотечественников, обрели новую жизнь и славу в произведениях африканских писателей второй половины XX века.

В советском и российском литературоведении этот вопрос, в числе других проблем рецептивной эстетики, не только ставится, но и находит ответ. В данном случае в факте типологической связи молодых африканских литератур XX века и литературы французского Просвещения и сентиментализма можно увидеть одно из проявлений универсальной историко-литературной закономерности.

Сравнительно-типологический и социологический подходы как инструменты анализа имеют, как нам кажется, преимущество перед "эмпирическим" методом Макуты Мбуку (его собственное выражение), идущего от текста литературного произведения.

Идя от реальности к культуре, используя реальность "как ключ интерпретации произведения", по выражению Ю.Б. Борева [6], выявления его связи с культурно-исторической и социальной ситуацией Африки второй половины XX века, мы предполагаем проникнуть в существо типологических схождений африканских и французской литератур, определить моменты совпадения художественных принципов, генетической (диахронной) их соотнесенности, а также национального своеобразия.

Синтез разных творческих принципов, о котором впервые написала И.Д.Никифорова в монографии "Африканский роман. Генезис и проблемы типологии" (1977) как о характерном для африканских писателей явлении, свойствен буквально всем, кто создавал "большую литературу" Тропической Африки XX века. И часто встречающимися компонентами подобного "сращения" являются, как показывает опыт литератур франкоязычного региона, элементы просветительского реализма и сентиментализма.

Африканские ученые склонны объяснять явление межлитературного взаимодействия субъективными причинами, например, контактными связями, биографическими обстоятельствами: учебой большинства африканских писателей в Европе, игрой в литературные модели и т.д. Так, главный тезис концепции Ж.-П.Макуты Мбуку и М.Кана — аутентичность якобы единого художественного направления африканских писателей, специфического африканского реализма, ориентированного на автохтонные традиции[7].

Африканские исследователи при интерпретации и анализе франкоязычной прозы используют, по их собственному признанию, эмпирический метод, т.е. они анализируют тексты как бы "изнутри", претендуя при этом на единственно адекватное их истолкование: "Только аутентичный негр в состоянии открыть и оценить "настоящую Африку". Негро-африканская литература — это закрытый дом. Инвентаризировать его ценности можно только изнутри"[8].

Однако есть и другие суждения. Например, точка зрения выдающегося камерунского писателя Монго Бети ближе к той трактовке специфики африканских литератур, которую дают российские африканисты. Считая свою писательскую судьбу типичной для первого поколения африканских романистов, он называет начальный ее этап периодом "ученичества" у французских писателей-энциклопедистов. В этой позиции Монго Бети нельзя не увидеть тенденцию к "разгерметизации" процесса интерпретации африканской франкоязычной прозы по сравнению с "герметичной" концепцией Мохамаду Кана и Жан-Пьера Макуты Мбуку.

Мнение Монго Бети о закономерности бытования в африканских литературах заимствованных художественных принципов представляется менее предвзятым, более диалектичным, учитывающим взаимодействие литературных произведений с мировым литературным опытом, конкретной исторической реальностью, социокультурным контекстом, биографическим фактором. "Меня учили французские философы XVIII века,— писал Монго Бети в статье "Роман и Африка",— и в моем духовном развитии повторилось чудо, которое они сотворили при жизни. Они научили меня тому, что разум — это не просто школярское умствование, бесплодная потребность схватывать связь явлений, но в гораздо большей мере применение высших способностей человека для того, чтобы разрушить фатальность, сломать рутину, положить конец надругательствам, короче — для того, чтобы освободиться и, насколько это возможно, стать хозяином своей судьбы"[9].

В высказываниях Монго Бети, в его собственном писательском опыте 50-х годов и произведениях других африканских писателей (например, его соотечественников Рене Филомбе и Франсиса Бебея)

заметны две типологические параллели: 1) критика с позиций разума традиционных общественных устоев, архаических обычаев, суеверий: 2) идеализация "естественного человека". У африканцев это обязательно деревенский житель, в силу чего он обретает по сравнению с умозрительным Дикарем Руссо социальную конкретность.

Критикуя отрицательные черты косного архаического уклада, "уродливое воздействие суеверий", по словам Монго Бети, африканские писатели в своем большинстве критически относятся и к его альтернативе, предлагаемой Африке Западом,— пути капиталистического развития.

Просветительские тенденции в творчестве Монго Бети, Рене Филомбе, Жан-Пьера Макуты Мбуку, Франсиса Бебея в 50–70-е годы связаны с их попыткой разрешить актуальную проблему социальной ориентации африканского общества, находящегося в процессе коренной перестройки. Рационалистическая критика традиционного уклада доминирует на первом этапе развития африканской литературы (до завоевания независимости); в дальнейшем, особенно в 70-е годы, наряду с критикой косных традиций одними писателями, интенсифицируется идеализация патриархальной Африки у других.

Разочарование, овладевшее определенной частью африканской интеллигенции, столкнувшейся с негативными явлениями в развитии независимых африканских стран, породило у части писателей интерес к сфере иррационального, магии, колдовству и т.д. Сентименталистская апелляция к чувствам, "естеству" человека соединяется с акцентированием фрейдистских комплексов, роли подсознания в таких романах 70-х годов, как "Завсегдатаи Рая" (1977) Абдула Баилы Вана (Сенегал), "Утренний ветер" (1977) Лидии Доох-Бунья и "Открытое письмо сестре Мари-Пьер" (1978) Пьера Этунди М'Баллы (Камерун).

Примером наиболее органичной адаптации элементов просветительства и сентиментализма (вольтеровские и руссоистские традиции), не препятствующей свободному проявлению творческой индивидуальности, служат произведения известнейшего камерунского писателя Монго Бети (род. в 1932 г.), одного из самых талантливых представителей антиколониального африканского романа 50-х годов.

Фабулу произведений Монго Бети 50-х годов, принесших ему мировую известность,— романа "Бедный Христос из Бомба" (1956) и повести "Завершенная миссия" (1957),— составляют путешествия героев.

Правда, это не странствия героев вольтеровских повестей по разным частям света. В романе "Бедный Христос из Бомба" описывается двухнедельная поездка к племени тала пятнадцатилетнего мальчи-

ка Дени, питомца и слуги миссионера-католика преподобного отца Дрюмона, прозванного в местечке Бомба Иисусом Христом. В "Завершенной миссии" речь идет о дипломатической миссии юного лицеиста Медзы, вернувшегося в родные места и посланного общинниками в отдаленную деревню с поручением вернуть сбежавшую туда жену одного из сородичей.

Существенно, однако, то, что в обоих случаях герой сталкивается с новым для него миром, противостоящим насильственной, агрессивной деятельности "белых". Это служит поводом для сопоставления разных условий существования, взглядов, мнений. Дени, например, вначале почитает белых и восхищается отцом Дрюмоном, а люди племени тала ненавидят белых, ненавидят и отца Дрюмона. Дени начинает размышлять, и за его интонацией африканского Кандида, простодушно повествующего о своих злоключениях на земле "впавшего в грех" племени тала, все явственнее проступает авторская ирония. Как замечает Мохамаду Кан, ирония в произведениях Монго Бети возникает при использовании приема снижающей аналогии. Вот что, например, думает Дени, всецело находящийся под влиянием миссионера, о взаимоотношениях своего духовного наставника и повара Закари: "...Закари — неразлучный спутник преподобного отца, почти как святой Петр, который никогда не разлучался с Иисусом Христом, даже после того как предал его. Закари тоже в любой момент готов предать преподобного отца"[10].

Разоблачение деятельности христианских миссионеров в Африке, т.е. в конечном счете католической церкви — объекта сатиры и во времена Вольтера, влечет за собой и стилистические схождения. Так, размышляя об "одиозных" тала, не соблюдающих христианских обрядов и заповедей, клеймя их землю как "царство Дьявола", "Содом и Гоморру", Дени наивно замечает: "На мой взгляд, Бог должен послать этим людям знамение, чтобы вернуть их на правильный путь,— наслать на них какое-нибудь бедствие... или что-нибудь в этом роде, в назидание всем остальным"[11]. Тирада Дени не что иное, как отчетливая филиация с репликой вольтеровского Кандида о землетрясении, которое разрушило три четверти Лиссабона, после чего мудрецы страны не нашли лучшего средства для предотвращения окончательной гибели, чем дать народу великолепное аутодафе.

Достойным учеником Вольтера предстает Монго Бети в эпизоде посещения отцом Дрюмоном деревни Тимбо. Ирония балансирует здесь на грани ядовитой издевки, глумления над чудовищным ханжеством священника и не менее чудовищной наивностью Дени, описывающего несчастный случай с крестьянином, придавленным упавшим деревом, и поведение при этом Дрюмона: "Он умер сразу после того, как преподобный отец дал ему отпущение грехов. Какое счас-

тье! Человек и не помышлял о том, чтобы исповедаться, он мог умереть без покаяния, и душа его предстала бы перед Господом в самом неприглядном виде, но небеса захотели, чтобы в момент несчастья рядом оказался преподобный отец,— и человек вновь занял свое место среди праведников! Не часто выпадает людям такая удача!"[12].

Однако, при всем восхищении Дени христианским пастырем, он остается сыном своего народа. Он не может забыть ни душераздирающих криков и безысходного горя вдовы из Тимбо, лишившейся кормильца, ни "скорбных хижин", из которых доносится детский плач. Он не может забыть и признаний самого Дрюмона о том, что племена "живут в обстановке постоянного террора: реквизиции, принудительные работы, телесные наказания, облавы"[13].

Таким образом, адаптация элементов творческих принципов просветителей не мешала проявлению африканской специфики. Эти принципы, как и сам французский язык, стали "чудесным оружием", повернутым африканскими писателями против колонизаторов.

Основное психологическое состояние героев Монго Бети — рефлексия. Даже в романе "Бедный Христос из Бомба", наиболее остросюжетном, Дени — не столько участник событий, сколько сторонний наблюдатель, постоянно обдумывающий поступки окружающих и свои собственные. И специфика смеха Монго Бети — "неязвительной сатиры", по отзывам современников, легко переходящей от собственно комического к меланхолическому и наоборот, связана с аналитичностью его стиля.

Дени в итоге своих наблюдений и размышлений о "цивилизаторской" миссии белых в финале романа переживает глубочайший духовный кризис, и в исповеди кроткого африканского Кандида все заметнее негодование и горечь.

Повесть "Завершенная миссия", удостоенная во Франции премии Сент Бёва, типологически ближе к сентиментализму, чем к просветительскому рационализму. Интонации "Исповеди" Ж.-Ж.Руссо оживают в воспоминаниях незадачливого лицеиста Медзы, провалившегося на выпускных экзаменах, о пребывании в отдаленной деревне. Руссоистский мотив "стесненного сердца, почувствовавшего себя привольно" и "предрасположения к нежности" пронизывает добродушно-лукавое повествование Медзы о крестьянах из деревни Кала — безопасного и счастливого островка, сохранившего очарование африканской традиционной жизни, не похожего ни на город, где учился Медза, с печально известными атрибутами "европеизации" — тюрьмой, полицейским участком, принудительными работами, ни на родную деревню, где отец Медзы, владелец плантации какао, усвоив "торгашеский ханжеский материализм Запада", эксплуатирует соплеменников не меньше, чем колонизаторы.

Однако,— и в этом своеобразие художественной манеры Монго Бети,— аналитичность, самоанализ чем далее, тем заметнее вытесняют из интонационной сферы романтическую умиленность и восторженность. "Простаки из Калы" начинают казаться ему "своеобразными карикатурами на колонизованного африканца". Он одинок и среди тех, кто, подобно его отцу, усвоил мораль колоннзаторов, н среди тех, кто находится еще в плену традиционных взглядов и представлений.

Прнмером не столько творческой, как у Монго Бети, сколько эпигонской, "ученической" адаптации сентиментализма в африканской франкоязычной прозе этих лет может служить роман конголезского писателя старшего поколения Жана Малонги (1907–1985) "Сердце арийки" (1954), опубликованный в Париже в сборнике "Три черных писателя". Антиколониальная направленность романа очевидна, но не менее очевидна и его подражательность, сказывающаяся в сентиментальной интонации, мелодраматизме фабулы, риторичности, дидактизме. В обрисовке персонажей Малонга использует только два цвета: черный и розовый. Соланж, дочь колонизатора, владельца торговой фактории Рош Моракса, в такой же степени нежна, добра, чувствительна, в какой ее отец груб, жесток и бездушен. Контрастность — излюбленный прием писателя, и в сентиментальных авторских ремарках этот контраст подчеркивается: "Бедное невинное сердечко! Если бы она знала о том огромном рве, который отделяет ее от него (африканского юноши Мамбеке — Н.Л.), если бы она знала о неуместности для девушки ее расы симпатии к человеку с таким цветом кожи, как у Мамбеке"[14].

Мамбеке, сын повара и слуга Рош Моракса, изображен в романе как антипод "белого" хозяина. Рош Моракснгнусный сластолюбец и развратник, Мамбеке, проносящий сквозь годы нежное и бережное чувство к "арийке" Соланж,— верная и чистая душа. Мамбеке, несомненно, задуман как тип положительного современного героя Африки, однако образ в сущности остается умозрительным. К традиционным достоинствам (Мамбеке — прекрасный пловец, бегун, охотник, рыбак) как бы добавлена черта "эволюционировавшего" африканца. Закончив коллеж в Браззавиле, Мамбеке продолжает педагогическое образование во Франции. Описывая содержимое его книжного шкафа, автор перечисляет в качестве друзей Мамбеке Аристотеля, Фому Аквинского, Дидро, Вольтера, Руссо, Гегеля, Бодлера, Шатобриана, Альфреда де Виньи, Гюго, Золя, Жида, Сартра и ... Маркса и Ленина.

Сентиментальность и мелодраматизм стиля Малонги всего отчетливее в финале, подчеркнуто символичном, явно искусственном, надуманном. Жизнь Соланж обрывается в реке, в той самой реке, ко-

торая чуть было не погубила ее десять лет назад. Тогда Соланж спас двенадцатилетний Мамбеке. По законам мелодрамы вслед за любимой хочет утопиться и Мамбеке, но чувство долга перед близкими и перед всем народом побеждает. Мамбеке остается жить, чтобы просвещать свой народ, помогать ему сохранять достоинство в условиях колониализма.

Знаменательно, что адаптация сентиментализма в "Сердце арийки" проявляется даже в визуальных ассоциациях рассказчика, в том, что персонажи романа видятся автору как бы сошедшими с картин французских художников конца XVIII — начала XIX века. Так, описывая Соланж, искупающую грехи отца, трогательно заботящуюся о его многочисленных бастардах, Малонга отмечает, что, когда она приводила крохотных мулатов здороваться с их жестокосердным отцом, это была "поэтическая картина, достойная кисти Давида или Виже-Лебрен".

Типологические аналогии африканской франкоязычной прозы и французской литературы XVIII века заметны и в 60-е, и в последующие годы, хотя в этот период в африканских литературах происходит идейная переориентация: более остро, чем до завоевания независимости, ставится проблема выбора пути, социально-политического и культурного обновления, защиты позитивных ценностей и идеалов.

Анализ таких произведений франкоязычной прозы Тропической Африки, как "Письма из моей лачуги" (1964) и "Сын Агаты Мудио" (1967) камерунцев Рене Филомбе и Франсиса Бебея, "В поисках свободы, или Жизнь с надеждой" (1970) конголезца Жаи-Пьера Макуты Мбуку, свидетельствует о наличии различных форм литературной рецепции в области контактно-генетических связей и типологических аналогий творчества африканских франкоязычных писателей и французской литературы XVIII века.

Конкретно типологические аналогии проявляются в проблематике, идейном содержании, пафосе всех перечисленных произведений. Всем им, например, свойственны антиурбанистические настроения. Рене Филомбе (род. в 1930 г.) в сборнике новелл "Письма из моей лачуги" явно не скрывает антипатии к Яунде (столица Камеруна). Рассказчик живет в самом "деревенском квартале", потому что "душе, пресыщенной утомительным шумом городского центра, этот квартал способен дать нервную разрядку"[15].

Городская культура, по мнению автора, обезличивает и унижает людей. Горестные судьбы деревенских девушек, лишенных в городе возможности создать семью, или первых африканских интеллигентов-энтузиастов, столкнувшихся с непониманием и даже злобой окружающих, образы жестоких европейцев — расистов и растлителей — столь же типичны для этих произведений, как и специфическая

"слезная" интонация, особенно явственная в романе Макуты Мбуку "В поисках свободы, или Жизнь с надеждой". Однако Филомбе, зло высмеивая колониальные власти, не щадит и африканцев, подчиняющихся традиционным обычаям, разделяющим предрассудки и суеверия традиционного африканского общества.

Контактные связи с европейским литературным опытом, а именно адаптация наследия литературы французского Просвещения, в творчестве Филомбе проявляются конкретно в форме аллюзии. Например, в новелле "Мандари, пятидесятилетняя девица" ("Письма из моей лачуги") рассказчик решает "отправиться с Кандидом и Панглоссом в Лиссабон!", т.е. выяснить причину бедствий героини — отчаявшейся и обнищавшей женщины легкого поведения, придя к ней в дом, из которого ее грозит выгнать хозяин... Поистине, "Кандид" Вольтера как художественный текст обрел новый онтологический статус в 50-е и 60-е годы XX века. Мог ли предполагать Вольтер, что герои его "Философских повестей" будут входить рука об руку с их африканскими единомышленниками и в деревенские хижины, и в городские лачуги в поисках ответа на мучительные вопросы?!

Для восприятия африканскими писателями французской литературы более всего характерен интерес к гуманизму просветителей и сентименталистов.

Гуманизм Филомбе выражается в его "слезном даре" сочувствия своим героям. Сентиментальная интонация особенно явственна в новелле "Когда вмешиваются родители", в которой рассказывается о несправедливом увольнении из школы молодого африканского учителя-энтузиаста, обвиненного родителями его учеников в аморальности. Плачет юный учитель, рассказывая автору новеллы, как вероломно уволила его администрация за связь с девушкой, любовь к которой скрашивала ему жизнь и тяжелый труд в убогой школе. И вместе с учителем обливается слезами сам автор, разражаясь многословными патетическими ламентациями: "О! Как злы люди! ...Зачем было вырывать у него счастье? Нет ничего более жестокого, чем лишить человека того, что составляет его счастье. Я думаю обо всех этих слабых существах, раздавленных злобой сильных мира сего, и мое сердце сжимается от негодования"[16].

Подобно просветителям, Филомбе представляет действительность как арену борьбы добра и зла, любви и ненависти, просвещения и невежества.

Еще обильнее "слезный" поток в романе конголезского писателя Жан-Пьера Макуты Мбуку (род. в 1929 г.) "В поисках свободы, или Жизнь с надеждой". Он написан в излюбленной африканскими писателями форме автобиографического романа. Рассказчик — ребенок,

а потом юноша — характеризует себя как "чувствительное и простодушное" создание. Роман начинается словами "Я плакал" и кончается почти так же: "... Мы уходили с глазами, полными слез". Жизнь героя-рассказчика Тома разворачивается как цепь потрясений и горьких уроков. Европейцы, с которыми жизнь сталкивает Тома (действие начинается в 30-е годы) — торговец, школьный директор, полицейский,— это вполне реальные и реалистично изображенные типы колониальной эпохи, не считающие африканцев за людей, жестокие, наглые от сознания всесильности.

В глазах Тома, верующего протестанта, и его друга — воспитателя, эти белые, как и вся их цивилизация,— от дьявола. Жестокость белых, по мнению героев книги, зачастую бессмысленна. Истребительные войны белых, как объясняет учитель-конголезец маленькому Тома, следствие того, что их сердца "чернее", чем у африканцев.

Сентиментальные интонации романа Макуты Мбуку органично связаны с концептуально-ценностной программой писателя, поскольку по контрасту с бесчеловечным миром белых им любовно воссоздается в деталях бедный, полный суеверий, но человечный, справедливый, прекрасный традиционный мир африканцев. Внедряемой белыми городской, противоестественной цивилизации Филомбе и Макута Мбуку противопоставляют деревенский общинный мир африканцев, живущих по законам природы и в соответствии с заветами предков. Это отвечает сентименталистской концепции благой природы — наставницы истины и добра. Концептуальная связь с просветительской идеологией и художественными принципами прослеживается и в романе камерунского писателя Франсиса Бебея (род. в 1929 г.) "Сын Агаты Мудио" (1967). По стилю этот роман отличается от произведений Рене Филомбе: он суше и в целом менее экспрессивен (яркой патетикой у Бебея отличаются только финалы). Однако в проблематике и идейной направленности творчества Филомбе и Бебея много общего.

Герой романа "Сын Агаты Мудио" (в русском переводе фамилия героини изменена на более благозвучную "Модио") молодой рыбак отрицательно относится к городу и ко всему, что связано с европейской цивилизацией. Город в его представлении — рассадник пороков, "тротуарной коммерции", уголовных преступлений. Конфликт романа — это, собственно, типично просветительский конфликт мнений: Мвенда старается примирить убеждение соплеменников в "бесовской" порочности его невесты Агаты, вкусы которой "испорчены" городом, и собственное мнение о ее испорченности как результате плохого воспитания. Хорошее же воспитание, как он полагает,— это традиционное воспитание, воспитание словом. Стараясь быть последовательным, он выступает как прнципиальный против-

ник письменности, ибо убежден, что "люди, которые могут писать, теряют уважение к жизни. Они знают, что их мысль не исчезнет со временем, они знают: то, что они говорят или думают сегодня, сохранится для будущего, для людей, которые будут жить после ннх"[17].

Наивный рнгорнзм Мвенды приводит его к абсурдному выводу о деградацин Слова как о первопричине преступлений и войн, т.е. к мысли Руссо о связн технического и научного прогресса с падением нравов и социальными бедствнями.

Тенденция идеализации героя, свойственная просветительскому реалнзму в той же степени, что и дидактизм, проявляется в том, что Мвенда — рупор автора. Он обрисован как антипод развращенных европейской цивилизацией горожан. Мвенда — олицетворение народного идеала героя, соединяющего в себе фнзическую силу н смелость (прозванный соплеменниками Законом, он в свое время поддержал вождя, потребовавшего с белых плату" за право охотнться на обезьян на территории племени, за что и поплатился тюремным заключеннем), нравственную чистоту и верность древним традициям.

Однако художественная манера африканских писателей представляется менее "беспримесной", более синтетической, чем европейские формы. Так, герои Монго Бети, Ф.Ойоно, Ф.Филомбе, Ф.Бебея отнюдь не выключены из "прозаического" бытня; "жнзнь сердца" занимает в общем гораздо меньше места в произведениях этнх авторов, чем эмпирическая сторона существования.

Защищая свое право на самостоятельность выбора жены, апеллируя к гуманности, терпимости соплеменников, Мвенда, тем не менее, старается примирить свои сердечные порывы с традиционнымн нормами морали. Прнмечательно, что Мвенда даже своей возлюбленной дает урок благопристойности, напоминая о кодексе чести африканской женщины и необходнмости советоваться со старшнми.

Процессы формирования личностного и национального самосознания в современном африканском обществе взаимосвязаны, но зачастую болезненны. Гуманнстическое утверждение самоценности каждой личности, защита чувств любвн и дружбы соединяется в африканской франкоязычной прозе с меланхолически-медитативной исповедью героев. Они сетуют на свою социальную неустроенность, но еще больше на душевное одиночество, утрату душевного равновесия.

Не случайно широкую региональную распространенность в 70-е годы, в период бурной ломки традиционного уклада и наступления новых общественных отношений, получил жанр биографического эпистолярного романа или романа с обильным вкраплением писем в ткань повествования.

Исповедью в письмах является и "Такое длинное письмо" (1979) сенегалки Мариамы Ба (1929–1981), и "Утренний ветер" камерунской писательницы Лидии Доох-Бунья.

Сентиментальная интонация письма Раматулайи (героини романа "Такое длинное письмо") к подруге о своей мучительной любви словно перекочевала из рассказа Зиннии, героини романа "Утренний ветер". Название и эпиграф к этому роману взяты из "Песни песен",— свидетельство того, как автор вплетает свое "звено" в цепь уходящего во тьму времен литературного процесса. На фоне бесконечной вертикали литературного контекста африканская писательница уверенно возводит конструкции своего романа с его главной — любовной темой.

Зиннии, или Зин, как ее зовут близкие, отличается крайней чувствительностью, заставляющей ее постоянно вздыхать и разражаться слезами под ударами обрушивающихся несчастий. Сначала умирает одна ее тетка, потом другая, потом муж последней, потом дед, одновременно тяжело заболевают мать и возлюбленный — ее двоюродный брат. Самая любовь Зиннии рождается из сострадания и жалости к осиротевшему двоюродному брату: "Они плакали. Я плакала. Все плакали... Потом эта боль как бы преобразилась и застыла: я видела только Патрика. И даже когда обезумевшие от горя сироты скрылись в доме, образ Патрика остался запечатленным в моем сознании. Его прекрасные заплаканные глаза смотрели на меня и улыбались сквозь слезы, которые текли, текли к уголкам губ. Я почувствовала в уголках губ вкус соли. А в моем сердце вдруг родилось невыразимое смятение, некий зов, но был ли это в самом деле зов? Глаза, слезы, соленый вкус во рту..."[18].

Развитие любовной коллизии в "Утреннем ветре" зависит не столько от внешних, объективных обстоятельств, реальных препятствий, сколько от субъективного отношения друг к другу Зин и Пата. Впервые в западноафриканской франкоязычной прозе любовь предстает как диалог партнеров. Взаимное тяготение Зин и Патрика изначально было омрачено страхом нарушить племенное табу, вызвать гнев родственников.

Неровное, противоречивое, нестабильное развитие отношений между Зин и Патриком, приливы и отливы этой стихии чувств, переживания, вызванные то временным охлаждением Патрика, то мнимой изменой Зин, их взаимные упреки, ревность, нежность — имеют источником особенности характеров героев. Импульсивность, ветренность, непостоянство увлекающейся натуры Патрика, острая впечатлительность, мнительность, крайняя чувствительность Зиннии,— вот в чем первопричина непонимания друг друга, приведшего чуть ли не к катастрофе, попытке самоубийства Зин.

Интенсивность и напряженный лиризм переживаний Зин, глядящей на все окружающее сквозь призму своей любви к Пату, граничит с экстазом.

В то же время личные неурядицы не могут заслонить в глазах Зиннии недостатки, болезненные "точки" африканской действительности. Она говорит с тем же пафосом, просветительским задором и даже примерно в тех же выражениях, что и персонажи многих произведений франкоязычной прозы Тропической Африки, о "пресловутом триумвирате трех "измов" — фетишизме, анимизме и обскурантизме", доставшихся молодежи из "ночи веков", о "зараженности западным вирусом", о предрассудках и табу, сковывающих творческие порывы и жажду счастья, о развращающем влиянии города.

Просветительская вера в возможность нравственного совершенствования личности и общества с помощью цивилизующего влияния образования, убежденность в возможности в будущем душевной гармонии воодушевляет Зиннию, сочетаясь с добросердечием и открытостью в те мгновения, когда ей кажется, что она любима Патриком.

Утренний ветер в романе — символ и отрезвления, исчезновения романтических иллюзий, и благоприятных перемен: "Птицы на ветках, трепет листвы, колебание воздуха вокруг меня, крики детей, смех женщин, легкий ветерок, который ласкал лицо,— все, да, все пело ликующую осанну..."[19]. Отражение в языке романа эмоционально-психического состояния героини, стилевой переход от иеремиад к осанне, т.е. от многочисленных слезных жалоб к торжественному гимну жизни, природе, любви, соотносим — в содержательной форме произведения — с драмой личностной невыявленности и несвободы в африканском обществе, понемногу подчиняющемся нивелирующим и дегуманизирующим буржуазным нормам, и личностным же протестом.

Почти зеркальным отражением истории Зиннии является роман "Открытое письмо сестре Мари-Пьер" (1978) камерунского писателя Патриса Этунди М'Баллы (род. в 1940 г.).

И на этот раз перед нами исповедь в форме "такого длинного письма", только на этот раз исповедуется мужчина — Патрик Овона-Нгассими. Однако в характеристике этого романа, относящегося к тому же, что и "Утренний ветер", виду — роману "подведения итогов", повествование от лица мужчины мало что меняет. У рассказчика столь же чувствительная, впечатлительная, склонная к экзальтации натура, что и у Зиннии в "Утреннем ветре".

Когда он вспоминает время и место первой встречи с Полин, совсем юной воспитанницей католической миссии, в романе возникает уже знакомая мелодия "лакримоза" — исповедь грешного человека, постепенно, как и в "Утреннем ветре", становящаяся лирическим

центром произведения: "Я был тогда во втором классе, этом чудесном классе, где изучают поэтов романтизма, Ламартина и Мюссе, то было время, когда ты воображаешь себя на берегу некоего озера, когда ты плачешь, прижимая к себе холодное тело Атала, когда целуешься, пока не перехватит дыхание..."[20].

Десятилетняя девочка Полин, ее глаза, улыбка становятся для восемнадцатилетнего Патрика таким же объектом культа, как Патрик для Зиннии в "Утреннем ветре": "...видя тебя улыбающейся, я воображал себя в центре моей собственной вселенной, в центре моего собственного творения"[21].

Однако и у этой всепоглощающей любви нет будущего. Сначала Патрика, учащегося семинарии, мучило сознание греховности своей страсти, потом, когда он ушел из семинарии в лицей, он потерял Полин из виду. Спустя много лет, в 1963 году, закончив образование во Франции, став журналистом, Патрик возвращается на родину. Он находит Полин, но та становится женой богатого греческого торговца, а потом, не найдя счастья ни в этом браке, ни в сложных, мучительных отношениях с Патриком, уходит в монастырь.

"Для меня,— пишет ей, теперь сестре Мари-Пьер, Патрик,— ты навек останешься жертвой нищеты... В моих глазах ты всегда будешь одной из девочек, принесенных в жертву непреклонной жестокости нашего приходящего в упадок общества. Ты принадлежишь к этим отчаянным девчонкам, которые продавали себя единственно для того, чтобы выжить"[22].

Сентименталистская тенденция в романах подобного типа проявляется в сосредоточенности героев на личных переживаниях, связанных с чувством любви, граничащей с экзальтацией и прямо переходящей в нее, в мучительном порой самоанализе. Суд совести и памяти, безжалостно регистрирующей ошибки, заблуждения, придает экспрессивную драматичность исповеди чувствительных героев — и женщин, и мужчин (Раматулайя в "Таком длинном письме", Зейнабу в "Завсегдатаях Рая", Зиннии в "Утреннем ветре", Патрик в "Открытом письме сестре Мари-Пьер").

По характеру пафоса эти произведения подхватывают и акцентируют "слезную" интонацию "Писем из моей лачуги" Филомбе, романа "В поисках свободы, или Жизнь с надеждой" Макуты Мбуку. Герои этих произведений отдают обильную дань слезам, а их экзальтированность, чувствительность имеет несколько книжный оттенок. Не случайно Зейнабу в "Завсегдатаях Рая", по ее собственным словам, плакала над "Полем и Виргинией" Бернардена де Сен-Пьера, а Патрик из "Открытого письма" — над повестью "Атала" Рене де Шатобриана.

Книги французских сентименталистов и романтиков становятся "откровением" и утешением для африканской молодежи, своего рода "убежищем" от разного рода стрессов и "мостом доверия" к людям других стран и культур —и, наконец, встречей с друзьями. Выразительные страницы посвятил этой встрече через века известный конголезский писатель Анри Лопес (бывший премьер-министр Народной Республики Конго, род. в 1937 г.) в романе "Новый романс" (1976). Его героиня Вали, унижаемая мужем, невеждой и спесивым выскочкой, горько оплакивая свое одиночество, бесплодие, измены мужа, случайно открывает взятый у подруги томик: "До чего красиво написано! Проза, а звучит как поэма или как песня. Писатель тоже страдал, и Вали готова была понять его чувства. Она снова взглянула на обложку: Альфред де Мюссе! Значит, большие писатели, такие знаменитые и недоступные, рассказывали не только скучное и непонятное. Слезы, страдания и муки — совсем как у нее, несчастной негритянки! Все, что мучило Мюссе в его далекой стране, которой она наверняка никогда не увидит, волновало ее, как собственные переживания"[23].

Не случайно и название книги. Это именно "новый романс", или романс на новый лад, романтичная по-африкански история молодой женщины, главное место в жизни которой занимает не любовь, а лишь надежда на любовь и свободу, предвосхищение счастья. И первым звеном в этой цепи, которая прочно привязала Вали к жизни, несмотря на все мытарства ее неудачной совместной жизни с мужем, разочарования, страдания и унижения, была "Исповедь сына века" Альфреда де Мюссе. Французский романтик поддержал в тяжелую минуту Вали, в которой началась в ту пору трудная, но благодатная работа сознания. Лопес создал произведение о заново рождающейся личности, романтизировал женщину, которая от положения рабы, служанки мужа, его "вещи" вырастает в самостоятельно мыслящего и действующего человека. Вали занимается самообразованием, разводится с мужем, устраивается на работу в Париже, знакомится с коммунистическим учением, готовится к экзаменам на бакалавра, чтобы, обзаведясь дипломами, вернуться в Африку и включиться в борьбу за преобразование африканского общества.

Приведенные примеры говорят о том, что рецепция сентиментализма и романтизма африканскими писателями, конечно, основывается не просто на контактных связях с французской литературой, а на определенном социально-историческом и историко-культурном сходстве эпох, которым они принадлежат.

Драма личной несвободы в подчиняющемся понемногу нивелирующим буржуазным нормам африканском обществе, сохраняющем к тому же и оковы традиционных обычаев, разворачивается в произ-

ведениях 70-х годов на фоне углубляющихся социальных противоречий африканской действительности.

Адаптация элементов просветительского реализма, сентиментализма, романтизма в какой-то степени отражает социальную тенденцию к синтезу позитивных элементов традиционного и современного укладов с упором на воспитание, образование и нравственное совершенствование личности в независимом африканском обществе. В типологическом аспекте эта идейно-художественная тенденция конструктивных устремлений к социальному идеалу выполняет интеграционную функцию в литературах франкоязычного ареала.

[1] Никифорова И.Д. О национальной специфике западноафриканских литератур. М., 1970; Африканский роман. Генезис и проблемы типологии. М., 1977.

[2] Прожогина С.В. Рубеж эпох — рубеж культур. Проблемы типологии литературы на французском языке в странах Северной Африки. 40–80-е годы. М. 1984.

[3] Развитие жанров в современных литературах Африки. М., 1983; Творческие методы и направления в литературах Африки. М., 1990 и др.

[4] Makouta Mboukou Jean-Pierre. Introduction a l'etude du roman négro-africain de langue française. Dakar, 1980. P. 199.

[5] Kane Mohamadou. Roman africain et tradition. Dakar, 1982. P.79.

[6] Борев Ю.Б. Природа и структура метода литературоведения (Интерпретация и оценка произведения) // Методология современного литературоведения М., 1978. С.43.

[7] Makouta Mboukou J.-P. Op. cit. P. 142.

[8] Там же. С. 172.

[9] Цит. по: Литература стран Африки. Вып. II, М., 1966. С. 99.

[10] Бети Монго. Бедный Христос из Бомба. М., 1962. С. 24.

[11] Там же.

[12] Там же. С. 41.

[13] Там же. С. 50.

[14] Malonga Jean. Le coeur d'aryenne // Trois écrivains noirs. P., 1954. P. 174.

[15] Philornbe René. Lettres de ma cambuse. Yaoundé, 1964. P. 7.

[16] Там же. С. 57.

[17] Цит. по переводу: Бебей Франсис. Сын Агаты Модио. М., 1974. С. 25.

[18] Dooh-Bunya Lydie. La brise dujour. Yaoundé, 1977. P. 50.

[19] Там же. С. 221.

[20] Etoundi M'Balla, Patrice. Lettre ouverte a soeur Marie-Pierre. Yaounde, 1978 P. 7.

[21] Там же. С. 8.

[22] Там же. С. 168.

[23] Лопес Анри. Новый романс. М., 1985. С. 63.

4. Художественный процесс в межлитеритурных синтезах (на примере африканских литератур португалоязычного ареала).

А). Специфика межлитературного синтеза португалоязычного ареала Африки. Понятие "межлитературный синтез" появилось в литературоведении сравнительно недавно[1]. С помощью этого понятия исследователи пытаются определить специфические черты тех зональных или региональных литературных систем, которые отличаются особой интенсивностью взаимодействия. Применительно к африканским литературам португалоязычного ареала — а материалом для данной статьи послужили литературы пяти африканских стран — Анголы, Мозамбика, Кабо Верде (до 1986 г. эта страна называлась в нашей печати Острова Зеленого Мыса), Гвинеи-Бисау, Сан-Томе и Принсипе,— определение "межлитературный синтез" кажется нам более подходящим, чем "межлитературная общность"[2] или "зональная система"[3], так как оно отражает не только сам факт активного взаимодействия нескольких литератур, но и свидетельствует о качественно новом образовании — результате слияния этих литератур. Подобные "сплавы" характерны не только для португалоязычных литератур Африки, они возникают в определенной историко-культурной ситуации и во франкоязычных литературах стран Магриба и Тропической Африки, и в испаноязычных литературах Латинской Америки, и в славянских литературах Европы.

И тем не менее синтез португалоязычных (или лузофонных) литератур Африки обладает рядом особенностей, которые мы и попытаемся выявить.

Из-за неравномерности культурного развития отдельных стран уровень межлитературных связей в столь давно существующем и столь дифференцированном сообществе, как португалоязычный ареал, весьма различен. Так, бразильская литература, достигшая высокой степени национальной самобытности, входит неотъемлемой частью в латиноамериканскую общность литератур, не порывая связей и с португалоязычными литературами, и, следовательно, принадлежит одновременно к двум крупным системам — с португалоязычной ее связывают общие корни (контактно-генетические связи), а с латиноамериканской — современное состояние (типологические схождения).

Даже у африканских португалоязычных литератур степень типологической и генетической близости неодинакова. Более дифференцированные, т.е. развитые, среди них — ангольская, кабовердианская и мозамбикская — теснее связаны между собой и с португальской литературой, чем литературы Гвинеи-Бисау и Сан-Томе и Принсипе, стран, где преобладают фольклорные формы, фактически не

соприкасающиеся с португальской литературой, внедрявшейся колонистами.

И все же, несмотря на географическую удаленность португалоязычных стран Африки друг от друга, создаваемые в них литературы обнаруживают явные черты типологического сходства, подкрепленного контактно-генетическими связями. Способность к внутреннему взаимодействию, к межлитературному синтезу составляет одну из характернейших особенностей литератур данной группы стран, поскольку на протяжении всей истории обстоятельства формирования и развития этих литератур были типологически сходными.

В первую очередь такое сходство обусловлено колонизацией. Португальская колониальная система во многом отличалась от систем, разработанных англичанами, французами, испанцами. Особенность пятивековой колонизации португальцами Африки заключается в более действенном, "тотальном" характере ассимиляции местного населения, стремлении насадить в колониях новую, португализованную культуру, новый, португализованный образ жизни, католическую религию.

В плане типологии функционирования можно выделить и ряд описанных Д.Дюришиным форм взаимодействия между образующими синтез национальными литературами — интеграционную (свидетельствующую о тесном взаимодействии этих литератур), дифференционную (наличие ее показывает, что литературы отдаляются друг от друга) и комплементарную (выявляющую тенденцию к взаимодополнению литератур).

Из-за интенсивности контактов в африканской группе португалоязычных литератур чрезвычайно развита именно последняя, комплементарная форма взаимодействия, как и ее разновидность — форма компенсаторная. Для этого существует немало предпосылок — в том числе осознание культурного и в какой-то мере этнического родства, лингвистическое единство, а в последние десятилетия активизации названных тенденций способствуют и различные внелитературные факторы — освободительная борьба, взлет национального самосознания, укрепление политического единства и т.д.

О действии компенсаторной функции в образовании межлитературного синтеза свидетельствуют примеры из истории становления португалоязычных литератур Африки: произведения европейских (португальских) и латиноамериканских (бразильских) романтиков и реалистов XIX века, а также португальских неореалистов и бразильских писателей Северо-Восточной школы века XX заполняли "пробелы" в формирующихся литературах Кабо-Верде, Мозамбика, Анголы. Поэту середины XIX в. Жозе да Силва Майа Феррейре (Ангола) служат образцом для подражания португальский романтик Алмейда

Гаррет и бразильский романтик Гонсалвес Диас, хотя Майа Феррейра отнюдь не всегда ограничивается ролью "ученика" зарубежной литературы. Значение его творчества в том и состоит, что он впервые ввел в португалоязычную поэзию африканскую тематику, придав своим стихам специфически местный колорит.

Какое-то время компенсаторную функцию выполняли и лучшие из колониальных романов, чему способствовала "узнаваемость" бытовых деталей, относительно правдивое воспроизведение природы и среды, что делало эти романы, за неимением отечественных, почти своими. Таковы произведения португальских писателей более или менее прогрессивных убеждений — "Новое отплытие" Аугусто Казимиро, "Солнце тропиков" Энрике Галвао, "Путешествие по Африке" Жозе Озорио де Оливейры.

Весь ход литературного процесса в португалоязычной Африке сопровождался постоянной борьбой интеграционной и дифференционной тенденций, иначе говоря, либо склонностью к межлитературным контактам, либо "изоляционистскими" настроениями, призывами к культурной автономии, что для литератур колониального происхождения имело в свое время немаловажное значение. При том, что интеграционный процесс безусловно преобладает в этом регионе над дифференционным, предпосылки к размежеванию культур в португальских колониях в Африке возникли очень давно, задолго до начала освободительной борьбы. Процессу дифференциации способствовали: географическая удаленность колоний друг от друга, разные формы колонизации ("материковая" в Анголе и Мозамбике, "островная" — на архипелаге Кабо-Верде, на Сан-Томе и Принсипе), разные социально-экономические условия, разная степень воздействия языкового и этнического субстрата.

Так, интенсивное смешение культуры африканского населения с культурой колонизаторов привело на Кабо-Верде к быстрой "креолизации" искусства и литературы[4]. В материковых владениях Португалии дифференционный по отношению к португальской культуре процесс, напротив, почти не ускорился внесением из местных африканских традиций новых элементов. Тем не менее он все же происходил, и как раз в колониальный период, с помощью дифференционной, негативной рецепции в португалоязычных литературах Африки были заложены основы будущей самобытности. Так, если идейно-эстетические ценности португальского романтизма были интегрированы всеми колониальными литературами, то творчество ультраромантиков — Казимиро де Абреу, А.Ф.Кастильо и др. вызвало в колониях однозначно отрицательную реакцию, не столько на эстетику романтизма, сколько на попытку проколониалистски настроенных идеологов воздействовать на развитие литературы в духе своих концепций, в частности, теории лузо- (образовано от древнего названия Португалии — Лузитания), или португалотропикализма,

призывающей к общественно-культурной и политической интеграции без учета национальных интересов каждой из стран португалотропического сообщества.

Первопричиной, первичным импульсом интеграции, тесного межлитературного общения послужили сходные условия общественно-исторического и культурного развития африканских колоний Португалии. Первичная интеграция (40–60-е гг. XX в.), основанная на подражании португальским образцам в плане литературном и на теории лузотропикализма в плане идеологическом, вызвала к жизни более или менее искусственное объединение. И все же в становлении африканских культур португалоязычного ареала большую роль сыграло увлечение начинающих писателей португальскими романтиками XIX в. Творчеству португальских романтиков были присущи антиклерикальная направленность (а при засилии в Африке миссионеров-католиков это стало особенно злободневным) и протест против абсолютизма светской власти, хотя и связанный с идеализацией прошлого. У ранних поэтов и романистов португалоязычной Африки этот протест отождествлялся с их борьбой против гнета метрополии, а идеализация доколониальной Анголы или Мозамбика привела некоторых из них в ряды сторонников негритюда (концепции мессианской роли в современном мире культуры народов черной расы как носительницы истинного гуманизма).

Подлинная межлитературная общность начала формироваться в африканских португалоязычных литературах со времен освободительной борьбы. Уже тогда между португальскими колониями возникли интенсивные связи, имевшие глубокие корни в общности историко-культурной эволюции, а главное, стимулируемые общим сопротивлением колониализму, нарастанием национального самосознания. С начала 60-х гг. интеграционные тенденции выдвигаются на первый план как в международных литературных отношениях, чему способствуют объединяющие народы португальских колоний антиколониалистские настроения, так и в собственно литературном аспекте — с нарастанием общественной ангажированности литератур.

После завоевания независимости (1975) в бывших африканских владениях Португалии оживляются формы литературного взаимодействия, возникает качественно новый синтез. И хотя нередко происходят дифференционные процессы, в основном в жанровой системе, ибо отдельные жанры из-за неравномерности их развития в разных литературах проходят неодинаковые по величине и интенсивности пути, в целом исследуемая система обладает внутренней устойчивостью.

Рассматриваемая общность африканских лузофонных литератур отличается рядом характерных признаков, и ее следует поэтому рас-

сматривать как синтез специфический, которому присущи и некоторые черты, не распространяющиеся на общности европейских литератур, описанные Д.Дюришиным и возглавлявшимся им исследовательским коллективом[5]. Ведь в прошлом португалоязычные литературы Африки должны были отстаивать право на самобытность, а в настоящем процесс формирования национальных литератур происходит параллельно с процессом формирования наций. Вот почему в межлитературном синтезе португалоязычной Африки наиболее существенными представляются следующие факторы взаимодействия литератур — **монолингвизм**, т.е. наличие общего для всего ареала литературного языка; **синкретизм** литературных и культурных традиций; **полифункциональность некоторых ключевых явлений**, выступающая как одна из форм ускоренного развития, когда в творчестве одного писателя аккумулируются несколько социально-эстетических функций, а в одном произведении как бы сосуществуют разные тенденции, например, сентиментализм, романтизм и просветительский реализм, как в романе ангольца О.Рибаса "Уанга" (1951); билитературность, т.е. способность произведений одной национальной литературы функционировать в контексте другой. В странах португальского языка билитературность получила широкое распространение, ее массовый характер вызван преобладанием на данном этапе намеренно интеграционных тенденций в идейной и жанрово-стилистической сферах. Билитературны произведения ангольцев Ф.М.Кастро Сороменьо (трилогия "Мертвая земля", "Поворот" и "Язва") и Луандино Виейры (повести "Луанда", "Истинная жизнь Домингоса Шавьера", "Мы из Макулузу"), португальца Мануэла Феррейры (романы "Час отплытия" и "Ордер на арест"), относящиеся одновременно к португальской и ангольской (в последнем случае кабовердианской) литературным системам. Объективное следствие этого — присутствие в произведениях названных писателей элементов двух национальных систем в своего рода симбиозе.

О том, что билитературность определяется не только монолингвизмом межлитературной общности, свидетельствует ситуация на Кабо Верде, где существуют параллельно две литературы — на португальском и на креольском языках. Стихи Камоэнса и португальских поэтов-романтиков воспринимались там в оригинале не столько благодаря близости креольского языка к португальскому, сколько потому, что эта поэзия отвечала потребностям и тенденциям развития креольской литературы. Однако билингвизм не снимает необходимости перевода, ибо информативно-языковая его функция уступает по значению функции творчески-созидательной, активной самобытному истолкованию и осмыслению произведений. Некоторые креолоязычные поэты сами переводили и переводят на свой язык

португальскую поэзию (переводы Камоэнса и лирического поэта XIX в. Жоана де Деуса, сделанные Эужению Таваресом).

Подобное "смыкание" национальных систем далеко не тождественно идиллическому совместному существованию различных литератур на протяжении нескольких десятилетий. В этом функциональном взаимообмене культурными ценностями постоянно проявляются тенденции к сближению, расхождению и взаимодополнению.

Для африканской группы литератур португалоязычного ареала как синтеза колониального происхождения характерна не адаптация моделей и не появление национальных разновидностей литературных направлений, "типологических вариаций"[6], также во многом отличающихся от их классической формы, как, например, производный от общеевропейского португальский романтизм, а возникновение еще более далеких от европейского образца разновидностей.

Сложность художественного процесса в межлитературных синтезах, необходимость рассматривать "внутреннее состояние" образующих синтез литератур вместе с анализом его места в общей метасистеме. в мировом литературном процессе, привели к тому, что исследование этого синтеза приобретает комплексный характер, и на события и факты литературной, шире — культурной реальности приходится смотреть глазами одновременно литературоведа и историка, лингвиста, социолога и фольклориста. А если метод критического анализа все чаще строится по принципу "полифонии", то и методологические инструменты исследования становятся все более многообразными и изощренными. Каждый из его приемов и подходов обладает своей сферой компетенции, определение которой и является нашей задачей.

В). Проблемы языкового анализа (монолингвизм и билингвизм). Важное место среди таких приемов занимает, на наш взгляд, языковой анализ, поскольку монолингвизм до сих пор является одним из определяющих признаков межлитературного синтеза. Осознание общности, тесной близости литератур сохраняется в африканской группе португалоязычного ареала во многом именно благодаря существованию единого — португальского — языка.

Ассимиляторская политика колонизаторов повлияла на ход и специфику художественного процесса в португалоязычном ареале и тем, что почти все произведения в нем создавались и продолжают создаваться на португальском языке. Благодаря монолингвизму и существованию единоязычного пласта в литературах Европы, Латинской Америки и Африки, португалоязычная литература этого конти-

нента первое время развивалась под воздействием стилевой и жанровой системы португальской литературы. Португальский язык, имеющий многовековые литературные традиции, и сейчас остается основным средством художественного выражения во всех пяти лузофонных африканских странах, ибо количество местных языков и диалектов там велико, а владеет каждым из них небольшой процент населения.

По мере того, как ангольская, мозамбикская, кабовердианская литературы обретали национальную характерность, рамки португальского языка становились для них тесными. Постепенно начала вырисовываться новая тенденция — языковая дифференциация, предвестница возникновения особого, более приспособленного для отражения местной реальности языка. Встречая, например, такие слова, как "мулемба", "имбондейро" (деревья), "киссанже" (музыкальный инструмент), "муссек" (пригород), читатели понимают, что действие происходит в Анголе, а обнаружив в тексте слова на языках широнга, свази или шангана, распространенных в Мозамбике, они убеждаются, что речь идет о мозамбикской действительности.

На Кабо Верде наряду с "классическим" португальским, отвечающим европейским нормам, в литературном обиходе существует и так называемый приблизительный португальский язык, как именуют там воспринятый местными жителями язык бывшей метрополии. Многие фразеологизмы и речения "приблизительного португальского" являются производными от языка XIV-XV вв., уже вышедшими из употребления а Португалии, но еще не забытыми в "португальской" Африке.

Функция монолингвизма в межлитературном синтезе развивающихся стран Африки двойственна и внутренне противоречива. С одной стороны, португальский язык служил для колонизаторов инструментом укрепления их господства, с другой — это основное средство коммуникации, обеспечивающее контакты с источниками европейской (в первую очередь португальской) и латиноамериканской (бразильской) культуры, выполняющее таким образом посредническую функцию при восприятии инонациональных культурных ценностей.

В африканской группе португалоязычного ареала встречается и билингвизм. На Кабо Верде, Сан-Томе и Принсипе, в Гвинее-Бисау на основе португальского языка, принесенного колонистами, возник родственный ему креольский язык, "криольо". Во всех этих странах на криольо создается фольклор, пишутся стихи, короткие рассказы, но лишь на Кабо Верде язык этот достиг столь высокой степени самостоятельности, что сделался вторым общепризнанным языком художественной литературы. И хотя многие кабовердианские писатели

на практике доказали превосходные изобразительные и выразительные возможности криольо, говорить о равноправии португальского и креольского языков на архипелаге преждевременно, хотя оно и было официально признано после провозглашения независимости. Если воспользоваться определением Г.В.Степанова, который разработал на материале романских языков категории "координативного и субординативного двуязычия", т.е. равноправия и неравноправия языков, и, соответственно, координативной и субординативной ситуации[7], то провозглашенное "координативное двуязычие" на Кабо Верде все еще имеет тенденцию превращаться в реальной культурно-политической ситуации в "субординативное". И эта "субординативность" исторически обусловленатрудно сразу преодолеть издавна сложившееся разделение: тексты бытописательские, малых форм пишутся по-креольски, а проза философского содержания, романы и повести — на португальском.

С). Проблемы социологического анализа. Наряду с языковым анализом, невозможно обойтись при исследовании португалоязычных литератур Африки без анализа социологического, поскольку необходимо постоянно учитывать социокультурный и исторический контекст, в котором происходит становление и развитие литературы.

Среди разнообразных факторов, повлиявших на формирование и последующее функционирование португалоязычной общности, ведущим является **общественно-исторический фактор.** Динамика культурного процесса в "португальской" Африке на протяжении пяти веков определялась колониальным статусом, характером и длительностью колонизации, а после завоевания независимости она определяется спецификой периода "национальной реконструкции". С общественно-историческим фактором связаны два других — **политико-административный** (долгое время африканские колонии Португалии существовали в рамках единой колониальной империи, а в 70-х гг. нашего столетия стали суверенными государствами) и **социально-экономический** (наличие общей системы управления, администрации, ведения хозяйства). Следует отметить и воздействие таких факторов, как **географический** (влияние на судьбы культуры географического положения отдельных государств, например, ярко выраженный синкретизм культур на Кабо Верде, находящемся на перекрестке морских путей из Европы в Африку) и **этно-лингвистический** (своеобразие этнического и культурного субстрата, местные варианты португальского языка в Анголе и Мозамбике при официальном монолингвизме, появление креольских языков).

На основе взаимодействия различных факторов Д.Дюришин намечает четыре типа специфических форм "общения" национальных литератур:

1. Литературы этнически родственных народов, живущих в рамках единой государственной системы.

2. Литературы этнически родственных народов вне фактора общей государственности.

3. Литературы этнически неродственных народов, но на протяжении длительного времени живших в рамках единого государственного объединения.

4. Литературы, объединяемые географическим положением или принадлежностью к одному региону[8].

Межлитературный синтез португалоязычных литератур Африки не может, на наш взгляд, быть полностью причислен ни к одной из этих групп. Ближе всего он оказывается к третьему типу литератур. Но и здесь наблюдается ряд существенных отклонений. Во-первых: если, по Дюришину, характерной чертой данной формы межлитературного общения является отсутствие этнического и языкового факторов, то в исследуемом нами синтезе языковой фактор, как мы видели, до сих пор незаменим в качестве централизирующего, придающего стабильность начала. Во-вторых: несмотря на отдаленность этнического родства, развитие африканских лузофонных литератур происходит по контактно-типологическому варианту, т.е. многочисленные контактные связи перекрещиваются в них с типологическими схождениями, а это служит отличительным признаком первого названного выше типа. В-третьих: хотя в.общности португалоязычных литератур также большую роль играют общественно-политические отношения между странами, даже при колониальном господстве, в условиях политического антагонизма, дифференционная, разъединяющая литературы функция никогда не преобладала в африканской их ветви над объединяющей, интеграционной, как это происходит при третьем намеченном словацким исследователем типе специфических форм межлитературных связей.

Поэтому, как нам думается, африканские португалоязычные литературы составляют особый, пятый, если придерживаться классификации Дюришина, тип межлитературных контактов — освободившихся от колониального гнета развивающихся стран.

Все факторы, от которых зависит мера близости литератур, в каждом конкретном случае действуют совместно, хотя одни из них являются на определенном этапе основными, необходимыми, а другие только сопутствующими, что зависит от специфики культурного развития, от исторически сложившихся традиций и от конкретного исторического периода общения литератур. Так, на смену общественно-историческим, лингвистическим и географическим факторам, стимулировавшим сближение литератур на раннем этапе (конец

XIX — первая половина XX в.), в 50–70-х гг. в африканских лузофонных литературах приходит общность борьбы за социальное освобождение, ставшая первопричиной качественно нового синтеза.

Решающим фактором синтеза этих литератур можно, как нам кажется, считать такой общий для разных литератур критерий, как сходство исторических судеб соответствующих стран — насыщенных освободительной борьбой пяти веков колонизации и идейно-политического единения в постколониальный период.

Несмотря на различные формы португальской колонизации, "материковую" (территории нынешних Анголы, Мозамбика и Гвинеи-Бисау, где португальцы застали относительно развитую цивилизацию) и "островную" (необитаемые в конце XV в. Кабо Верде, Сан-Томе и Принсипе), окончательной ассимиляции ни на континенте, ни на принадлежавших Португалии островах не произошло.

На Кабо Верде в результате взаимодействия нескольких культур — негро-африканской, португальской и южноамериканской — появился сложный социокультурный комплекс, более близкий из-за образовавшегося на этих островах сплава культур к бразильской, чем к кубинской разновидности культурного симбиоза.

В материковых владениях Португалии африканское общество обладало устойчивой традиционной структурой и потому явилось своего рода барьером, препятствовавшим завершению ассимиляторской политики: внедряемой колонизаторами культуре противостоял определенный тип местной культуры, африканского субстрата, послужившего впоследствии основой и стимулом для возникновения специфически национальных черт в литературах этих стран. Следствием такого "противостояния" были непрекращающиеся на всем протяжении колонизации попытки формирующейся здесь интеллигенции отстоять свою духовную независимость. Процесс пробуждения национального и личностного самосознания в лузофонной Африке неотделим от процесса становления национальной литературы, совпавшего по времени, как уже упоминалось, с началом формирования национальных общностей (важнейшее отличие африканских литератур от европейских).

Поэтому выдвинутый в начале 60-х гг. XX в. португальскими и бразильскими социологами тезис о том, что колониальная культура входит неотъемлемой составной частью в культуру метрополии, а литература в колониях развивается только в ее пределах и по ее образцам, представляется нам несостоятельным. Долгое время исследователи португалоязычного ареала не вычленяли африканские литературы из общего понятия "португальская литература", следуя социо-

культурной доктрине лузотропикализма. Приверженцы ее трактовали португалотропическое сообщество как гармоническое сочетание европейской культуры с африканской, несмотря на то, что эти культуры были объединены насильственным путем и между ними не существовало равенства.

D). Проблемы историко-культурного анализа. Специальной формой социологического рассмотрения литературы является историко-культурный подход. При обращении к нему социальная природа взаимодействий, контактов, типологического сходства художественных процессов проступает особенно явственно[9]. В этой связи представляет интерес выдвинутая в 60-е гг. ангольским социологом и писателем смешанного происхождения Марио Антонио теория "креольских "островов" "[10]. Как справедливо подметил ангольский исследователь, в результате многовекового контакта португальской культуры с культурами разных африканских этносов в Луанде и других крупных городах Анголы возникла местная, "креольская" по его терминологии культура, ставшая типичной для ангольской традиции. Этот контакт, по мнению Марио Антонио, оказался настолько плодотворным, что ряд культурных явлений в стране он предложил рассматривать "в перспективе креолизации", подразумевая под словом "креолизация" достигший известного равновесия глубинный процесс смешения и постепенного слияния африканской и португальской культур. Креольские "острова", по определению Марио Антонио,— это центры, культура которых существенно отличается от непосредственно окружающей их более распространенной культуры. Жители Луанды, например, уже с XVII в. являлись, по его мнению, носителями двух культур, "культурной бивалентности": приобщаясь к португальской цивилизации, они не утрачивали корней, связывавших их по рождению с определенными этническими группами.

Автор теории "креольских "островов" " уделил несравненно больше внимания, чем другие идеологи португалотропической общности, роли местного субстрата в образовании синтеза культур,— он неоднократно упоминает о взаимовлиянии и взаимопроникновении африканских и европейских элементов в письменной литературе, фольклоре, музыке, подчеркивая "взаимное принятие культурных ценностей". И тем не менее, известное преувеличение роли контактных связей с Португалией (так называемая ситуация контакта), настойчивые поиски примеров европейского влияния в фольклоре, народной музыке и в письменной литературе свидетельствуют, по сути дела, о недооценке самобытности африканской культуры.

Выводы сторонников теории лузотропикализма и "креольских "островов"" о естественном, органическом единстве португалоязычной общности, о приоритете португальского влияния (в ущерб наци-

ональной самостоятельности африканцев), об успехах многорасовой португальской цивилизации представляются недостаточно убедительными. И тем не менее, в обеих теориях содержится "рациональное зерно" — доказательство чрезвычайной интенсивности контактных связей африканских колоний (как и Бразилии) с метрополией, что было вызвано особенностями развития португалоязычной Африки и самого португальского колониализма. В книге "Луанда, креольский "остров" " Марио Антонио приводит многочисленные примеры контактов с Португалией в различных областях культурной и общественной жизни Анголы, черпая их в литературе и фольклоре, в местных религиях, также не избежавших ассимиляции, в обрядах, празднествах, в быту.

К высказанной Марио Антонио справедливой мысли о разнообразных контактных связях Португалии с колониями следует, однако, сделать существенное добавление. Связи эти носили по преимуществу односторонний характер — в колониях, по крайней мере в официальных кругах, принимали и безоговорочно одобряли все созданное в метрополии, а о культурных ценностях колонизованных народов предпочитали умалчивать, недаром "заморские территории" Португалии называли "зоной молчания", ведь сведения о них крайне редко просачивались на страницы мировой печати.

Есть доля истины и в утверждении о том, что предпосылкой для возникновения первичной межлитературной общности в португалоязычной Африке послужило внедрение инокультурной, португальской, традиции. Но поскольку португалотропическое объединение культур не было ни органическим, ни равноправным, а общественно-культурные связи отличались односторонностью, межлитературной португалоязычной общности в колониальный период не были присущи ни единство, ни слитность компонентов. Напротив, в ней активно противоборствовали полярные идейные течения — проколониалистское и националистическое, антиколониалистское.

Португальская колониальная система, в которой очень рано создались предпосылки для смешения разных рас, культур и цивилизаций, породила этнический, культурный и литературный **синкретизм**, ставший одной из основных категорий межлитературных отношений в португалоязычной общности африканских литератур. Причиной смешанного, креольского характера культуры португальских колоний в Африке явились опять-таки специфические свойства португальского колониализма, хотя степень "креолизации" (воспользуемся терминологией Марио Антонио), тяготения культур к синкретизму, а затем к синтезу была неодинаковой — на островах значительно более высокой, чем на континенте.

Колониализм вызвал к жизни еще одну характерную черту исследуемой общности — **полилитературность ряда ключевых явлений** литературного развития отдельных входящих в нее стран, когда то или иное произведение могло функционировать одновременно в нескольких португалоязычных африканских литературах. Например, произведения ранних романистов — "Раб" Эваристо де Алмейды (Кабо Верде), "Африканские сцены" П.Ф.Машадо, "Нга Мутури" Алфредо Трони (Ангола), отражавшие идеи просветительского реализма в его "африканском" варианте и направленные против наиболее страшного последствия колониальной экспансии — работорговли, одинаково способствовали формированию нового общественного сознания во всех португальских колониях в Африке конца XIX в.

Литературам колониального происхождения свойственен и синкретизм литературных жанров. Так, в Анголе, Мозамбике и на Кабо Верде одновременно развиваются в 60–80-х гг. XX века новые для местной литературной традиции формы — например, смешанный, или "гибридный" жанр, когда в одном произведении сочетаются беллетристика, поэзия, элементы драматургии, документалистика. Для литератур, вынужденных развиваться в неблагоприятных общественных условиях, характерна полифункциональность творческой личности. Она проявляется и в многогранности интересов, общественно-политической, социокультурной и литературной деятельности отдельных писателей, и в широкой жанровой дифференцированности их творчества. Приведем в качестве примера Ж.Д.Кордейро да Матту (1857–1894), ангольского поэта, романиста, журналиста, историка, филолога, фольклориста, этнографа и педагога. Одним из первых поняв, насколько необходимо изучение фольклора и языков коренных жителей Анголы, он издал книгу "Народная философия в ангольских пословицах", составил первую грамматику языка кимбунду и первый кимбунду-португальский словарь; ему также принадлежат "История Анголы", сборник лирики "Безумства" и первый ангольский роман.

Обычно подобные многогранные личности появляются в переломные моменты, на рубеже двух эпох, когда формируется новая художественная культура и общественная потребность в развитии различных областей духовной деятельности особенно велика, а квалифицированных кадров недостаточно. Именно такой этап переживают сейчас все португалоязычные литературы Африки, в первую очередь ангольская.

Е). Проблемы сравнительно-типологического анализа. Сравнительный подход необходим при исследовании межлитературного синтеза для того, чтобы рассмотреть африканскую группу португалоязыч-

ных литератур в двух аспектах. Во-первых, как общность литератур колониального происхождения, со свойственными ей закономерностями — разными темпами становления отдельных литератур; "сменой инициатив", или "чередованием импульсов развития"[11], т.е. выдвижением в группе близких литератур нового "лидера"; одновременным существованием разных направлений. И во-вторых, как межлитературный синтез, находящийся в непрерывном развитии.

Неравномерность приобщения разных социальных групп африканского населения к мировому культурному наследию[12], "ступенчатый" характер прохождения ими этапов духовной эволюции предопределили в португалоязычных литературах Африки феномен "анклавного" развития. Вкрапленные в традиционную культуру островки — "анклавы" — всякий раз возникали в африканских лузофонных странах как результат восприятия европейской культуры, тех или иных сторон европейского литературного наследия, — например, европейского (в португальском национальном варианте) романтизма, сентиментализма, просветительских идей. Можно выделить три этапа "анклавного" развития португалоязычных африканских литератур. В конце XIX — начале XX вв. подобный процесс захватил элитарные слои (натурализировавшиеся португальские колонисты, африканская интеллигенция), опередившие по уровню развития общество в целом. В творчестве первых ангольских и зеленомысских романистов — П.Ф.Машадо, Ассиза Жуниора, Эваристо де Алмейды — сказалось воздействие романтизма и сентиментализма просветительской направленности.

Вторично процесс "европеизации" активизировался в африканской группе португалоязычных литератур в конце 40-х — начале 50-х гг. XX в. Однако новое поколение интеллигенции воспринимает европейскую культуру с иных позиций, осваивая опыт критического реализма (доказательство тому — трилогия ангольского романиста Ф.М.Кастро Сороменьо "Мертвая земля", "Поворот" и "Язва", романы кабовердианца Мануэла Лопеса "Яростный ливень" и "Гонимые восточным ветром").

И, наконец, в 60–70-х гг. тот же путь прошли революционные поэты, выходцы из народа, создавшие поэзию "партизанских отрядов". Восприятие этих поэтов неизбежно носило избирательный характер — из опыта инонациональных литератур они позаимствовали лишь то, что было созвучно их идейно-художественным установкам, императивам освободительной борьбы, требовавшей демократизации поэтики, освоения новых пластов действительности.

В 70–80-е гг. в африканских португалоязычных литературах прослеживается еще один любопытный процесс — смена "инициативы развития". Если в течение нескольких десятилетий главенствующую

роль в этой группе литератур бесспорно играла кабовердианская литература, то теперь на первый план выдвигается литература Анголы, и причины такого подъема творческой активности обусловлены в ней в первую очередь общей социокультурной ситуацией послеколониального периода "национальной реконструкции", интенсификацией общественных и культурных процессов. Тесно связанные со злободневной для Африки 80-х гг. проблемой формирования нации в рамках государственных границ, задачи культурного строительства составляют теперь основное содержание творческой и интеллектуальной жизни португалоязычного ареала. Синтезирование достижений мировой культуры с традиционными и новыми отечественными культурными ценностями, отражающими коллективное сознание основных социальных пластов и групп,— такими видятся ангольским писателям пути создания будущей общенациональной культуры.

В то же время литература Кабо Верде оказалась после завоевания независимости как бы на периферии. Причина этого явления кроется, на наш взгляд, в особенностях общественно-культурной эволюции Кабо Верде.

Если активно проводимая на континенте политика культурной ассимиляции вызвала столь же активное противодействие, что послужило стимулом для стремления к национальному своеобразию, то интеллигенция архипелага Кабо Верде была, по сути дела, лишена этого стимула. С 1975 г., т.е. с момента провозглашения независимости, сформировавшийся там культурный комплекс не претерпел особых изменений. К тому же на творчество местных писателей влияет и географическое положение страны, вызывающее к жизни "островные" проблемы — мотивы одиночества, оторванности от мира, протест против сонного размеренного существования вдали от центров цивилизации. Отсутствие в кабовердианской художественной прозе последних десятилетий признаков обновления объясняется тем, что писателям трудно еще осмыслить социально-исторические преобразования. В поэзии предпосылки для будущего новаторства проявляются во все возрастающем использовании креольского языка.

Если в литературах Европы по мере их развития "всякий раз образуется неповторимая типологическая художественно-образная конструкция", "основной каркас" которой остается неизменным во всех ее разновидностях, "и художественное направление выступает как инвариант... художественной концепции мира"[3], то в современных литературах Африки, сформировавшихся в подавляющем большинстве в условиях колониализма, картина несколько иная. Ритм развития у них поневоле неравномерный, то ускоренный, то замедленный,— зависимость от благоприятных или неблагоприятных социальных условий очевидна, и для подобных литератур, в том числе

и для португалоязычной межлитературной общности, характерно совмещение на одном отрезке времени различных стадий, уже пройденных литературами Европы, параллельное существование разных творческих принципов и направлений, не только в каждой из ее африканских литератур, но подчас и в творчестве одного писателя.

В отличие от поэтов, обращающихся и к старым, и к современным формам художественного выражения, прозаики Анголы, Мозамбика, Кабо Верде использовали в начальный период формирования литературы направления, характерные для прошлых веков, в частности, модели авантюрно-плутовского и сентиментально-дидактического романов. При этом в них подчас возникают явления, нарушающие привычную последовательность литературной эволюции. Именно такие неожиданности и заставляют принимать во внимание конкретную общественно-историческую обстановку, влияющую на литературный процесс.

Так, неравномерные темпы эволюции, особенно четко проявляющиеся в литературе Кабо Верде, находят объяснение в специфике сложившейся там социокультурной ситуации. Подобно ангольцам и мозамбиканцам, ранние кабовердианские прозаики обращались к художественным направлениям прошлых эпох — романтизму, сентиментализму, натурализму, просветительскому реализму и т.д. Сходный процесс можно проследить и в поэзии Кабо Верде — первые ее образцы возникли под воздействием португальского романтизма.

В современной литературе архипелага, как и в литературах Анголы и Мозамбика, сочетаются самые различные направления, в том числе развитые формы реализма, включая элементы "магического", или "волшебного" реализма. Нередко разные творческие принципы сосуществуют в произведениях одного писателя. Например, в романах крупнейшего писателя Кабо Верде Мануэла Лопеса "Яростный ливень" и "Гонимые восточным ветром" встречаются черты романтизма и бытописательства, критического и психологического реализма, а современные приемы письма соседствуют с классическими. Остротой социального анализа, широким охватом явлений национальной действительности романы эти близки к произведениям португальских неореалистов, а также бразильских романистов Северо-Восточной школы[14].

Однако с середины 60-х гг. XX в. в кабовердианской литературе происходит, можно сказать, "обратный" процесс — от развитых форм критического реализма писатели вновь возвращаются к натурализму и бытописанию. Правда, этот процесс характерен лишь для художественной прозы, в поэзии, напротив, ощущается глубокий интерес ее создателей к модернистским способам художественной выразительности. В 70—80-х гг. такое явление становится массовым. В

традициях бытописательства с явно просветительским уклоном написано немало повестей, в которых выявляется обусловленная новой общественно-политической ориентацией идейно-эстетическая установка писателей — показать национальную самостоятельность и самобытность креолов, чтобы способствовать тем самым росту их национального и личностного самосознания.

Чтобы выявить общее направление развития африканских литератур португалоязычной группы, попытаемся кратко определить типологию развитня в них четырех основных художественных форм — романа, повести, смешанного жанра и поэзии.

Ряд существенных тнпологических аналогий в генезисе и формировании португалоязычного романа Африки дает нам право утверждать, что в общих чертах он формируется по тем же законам, что и африканский роман на других европейских языках — французском и английском. Более того, специфика его развития характерна для любой литературы колониального происхождения с неравномерным, скачкообразным ритмом, когда разновременные по европейским понятиям литературные явления сосуществуют и взаимодействуют в одном периоде времени, в одной литературе, зачастую даже в творчестве одного писателя.

Анализ процесса формирования португалоязычного романа Африки на протяжении более чем ста лет, с 80-х гг. XIX в. по 90-е гг. XX в., на трех этапах его существования говорит о том, что главной задачей создателей этого романа с самого его зарождения было воспроизведение конкретно-историческнх проблем народа. Отсюда — возникновение типологической общности идейно-художественных концепций и эстетических принципов португалоязычных романистов, "единство цели" в их творчестве[15].

Уже на ранней стадии в африканском романе португалоязычного ареала проявляются признаки типологической близости, сказывающейся прежде всего в сходстве общественных функций литературных произведений. К тому же в романе наблюдаются и типологические аналогии с другими африканскими литературами, которым также были свойственны иа начальном этапе бытописание, просветительство, элементы сентиментализма.

Во втором периоде развития, характеризующемся возникновением эстетически зрелых форм (4070-е гг. XX в.), в португалоязычном романе Африки также прослеживаются черты типологического сходства в идейно-эстетическом плане. Однако типологические сопоставления позволяют обнаружить ряд закономерностей его развития не только по аналогии, но и по контрасту, иными словами, вместе с интеграционной функцией межлитературного общения действовала и фуикция дифференционная, что способствовало усилеиию нацио-

нального своеобразия в кабовердианской, ангольской и мозамбикской литературах, а впоследствии, в конце 70-х гг., новому их объединению на более высоком уровне.

Возникновение типологических расхождений, в первую очередь в структурном плане, в выборе модели романа было вызвано различиями в конкретной социально-культурной ситуации Кабо Верде ("островная" форма португальской колонизации), с одной стороны, и Анголы и Мозамбика ("материковая" ее форма) — с другой. Если в кабовердианской литературе появляется роман воспитания ("Шикиньо" Балтазара Лопеса, "Ордер на арест" Мануэла Феррейры), отражающий на местном материале конфликт личности с окружающей средой, то для романа Анголы 40–70-х гг. эта модель не характерна: взлет национального самосознания, нагнетание противоречий, порожденных колониализмом, начало вооруженной борьбы повлекли за собой возникновение новой разновидности жанра — идеологического романа с элементами романа воспитания (изображение приобщения молодого героя к проблемам африканской действительности).

Третий, новейший этап развития португалоязычного романа Африки (середина 70-х — 90-е гг.) во многом отличается от предыдущих. Особенности его определяются спецификой постколониального периода развития португалоязычных стран, избравших курс на построение социализма (отказ от которого происходит в начале 90-х гг.), — стоявшими перед ними проблемами социалистического строительства, но в неменьшей степени и проблемами внутренней консолидации молодых независимых государств, их национального единства ("национальной реконструкции", по терминологии того времени), а также проблемой воспитания нового человека, получившей отображение в литературе, однако на практике оказавшейся лишь данью пропагандистской риторике.

Не случайно даже в романистике Анголы, для которой биографический жанр мало характерен, три из пяти опубликованных после провозглашения независимости романов относятся именно к данной модели ("Все это было" О.Рибаса, "Йака" Пепетелы, "Нзинга Мбанди" Пакавиры), а в двух остальных, "идеологических" романах — "Майомбе" Пепетелы и "Топорик Фети" Эирике Абраншеса — тема формирования нового человека является основополагающей.

Романы воспитания продолжают создаваться в Мозамбике и на Кабо Верде. В то же время "идеологический" роман, относительно новая для литератур португалоязычной Африки разновидность, появляется в 70—80-е гг. уже не только в Анголе и Мозамбике, где она представляет своего рода синтез с романизированными биографиями ("Имитация дней" Гильерме де Мело), но и на Кабо Верде ("Спорный остров" Тейшейры де Соузы). Следовательно, на третьем этапе

эволюции африканского португалоязычного романа прослеживаются типологические соответствия не только в его общественных функциях (аспект проблемно-тематический), но и в структурном плане.

Таким образом, можно утверждать, что на всех трех этапах развития романа Кабо Верде, Анголы и Мозамбика типологические схождения преобладают в нем над различиями, и основная роль в межлитературной коммуникации принадлежит интеграционной функции, действующей совместно с комплементарной (компенсаторной).

Как и роман, африканская португалоязычная повесть обладает отчетливо выраженной типологией развития. Но в противоположность роману процессы типологических расхождений преобладают в ней в содержательном плане над аналогиями. Причины этого кроются, на наш взгляд, в особых путях формирования жанра повести и в ее существенных отличиях от романа. Наряду с временем возникновения (повесть появилась позднее романа, в первом-втором десятилетиях XX в. и почти одновременно повсюду), ее отличает и существование предшественников в фольклорной традиции — так называемых историй, народного театра, исторических и географических хроник. Возможно, именно неизмеримо большее влияние на повесть фольклорных традиций и вызвало интерес некоторых писателей к "волшебному реализму", использующему образы мифопоэтического сознания масс в осмыслении латиноамериканской реальности.

Для африканской португалоязычной, повести проблемно-тематическое единство не характерно. Так, в кабовердианских повестях ("Петух пропел в бухте" Мануэла Лопеса, "Блудная дочь" А.А.Гонсалвеса) разрабатываются "островные" мотивы, проблемы вынужденной эмиграции, драматической борьбы человека со стихиями. В то же время в мозамбикских и ангольских повестях предпочтение отдается проблемам, связанным с колониальным и послеколониальным периодами — расовому и социальному угнетению, отчуждению личности, ставшему "оборотной стороной" ассимиляторской политики, и ее последующему возрождению. И если писатели Кабо Верде подчеркивают самобытность, исключительность национальной креольской общности, то ангольские и мозамбикские прозаики стремятся отразить общечеловеческие черты своих соотечественников.

Зато в художественной системе, в изобразительных методах и структуре повести наблюдается определенное сходство: такова модель притчи-аллегории, распространенной на Кабо Верде (повести А.А.Гонсалвеса, Э.Тейшейры де Соузы, "истории" Луиса Романо) и в Анголе — "Старые истории" Ж.Луандино Виейры, "Память о море" Мануэла Руя и др., а также модель серии рассказов или жанровых сценок, связанных единой сюжетной линией и общим героем,

встречающаяся во всех трех литературах — "Мы убиваем Шелудивого пса" Л.Б.Онваны, "Но ярость проходит, и воцаряется тишина" А. де Фрейтаса (Мозамбик), "Учитель Тамода" Уаненги Шиту (Ангола), "Вчерашний бриз" Жоржи Толентино (Кабо Верде). Типологически общей чертой является в повести и постоянное обновление формы, все возрастающая тенденция к синтезу различных жанров и творческих принципов.

В смешанной, или "гибридной" жанровой форме, сложившейся в африканских литературах португалоязычного ареала к концу 70-х гг, наблюдается преобладание типологических схождений. Ускорение интеграционных процессов вызвано тут, как в последнее десятилетие и в романном жанре, не столько непосредственной связью и взаимовлияниями литератур, сколько общими закономерностями социально-исторической и художественной эволюции Анголы, Мозамбика и Кабо Верде.

В период "национальной реконструкции" в смешанном жанре начинает вырисовываться еще одна типологически общая черта — отход от социального критицизма, преобладание позитивных тенденций, стремление созидать, а не обличать, способствуя тем самым росту национального самосознания, укреплению формирующихся национальных общностей.

Как и в прозаических жанрах, в поэзии португалоязычных стран Африки на всем протяжении ее развития явственно прослеживаются типологические параллели. В последние десятилетия в ней наблюдаются медленно прогрессирующие тенденции к типологическим расхождениям, к дезинтеграции, что объясняется воздействием местного субстрата, фольклорными влияниями, и — одновременно — более интенсивно развивающиеся интеграционные процессы — в частности, вызванные двоякой реакцией на поэзию "партизанских отрядов": стремлением к демократизации, упрощению стиха — с одной стороны, и тяготением к формальному совершенствованию — с другой. В стремительном нарастании интеграционной активности важную роль также играют внелитературные факторы — общность социальных программ, общественно-политических мотивировок, единство общественного сознания, выступающего как общенациональное.

Итак, нами была предпринята попытка проанализировать характер синтеза португалоязычных литератур Африки. Эти литературы представляют одну из разновидностей межлитературных синтезов, которая развивается по контактно-типологическому варианту и обладает достаточно высоким уровнем слитности компонентов. Как и в других межлитературных общностях, в африканских лузофонных литературах прослеживаются процессы притяжения, отталкивания и

взаимодополнения литератур (воздействие интеграционной, дифференционной и комплементарной функций). Основным "цементирующим" ее фактором можно считать сходство исторических судеб — общее колониальное прошлое и идентичная проблема выбора пути развития в послеколониальном настоящем.

Как выявляется в процессе анализа, африканские литературы португалоязычного ареала развиваются в русле общей историко-культурной эволюции и представляют один из вариантов мирового литературного процесса, хотя формирование в эпоху колониализма и специфические условия XX века с его интенсивным межкультурным и межлитературным взаимодействием не могли не наложить на это развитие своего отпечатка.

Изучение межлитературных синтезов как наиболее "продвинутого" типа межлитературных общностей, описанных в работах Д.Дюришина и других исследователей проблематики взаимодействия литератур, находится фактически в своей начальной стадии, однако пример межлитературного синтеза в португалоязычном ареале Африки может дать определенное представление о характере этого специфического явления, углубленное изучение которого требует серьезного междисциплинарного подхода.

[1] См.: Дюришин Д. Теория сравнительного изучения литературы. М., 1979 (перевод со словацкого).

[2] Понятие, введенное Дюришиным. См.: Дюришин Д. Особые межлитературные общности и методика их изучения. Вопросы литературы, 1984, № 4.

[3] Понятие введено И.Г.Неупокоевой. См.: Неупокоева И.Г. История всемирной литературы. Проблемы системного и сравнительного анализа. М., 1976.

[4] Архипелаг до XV в. был необитаемым, затем здесь обосновались португальцы; в эпоху активной работорговли (XVI–XVIII вв.) на нем появились рабы-африканцы, чьи потомки смешались с европейским населением.

[5] См., например: Дюришин Д. и коллектив. Систематика межлитературного процесса. Братислава, 1988 (на словацком и русском языках).

[6] См.: Гуревич А.Я. Типологическая общность и национально-историческое своеобразие. (К спорам о литературных направлениях) // Вопросы литературы, 1976, № 11.

[7] Степанов Г.В. Типология языковых состояний и ситуация в странах романской речи. М., 1976.

[8] Дюришин Д. Теория сравнительного изучения литературы. С. 276.

[9] О причинах возникновения типологической схожести и о взаимосвязанности сравнительного и социологических подходов см.: Ю.Б.Борев. Искусство интерпретации и оценки. Опыт прочтения "Медного всадника". М., 1981.

[10] António Mário. Luanda, "ilha" crioula. Lisboa, 1963.

[11] Понятия, предложенные Д.Дюришным. См.: Диониз Дюришин. Межлитературные общности как выражение закономерностей всемирной литературы (на русском языке) // Slavica Slovaca. Ročnik 23. 1988. Číslo 2. S. 176–177.

[12] См. об этом в применении к франко- и англоязычной Африке: Никифорова И.Д. Африканский роман. Генезис и проблемы типологии. М., 1977.

[13] Борев Ю.Б. Эстетика. 3-е изд. М., 1981. С. 228.

[14] Подробнее об этом см.: Ряузова Е.А. Роман в современных португалоязычных литературах. Проблемы типологии и взаимодействия. М., 1980.

[15] См. об этом применительно к алжирской, марокканской и тунисской литературе: Прожогина С.В. Рубеж эпох — рубеж культур. Проблемы типологии литературы на французском языке в странах Северной Африки. 40–80-е годы. М., 1984.

ВМЕСТО ЗАКЛЮЧЕНИЯ

1. Читатель и литературный процесс. Каждой литературной эпохе свойственна ориентация на своего читателя; взаимоотношения читателя и книги меняются с движением литературного процесса. Тип читателя, которому адресовано произведение в определенный момент литературного процесса, может служить инструментом для анализа произведения и определения его ценности[1].

Оценка всех художественных качеств произведения меняется уже в следующем поколении читателей. Признаки стиля — предположим, романтического — через несколько лет кажутся архаизмами, когда-то новый тип героя воспринимается уже со снисходительных исторических позиций; появление каждого нового произведения както уточняет наши представления о его жанре. Очевидно, остается в произведении и действует на сознание последующих поколений читателей самое жизнеспособное, но самое ли ценное? Не уничтожает ли литературный процесс именно те художественные достоинства, которые имели самое большое значение для реального читателя в момент публикации книги?

Трагичность литературного процесса состоит как раз в том, что часто самое ценное для данного этапа развития литературы умирает, а остается более жизнеспособное, но не необходимое для эпохи, которой принадлежит автор. "Я взглянул и увидел — молодого человека, худого, бледного, томного,— более привидение, нежели человека. В одной руке он держал гитару, другой срывал листочки с дерева и смотрел на море неподвижными черными глазами своими, в которых сиял последний луч угасающей жизни"[2]. Повесть "Остров Борнгольм" Н.М.Карамзина, откуда приведена цитата, пользовалась необыкновенной популярностью у читателей-современников: "Смело могу сказать,— вспоминает Ф.И.Глинка,— что из 1200 кадет редкий не повторял наизусть какой-нибудь страницы из острова Борнгольма"[3].

Худоба, бледность, томность, гитара, последний луч угасающей жизни в черных глазах — именно эти "приметы" современному читателю кажутся набором романтических штампов, а во времена написания повести они были художественным достижением, в котором

сосредоточен желанный публикой психологический облик героя того времени.

Это и было ценностью. Да и вообще литературный процесс происходит таким образом, что то, что нам сейчас кажется наиболее устаревшим, тогда, в момент выхода книги доставляло высшее художественное наслаждение и являло собой открытие. Каждый литературный штамп был когда-то сказанной впервые гениальной строчкой. За счет чего это происходит? Именно за счет способности писателя уловить запросы времени, реализовать нечто настолько желанное публикой, что все им созданное подхватывается и читателями и беллетристами, тиражируется, становится привычным, из уникального открытия превращается в общее место.

"Красоты" отмирают. Романтическая выспренность речи, классицистическое единство времени, места и действия,— все это современный читатель, в зависимости от своего культурного уровня или "терпит", или осознанно эстетически воспринимает ради более жизнеспособного — того, что его может безотчетно взволновать, потрясти.

Значит, в самом произведении постоянно перестраиваются эстетически активные центры. Причем перестройка эта касается только художественно значимых вещей. Что есть в них и нет в тех произведениях, которые пользовались необыкновенной популярностью у читателя и потом хотя и оказались прочно забытыми, но вошли в историю литературы имеино благодаря своему успеху?

"Полтава" Пушкина вышла,— пишет Погодин Шевыреву,— но принята значительно холоднее, чем заслуживает... Гораздо больше шуму в Петербурге сделал Выжигин Булгарина. Как литературное произведение он ничтожен... Несколько статей о нравах, на живую нитку сметанных вместе..."[4]

Все признают его художественную слабость, и, однако, все им зачитываются. Пушкин, который, кстати, относился к этому роману весьма неоднозначно, набрасывает план "Русского Пелама"[5], по основным событийным линиям прямо повторяющего сюжет "Ивана Выжигина". Конечно, на забвение этого романа повлияла фигура самого автора, репутация которого позволила В.Вересаеву начать свой очерк о нем словами: "Гнуснейшая фигура русской журналистики, имя, ставшее нарицательным для журнальной рептилии, доносчика и шантажиста"[6].

Но отвлечемся от фигуры Видока Фиглярина, как называл его Пушкин, и обратимся к самому роману, который сыграл значительную роль в литературном процессе того времени. И не только потому, что породил поток беллетристической литературы: "В течение каких-нибудь трех лет после выхода в свет первого романа Булгари-

на появляются "Петр Иванович Выжигин" того же автора и "Смерть Выжигина" Орлова, "Русский Жилблаз" Симоновского. Нравственно-сатирический роман торжествует победу, герой его становится героем русской литературы на месте недавно в ней господствовавшего безраздельного героя байронических поэм"[7].

"Иван Выжигин" не только прочно завоевал симпатии публики, по словам современницы, "от лакейских до гостиных", но и надолго сам вошел в литературный процесс. С героем романа полемизируют, отсылают к нему читателя, темы романа развиваются в других классических, "выживших" в литературном процессе произведениях. В качестве одного из примеров приведем характерное отношение к англичанам. Англичанин, которого Выжигин пригласил в секунданты, "не только согласился быть секундантом, но и обрадовался, что будет свидетелем двух смертоубийств. Он признался мне, что национальная болезнь — сплин, уже начала мучить его, и что для того только предпринял путешествие по Европе, чтобы иметь более случаев познакомиться со смертью и возненавидеть жизнь"[8].

"А все, чай, французы ввели моду скучать?" — отзовется не только, конечно, на эту сцену, но и на нее тоже — Максим Максимович в "Герое нашего времени".

"— Нет, англичане.

— Ага, вот что!.. — отвечал он: да ведь они всегда были отъявленные пьяницы".

Роман Фаддея Булгарина насыщен подробностями: такое впечатление, что он стремится охватить все стороны жизни современного ему общества. Весь уклад дворянской, мещанской, крестьянской жизни тщательнейшим образом описан.

Бал в сельском имении и в высшем свете, похищение невесты, жизнь молодого отпрыска в пансионе, экзамен и выпуск "верхнего класса" с выученными заранее ответами, плен у киргизов, общество на теплых водах, нищета крестьян и критично описанная "роскошная жизнь" бар, которые тянут из них соки, бездуховная жизнь светского общества... Не перечисляем ли мы сцены и сюжеты из произведений Лермонтова, Гоголя, Толстого?

Роман Фаддея Булгарина "Иван Выжигин" можно назвать тщательно выписанным фоном чуть не всех сюжетных коллизий гениальных русских романов. Тем фоном, который вычеркивается при переписке набело. Так как именно сравнивая произведение легкой литературы с серьезным, мы сталкиваемся с парадоксом: легкая литература более подробна, "тяжела" в описаниях, чем серьезная. Казалось бы, должно быть наоборот. Чем точнее путь чтения, указанный автором, тем сохраннее содержание. С первого взгляда может показаться, что чем больше уточнений, тем явнее то, что хотел сказать автор, тем

легче читателю осуществить верное прочтение, и, однако, в действительности происходят обратные процессы. Две картины съезда гостей в имение наглядно показывают отличительную черту гениальных творений — краткость описания.

"С утра дом Лариной гостями
Весь полон; целыми семьями
Соседи съехались в возках,
В кибитках, бричках и в санях".

"Множество гостей съехались к обедне. Кареты, коляски, брички и каламажки (род тележек) заняли все пространство между конюшнями и скотным двором. Почти каждое семейство имело с собою по двенадцать лошадей. Шестерку в своем экипаже, четверку в бричке, в которой ехали слуги и служанки, с сундуками и картонами, и пару в каламажке, с постелями и кастрюлями для приготовления обеда в дороге".

Где гениальный писатель скажет "добрый малый", там беллетрист поясняет: "Миловидов был в полном смысле добрый малый: откровенен и, со всем своим остроумием, простодушен". Произведения легкой литературы не требуют активного читательского сотворчества. Вся работа выполнена автором: описания отличаются излишней подробностью, художественные эффекты тщательно рассчитаны. Читатель не может пропустить что бы то ни было: автор, не надеясь ни на его догадливость, ни на его воображение, несколько раз ему все объясняет. Для массовой литературы характерна ориентация на *конкретного* читателя, принадлежащего короткому историческому отрезку времени, его вопросы и уровень понимания воплощены в тексте. Но читатель, участвующий в литературном процессе,— меняется, произведение перестает удовлетворять его требованиям.

Ценность художественного произведения непосредственно связана с духовной активностью читателя. Но необходимо подчеркнуть, что никакого самостоятельного творчества у читателя нет и быть не может. Его творческая энергия тратится на своеобразный путь познания и эстетического наслаждения, указанный ему автором. Автор в произведении предусматривает несколько уровней восприятия. Работая над черновиками, выбирая самое характерное из бесконечной конкретности реального бытия, он вынуждает читателя к максимальной духовной активности.

Художественное целое, как и всякое другое целое, понимаемое в философском плане, обладает высокой степенью выживаемости. Степень несоответствия художественного целого воспринимающей среде может в широких пределах регулироваться. В конкретных науках группа действующих структур в данной ситуации получила на-

звание активного центра. Активные центры существуют и в художественном произведении. Более того, каждый анализ произведения в отдельную эпоху анализирует, по сути, не целое произведение, а совокупность активных центров, возбужденных к жизни данной конкретной ситуацией, литературной средой эпохи. "Не обязательны переделки пьес Шекспира, но обязательны свои художественные ассоциации, которыми встречает каждая эпоха гениальное произведение"[9].

Причем, если произведение ориентировано на конкретного адресата, если он, так сказать, есть выполнение социального заказа, пусть и со всей чуткостью уловленного писателем, оно способно удовлетворить читателя, принадлежащего короткому историческому отрезку времени. Того самого читателя, который, судя по социологическим наблюдениям, предпочитает Монтепена и Террайля Достоевскому, а "Выжигина" "Полтаве" Пушкина.

Бахтин писал о зависимости ценности произведения от конкретного адресата: "Если этот сознательный учет публики займет сколько-нибудь серьезное место в творчестве поэта,— оно неизбежно утратит свою художественную чистоту и деградирует в низший социальный план"[10].

До и во время создания произведения в сознании автора присутствует адресат, литературная среда, которая порождает интонацию. Эта среда вовсе не обязательно совпадает с реальными адресатами, более того, непосредственное свое окружение автор может сознательно игнорировать. Это скорее субъективное авторское представление об общем (коллективном) облике своего читателя.

Каждую литературную эпоху может характеризовать особая роль читателя, предназначенная ему автором. Она теснейшим образом связана с авторским началом в произведении. Можно наметить следующие линии развития.

Фольклор — отсутствие автора, каждый исполнитель берет на себя его функции. Отделенной от автора позиции читателя не существует. Средневековой литературе свойственен "молчаливый" собеседник, послушно следующий канону восприятия. Позиция читателя предусмотрена в самом тексте. Устойчивые формулы и мотивы, "окаменелые" метафоры, строгое соблюдение жанровых требований рождали неизменную реакцию читателя. "Житие не ищет и не требует от читателя своего личностного отклика, своего слова и своего понимания — оно поучает и указывает, дает установки, оно безапелляционно"[11]. Но молчание собеседника означает не безучастие, а скорее отказ от личного ради растворения в общем чувстве и восприятии — обряде. "Читатель не "воспроизводит" в своем чтении это произведение, он лишь "участвует" в чтении, как участвует молящийся в бого-

служении, присутствующий при известной торжественной церемонии"[12]. Произведением создается определенная эмоционально-нравственная атмосфера, общая для всех читателей, особое мирочувствование и общее соборное сознание. (По сути, то сознание, к которому должен стремиться нынешний читатель, то, что мы называем сейчас "коллективным" сознанием, разумея под ним не только количество участников, но и общность духа — "собор" различных духовных устремлений.)

Условность и символизм средневекового искусства также носили особый характер. В другое время символ вынуждал читателя к активности, степень его участия возрастала, оставаясь бесконечной, так как разгадать авторскую символику сложно, если не невозможно. Вячеслав Иванов писал о необыкновенно важной роли читателя при чтении символических произведений: "О символизме можно говорить, лишь изучая произведение в его отношении к субъекту воспринимаемому и субъекту творящему, как к целостным личностям... нас, символистов, нет — если нет слушателей символистов. Ибо символизм — не творческое действие только, но и творческое взаимодействие..."[13]. Для понимания символов средневековья необходимы словари аллегорий, философских и богословских понятий, но символы эти объяснимы так, а не иначе, это как бы загадки с известными всем отгадками. То есть роль читателя и здесь предопределена и ограничена. В средние века, как мы уже писали, важен текст, а не автор.

Распространение грамотности повлекло за собой процесс расслоения читателей, и в связи с этим исчезло отношение к чтению как к священному занятию, "действу", требующему особого настроя души, доступного только избранным. Целостность, соборность читательского сознания разрушилась[14].

Эпохе классицизма свойственна ориентировка на традиционно-условные и обобщенно-абстрактные образы читателей ("любезный", "благосклонный"), чей духовный мир абсолютно равен идеализированному образу автора. "Не размышляя над эстетическим опытом читателя и не оглядываясь на него, классицизм стихийно унифицировал его, возводя к идеалу, наподобие того, как он возводил к рационалистически воспринятому идеалу действительность в целом. И здесь, стало быть, немыслимы были никакие диалогические контакты с читателем, предполагающие возможность эстетического расхождения с ним"[15]. Позиция читателя в классической литературе определена. Внешняя организованность — жанр, как правило, известное содержание — обеспечивала читателя свободой в желании испытать предвкушаемое чувство. Для классицизма важно не новое, а повторяющееся. Ожидания читателя не должны быть нарушены, не должно быть нарушено и предполагаемое единство между кругозо-

ром автора и публики. Так, французский мыслитель Жубер писал, что "поэма должна обращаться к публике, склонной выслушать то, о чем она жаждет поведать. Таким образом, этический склад ума должен быть и у автора и у читателя"[16].

Сентиментализм с его вниманием к внутреннему миру человека, к мимолетным настроениям создал условный образ чувствительного читателя, который соответствует по своей эстетической функции образу чувствительного автора. Произведения сентиментализма особенно нуждаются в близкой и понимающей душе читателя, чей духовный облик воссоздается на страницах прозы.

"Расстался я с вами, милые, расстался!" — начинаются "Письма русского путешественника" Карамзина. Постепенно восстанавливается собирательный образ "любезнейших людей в свете", который настроен в унисон с грустными размышлениями автора. Собирательный облик читателя обрастает плотью еще и благодаря тому, что Карамзин на страницах своих писем рассказывает о встречах со своими друзьями, образы которых добавляют конкретные штрихи к облику предполагаемого собеседника автора: "Приехав к своему Д**, нашел его в крайнем унынии... Оба мы вместе от всего сердца жаловались на несчастный жребий человечества или молчали..."[17]

В "Острове Борнгольме" Н.М.Карамзина рассказчик обращается к друзьям, которые сидят с ним вместе у камина, они знают уже многое из его жизни, и вот он в очередной раз повествует "истину, не выдумку".

Рассказ, несмотря на пронизывающие его диалогические обращения к читателю, выстроен не в форме сказа, а как литературное повествование, даже со сноской рассказчика, в совсем уж (даже на его взгляд) "красивом" описании морской болезни: "томное сердце, орошаемое пеною бурных волн, едва билось в груди моей", сопровождается объяснением, подтверждающим "реальность" трогательной картины: "В самом деле, пена волн часто орошала меня, лежащего почти без памяти на палубе" (С. 664).

Когда у рассказчика "не хватает" собственных слов для описания, он, обращаясь к "Друзьям", прямо рассчитывает на компетентность и впечатлительность читателя: "Волненье шумных вод и туманное небо остались единственным предметом глаз наших, предметом величественным и страшным.— Друзья мои! Чтобы живо чувствовать всю дерзость человеческого духа, надобно быть на открытом море, где *одна тонкая дощечка*, как говорит Виланд, *отделяет нас от влажной смерти*, но где искусный пловец, распуская паруса, летит и в мыслях своих видит уже блеск золота, которым в другой части мира наградится смелая его предприимчивость... ""Нет для смертных не-

возможного",— думал я с Горацием, теряясь взором в бесконечности Нептунова царства" (С. 664).

Вместо образа, картины появляется отсылка читателя к двум литературным источникам: к величественному образу моря, созданному греко-римской мифологией, и зыбкости бытия в прозе немецкого писателя-современника.

"Остров Борнгольм" Карамзина можно назвать воплощением обманутых ожиданий читателя. Собственно, и рассказа, с первого взгляда, никакого нет, есть преамбула, рамка. Рассказчик приезжает на датский остров Борнгольм, знакомый ему по песне юноши с "неподвижными черными глазами...". На острове он находит замок, останавливается там на ночь, ночью, выйдя в сад, набредает на келью, где за решеткой томится девушка. Хозяин замка — старец — открывает ему тайну произошедшей трагедии: "Старец рассказал мне ужаснейшую историю — историю, которой вы теперь не услышите, друзья мои; она остается до другого времени. На сей раз скажу вам одно то, что я узнал тайну гревзендского незнакомца — тайну страшную!" (С. 673).

Читателю эта тайна так и не раскрыта. Рассказ старца — суть трагедии — пропущен. Мы можем лишь догадываться, что произошло в действительности. Причем это возможно только из-за введения в текст образа читателя, который "реально" существует и которому история будет досказана "в другой раз". Если бы не было этого введенного в повествование читателя, то рассказчик вынужден был бы как-то завершить историю.

Рассказ "Остров Борнгольм", который исследователи относят к предромантизму, являет решительный поворот в поэтике. Вместо четкой позиции читателя, реализации его надежд, и главное — полного совпадения ожиданий реального читателя и образа его, созданного автором (совпадения вынужденного, конечно: реальный читатель необходимо должен был занять четко определенную для него позицию в произведении) позиция реального читателя становится двойственной. В начале текста он прямыми обращениями автора становится одним из слушающих рассказ, затем его включают в сотворчество: он должен "вообразить" то, что не описано, ориентируясь на литературные отсылки. В конце рассказа резко разделяются две позиции: читателя, который действительно слушает рассказчика и который вскоре узнает в подробностях, что за трагедия разыгралась в "датском королевстве" (тоже отсылка). Роль читателя в сотворчестве резко возрастает: он обречен на незнание и на интенсивную работу мысли и воображения, он вынужден сам воссоздать всю историю, основываясь на тех скупых намеках, которые ему даны.

Романтизм принес обращение к совсем иной личности читателя. Личности, претендующей на полное знание и понимание авторского произведения, может быть, даже лучше, чем сам автор. Именно с романтизмом утвердилась идея о безграничности смыслов произведения. Художник — подобно платоновскому поэту, которого вдохновляет торжественный жребий и одержимость,— вкладывает в свое произведение некую бесконечность, в полноте своего раскрытия не доступную ни для какого конечного рассудка. Личность автора теряет авторитет (в смысле четкости программы для читателя и ясности замысла), но приобретает такую глубину и свободу, что возникает еще большая потребность в рассказчике, который "меньше", ограниченнее (в буквальном смысле слова: есть границы его понимания), потребность, которая осуществится уже в реализме.

Очень характерно изменение взаимоотношений в диалоге, по сравнению с "Островом Борнгольм" (1794), в "Рыцаре нашего времени" (1803).

Короткие главки. Вольный диалог с читателем, облик которого качественно изменился. Изменилось и отношение автора-рассказчика и его собеседника. Читатель — это уже не "любезные друзья", орошаемые слезами друга-автора "Писем русского путешественника", и не друзья-слушатели, которые внимают с доверием правдивому повествованию автора. Читатель отдален от автора; он ему не равен (потеря равенства — большой эволюционный шаг), не любезнейший друг, хотя и из одного круга с автором-рассказчиком: "Я... так живо опишу вам свойства, все качества моего приятеля — черты лица, рост... что вы... укажете на него пальцем" (С. 756). Автор-рассказчик не преисполнен уважения к читателю, обращается к нему фамильярно: "Читатель уже догадался, а если нет, то может подождать..." Тон обращений к читателю устанавливает авторское право на свободу вымысла. Появляется столь знакомая нам теперь уже двойственность: с одной стороны, автор уверяет, что все, что он рассказывает,— чистейшая правда: "Читатель! Верь или не верь: но этот случай не выдумка" (С. 768). Ср. с убедительной интонацией из "Острова...": "Слушайте — я повествую — повествую истину, не выдумку" (С. 661). А с другой стороны, вера читателя в правдивость изображенных событий подрывается постоянным напоминанием о труде, "сотворенности". "Слова мои текли бы рекой, если бы я только хотел войти в подробности, но не хочу, не хочу! Мне еще многое надобно описывать; берегу бумагу, внимание читателя, и... конец главе" (С. 760).

Автор-рассказчик еще не выделился в повествователя, отличающегося и степенью таланта, и ограниченностью ума. Важно обратить внимание на несоразмерность процесса: фамильярное отношение к

читателю, недоверие к продолжительности его внимания, глубина его понимания раньше создает образ незамысловатого читателя, чем образ "неопытного" автора-рассказчика, который появится позднее — в "Повестях Белкина", "Братьях Карамазовых". Первый шаг к созданию подобного рассказчика — как о нем писал Бахтин: "воплотиться, стать определеннее, стать меньше, ограниченнее, глупее"[19] — совершился через "принижение" образа читателя. То есть здесь мы видим, что не только автор-рассказчик создает образ читателя, но и читатель постепенно подготавливает появление новых авторских позиций.

Следующий эволюционный шаг — создатель уносится в недосягаемую для читателя высоту, появляется на сцене его посланник — рассказчик.

Выделение рассказчика и установление своеобразного неравного диалога между автором и читателем возникает как раз тогда, когда образ воображаемого читателя становится все менее определенным.

Автор предусматривает степень вовлечения читателя в художественное произведение. Авторская позиция в тексте — а она изменчива — это и есть та система координат, которая дается читателю.

Позиция читателя слагается из двух перспектив: образа читателя, который введен в произведение как собеседник автора, и читателя, который извне оценивает созданный автором образ читателя. Разница между этими двумя позициями зависит от времени создания произведения и, конечно, от индивидуальных творческих задач. Для эпох, когда важно дать наслаждение уму, не утомляя его, автор устанавливает атмосферу внешнего равенства с читателем: происходит слияние их позиций.

Образ читателя, как мы уже писали, непосредственно связан с образом автора. Именно образ автора устанавливает "точки зрения" на художественную действительность. Анализ и классификация различных "точек зрения" неожиданно убеждают, что на предмет в художественном произведении можно посмотреть абсолютно с любой точки зрения, и ни один автор не следует одной принятой дистанции, а заглядывает герою и в глаза и в душу, хотя и не может объективно находиться столь близко. Поэтому само создание образов авторов-рассказчиков с определенным уровнем понимания — это всегда условный договор с читателем, который будет нарушен. Так, "Метель" рассказана девицею К.И.Т. и передана читателю Белкиным. Но во всей повести мы находим оценки, которые явно, подчеркнуто не соответствуют ни образу Белкина, как он у нас сложился по предисловию, ни образу девицы: "Марья Гавриловна была воспитана на французских романах и, следственно, была влюблена... Бурмин нашел Марью Гавриловну... с книгою в руках и в белом платье, на-

стоящей героинею романа..." (V. С. 70, 78)[19]. Приведенные авторские оценки противопоставляют традицию французских романов событиям, которые по сути абсолютно аналогичны и все же, значит, другие, если так подчеркивается их мнимое сходство. Оценки эти принадлежат не девице и не Белкину, для которого не существовало проблемы оригинального творчества: "вышеупомянутые" повести "большею частию справедливы" (VI. С. 56) — то есть верно изложены.

В ткань прозы, подчиненной, как о том объявлено читателю, восприятию рассказчика, врывается голос автора-создателя, внося в мир общения рассказчика и его адресата другую шкалу ценностей. Подобная мнимая позиция вообще характерна для русской прозы. В "Вечерах на хуторе близ Диканьки" Гоголя, отмечает исследователь Г.Гуковский, "Рудый Панько как носитель речи и как образная тема исчезает из текста почти сразу же после предисловия и обнаруживается отчетливо, персонально весьма редко, в сущности, бесспорно только во введении к "Вечеру накануне Ивана Купала", в предисловии ко второму тому, во введении к Ивану Федоровичу Шпоньке и, наконец, в самом конце сборника, в сказово обыгранном списке опечаток. Следовательно, Рудый Панько образует только рамку книги, а в самый текст повестей не вносит свой образ"[20].

Д.С. Лихачев в статье "Ложная этическая оценка у Н.С.Лескова" отмечал, что в литературе XIX в. происходил процесс активизации читателя: "Читателю самому предполагалось приходить к тому или иному заключению, к той или иной оценке изображаемого. С этой целью автор часто маскировался рассказчиком, который обычно избирался из людей простоватых, как бы не понимающих значения рассказываемого. Читатель "домысливал до рассказчика"[22]. Но был согласен, по мнению ученого, с авторской оценкой. У Лескова, в отличие от всех, "феномен маскировки нравственной оценки рассказываемого". Здесь мы себе позволим возразить Д.С.Лихачеву. За ложного автора надо домысливать, с ним спорить, прямо не соглашаться с его выводами практически во всех произведениях, в которые введен рассказчик. И этот феномен присутствует уже у Пушкина, у Одоевского. В рассказе "Сильфида" В.Ф.Одоевского, например, использован тот же принцип "маскировки" истинного смысла повествования.

Но почему для автора так важна та позиция, в которую ставит читателя рассказчик? Достоевский, создавая образ хроникера-подростка, писал: "Как в повестях Белкина важнее всего сам Белкин, так и тут прежде всего обрисовывается подросток"[22].

При помощи мнимых авторов выстраиваются "пределы" повествования для различных читателей. Пушкин прост и сложен одновременно, равно как и Лесков и вообще все, кто выстраивает эти иерархии авторов, так как они всегда предлагают простую модель воспри-

ятия, при которой первичный смысл будет понят и пережит, а истинная ценность произведений — нет. "Эти маленькие незатейливые "истории" обращены одной своей стороной, своей твердой корой к Митрофанушке, к "беличьему" мироощущению Белкина, а ядром своим — к взыскательному, грустному созерцателю жизни"[23].

До начала XIX в. установки при чтении были более определенны, самостоятельные интерпретационные решения не допускались. Равенство между автором-посредником и воображаемым адресатом сменяется приоритетом авторского анализа. Созданный образ читателя, которому надо "дообъяснять", постепенно вызывает к жизни рассказчика, за которого надо "додумывать". Происходит активизация читательского сотворчества. При появлении рассказчика всю меру условности, которая существует в произведении, "перетягивает на себя "писатель", свидетель, а события, о которых он повествует, предстают перед читателем "как они есть", как бы сама жизнь вне словесной передачи врывается в произведение. Рассказчик каждого отдельного произведения предлагает свой канон восприятия, создает свою собственную аудиторию. Но если в древнерусской литературе читатель послушно становится в уготованную ему позицию, то голос повествователя "лишь интимно приобщает читателя к мысли, воздействуя на него не обаянием силы, а обаянием видимого бессилия"[24]. Рассказчик предлагает читателю свои объяснения происходящих событий, побуждая его к выбору, к иллюзии рождения самостоятельной мысли.

Две ветви литературы — так называемая "легкая" и "серьезная" — распределили между собой функции, сменившие друг друга во времени. "Легкая" литература внешне сохранила традицию четко рассчитанной стабильной позиции читателя. У каждого жанра существует свой, вполне конкретный адресат, для произведений определенного жанра характерна своя, почти неизменная атмосфера. В "помощь" читателю появляются еще более четкие установочные знаки: "картинки" на обложках[25], которые без слов сообщают читателю информацию о содержании, создают ожидание, которое будет удовлетворено; текст характеризуется излишней подробностью, все выводы делает за читателя автор.

В "серьезной" литературе существенно меняется сам характер авторской программы: декларативность сменяется образами, позиция читателя неустойчива, такое впечатление, что автор вообще игнорирует своего адресата и создает ему максимум трудностей для выявления смысла. Каждое произведение интенсивно создает наиболее благоприятную среду для прочтения. Но создание адресата, способного полноценно воспринять произведение, завершается иногда через несколько поколений. Первая оценка дается, как правило, в зависимос-

ти от непосредственной социальной и литературной ситуации. Каждый читатель, может быть, и неверно оценивает произведение, но по прошествии времени из суммы прочтений слагается верное представление о художественной ценности, выверяется его содержание. Происходит это из-за четкой, рассчитанной на литературный процесс, на смену читательских поколений авторской программы выявления смысла.

[1] Методологию такого анализа см. Borev Yuri. Aesthetics, M., 1985, p. 315–317.

[2] Карамзин Н.М. Избранные сочинения в 2-х тт., М.—Л., 1964. Т. I. С. 662.

[3] Погодин М. Николай Михайлович Карамзин по его сочинениям, письмам и отзывам современников. М., 1866. С. 243.

[4] Цит. по: Эйхенбаум Б. Литература и писатель // Звезда, 1927, № 5. С. 129.

[5] Переверзев В.Ф. видит в этом названии двойную отсылку: на роман Фаддея Булгарина "Иван Выжигин" и Бульвер-Литтона "Пелам". См. Переверзев В.Ф. У истоков русского реалистического романа. М., 1965. С. 80–96.

[6] Вересаев В.В. Спутники Пушкина. М., 1937. Т. 2, с. 340.

[7] Переверзев В.Ф. У истоков русского романтического романа. М., 1965. С. 80.

[8] Булгарин Фаддей. Иван Выжигин. Полн. собр. соч. в 17 т., СПб., 1839–1844. Т. I. С. 94.

[9] Лихачев Д.С. Несколько мыслей о неточности искусства и стилистических направлениях // Philologica, Исследования по языку и литературе. Л., 1973. С. 399.

[10] Волошинов В. Слово в жизни и слово в поэзии. К вопросам социологической поэтики // Звезда, 1926, № 6. С. 264.

[11] Берман Б.И. Читатель жития // Художественный язык средневековья. М., 1982. С. 181.

[12] Лихачев Д.С. Поэтика древнерусской литературы. М., 1979. С. 93.

[13] Иванов Вячеслав. Борозды и межи. Опыты эстетические и критические. М., 1916. С. 155.

[14] См.: Буш В.В. Древнерусская литературная традиция в XVIII в. (к вопросу о социальном расслоении читателя). Саратов, 1925.

[15] Грехиев В.А. Диалог с читателем в романе Пушкина "Евгений Онегин" // Пушкин. Исследования и материалы. 1979. Т. 9. С. 106.

[16] Жубер Жозеф. Дневники // Эстетика раннего французского романтизма. М., 1982. С. 316.

[17] Карамзин Н.М. Указ. соч. Т. I. С. 82–83. Далее страница указывается в тексте после цитаты.

[18] Бахтин М.М. Из записей 1970–71 годов. Эстетика словесного творчества. С. 352

[19] Здесь и далее Пушкин цитируется по Полн. собр. соч.: В 10-ти т. с указанием тома и страницы в тексте после цитаты.

[20] Гуковский Г. Реализм Гоголя. М.—Л., 1959. С. 41

[21] Лихачев Д.С. Литература — реальность — литература. Л., 1984. С. 131.

[22] Достоевский Ф.М. Об искусстве. М., 1973. С. 463.

[23] Узин В.С. О повестях Белкина. Из комментариев читателя. Пб., 1924. С. 18.

[24] Ветловская В.Е. Поэтика романа "Братья Карамазовы". Л., 1977. С. 16.

[25] Например, черная кошка с изогнутой спиной на серии французских "полицейских" романов.

2. Встречные движения в художественном процессе. Сложно, непрямолинейно развивается искусство. Является ли это развитие простым изменением, или же оно поступательно и существует прогресс в искусстве? В книге "Французские тетради" Эренбург отрицал возможность художественного прогресса на том основании, что каждая эпоха дает своих великих поэтов и не обязательно более поздние периоды художественно выше, а в ряду гениев — Гомер, Данте, Шекспир, Толстой — нет хронологически нарастающего превосходства.

Однако под прогрессом в искусстве следует понимать не меру гениальности художников, а нечто иное — совершенствование, повышение уровня образного мышления. Осмысление искусства как процесса наталкивается на видимое противоречие: с одной стороны, каждая стадия художественного развития есть ступенька восхождения образного мышления, с другой — далеко не всегда исторически высшее есть высшее и художественно. Каждая стадия художественного развития имеет не только относительное значение как подготовка, переход к высшему этапу, она обладает самостоятельной ценностью и неповторимостью. При всей непрямолинейности художественного развития ему присущ восходящий характер. Иными словами, через историю искусства, несмотря на противоречия и отклонения, проходит линия все усложняющегося, эстетически и жизненно обогащающегося художественного мышления человечества. Реализм, например, вызвал повышение типа художественного мышления и углубление постижения мира благодаря тому, что он открыл психологический анализ, научился раскрывать "диалектику души" и осваивать эстетическое богатство мира и запечатлевать его в эстетически многогранном образе.

В истории эстетики было немало эсхатологическо-эстетических утопий, предсказывающих гибель искусства. Своими истоками они восходят к Платону. Этот пессимистический взгляд на искусство поддержали некоторыми своими высказываниями Форстер и Шиллер и в ранних трудах Фихте и Ф.Шлегель. Наиболее яркое выражение и завершение эстетическая эсхатология находит в гегелевском учении о "конце искусства" и наступлении царства чистой духовности, не обремененной материальной формой. Все эстетические концепции,

предрекавшие гибель искусства, так или иначе отмечали его несовершенство в сравнении с философией и религией.

Искусство способно к поступательному движению. Прогресс — закономерность художественного процесса. В истории искусства прогресс проявляется не только в отражении новых, высших форм жизни человечества, новых проблем и идей, но и в повышении, совершенствовании от эпохи к эпохе самого способа образного мышления.

Наряду с этой восходящей линией художественного процесса существует и нисходящая.

В художественной культуре, как и в истории, идут встречные процессы: одновременно идет (в разных слоях культуры) повышение и понижение типа и уровня художественного мышления; все более широкие массы людей втягиваются в процесс личностного присвоения (освоения) художественных ценностей, что сужает сферу высокого элитарного искусства и расширяет сферу массовой поп-культуры.

Художественная культура расширяет поле своего воздействия на людей через эрзацы или художественно малоценные произведения. Истинный же прирост ценностей, истинный рост художественного сознания происходит в великих художественных открытиях, которые редки, но именно они и остаются в арсенале мирового духовного богатства человечества.

3. Проблема переходного периода. В истории литературы иногда пользуются понятием "переходного периода" или "переходной эпохи". Так, акад. Д.С.Лихачев рассматривает в качестве "переходной" громадную эпоху барокко в западных литературах. Такой подход едва ли правомерен. Однако в истории литературы действительно существуют такие этапы, к которым целесообразно применить слово "переходный". Это — не этапы резких поворотов в художественном методе и стилях литературы (как, например, рубеж XVIII–XIX вв.), поскольку такие периоды характеризуются не "переходностью", а резким столкновением и даже борьбой различных художественных и мировоззренческих тенденций, где справедливо говорить не о переходе, а о переломе в ходе развития. Понятие же переходного лучше оставить за таким периодом, в который основная тенденция эпохи уже, по существу, одержала верх над всеми иными и почти уже осуществилась, но по ряду коренных причин общественного плана все же не может осуществиться до конца. Такова была в немецкой литературе эпоха 1820–1840-х гг. — период реакции в политике, в общественной жизни, а в литературе (и искусстве) — время, когда принципы нового реализма никак не могут воплотиться в последовательных и убедительных художественных созданиях. Характер искусства этого времени отличается специфическим сосуществованием и взаи-

мопроникновением различных, даже противоположных художественных принципов — возникают противоречивые и неустойчивые синтезы романтизма и реализма, принципы "смешиваются" в различных соотношениях и т. д. Это буферная эпоха. Не случайно в немецком литературоведении и истории культуры долгое время искали особый термин для характеристики такой переходной эпохи, и он был найден в слове "бидермайер". В этой связи существенны две проблемы:

1) проблема оправданности самого термина "бидермайер". Осветить эту проблему может критический обзор всей литературы вопроса, рассмотрение методологических проблем и затруднений этой литературы, начиная с 20–30 гг. нашего столетия и кончая капитальным исследованием Ф.Зенгле (1971–1982);

2) внутренняя сторона литературы этого времени — проблема ее содержания и формы, ее противоречивые и порой уникальные художественные решения, ее парадоксы; вопрос о степени "общности" языка искусства эпохи — при резкой дифференциации мировоззренческих позиций искусства.

Не менее острый и актуальный вопрос (часто обсуждаемый в новой литературе) — о применимости понятия "бидермайер" (или соответствующих понятий) к сходным этапам в истории других (помимо немецкой) национальных литератур — английской, французской, австрийской, а также и русской. Было ли в русской литературе нечто подобное немецкому "бидермайеру" и его комплексу проблем? Ответ отчасти положительный: материал для такого положительного ответа дает вновь введенный в научный обиход роман Вельтмана "Странник", который, будучи основан в главном на влияниях с Запада, прекрасно вписывается в художественный контекст эпохи в ее "среднем" качестве, воспроизводя формальные особенности художественного мышления писателей 1830–1840 гг. В связи с этим обзор и оценка небольшой литературы о Вельтмане и этом его романе — прочтение этого произведения последним его издателем представляется совершенно неверным, однобоким, но при том и поучительным (как поучительны бывают ошибки).

В перестройку в России возникла переходная литературная ситуация.

*4. **Непреходящий характер художественных ценностей.*** Все проходит, говорили древние. И только о великом художественном творении нельзя сказать: и это пройдет. Оно имеет непреходящее значение. Формы образного мышления, порожденные конкретной обстановкой той или иной эпохи, в дальнейшем неповторимы. Искусство, порожденное античностью — "нормальным детством" человечества,—

остается для нас недосягаемым образцом. Обаяние древнегреческого искусства не находится в противоречии с неразвитостью той цивилизации, на которой оно взросло. Эта художественная культура "антикварно" уникальна. Выросшая из незрелых общественных условий, она никогда уже не повторится, но навсегда сохранится ценность ее шедевров.

Великие художественные образы сохраняют свое самостоятельное значение для человечества и по истечении многих столетий, в то время как даже самые крупные научные открытия прошлого лишь как момент, как сторона входят в современную науку. Так, физика Ньютона — момент физики Эйнштейна, а Гомер не растворяется ни в Данте, ни в Шекспире, как и они "не снимаются" ни Толстым, ни Достоевским, не отменяются ни Джойсом, ни Прустом.

Конечно, не все в искусстве и не всякое искусство вечно. Истинное искусство превращает самые обыденные предметы в исторические. Искусство способно втянуть предмет в характерные для эпохи человеческие отношения и сделать его общеинтересным. Почему это происходит? Прежде чем вовлечь предмет действительности в свою образную систему, искусство его художественно обрабатывает: предмет предстает как освоенный и переработанный по законам красоты. Искусство всегда рассматривает предмет эстетически — в его ценности для человечества, и в этом коренится непреходящее значение художественных шедевров.

5. Непредсказуемость развития искусства. Лауреат Нобелевской премии бельгиец русского происхождения Илья Пригожин посвятил свои работы необратимым процессам в химии и физике, роли случайности и непредсказуемости в структуре миропорядка. В его трудах поставлен вопрос о том, что закономерное — частный случай (как, например, ньютоновская физика). Пригожин трактует периферийное (случайное) как универсальный структурный принцип. История в трактовке Пригожина — не бесконечная нить, тянущаяся из клубка, а лавина саморазвития живого вещества. В ней постоянно противоборствуют тенденции: возрастания энтропии (= растущего ограничения выбора) и, с другой стороны, увеличения "перекрестков", альтернатив, вариантов выбора пути (= непредсказуемости дальнейшего развития).

Пригожин, как и Вернадский, считает, что интеллект человека — фактор исторической и космической жизни. Тем самым человеческая культура — коллективный интеллект человечества — играет историческую и космическую роль.

История — не однолинейный процесс, а поток со многими руслами, как в древнейших центрах цивилизации — Двуречье (Месопота-

мия: реки Тигр и Евфрат) или Семиречье (Джетысу: реки Или, Каратал, Биен, Аксу, Лепса, Баскан, Сарканд). Когда поток достигает точки раздвоения, он замирает как бы в раздумье над выбором пути. И здесь в исторический процесс вмешивается человек, осуществляющий выбор. Как бы ни был бессилен при "нормальном" течении истории фактор человеческого интеллекта, он оказывается решающим в момент, когда история "задумалась перед выбором".

Когда историческая эволюция достигает точки раздвоения, причинно-следственное рассмотрение процесса становится непригодным. Флуктуация вынуждает систему выбрать то русло, по которому пойдет дальнейшая историческая эволюция. Выбор исторической дороги на распутье — такой же случайный процесс, как бросание монеты[1]. Ретроспективному же взгляду движение исторического потока неизбежно кажется единственно возможным и закономерным.

Вблизи распутья (точки, от которой дальнейшее развитие может с равной вероятностью пойти в разных направлениях) включается аппарат флуктуации (= отсечения одних вариантов и выбора других). Необратимое, ориентированное время потому и существует, что будущее не содержится в настоящем или, вернее, содержится в нем как одна из возможностей[2].

В истории выбор на распутье (= момент флуктуации) осуществляет человек в зависимости от его миропонимания, принадлежности к традиции, социальных и ценностных ориентаций. Введение в теорию эволюции понятия точек выбора, моментов, в которых автоматическая предсказуемость перестает работать, вводит в арсенал историка еще один аспект. Представление о том, что единственно реальными в истории являются спонтанные процессы, в которых люди выступают как инструменты исторических закономерностей, выводило вопросы нравственной ответственности за пределы науки. Историка интересуют события не сами по себе, а на фоне поля нереализованных возможностей.

Пришла пора "предварительных итогов" предшествующего мирового развития. История становится любимым предметом ученых и неучей, все хотят разобраться в прошлом. Понимание истории стало исторической потребностью людей.

Да, нельзя не согласиться с Пригожиным и с осмыслявшим его идеи Лотманом[3]: и Клио, и Аполлон не пассажиры поезда, идущего по рельсам к станции назначения, а калики перехожие, бредущие то по первопутку, то по бездорожью, выбирая направление. Да, и историку социальной жизни, и историку художественной культуры важно найти не формулу исторического развития у какого-либо мыслителя прошлого (ее искали у Гегеля, у Маркса, у славянофилов, у Бердяева, у Тейяра де Шардена), а важно понять, что не формула, а сама исто-

рия эволюции есть и тайна, и разгадка истории. Все так. Однако, сколь бы своевольным ни был выбор пути человеком на распутье, он не первый в истории и не единственный из современников выбирает. А там, где есть множество участников процесса, многократная повторяемость выборов, там действует теория вероятности и ситуация выбора оказывается не абсолютно непредсказуемой.

В истории литературы есть несколько главных концептуальных проблем. Одна из них — регламентация и свобода. Человек средиевековья регламентирован аскетической и иерархической идеологией. Его свобода передоверена Богу. Человек Возрождения раскрепощен. Он делает "что хочет", но этот принцип развязывает руки не только тому, кто делает добро, но и тому, кто склонен творить зло. Барокко выявит кризис этого принципа. Тогда на смену вседозволенности возрожденческой идеологии классицизм выдвигает рационалистическую регламентацию долга, которую взорвут романтики, введя принцип возвышенного индивидуализма (= субъективизма, освященного благородными идеалами). Однако как кризис принципа "делай что хочешь" выявят интриги Яго в шекспировском "Отелло", так и кризис принципа возвышенного индивидуализма будет опровергнут Каином — персонажем трагедии Байрона. Кризис романтизма вызывает к жизни реализм, который решает оппозицию свобода/регламентация по-своему: в духе кантовского категорического императива (человек свободен действовать по своей воле, но по отношению к другому должен поступать так, как он хотел бы, чтобы поступили с ним).

Все исторические "распутья" (= бифуркации, моменты расхождения исторических путей) находятся в точках кризиса внутри оппозиции свобода/регламентация. Все эти распутья связаны с поиском меры внутри этой оппозиции. Поэтому линия движения, хотя и трудно предсказуема, ретроспективно выстраивается в историко-логически закономерный путь. Этапы, переходы и законы движения оказываются одновременно и темны, и внятны для понимания. Релятивизм и неопределенность, правомерно вносимые историко-социальными рассуждениями Пригожина и историко-литературными пассажами Лотмана, не абсолютны. Они не должны (не могут) взорвать научный подход к истории и к художественному развитию и не снимают вопрос о законах развития искусства.

[1] См.: Пригожин И., Стенгерс И. Порядок из хаоса. М., 1986. С. 236–237.

[2] См.: Пригожин И. От существующего к возникающему: Время и сложность в физических науках. М., 1985. С. 252.

[3] См.: Лотман Ю.М. Избр. произв.: В 3 т. Таллин, 1992. Т. 3. С. 464–472; 472–479.

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВМЕСТО ВВЕДЕНИЯ

Художественный процесс — категория эстетики и литературоведения (Ю. Борев) . . . 3

ЧАСТЬ I
ОСОБЕННОСТИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОЦЕССА И МЕТОДОЛОГИЯ ЕГО АНАЛИЗА

Глава I. ЛИТЕРАТУРА КАК РАЗВИВАЮЩАЯСЯ СИСТЕМА

1. Художественное развитие. (Ю. Борев) . . . 6
2. Роль традиций в литературном процессе (А.Ранчин) . . . 9
3. Традиции в лирической поэзии (Е.Ермилова) . 25
4. Художественные взаимодействия как внутренние связи литературного процесса (Ю. Борев) . . . 41
5. Художественное направление — инвариант художественной концепции мира и личности (Ю. Борев) . . . 47
6. Историческое членение (периодизация) художественного процесса (Ю. Борев) . . . 50
7. Структурная перестройка литературного процесса в переходную эпоху (Е. Иванова) . 52
8. Канон — инвариант восточного литературного процесса. Проблемы методологии ориенталистики (Х.Исмайлов, Р.Султанова Англия) 82

Глава II. МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ИСКАНИЯ И СОВРЕМЕННАЯ МЕТОДОЛОГИЯ АНАЛИЗА ЛИТЕРАТУРНОГО ПРОЦЕССА

1. Понимание искусства как состояния и зачатки исторического мышления в эстетике (Ю.Борев) . . . 96
2. Рождение историзма как развернутого научного принципа (Ю.Борев) . . . 100
3. Историзм как принцип исследования литературного развития (Ю.Борев) . . . 104
4. Компаративистское понимание художественного процесса (Ю.Борев) . . . 107
5. Позитивистская трактовка художественного развития (Ю.Борев) . . . 110
6. Лингвистический позитивизм о художественном развитии (Ю.Борев) . . . 111

7. Формализм и вульгарный социологизм о литературном процессе (Ю.Борев) . . . 113

8. Современная методология анализа литературного процесса (Ю.Борев) . . . 119

ЧАСТЬ II
ТЕОРЕТИЧЕСКАЯ ИСТОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ

СТАДИЯ СЛИЯННОСТИ ЧЕЛОВЕКА С ПРИРОДОЙ

Глава I. ДРЕВНЕЙШАЯ ЭПОХА:
ОТОЖДЕСТВЛЕНИЕ ИЗОБРАЖЕНИЯ И РЕАЛЬНОСТИ

Магические реалии и происхождение искусства (Ю.Борев) . . . 130

Миф — форма перехода от магических реалий к художественной реальности (Ю.Борев) . . . 131

Глава II. ДРЕВНЯЯ ЭПОХА НАИВНОЙ ПРОСТОТЫ:
РАДОСТНО, ТРУДНО И СТРАШНО ЖИТЬ В МИРЕ ГАРМОНИИ И РОКА

1. Древнее искусство:
оставаясь частью природы, человек выделяет себя в субъекта, способного ее осваивать практически и эстетически (Ю.Борев) . . . 134

2. Античный мифологический реализм:
героический человек в мире гармонии и рока (Ю.Борев) . . . 139

СТАДИЯ СЛИЯННОСТИ ЧЕЛОВЕКА С БОГОМ

Глава III. ЭПОХА СРЕДНЕВЕКОВЬЯ:
ЧЕЛОВЕК В МИРЕ МОНАСТЫРЯ, ЗАМКА И ГОРОДА

1. Особенности эпохи:
человек в черно-белом мире борьбы добра и зла (Ю.Борев) . . . 145

2. Рыцарский романтизм (литература Замка):
герой в сражениях, мученик в любви (Ю.Борев) . . . 147

3. Сакральный аллегоризм (литература "Монастыря):
мученик, уповающий на волю Бога (Ю.Борев) . . . 151

4. Карнавальный натурализм (искусство Города):
народный смех казнит несовершенство мира и, омыв весельем, преображает и обновляет его (Ю.Борев) . . . 154

СТАДИЯ НАДЕЖД И ИЛЛЮЗИЙ

Глава IV. ЭПОХА ВОЗРОЖДЕНИЯ:
СВОБОДНЫЙ ЧЕЛОВЕК – ВЫСШАЯ ЦЕННОСТЬ МИРА

1. Особенности эпохи:
"делай что хочешь!", однако свобода используется и людьми, желающими творить зло (Ю.Борев) . . . 159

ПЕРИОД ОЧАРОВАНИЯ СВОБОДОЙ: "ДЕЛАЙ ЧТО ХОЧЕШЬ!"

2. Ренессансный гуманизм:
титан, сражающийся с морем бед, чтоб победить их в единоборстве (Ю.Борев) . . . 160

3. Маньеризм:
подданный в мире беззаботности и вычурной красоты (Ю.Борев) . . . 174

Маньеризм (продолжение) (О.Овчаренко) 177

ПЕРИОД РАЗОЧАРОВАНИЙ (КРИЗИС ВОЗРОЖДЕНИЯ): ДЕЛАЙ ЧТО ХОЧЕШЬ? И ЗЛО?

4. Барокко:
гуманный скептик-гедонист в неустойчивом мире (Ю.Борев) . . . 180

5. "Плеяда":
жизнерадостный человек, ориентированный на гуманизм, национальные и государственные ценности (Ю.Борев) . . . 187

6. Рококо:
праздная личность, почитающая короля и беззаботно живущая среди изящных вещей (Ю.Борев) . . . 188

Глава V. ЭПОХА НОВОГО ВРЕМЕНИ: ПОИСК ВЕКТОРА ДЕЙСТВИЙ ЧЕЛОВЕКА В МИРЕ

1. Особенности эпохи:
чем руководствоваться человеку — долгом? нормами? разумом? чувствами? надеждами? (Ю.Борев) . . . 189

ПЕРИОД НАДЕЖД НА ДОЛГ, НОРМЫ И РАЗУМ

2. Классицизм:
человек долга в абсолютистском государстве (В.Большаков, Ю.Борев) 191

3. Ампир:
государственно ориентированный и регламентированный человек в империи, охватывающей видимый мир (Ю.Борев) . . . 205

4. Просветительский реализм:
инициативный, авантюрный человек в быстро меняющемся мире (Ю.Борев) . . . 205

ПЕРИОД НАДЕЖД НА ЧУВСТВА

5. Сентиментализм:
впечатлительный человек, умиляющийся добродетели и ужасающийся злу (Ю.Борев) . . . 211

6. Романтизм:
вечность зла и вечность борьбы с ним; "мировая скорбь" — состояние мира, ставшее состоянием духа (Ю.Борев) . . . 219

Глава VI. ЭПОХА АВАНГАРДИЗМА:
МИР ВРАЖДЕБЕН ЛИЧНОСТИ

ПЕРИОД ПРЕДМОДЕРНИЗМА:
СВОБОДА И УДОВОЛЬСТВИЕ

1. Натурализм:
человек плоти в вещно-материальном мире (Ю.Борев) . . . 235

2. Импрессионизм:
утонченная, лиричная, впечатлительная личность, способная наслаждаться красотой (Ю.Борев) . . . 239

3. Прерафаэлитизм:
золотой век в рыцарском прошлом, современная жизнь далека от идеала (Ю.Борев) . . . 248

4. Символизм:
"В закате утонула (так пышно!) кровать"; мечта о рыцарстве и Прекрасной Даме (Ю.Борев) . . . 249

5. Эклектизм:
демократиям, равенство, доходность (Ю.Борев) . . . 256

ПЕРИОД МОДЕРНИЗМА:
УБЫСТРЕНИЕ ИСТОРИИ И УСИЛЕНИЕ ЕЕ ДАВЛЕНИЯ НАЧЕЛОВЕКА

1. Модерн:
мир в лучах заката (Ю.Борев) . . . 261

2. Акмеизм:
поэт — гордый властитель мира, разгадывающий его тайны и преодолевающий его хаос (Ю.Борев) . . . 262

Акмеизм (продолжение) (Е.Ермилова) . 263

3. Футуризм:
воинственная личность в урбанистически организованном хаосе мира (Ю.Борев) . . . 275

4. Примитивизм:
упрощение человека и мира (Ю.Борев) . . . 278

5. Кубизм:
геометрическое упрощение человека и мира (Ю.Борев) . . . 279

6. Абстракционизм:
бегство личности от банальной и иллюзорной действительности (Ю.Борев) . . . 281

7. Лучизм:
трудность и радость бытия в мире, рассекаемом лучами света (Ю.Борев) . . . 284

8. Фовизм:
художник извлекает из форм вечность, приобщаясь к вечности (Ю.Борев) . . . 285

ПЕРИОД НЕОМОДЕРНИЗМА:
ЧЕЛОВЕК НЕ ВЫДЕРЖИВАЕТ ДАВЛЕНИЯ МИРА И СТАНОВИТСЯ НЕОЧЕЛОВЕКОМ

1. Дадаизм:
мир — бессмыслица и безумие (Ю.Борев) . . . 286

2. Сюрреализм:
смятенный человек в таинственном и непознаваемом мире (Ю.Борев) . . . 288

3. Экспрессионизм:
отчужденный человек во враждебном мире (Ю.Борев) . . . 297

4. Имажизм, имажинизм:
личность, образно видящая многоцветный и трагический мир (Ю.Борев) . . . 304

5. Конструктивизм:
человек в среде отчужденных от него индустриальных сил (Ю.Борев) . . . 305

6. Экзистенциализм:
одинокий человек в мире абсурда (Ю.Борев) . . . 309

7. Литература "потока сознания":
духовный мир личности, не сопряженный с реальностью (Ю.Борев) . . . 318

8. Неоабстракционизм:
поток сознания, запечатленный в цвете (Ю.Борев) . . . 321

ПЕРИОД ПОСТМОДЕРНИЗМА:
ЧЕЛОВЕК НЕ ВЫДЕРЖИВАЕТ ДАВЛЕНИЯ МИРА И СТАНОВИТСЯ ПОСТЧЕЛОВЕКОМ

1. Поп-арт:
зомбированный масс-культурой демократ-приобретатель в обществе массового потребления (Ю.Борев) . . . 324

2. Гиперреализм:
обезличенная живая система в жестоком и грубом мире (Ю.Борев) . . . 330

3. Фотореализм:
достоверный обыденный человек в достоверном обыденном мире (Ю.Борев) . . . 331

4. Сонористика:
Нарцисс в зеркале звуков (игра тембров, выражающая "Я" автора) (Ю.Борев) . . . 333

5. Музыкальный пуантилизм:
человек в мире, состоящем из осколков (Ю.Борев) . . . 334

6. Алеаторика:
человек — игрок в мире случайных ситуаций (Ю.Борев) . . . 334

7. Хеппенинг:
своевольная, анархически "свободная", манипулируемая личность в хаотическом мире случайных событий (Ю.Борев) . . . 335

8. Саморазрушающееся искусство:
безликая личность в мире "ничто" (Ю.Борев) . . . 337

9. Соц-арт:
социальная проблематика в свете посткоммунистических ценностей (Ю.Борев) . . . 338

10 Концептуализм:
человек, отрешенный от смысла культуры, среди эстетизированных продуктов интеллектуальной деятельности (Ю.Борев) . . . 240

11 Общая характеристика постмодернизма (И.Ильин) . . . 345

Глава VII. ЭПОХА РЕАЛИЗМА:
ЧЕЛОВЕК СТРАДАЕТ, НЕСЕТ ПОТЕРИ,
НО ВЫСТОИТ

ПЕРИОД ТРАДИЦИОННОГО РЕАЛИЗМА:
ПОИСК ИСТОРИЧЕСКОГО ПРЕДНАЗНАЧЕНИЯ ЧЕЛОВЕКА И ЧЕЛОВЕЧЕСТВА

1. Критический реализм XIX века:
мир и человек несовершенны; выход — непротивление злу насилием и самосовершенствование (Ю.Борев) . . . 388

2. Социалистический реализм:
социально активная личность включена в творение истории насильственными средствами (Ю.Борев) . . 402

3. Крестьянский реализм|"(деревенская проза):
крестьянин — главный носитель нравственности и опора национальной жизни (Ю.Борев) . . . 418

ПЕРИОД МОДЕРНИЗИРОВАННОГО РЕАЛИЗМА:
ПОИСК НОВЫХ НАДЕЖД

4. Неореализм:
человек из народа в сложных обстоятельствах середины XX в.; простые человеческие поступки личности создают ей достойную жизнь (Ю.Борев) . . . 420

5. Магический реализм:
человек живет в реальности, совмещающей в себе современность и историю, сверхъестественное и естественное, паранормальное и обыденное. (Ю.Борев) . . . 421

Магический реализм (продолжение) (О.Овчаренко) 425

6. Психологический реализм:
личность ответственна; ее духовный мир должна заполнять культура способствующая братству людей и преодолению их эгоизма (Ю.Борев) . . . 442

7. Интеллектуальный реализм:
счастлив творящий добро; состояние мира не способствует счастью: существуют ли пути очеловечивания мира? (Ю.Борев) . . . 447

Глава VIII. ОСОБЕННОСТИ ЛИТЕРАТУРЫ XX в.

1. Особенности творческого процесса и произведения (Ю.Борев) . . . 456

2. Особенности процесса литературного развития (Ю.Борев) . . . 457

ЧАСТЬ III
РАЗВИТИЕ ЛИТЕРАТУРЫ В НЕЕВРОПЕЙСКИХ АРЕАЛАХ. ТРОПИЧЕСКАЯ АФРИКА

Глава I. ОБЩЕТЕОРЕТИЧЕСКИЕ И МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ПРОБЛЕМЫ ЛИТЕРАТУРНОГО ПРОЦЕССА В АФРИКЕ

1. Понятийный аппарат в изучении литературного процесса африканских стран Вл.Вавилов . . 470

2 Особенности художественного процесса в странах Африки и проблемы его анализа (В.Мариманов) 483

Глава II. ТЕОРЕТИКО-ИСТОРИЧЕСКИЕ ПРОБЛЕМЫ ЛИТЕРАТУРНОГО ПРОЦЕССА В АФРИКЕ

1 Региональные и стадиальные модификации литературного процесса (И.Никифорова) 513

2. Роль фольклора в формировании современных литератур субсахарской Африки (Е.Котляр) . . . 531

3. Специфика адаптации художественных направлений во франкоязычных литературах Тропической Африки (Н.Ляховская) 558

4. Художественный процесс в межлитературных синтезах (на примере африканских литератур португалоязычного ареала) (Е.Ряузова) . . 576

ВМЕСТО ЗАКЛЮЧЕНИЯ

1. Читатель и литературный процесс (О.Солоухина) 598

2. Встречные движения в художественном процессе (Ю.Борев) . . . 611

3. Проблема переходного периода А.В.Михайлов 612

4. Непреходящий характер художественных ценностей (Ю.Борев) . . . 613

5. Непредсказуемость развития искусства (Ю.Борев) . . . 614

Научное издание

Утверждено к печати
Ученым советом Института мировой литературы
им. А.М.Горького РАН

ТЕОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ

Том IV

Литературный процесс

ИД № 01286 от 22.03.2000

Оригинал-макет изготовила
Мишутина Т.И.

Формат 60x90 1/16. Бумага офсетная. Гарнитура таймс.
Печать офсетная. Печ. л. 39.00. Тираж 1000 экз.

ИМЛИ РАН, "Наследие"
121069, Москва, ул. Поварская, д. 25а

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
Заказ № 1690