

Ю. В. Манн, В. А. Зайцев, О. В. Стукалова, Е. И. Олесина

МИРОВАЯ ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КУЛЬТУРА

XX век

Литература



Москва • Санкт-Петербург • Нижний Новгород • Воронеж
Ростов-на-Дону • Екатеринбург • Самара • Новосибирск
Киев • Харьков • Минск

2008

Манн Ю. В., Зайцев В. А., Стукалова О. В., Олесина Е. П.

Мировая художественная культура, XX век, Литература (+CD)

Серия «Мировая художественная культура»

Рукопись одобрена на заседании Ученого совета Института художественного образования
Российской академии образования 12 декабря 2006 г., протокол № 9.

Рецензенты:

доктор педагогических наук, профессор *А. Ю. Бутков*; кандидат педагогических наук *И. Э. Канищева*.

Научный руководитель проекта — академик РАО, доктор педагогических наук,
профессор *Л. В. Школяр*.

Редактор-составитель — кандидат педагогических наук *О. В. Стукалова*.

Авторы IV тома, 3 книги:

Литература в контексте мирового культурного процесса XX в. — *Ю. В. Манн, О. В. Стукалова*

Разрушение классического канона — *Ю. В. Манн, О. В. Стукалова*

Литература Латинской Америки — *Е. П. Олесина*

Литература в «постиндустриальном обществе» — *О. В. Стукалова*

«Серебряный век» как уникальное явление русской культуры — *Е. П. Олесина, О. В. Стукалова*

Феномен «русской литературы зарубежья» — *В. А. Зайцев, О. В. Стукалова*

Советская литература: между догмой и правдой — *В. А. Зайцев, Е. П. Олесина, О. В. Стукалова*

Новейшие тенденции русской литературы на рубеже XX–XXI вв. — *Ю. В. Манн, О. В. Стукалова*

Часть 3. Особенности литературного процесса в странах Азии, Африки, Ближнего и Дальнего Востока,
Турции в XX веке — *Е. П. Олесина, О. В. Стукалова*

Заведующая редакцией (Москва)

Вступил редактор

Художник

Корректоры

Верстка

Т. Калинина

Н. Кулагина

К. Радзевич

Е. Павлович, Ю. Цехомович

Г. Билиев

ББК 83.3(0)

УДК 82

Манн Ю. В., Зайцев В. А., Стукалова О. В., Олесина Е. П.

M64 Мировая художественная культура, XX век, Литература (+CD). — СПб.:
Питер, 2008. — 464 с.: ил. — (Серия «Мировая художественная
культура»).

ISBN 978-5-91180-935-5

В книгу включены материалы, дающие целостное представление о развитии литературы и филологической мысли в XX в. в России, странах Европы, Северной и Латинской Америки, Австралии, Азии, Африки. Авторы уделяют внимание максимально широкому кругу направлений развития литературы этого времени, привлекая материалы, не включавшиеся ранее в книги и учебники по мировой художественной культуре.

К изданию прилагаются CD, содержащий обширный хрономатричный и иллюстративный материал.

Для учителей мировой художественной культуры, литературы, старших классов, студентов гуманитарных факультетов средних специальных и высших учебных заведений, а также для широкого круга читателей, интересующихся историей культуры.

Все права защищены. Никакая часть данной книги не может быть воспроизведена в какой бы то ни было форме без письменного разрешения владельцев авторских прав.

ISBN 978-5-91180-935-5

© ООО «Питер Пресс», 2008

ООО «Питер Пресс», 198206, Санкт-Петербург, Петерофское шоссе, 73, лит. А29.

Налоговая льгота — общероссийский классификатор продукции ОК 005-93, том 2;

95 3005 — литература учебная.

Подписано в печать 06.03.08. Формат 60×90/16. Усл. п. л. 29. Тираж 3000. Заказ

Осуществлено с готовых диапозитивов в ООО «Типография Правда 1906».

191126, Санкт-Петербург; Киришская ул., 2.

Содержание

Часть 1. Литературный процесс в странах Западной Европы, Северной	
и Латинской Америки, Австралии в XX в.	16
«Век XX — век необычайный»	17
Литература в контексте мирового культурного процесса XX в.	22
Искусство слова в теориях языка и культуры	22
«Открытие» мифа	23
Миф как особое состояние сознания	23
Порождение современного мифа (Р. Барт)	25
Феномен игры	28
Универсальная категория жизни	28
«Игра в бисер» (Г. Гессе)	30
Открытия филологов первой половины XX в.	32
Ars poetica	32
Идеи М. М. Бахтина и современное гуманитарное знание.	34
Карнавал и смеховая культура	36
Доброта эстетического	37
Формальный метод	38
Филологические идеи Ю. Н. Тынянова	39
Развитие филологии во второй половине XX в.	42
Структурализм	42
Наука о знаках	44
Теории Р. О. Якобсона	45
Семиотические школы	45
«Внутри мыслящих миров» (Ю. М. Лотман)	47
Жизненный путь ученого.	47
Летние школы	48
Понятие «семиосфера»	49
«Всеядный» постмодернизм	51
Постмодернистская теория	51
Симулякр, ризома, «творящий Хаос»	54
Что такое «массовая литература»?	57
«Прошлое — будущему» (Д. С. Лихачев)	61
Судьба ученого.	61
Культура как целостность	63
«Великая традиция»	65
Литература	67
Разрушение классического канона	68
Три кита	68
«Ожившее воспоминание» (М. Пруст)	69
«Все в сознании»	69
Поэтика художественного созерцания.	70

«Модернизированный миф» (Дж. Джойс)	72
Жизненный путь	72
Путешествие в душу героя	72
Современная «Одиссея»	74
«Голый среди одетых» (Ф. Кафка)	77
Данте XX века	77
Единственная и незаменимая	79
Грозный подземный гул	80
Декаданс: культ «сверхчеловека»	82
Эстетическая концепция	82
Певец «великой Италии» (Г. Д'Аннунцио)	82
Символизм: постижение мирового единства	85
Путь к познанию незримого	85
«Король поэтов»	86
«Магический пророк»	87
«Трагическая музыка» творчества Р.-М. Рильке	90
Преданность поэзии	90
Лирические циклы	92
Сюрреализм: «изгнание» логики	94
«Больше, чем действительность» (Г. Аполлинер)	94
Андре Бретон — теоретик сюрреализма	95
О дремлющих в душе чудовищах	96
«Сказать свою душу» стихами	97
«Гений боли» (А. Йозеф)	97
«Растворившийся в таинственном потоке» (Г. Сеферис)	98
«Светоч поэта — противоречие» (Ф. Гарсиа Лорка)	101
Дадаизм: художественное хулиганство	104
Вызывающая бессмыслица	104
Языковой хаос	104
Экспрессионизм: «сквозь границы невозможного...»	106
Искусство выражения	106
Мистическое откровение (Г. Мейринк)	107
Натурализм: «все — в Природе»	109
«Физиологический роман» (Э. Золя)	109
Пластичность словесного описания	110
Романтик от натурализма (Т. Драйзер)	112
Судьба романа в литературе XX в.	114
«Вечный» жанр	114
«Интеллектуализация» прозы	116
Соппротивление Хаосу (Т. Уайлдер)	117
Красота гуманизма (Т. Манн)	120
Жизненный и творческий путь	120
Художник перед выбором («Доктор Фаустус»)	122

«Взгляд изнутри» (Р. Музиль)	124
Особенности художественного мира	124
«Человек без свойств»	124
Мифологизм и жанр романа (У. Голдинг)	126
«Между светом и тьмой...»	126
Разочарование в просветительском идеале	128
Творение мифологического мира (Р. Р. Толкин)	130
Пророческое предупреждение	130
Память — великая ценность культуры	131
Совсем не детская «детская литература»	133
В волшебном мире Муми-дола	133
Озорники Астрид Линдгрен	134
Великий медвежонок	137
Североамериканский эпос	139
Создатель «округа Йокнапатофа» (У. Фолкнер)	139
«Литературный плотник»	140
Энциклопедия американского образа жизни	142
О жизни «маленьких американцев» (О'Генри)	142
Любовь к жизни (Дж. Лондон)	144
Суть «конкретной нравственности» (Р. П. Уоррен)	147
«Потерянное поколение»	149
Ностальгия по цельности	149
Опыт прозрения (Э. М. Ремарк)	149
«И после войны нет мира»	151
Жизнь как приключенческий роман (Э. Хемингуэй)	153
Калейдоскоп поразительной судьбы	153
«Папа Хэм»	155
Текст как «айсберг»	156
Летописец «века джаза» (Ф. С. Фицджеральд)	158
Блеск «сладкой жизни»	158
Исповедь писателя	159
«Двойное зрение» (Я. Гашек)	160
«Простак» против милитаризма	160
«Кажимость» и сущность	161
«Продолжение следует...»	162
Духовное освоение «Великой Австралийской пустыни»	163
Художественный метод Патрика Уайта	163
Хроника дней и трудов	163
Экзистенциализм: философия существования	165
«Прорыв к Другому»	165
«Бунтующий человек» (А. Камю)	166
Ж.-П. Сартр и «сартризм»	168
Постмодернистские метаморфозы	170

Трагедия отчуждения (П. Эюскинд)	171
Нобелевская премия по литературе	172
Литература	174
Литература Латинской Америки	176
Поэзия и проза «таинственного континента»	176
Жажда социальной справедливости (Ж. Амаду)	178
Притча о жизни (П. Козльо)	179
Великий библиотекарь	181
Жизненный путь Хорхе Луиса Борхеса	181
Лабиринты культуры	182
Загадки творчества Хулио Кортасара	184
Между реализмом и фантазией	184
Игры с читателем	184
Интеллектуальное пространство писателя	185
На грани реальности и мистики (К. Кастанеда)	187
Тайна жизни и творчества	187
«Путь с сердцем»	188
«Состояние необычной реальности»	189
Духовное ученичество	190
Гений чилийской поэзии (Пабло Неруда)	193
«Костер одиночества»	193
«Местожителство — Земля»	194
Магический писатель (Габриэль Гарсия Маркес)	196
«Море исчезающих времен»	196
«Сто лет одиночества»	197
Литература	199
Литература в «постиндустриальном обществе»	200
«Человек информационный», «человек потребляющий»	200
Вирус потребительства	201
«На обочине» (бит-культура)	203
«Поколение разбитых»	203
Побег от благополучия (У. Берроуз)	204
Тайнопись художника (Дж. Сэлинджер)	206
Ненависть к пошлости	206
Влияние дзен-буддизма	206
«Антироман»	209
Декларация «асоциального» искусства	209
Спасительный комизм «черного юмора»	210
«Перевернутая утопия»	212
«Культуру рожают боль и мужество»	214
«Истина — жизнь» (А. де Сент-Экзюпери)	214
Поэты Варшавского восстания	215
Развенчание прогресса	219
Концепция «бессмысленности» (Г. Бёльль)	219

Язычительный критик повседневности (Г. Грасс).....	220
«Счастье мимолетно и лживо...» (Ф. Саган).....	223
Восстание против прагматизма (Р. Бах).....	225
Превращение в «заводной апельсин» (Э. Бёрджесс).....	227
«Путешествие в себя» (рок-поэзия 1960–70-х гг.)	229
«Популярный» жанр.....	232
«Обширное пространство детектива»	232
Алхимическое действо (П. Хёг).....	233
«Иные миры» научной фантастики	234
Зоопарк на кончике пера	235
Стоит ли сегодня изучать литературу?	237
Литература.....	239
Часть 2. Русская литература в контексте культурных процессов XX в. .	240
«Серебряный век» как уникальное явление русской культуры.....	241
Русский культурный ренессанс	241
Эпоха беспокойства и исканий.....	241
В поиске единства жизни.....	242
Влияние философских идей.....	243
«Русская идея» (Н. А. Бердяев).....	244
«Симфоническая личность» (Л. П. Карсавин).....	245
Поэтическая философия	246
«Философский пароход»	248
Многообразие художественных поисков.....	250
Литературные течения и школы	250
Модернизм: обновление художественной формы.....	250
Особенности русского декаданса	252
Неореализм: на стыке контрастных методов	253
Литература, рожденная кризисом.....	253
Новый тип повествования.....	254
«Ищу я сочетанья прекрасного и вечного» (И. А. Бунин).....	256
«Вот этот небосклон вместить в созвучия...».....	256
«Возврат в вечное»	256
Автобиография вымышленного героя.....	257
«Обостренное ощущение Всебытия».....	258
Русский символизм.....	260
«Тень несозданных созданий...».....	260
Философия Всеединства	260
Предсимволизм	261
Старшие символисты.....	263
«Новые поэты»	263
Поиски Бога	263
Мужской характер	265
«Отточенность стиха».....	266

Младосимволизм	268
Продолжение традиций	268
Психологический символизм	269
«Симфония» слова (Андрей Белый)	271
Восхождение к душе читателя	271
Реалистический символизм	271
«Символы автобиографии»	272
Разрушение мифа о Петербурге	273
Теоретик символизма	274
Акмеизм	276
Возвращение к реальности	276
Овеществление переживаний	276
Реформатор символистской поэтики (Н. С. Гумилев)	278
Мечта о дальних странах	278
«Волшебница суровая»	279
«Я женщиною был тогда измучен...»	280
Чуткость к движению времени (О. Э. Мандельштам)	282
Поэзия истории	282
«Сумерки свободы»	282
Футуризм	284
Будущее против прошлого	284
Манифест как форма художественной рефлексии	285
Родина футуризма	286
Непримиримые разногласия	286
Кубофутуризм: всегда против	288
Математико-лингвистическая поэзия	289
Эгофутуризм: вечный круг	291
«Я, гений Игорь Северянин»	291
«Мезонин поэзии»	292
«Центрифуга»: «блеск сплетных рук»	293
«Так начинают жить стихом» (Б. Л. Пастернак)	295
«Рассыпание мира»	295
«Зверь в загоне»	296
Имажинизм	297
«Образ, как нафталин»	297
Эксперименты с художественным образом	298
Последний имажинист	299
Новокрестьянские поэты	301
Миф о Руси-хранительнице	301
«Пришелец» из Олонца	302
«Последний Лель»	303
Познание мировой культуры (М. А. Волошин)	305
Земледелец, строитель, художник, поэт	305
Вера в человека	306

«Моим стихам... настанет свой черед» (М. И. Цветаева).....	307
Искусство при свете совести.....	307
Энергия чувств	308
«Имя благородное — как брань»	309
Безмерность и гармоничность	310
«Дар тайнослышанья тяжелый...» (В. Ф. Ходасевич).....	312
Литературный потомок Пушкина по тютчевской линии	312
«И в них вся родина моя...»	313
В «силовом поле» Серебряного века	314
Разные судьбы	314
Сомневаясь в реальности	315
Абсурд как отражение жизни	316
«Во весь голос...» (наследники В. В. Маяковского)	318
Темы и вариации (В. Ф. Ходасевич и И. А. Бродский)	319
«Ахматовские сироты»	320
Литература	323
Феномен «русского литературного зарубежья»	326
«Россия вне России»	326
«Волны» русской эмиграции	328
«Удержать прошлое»	328
«Все именую в жизни Итакою...»	329
«Разброд и кривизна»	330
Непрерывное движение	331
На распутье	334
Освоение новой реальности	334
Пристрастный суд истории (Марк Алданов)	335
На других берегах (В. В. Набоков)	338
«Дважды изгнанник»	338
Новизна поэтики	339
«Она впилась, эта тоска...»	340
Спасение в языке (Саша Соколов)	342
Искусство обращения со словом	342
Маятник между двумя реальностями	343
«Вернуться в Россию — стихами»	346
«Нас судьба ударила наотмашь...»	346
Поэты «третьей волны» эмиграции	348
«Ниоткуда с любовью» (И. А. Бродский)	350
Космизм мироощущения	350
Наблюдатель и мыслитель	352
В «ситуации границы» (на пороге XXI в.)	354
Ощущая себя иммигрантами	354
«Словом воскресем» (М. П. Шишкин)	354
Поле борьбы за выживание	356
Литература	357

Советская литература: между догмой и правдой	358
Становление литературы «пролетарского государства»	358
Новый тип культуры	358
Разнообразие в рамках идеологии	359
Утверждение соцреализма	360
«Тема особой важности»	361
Военная проза	363
«Давайте, люди, никогда об этом не забудем...»	363
Переосмысление военной темы	364
Жизнь и судьба поколения	364
От «оттепели» к «застоям»	366
Поток свободы	366
Возвращение к запретам	367
Линия раздела	369
«Удрученный ношей крестной» (А. И. Солженицын)	369
«Искал избитых правоту» (В. Т. Шаламов)	371
Поколение, теряющее свои корни	374
Уничтожение русского крестьянства	374
Традиция и современность	374
Нравственность и прогресс	375
Поколение разочарованных	377
Мир хаоса и хаос мира (Венедикт Ерофеев)	379
Абсурдистский миф	379
Игра с цитатами	380
Большая жизнь малого жанра	382
Прозаические миниатюры	382
История рассказа	382
Трагизм «маленького человека» (М. М. Зощенко)	384
Поглощенные бытом	384
«Эффект зеркала»	384
Интеллигент и революция (И. Э. Бабель)	386
Под именем Кирилла Лютова	386
«Работаю, как землекоп»	386
«Мир, видимый через человека»	387
Молчание большого мастера	388
«Рассказ-судьба» (В. М. Шукшин)	390
Неудачник, чистый душой и помыслами	390
Характер-притча	391
Норма и безумие (С. Д. Довлатов)	393
Изыскство сверхкороткой формы	393
Абсурд, ставший нормой	394
Юмор как инструмент познания жизни	395
«Необходимость» романа	397
Обретения и утраты	397
Разрыв с классической формой	397

«Прямое чувство жизни» (А. П. Платонов)	399
«Сеять души в людях»	399
«Главный» вопрос	399
Вглядываясь в новый мир («Чевенгур»)	400
Призрачность усилий	402
«Судорога платоновской человечности»	403
Идеал и повседневность (Ю. В. Трифонов)	404
Мучительный поиск «своей» темы	404
«Нерв истории»	405
«Этот дом — гиря, заклинание, пытка...»	406
«Просто наша жизнь фантастична» (В. Н. Войнович)	407
Абсурдная реальность	407
Роман-анекдот	408
Современный Иван-дурак	408
«Литература Дома» (Фазиль Искандер)	410
Подлинность дерева жизни	410
Вместительные крылья любви	411
Между радостью постижения и печалью вывода	412
Отечественная поэзия второй половины XX в.	414
Трудности осмысления	414
«Сороковые, роковые...»	414
Трудный путь к «правде сущей» (А. Т. Твардовский)	417
Сила таланта	417
Трагическая недосказанность	418
«Сопрокинутым в небо лицом» (Н. А. Заболоцкий)	419
Мысль — Образ — Музыка	419
Позднее творчество	420
Поэзия «оттепельного» периода	422
Поэтический бум	422
Лианозовская школа	422
«Тихая моя родина...» (Н. М. Рубцов)	423
«Противостояние застою»	424
Диалог с классикой	426
«Земное чудо» (А. А. Тарковский)	426
Служенье памяти (Д. С. Самойлов)	427
«В этом мире беззащитном» (Б. А. Ахмадулина)	428
Авторская песня	430
Этот остров музыкальный (Б. Ш. Окуджава)	430
Песня беспокойства (В. С. Высоцкий)	431
Портрет трагической эпохи (А. А. Галич)	432
Время поисков	435
Поэзия «новой волны»	435
Вне групп и течений	436
Литература	438

Новейшие тенденции русской литературы на рубеже XX–XXI вв.	443
Литература на историческом переломе	443
Переживая крах системы	443
В рамках диктата рынка	445
«Другая» проза	447
Эклектика и эксперименты	447
Исследования национального характера	448
Доверие к документу	450
Новые маски постмодернизма	452
Три волны русского постмодерна	452
За пределами литературы	453
Массовый книжный рынок	455
Тенденция снижения	455
Мемуарный жанр	456
«Женский взгляд»	458
«О несчастных и счастливых, о Добре и Зле...»	460
Высокая миссия	460
«Воля к смыслу»	461
Литература	463
Содержимое компакт-диска	464

Материалы на компакт-диске

Часть 3. Особенности литературного процесса в странах Азии, Африки, Ближнего и Дальнего Востока, Турции в XX в.	465
Литература Турции	466
Между Европой и Азией	466
Истоки самобытности	466
На особом пути развития	467
Новая поэзия	468
«Служение Истине несовместимо со служением власти» (Назым Хикмет)	470
«Жизнь — прекрасная вещь»	470
«Кто тогда рассеет мрак?»	471
Турецкая литература во второй половине XX в.	472
Новый эпический герой	472
Литература «отчаяния»	473
Особая точка зрения (О. Памук)	473
Литература	475
Литература Ирана	476
«Эпоха пробуждения»	476
Распространение просветительских идей	476
Гражданственный пафос поэзии	477

«Черный период»	479
«Окрестности сущего тонут во мгле»	479
«Великий и малый несчастны равно»	479
Непрерывность традиции	481
Возвоя «стены фантазии» (Нима Юшидж)	481
Дискуссия традиционалистов и новаторов	482
«Я буду пить свет»	484
Гармония души	486
Литература	489
Литература арабских стран	490
Поиск идентичности	490
История, отраженная в литературе	490
«Мы не должны перенимать все слепо»	491
«Арабизация» романа	491
О преданиях своей улицы (Н. Махфуз)	493
Наследники двух традиций	495
Двуязычие алжирской литературы	495
Дети нового мира	495
Соль мудрости земной	496
Невозможность обобщения	497
Литература	499
Литература Китая, Японии, Кореи и стран Южной Азии	500
Трудный путь литературы Китая	500
Обновление языка	500
Литературная жизнь	502
В «рамках директив»	503
Начало новой китайской литературы	504
Основатель «Лиги свободы» (Лу Синь)	504
Влияние русской литературы	505
Писатель-педагог	506
Борьба за свободу	507
«Об утраченном и вновь обретенном» (Ван Мэн)	510
Пришедший из тумана	510
«Вторая весна»	511
Философия абсурда (Гао Синцянь)	513
Китайский Солженицын	513
«Гора души»	513
Новая китайская поэзия	515
Разрыв с традицией	515
Зыбкость и непостоянство	516
Время «брожения умов» (1990–2000-е гг.)	518
Эксперименты и традиция	518
«Демонический талант»	520
Коммерческие литературные проекты	523

Литература Японии	524
Начало новой эпохи	524
«Движение за натурализм»	525
«Одинокий странник»	526
Поиск выхода из кризиса	528
Школа нового мастерства	528
Реформы стихосложения	529
Фатальная обусловленность мира	531
Послевоенная литература	533
Отрицание милитаризма	533
«Красота — это сила»	534
Нобелевские лауреаты	536
«Лунный писатель»	536
«Оторванный от корня»	538
Иллюзия жизни (Кобо Абэ)	540
Зыбучий песок существования	540
Лицо и маска	540
От традиции к современности	542
Входя в мировую культуру	542
Литература и двуязычие	542
Литература Кореи	544
Переходный этап	544
«Дух поэзии»	545
«Душевная сила»	546
Литература Вьетнама, Лаоса, Камбоджи, Таиланда	548
Сохранение самобытности	548
Общие тенденции	548
Литература	550
Литература Индии	552
Разнообразие национальных литератур	552
«Тот, кому покровительствует Солнце» (Р. Тагор)	554
Семья поэта	554
Божество жизни	555
Музыка слов	556
Не потеряв веру в человечество	557
Региональные литературы	559
Религия патриотизма	559
Проблемы сегодняшнего дня	560
Литература	562
Литература африканских стран	563
Многоязычие африканской литературы	563
Подвижность и изменчивость	563
Эфиопские просветители	564
О жизни «солнечного континента»	565
Поиск справедливости (ЮАР)	566

Не разрывая тонкую нить (африканская поэзия)	568
Беспечной радости родник	568
Срезанные цветы.	568
«Тот, кто стремится к свободе».	570
Воскресший человек (В. Шойinka).....	570
«Обретенные голоса» (Чинуа Ачебе).	571
«И привкус горечи чужой» (Н. Гордимер)	572
Божественная искра человечности (Дж. М. Кутзее)	573
Литература	575
Еврейская литература XX в.	576
Становление литературы на идиш	576
Страсти по языку	576
«Я безмерность постигаю».	579
Еврейский Марк Твен (Шолом-Алейхем).	579
«Я жил еврейской историей» (И. Башевис-Зингер).....	581
Особенности литературы на иврите	584
Чудо возрождения	584
Союз писателей	585
Учившийся у Танаха (Ш. Й. Агнон)	586
Столкновение крайностей (А. Оз)	587
Сменяющиеся горизонты.	589
Литература	592

Часть 1

Литературный процесс в странах Западной Европы, Северной и Латинской Америки, Австралии в XX в.¹



¹ Примеры творчества писателей и поэтов данных регионов, а также посвященные им критические исследования приведены в хрестоматии на CD.

«Век XX — век необычайный»

Я на мир взираю из-под столика.
Век XX — век необычайный!
Чем столетье интересней для историка,
Тем для современника печальней.

*Николай Глазков. Лез всю жизнь
в богатыри да в гении (1937)¹*

«Не календарный — настоящий» XX век начался для большинства стран мира на 13 лет позже 1901 г. — с первыми выстрелами Первой мировой войны. Новый век начал с кровопролития. Затем последовали революции, разрушившие тысячелетний уклад жизни, гражданские войны, Вторая мировая война (1939–1945 гг.), открывшая перспективу тотальной атомной катастрофы. Предчувствие грядущего кризиса появилось уже в конце XIX в. Особенно остро оно воплотилось в философии Фридриха Ницше.

Фридрих Ницше (1844–1900) — выдающийся немецкий философ. Деятельность Ницше оборвалась в 1889 г. в связи с душевной болезнью. В *«Рождении трагедии из духа музыки»* (1872) он противопоставил два начала бытия: «дионисийское» (жизненно-оргастическое) и «аполлоновское» (созерцательно-упорядочивающее). Философ выступал с критикой культуры (*«По ту сторону добра и зла»* (1886)). В мифе о «сверхчеловеке» культ сильной личности сочетался с романтическим идеалом «человека будущего» (*«Так говорил Заратустра»* (1883–1884); *«Воля к власти»* (1889–1901)), бросившего вызов европейской просветительской идеологии, основанной на позициях рационализма, гуманизма, демократизма.

Заявление Ницше о «гибели всех богов» стало свидетельством величайшего сдвига в человеческом сознании, который осуществлялся в XX в. Господствующие несколько веков идеи целесообразного мира, торжества разума и морали оказались не в состоянии объяснить изменения, произошедшие в общественной и духовной жизни Европы, когда «культура из европейской стала мировой, открыв для себя цивилизации с иным видением мира. Наука, раздвинув рамки познанного ...начала искать иррациональные опоры своему рационализму. Искусство, до предела сблизившись с действительностью в своем реализме, встало

¹ Глазков Н. И. Избранные стихи. — М., 1979. — С. 32.

перед реальной угрозой самоуничтожиться, растворившись в действительности, и отшатнулось к противоположной крайности — к программе «искусства для искусства»¹.

XX век в искусстве начинается с манифестов авангардистов различных течений, групп, школ. Они заявляли, что отказываются от традиции, от классического художественного опыта, оказавшегося в кризисе. Авангардное искусство стремилось к открытию новых средств выразительности, к утверждению новой истины, возможно, непостижимой, странной для толпы обывателей, но ясной для художника. Такое направление в искусстве XX в. принято обозначать термином «модернизм» — общее название направлений искусства и литературы конца XIX — начала XX в. В широком смысле охватывает *кубизм, дадаизм, сюрреализм, футуризм, экспрессионизм, абстрактное искусство, функционализм* и т. д., то есть все авангардистские направления, противопоставившие себя традиционализму в качестве единственно истинного «искусства современности».

Писатели-модернисты особенно точно отразили кризисные явления в жизни современного им общества, передав ощущение бессилия человека перед лицом пугающего своей абсурдностью мира, выразив чувство тоски обреченного на одиночество художника, которому открывается «бездна, невидимая другим» (*В. Н. Лосский*). В художественном мире модернизма преобладают мрачные краски предчувствия конца, ожидания неминуемой гибели, даже воли к смерти. Но, как отмечает *Б. Л. Пастернак* в романе «Доктор Живаго», «искусство... неотступно размышляет о смерти и неотступно творит этим жизнь».

Картина обреченности мира в модернистских произведениях дополняется образами будущего обновления, радостной встречи с новой эпохой человеческого братства, гармонии, правды и красоты. Неслучайно многие модернисты приветствовали революционные события в России и других странах, взывали к очистительной «буре восстания», способной разрушить «сытый мир» буржуа.

Между тем утопии, реально осуществленные в ходе революций и гражданских войн, обернулись ужасом тоталитаризма: концлагерями, физическим уничтожением неугодных, бесконечным унижением личности и безнаказанностью власти, которая, по меткому выражению известного литературного критика *С. Б. Рассадина*, «ломала через ко-

¹ *Гаспаров М. Л.* Поэтика «Серебряного века» // Русская поэзия Серебряного века. 1890–1917: Антология / Отв. ред. М. Л. Гаспаров, И. В. Корецкая. — М., 1993. — С. 9.

лено хозяйственного крестьянина и независимого интеллигента, для пущего страха хватая и прочих, кто подвернулся под руку, карающую с расчетливой неразборчивостью»¹.

Тоталитаризм породил чудовищное явление конформистской, раблепной литературы (и искусства в целом), когда книги становились инструментами духовного манипулирования людьми, а писатели гордились тем, что «никогда не отклонялись от линии партии». Страх перед властью демонизировал души. Так, крупнейший китайский писатель XX в. *Ба Цзинь* вспоминал, что «был рабом не только телом, но и душой, всегда готовым на самоунижение. Еще до “культурной революции” его приучили к тому, что долг человека состоит в перестройке своего сознания. Чтобы стать новым человеком, он должен был вытравить из себя все человеческое. Он голосовал, одобрял или проклинал вместе со всеми, потому что этого требовала партия, выступавшая от имени народа»².

Таким образом, в филологии XX в. возникла острая проблема определения литературы, которая может справедливо называться «высоким искусством», способным заключать в себе «критику существующего порядка вещей, картину того, как он мог бы быть улучшен, и призыв к человечеству» и при этом «никогда не уходит в конформизм и смирение» (*Ф. Инглис*). Разграничение «высокой» литературы и книг, созданных по «социальному заказу», осложняется в XX в. повсеместной экспансией массовой культуры, коммерциализацией искусства, снижением его уровня.

Термин «*социальный заказ*» принадлежит советскому литературному критику *О. М. Брикю* (1888–1945). Впервые он появился в его статье «Т. н. “формальный метод”», опубликованной в журнале «ЛЕФ. Журнал левого фронта искусства» (1923, № 1). Критик писал: «Все великое создано в ответ на запросы дня... не себя выявляет великий поэт, а только выполняет социальный заказ». Этим термином принято обозначать выполнение интеллектуальной работы, например, в области искусства, культуры с учетом идеологической направленности официальной политики государства; желания органов власти.

Часть исследователей говорит даже о «закате литературной цивилизации», переходе общества к «масскульту», где «искусство служит не ментором, а развлечением» (*Ю. Н. Арабов*), о массово производимой

¹ *Рассадин С. Б.* Самоубийцы. — М., 2002. — С. 475.

² Цит. по: *Шевелев В. Н.* Мао Цзедун — великий кормчий // Электронная библиотека восточной литературы: <http://eastlib.narod.ru/modern/mao.htm>.

книге, которая занимает определенное место в ряду других производителей и продуктов (*К. Ливис*), об отсутствии в современной массовой культуре присущей высокому искусству ауры подлинности, индивидуальности, искренности (*В. Бенъямин*).

Еще одной проблемой осмысления литературного процесса XX в. является необходимость нового подхода к его классификации. Традиционный европоцентризм изживает себя уже в середине века, в период деколонизации. В бывших европейских и североамериканских колониях активизируется литературная жизнь, появляются яркие самобытные писатели, рождается национальная литература, способная конкурировать с развитыми литературами стран Европы и США (примером может служить огромная популярность латиноамериканских писателей XX в.).

Конец XX в. — время господства постмодернизма, который концентрирует в себе основные запросы этого «необычайного» века: повышенный интерес к прежде запретным темам, к проявлению коллективного бессознательного, ко всему темному, маргинальному. Художники-постмодернисты попытались создать новую картину мироздания, обрести многомерное, нелинейное художественное мышление, овладеть всеми типами письма, совместив в одном авторе художника и философа, историка, литературоведа, культуролога, найти средства для воссоздания множественности истины, моделирования вероятных миров, качественно обновить искусство, интеллектуальный уровень которого должен соответствовать неизмеримо усложнившимся представлениям о мире. Но эти задачи не были реализованы полностью.

Кризисное состояние искусства в начале XXI в. свидетельствует о том, что постмодернизм из «высокого искусства интеллектуалов» постепенно вырождается в поток определенных «приемов». В постмодернистской культуре неотвратимо развивается процесс девальвации искусства, утраты эстетических ценностей и критериев, так как постмодернизм не просто не предлагает чего-то нового, он вообще к этому не стремится, и никакие идеалы и ценности ему не ведомы вообще. Известный культуролог М. Гросс охарактеризовала постмодернистскую культуру как «супермаркет», где каждый может выбрать подходящие ценности, идеалы, символы, мировоззрения.

Скептицизм постмодернистов по отношению к истине и универсальным ценностям усугубили хаос и фрагментарность восприятия действительности, не решили, а обострили мировоззренческие проблемы.

На рубеже XX–XXI вв. исследователи констатируют появление новой фазы искусства — пост-постмодернизм (*М. Н. Эпштейн*).

И все же, несмотря на то что «XX век представляется полем гигантского эксперимента, поставленного Историей и оставившего или развалины, или унылую равнину “потребительской цивилизации”... низводящей все идеалы до уровня одного — идеала накопительства»¹, нет сомнения, что именно культура (и литература как ее влиятельнейшая сила) хранит и транслирует великие непреходящие ценности человечества, отражает его духовные возможности. Культура, обладающая способностью к созиданию, возвышается над временем, излучает невероятную духовную энергию, создавая «храм, восстающий во мгле» (*Н. С. Гумилев*).

¹ *Андреев Л. Г.* Введение // *Зарубежная литература XX века* / Под ред. Л. Г. Андреева — М., 1996. — С. 24.

Литература в контексте мирового культурного процесса XX в.

Филолог всегда и всюду — разгадчик чужих «тайных» писем и слов и учитель, передатчик разгаданного или полученного по традиции. Разгадывать тайну священных слов было задачей жрецов-филологов. На этой почве родилась и древнейшая философия языка: ведийское учение о слове, учение о Логосе древнейших греческих мыслителей и библейская философия слова¹.

Искусство слова в теориях языка и культуры²

Кризис филологии в начале XX в. стал частью общемирового кризиса гуманитарных наук. Модернистская, авангардная литература, провозгласившая вслед за «смертью Бога» (Ф. Ницше) «смерть Автора», который заменялся «машинной желанием» (Ж. Делёз, Ф. Гваттари) или даже «революционным шизофреником», потребовала определения новых методов филологического анализа. Прежние, среди которых особо значимыми были текстологическое, биографическое или этнографическое изучение текста произведения, оказались не способны полноценно осмыслить процессы, происходящие в литературе. В результате в литературоведении возникла своеобразная методологическая разногласица академических, традиционных теорий, радикальных взглядов основоположников формального метода, концепций М. М. Бахтина и Р. Барта, Ж. Дерриды и М. Фуко, Ю. Кристевой и Дж. Х. Миллера, психоанализа и деконструктивизма и т. д.

Филологическая теория авангарда возникла в качестве оппозиции преобладавшей в XIX в. рациональной картине мира. Одной из самых важных тенденций является в данном случае переосмысление мифа, открытие в нем смысловой универсальности того, что А. Арто назвал «ужасами века, который заставил нас поверить в наше поражение жизни».

¹ Волошинов В. Н. Марксизм и философия языка. Основные проблемы социологического метода в науке о языке. — Л., 1929. — С. 88–89.

² Фрагменты из научных работ и статей теоретиков языкознания и филологии приведены в хрестоматии на CD.

«Открытие» мифа

Миф как особое состояние сознания

Крупнейшему философу XX в. *М. Хайдеггеру* принадлежит следующее умозаключение: «Боги улетучились. Возникшая пустота заменяется историческим и психологическим исследованием мифа»¹. Действительно, роль мифа и его трансформации в сознании современного человека, его значение для современной науки невозможно переоценить.

В понятие «миф» традиционно вкладываются следующие значения: 1) древнее предание, рассказ; 2) мифотворчество; 3) особое состояние сознания, исторически и культурно обусловленное. В XX в. миф трактуется как некая могущественная идея, обладающая способностью оградить человеческое сознание от неизбежного «шока», возникающего при попытке осмыслить какую-либо неординарную проблему. В современной науке существует множество различных подходов к изучению мифопоэтического сознания (просветительский, лингвистический, эволюционистский, психоаналитический, структуралистский, постмодернистский и др.).

Своеобразной точкой отсчета в отношении XX в. к мифу является концепция *К. Г. Юнга*.

Карл Густав Юнг (1875–1961) — швейцарский психолог, создатель «аналитической психологии», ученик *З. Фрейда*. Сочинения Юнга: «Символы превращения» (1912, нов. ред. 1952), «Психологические типы» (1921), «Отношения между Я и бессознательным» (1928) и др.

В теории Юнга важнейшее место занимает такое понятие, как «коллективное бессознательное», в котором в виде «изначальных» психических структур (архетипов) хранится древнейший опыт человечества, обеспечивающий готовность к осмыслению мира. Основным содержанием психической жизни человека Юнг считал процесс «индивидуации» — стремления личности к полноте воплощения своих возможностей («Человек растет вместе с величием своих задач»). Юнг полагал, что на архетипической основе покоятся все великие идеи. Эти положения были использованы для обоснования абстрактного искусства, доказательства демонического, бессознательного характера художественного творчества.

¹ *Хайдеггер М.* Послесловие к «Что такое метафизика?» // *Время и бытие.* — М., 1993. — С. 17.

Миф как особое состояние сознания стал одной из важнейших культурных категорий XX в. С точки зрения крупнейшего философа культуры XX в. *М. Элиаде*, современный человек выходит из нечеловеческого ритма собственного существования посредством «мифологических» сценариев поведения (театра и чтения). *Элиаде* сформулировал тезис о том, что миф — это прототип, образец любых людских обрядов и видов деятельности. Мифологическое сознание, согласно его теории, переживает ренессанс в философии и в искусстве XX в., в продукции современных средств массовой информации.

Мирча Элиаде (1901–1986) — румынский философ, исследователь архаического сознания. Сочинения: «Миф о вечном возвращении. Архетипы и повторение» (1949), «Инициации, ритуалы, тайные общества. Мистические рождения» (1916) и др. Окончил в 1928 г. Бухарестский университет. Продолжил учебу в Калькутте, где изучал индийскую философию. В 1945 г. эмигрировал во Францию, затем в 1956 г. в США. В 1980 г. был выдвинут на Нобелевскую премию.

Действительно, большинство крупнейших произведений XX в.: «Волшебная гора» и «Доктор Фаустус» *Т. Манна*, «Замок» и «Процесс» *Ф. Кафки*, «Улисс» *Д. Джойса* и «Шум и ярость» *У. Фолкнера*, «Игра в бисер» и «Степной волк» *Г. Гессе*, «Петербург» *Андрея Белого* и «Мастер и Маргарита» *М. А. Булгакова*, «Электре подобает траур» *Ю. О'Нила* и «Орфей спускается в ад» *Т. Уильямса* — проникнуты неомифологизмом с его основными принципами: связью с психологией подсознания, акцентированием универсальных архетипов и мифологем (таких как Вечное возвращение, умирающий и воскресающий Бог, трагедия героя, поиск Отца и т. д.), с варьированием классических мифов в сопоставлении с современностью и тому подобное.

Литературный текст по своей структуре начинает уподобляться мифу, характерными чертами которого являются циклическое время, игра на стыке между иллюзией и реальностью, уподобление языка мифологическому праязыку с его «многозначительным косноязычием». Так, *Т. Манн* постепенно приходил к стремлению «рассматривать жизнь как произведение культуры, в образе мифологического клише, и предпочитать цитату собственному изобретению».

Наиболее сложный тип неомифологического сознания представляют собой произведения *Ф. Кафки*, где мифы не называются, но от этого воздействуют еще острее, создавая особую загадочную атмосферу.

По мнению исследователей, в основе романа *«Процесс»* лежит библейская история Иова, у которого Бог отнял семью, имущество, а самого поразил проказой. В *«Замке»* бесплодные усилия землемера К. ассоциируются с мифом о Сизифе.

Порождение современного мифа (Р. Барт)

В культуре постмодерна любой текст понимается как миф. Концепция порождения современного мифа *Р. Барта* является особенно значимой для понимания многих социокультурных феноменов современности.

Ролан Барт (1915–1980) — крупнейший представитель современной французской филологии. До конца 1950-х гг. выступал в основном как журналист, анализирующий литературу с позиций марксизма. С 1954 г. стал активным пропагандистом сценической теории *Бертольта Брехта*, чья техника «отчуждения» побудила ученого обратиться к проблеме знака и его функционирования в культуре. Этой проблеме посвящено первое научное исследование Барта *«Система моды»* (1967). В 1957 г. Барт опубликовал *«Мифологии»*, серию разоблачительных зарисовок мистифицированного сознания «среднего француза». В 1960 г. Барт стал одним из основателей Центра по изучению массовых коммуникаций. Жизнь ученого оборвалась внезапно: 25 февраля 1980 г. он стал жертвой дорожного происшествия. Его гибель была воспринята как уход одного из выдающихся гуманитариев XX в.

По мнению *Р. Барта*, особенность мифа заключается в том, что он всегда создается на основе некоторой последовательности знаков, существовавшей до него. Следовательно, миф является вторичной семиологической системой. В книге *«Миф сегодня»* Р. Барт приводит такой пример:

«На обложке журнала «Пари-Матч» изображен молодой африканец во французской военной форме; беря под козырек, он глядит вверх, вероятно, на развевающийся французский флаг... Но каким бы наивным я ни был, я прекрасно понимаю, что это означает: Франция — это великая Империя, что все ее сыны, независимо от цвета кожи, верно служат под ее знаменами и что нет лучшего ответа критикам колониальной системы... И в этом случае передо мной имеется надстроенная семиологическая система: здесь есть означающее, которое само представляет собой первичную семиологическую систему (африканский солдат отдает честь, как это принято

во французской армии); есть означаемое (в данном случае это намеренное смешение принадлежности к французской нации с воинским долгом); наконец, есть репрезентация означаемого посредством означающего»¹.

Ученый подчеркивает, что форма мифа — не символ: ведь африканский солдат не является символом Французской империи, он слишком реален для этого. В то же время эта реальность несамостоятельна, она становится заимствованной. Таким образом, материальные носители мифологического сообщения (язык, фото, живопись, реклама, ритуалы, предметы), превращаясь в материал мифа, выполняют функцию «означивания». Миф заимствует реальность, но при этом происходит подмена содержаний в пределах одной формы. Одним из результатов такой подмены является превращение идеологии в «имиджологию», теорию и практику сотворения вымышленной реальности. Процесс современного мифотворчества состоит из игры между смыслом и формой.

Примером постоянно создающихся современных мифов являются опросы общественного мнения. Слово «факты» в обществе имеет магическое воздействие на обывателя. Между тем как-то забывается, что под любую гипотезу можно собрать какие угодно факты. Современные мифы охватывают все сферы жизни: правосудие, эстетику, дипломатию, личные взаимоотношения, литературу. Основными причинами того, что современный человек легко усваивает систему мифологических представлений, являются отсутствие привычки анализировать информацию; доверчивость к рекламе; ложные представления о личной свободе, которые льстят человеку и заставляют его забыть о фактическом рабстве у своих желаний, потребностей и тех, кто предоставляет массу товаров и услуг.

Особенно ярко склонность к мифологизированию современного общества проявляется в сфере коммерческой телевизионной культуры, в которой формируется гиперреальность, похожая на галлюцинацию или своеобразный спектакль образов, потерявших изначальный смысл. Все это заставило *Ги Дебора* заявить, что современное общество — это «общество спектакля, где истина, подлинность и реальность больше не существуют, а вместо них царствуют шоу-политика и шоу-правосудие»².

Ги-Эрнст Дебор (1931–1994) — французский писатель, художник-авангардист, философ и режиссер, видный деятель во французских

¹ *Барт Р.* Избранные работы: Семиотика. Поэтика. — М., 1994. — С. 75.

² *Дебор Ги.* Общество Спектакля. — М., 2000. — С. 41.

экстремистских кругах, организатор многих скандальных акций. Так, в 1952 г. он сорвал пресс-конференцию *Чарли Чаплина*, назвав актера «мошенником чувств и шантажистом страданий». В 1967 г. Ги Дебор издал свой фундаментальный труд *«Общество Спектакля»*, в котором подверг критике современный капитализм, усиление роли СМИ и индустрии развлечений в жизни современного общества. Его идеи получили широкий резонанс во время майской революции 1968 г. 30 ноября 1994 г. Дебор покончил жизнь самоубийством, засняв его на видео.

Феномен игры

Универсальная категория жизни

Игра так же, как и миф, вызывает у философов, культурологов, психологов, писателей XX в. пристальный интерес. В исследованиях анализируется роль игры в жизнедеятельности человека и ее значение для общества, для культуры (*Э. Бёрн, Л. Витгенштейн, Й. Хёйзинга* и др.). В художественной литературе XIX в. особое внимание писателей привлекала психология игрока: страсть к игре рассматривалась как одна из сильнейших человеческих страстей, которая требует предельных усилий ума и воли, нравственных и моральных жертв («Страсть игрока» *Э. Т. А. Гофмана*, «Пиковая дама» *А. С. Пушкина*, «Игрок» *Ф. М. Достоевского* и др.). Игра — отступление от условленности общественных правил, взамен которых выдвигаются другие, более низкие. Игра — это разрыв установленных связей, естественных и социальных, а игрок — общество в обществе, точнее, «мир обществом отверженных людей» («Маскарад» *М. Ю. Лермонтова*).

В литературе XX в. игра воспринимается как всеобъемлющий способ человеческой деятельности, универсальная категория человеческого существования, модель особого поведения и нестандартного отношения к происходящему. Игра распространяется буквально на все, даже на речь.

Основу для рассмотрения феномена игры как культурологической проблемы заложил *Й. Хёйзинга* в книге «Человек играющий» («*Homo Ludens*»), показав, как в различных областях культуры просвечивает ее игровое происхождение. Ученый подчеркивает антиавторитаризм игры, создание в ней возможностей для иного выбора, отсутствие гнета «серьезности». Игра, по его мнению, существует сама для себя, «игра ради игры». Цивилизации создаются по моделям тех или иных идей игр, лидирующих в определенную историческую эпоху. Таким образом, *Й. Хёйзинга* понятие культуры связывает прежде всего с самосознанием свободного, нравственно ответственного человека.

Йохан Хёйзинга (1872–1945) — нидерландский историк и теоретик культуры, профессор кафедры всеобщей истории в Гронингеном (с 1905-го) и Лейденском (с 1915-го) университетах. Хёйзинга внес много нового в понимание предмета и метода исторической науки. Для него характерен интерес к переломным эпохам (Реформация, Ренессанс и др.). Особое значение в возникновении и развитии мировой культуры Хёйзинга придает цивилизационной роли игры в обуздании стихии страстей.

Тема игры своеобразно решается в работах испанского философа Х. Ортеги-и-Гасета, считавшего, что существуют две разновидности человеческого рода: масса («косная материя исторического процесса») и элита («творцы подлинной культуры»). Жизнь людей выдающихся сосредоточена в сфере игровой деятельности. Игра противопоставляется обыденности, пошлости человеческого бытия.

Хосе Ортега-и-Гасет (1883–1955) — испанский философ, публицист. В центре внимания Ортеги-и-Гасета находились прежде всего социальные проблемы. В своих работах «Дегуманизация искусства» (1925) и «Восстание масс» (1929–1930) он впервые в западной философии изложил основные принципы доктрины «массового общества», под которым он понимал духовную атмосферу, сложившуюся на Западе в результате кризиса буржуазной демократии, бюрократизации, распространения денежно-меновых отношений на все формы человеческого общения. В этот период складывается система общественных связей, внутри которой каждый человек чувствует себя частицей безличного начала — толпы.

Констатируя тяжелейший кризис, через который проходит современное сознание, мыслитель отмечает, что западный человек не знает больше, «по каким звездам жить». Пытаясь найти ориентиры в современной культуре, философ создает игровую утопию спортивно-праздничного отношения к жизни. Образ такого мироощущения он раскрывает на примере нового искусства. Его основные тенденции: 1) дегуманизация; 2) избегание живых форм; 3) стремление к тому, чтобы произведение искусства было лишь произведением искусства; 4) стремление понимать искусство как игру и только; 5) тяготение к глубокой иронии; 6) избегание всякой фальши. Новое игровое искусство доступно только одаренному меньшинству, аристократам духа. Ученый был убежден, что человек может подняться над тоскливым миром обыденности, лишь перейдя в область неутилитарных отношений (лучшим примером является спорт).

Общий смысл понятий «игры» Хейзинги и «спортивности» Ортеги совпадает. Но для Хейзинги эстетическая игра является прежде всего деятельностью общедоступной, а испанский философ ставит задачу спасения культуры от «восстания масс». Таким образом, в поисках альтернатив буржуазной культуре западные теоретики XX в. создают различные игровые модели, пытаясь решить проблемы кризиса сознания. Игра и игровая терминология проникли и в творчество многих крупнейших писателей XX в.: *С. Цвейга*, *Ф. Кафки*, *Х. Кортасара*, *В. В. Набокова* и др. Особое место в этом ряду занимает «Игра в бисер» — знаменитый роман *Г. Гессе*.

«Игра в бисер» (Г. Гессе)

Герман Гессе (Hesse) (1877–1962) — немецкий писатель. Родился в Вюртемберге в семье миссионера. Учился в протестантской семинарии, откуда сбежал после семи месяцев учебы; в три-

надцать лет решил «стать поэтом — или никем». В 1904 г. был опубликован роман «Петер Каменцинд», принесший писателю известность. В 1911 г. совершил путешествие по Индии. В 1912 г. вместе с семьей поселился в Швейцарии. В начале Первой мировой войны с Гессе случился нервный срыв, вынудивший его обратиться в клинику К.-Г. Юнга, лечение в которой обогатило Гессе психоаналитическим опытом, отразившимся в романах «Сиддхартха» (1922) и «Степной волк» (1927). В нацистской Германии книги Гессе были объявлены «нежелательными для чтения». В 1943 г. был опубликован роман «Игра в бисер» — один из основных текстов постмодернистской культуры. В 1955 г. Гессе получил Премию мира.

«Игра в бисер» (1943) — глубокое философское раздумье о мире и цивилизации, о судьбах искусства, о возможности сохранить духовность в царстве Игры. Герои романа перебирают стеклянные бусы в отгороженной от остального мира Касталии. В самом названии книги звучит ирония: не дело, а игра в пустые стекляшки. Между тем автор называет игрой не что иное, как духовные устремления ученых и художников. Правила Игры представляют собой разновидность тайного языка, в котором участвуют науки и искусства (прежде всего математика и музыка). Таким образом, игра в бисер — это игра с содержанием и ценностями культуры. Мастер, владеющий этой игрой, теоретически может воспроизвести все духовное содержание мира, потому что игра стеклянных бус есть игра со всеми смыслами и ценностями культуры.

Роман состоит из трех частей: вводного трактата об истории Касталии (название «Касталия» происходит от мифологического Кастальского ключа на Парнасе, у которого Аполлон встречался с девятью музами) и «игры в бисер», содержащего сокрушительную критику вырождающейся культуры XX в.; жизнеописания главного героя и его произведений (стихов и трех прозаических жизнеописаний). В центре романа — история жизни Йозефа Кнехта, Магистра Игры, сначала достойнейшего представителя и героя Касталии, а затем ее отступника.

Гессе обращается в своем произведении к идеям и образам разных народов: касталийцы восприняли европейское Средневековье с его символикой, им близка и мудрость Востока. Все касталийцы принадлежат к Ордену служителей духа и полностью оторваны от реальности.

Для пополнения своих рядов они отбирают одаренных мальчиков по всей стране, а затем обучают их в своих школах. Развивая их ум и чувство прекрасного, приобщают к математике, музыке, философии. Учат размышлять, наслаждаться «духовными играми». После окончания школ юноши попадают в университеты, а затем посвящают себя занятиям науками и искусствами, педагогической деятельности или «игре в бисер».

В Касталии духовность отделена от буржуазного «процветания», но касталийцы принесли для этого тяжкие жертвы. Они отказались от собственности, семьи, от счастья индивидуального авторства, даже от своеобразия собственной личности. Это значит, что они отказались и от поисков, движения, пожертвовав ими ради гармонии, равновесия и «совершенства». Касталийцы не создают нового, а лишь занимаются толкованием и варьированием старых мотивов. Безусловно, система «игры в бисер» направлена на сопротивление бездуховной эпохе. Но, как считает Гессе, отграничение от реальности также обрекает культуру на вырождение.

Таким образом, в своем романе писатель проанализировал возможности, искушения и опасности игры, дав блестящую критику элитарного пути спасения культуры. Подводя итог своим рассуждениям, Гессе утверждает, что высшее предназначение интеллигенции заключается в служении культуре и в служении обществу (не случайно имя главного героя романа «Кнехт» означает «Слуга»). «Игра в бисер» создавалась в мрачное время господства нацизма в Германии. Сам Гессе говорил, что Касталия была его отповедью фашизму, попыткой восславить духовность в «чумном, отравленном мире». В 1946 г. *Герман Гессе* стал лауреатом Нобелевской премии за выдающийся вклад в мировую литературу.

Открытия филологов первой половины XX в.

Ars poetica

Ars poetica по-латински означает «поэтическое искусство». Это древнее выражение приписывается Горацию, у которого есть трактат с подобным названием. Восприятие художественного произведения напоминает калейдоскоп: оно складывается из целого комплекса впечатлений. Каждый читатель видит в нем понятные и интересные именно ему стороны, привлекая к их осмыслению собственный жизненный и читательский опыт. Следовательно, даже самая устоявшаяся интерпретация литературного произведения представляет собой лишь одну из возможных версий. В то же время литературный текст, так же, как и картина в живописи, обладает рядом особенностей, раскрыть которые может лишь специалист, знающий о специфике эпохи, характерных чертах стиля писателя и т. д. К этим аспектам восприятия текста обращена теория литературы.

На необходимость помощи в более глубоком понимании произведения указывают и сами создатели литературных произведений: «Нужны люди, которые показали бы бессмыслицу отыскивания отдельных мыслей в художественном произведении и постоянно руководили бы читателем в том бесчисленном лабиринте сцеплений, в котором состоит сущность искусства, и по тем законам, которые служат основанием этих сцеплений»¹.

Поэтика как наука о строении, структуре отдельных художественных произведений и их комплексов все больше утверждает себя в современном литературоведении в качестве специальной дисциплины, имеющей собственные задачи и вместе с тем связанной с дисциплинами традиционными: с теорией литературы, историей литературы и т. д. В плоскости теории литературы — это общая поэтика, то есть наука о структуре любого произведения. В плоскости «конкретного» литературоведения — это «конкретная» (или «описательная») поэтика, описывающая структуру определенных произведений или творчество данного писателя. Историческая поэтика развивается на «скрещении» истории и теории литературы. Эта область исследования судьбы художественных компонентов (жанров, сюжетов, стилистических изобразительных средств).

В ряду научных дисциплин поэтика литературы по целому ряду научных проблем близко примыкает к лингвистике. «Язык — материал литературы. Из самого этого определения следует, что по отношению

¹ Толстой Л. Н. Полн. собр. соч.: В 90 т. — Т. 62. — С. 269–170.

к литературе язык выступает как материальная субстанция, подобная краске в живописи, камню в скульптуре, звуку в музыке»¹.

Но существуют и специальные вопросы, которые относятся к полю изучения именно поэтики. Это связано с тем, что «в словесном творчестве имеются и такие словесные конструкции, значение которых не зависит от обстоятельств их произнесения; формулы, которые, раз возникнув, не отмирают, повторяются и сохраняются с тем, что могут быть снова воспроизведены и при новом воспроизведении не теряют своего первоначального значения. Такие фиксированные, сохраняемые словесные конструкции мы называем литературными произведениями»².

Необходимо помнить, что художественная литература принципиально отличается от научной и публицистической. Безусловно, сообщение научных или социально-политических фактов может быть стилистически украшено, но ценность информации, которая есть в таком тексте, не зависит от способа изложения. Для художественной литературы форма выражения неотъемлема от содержания, более того, является элементом содержания.

Между тем, как горько отмечает *Ю. М. Лотман*, «методика рассмотрения отдельно “идейного содержания”, а отдельно — “художественных особенностей”, столь прочно привившаяся в школьной практике, зиждется на непонимании основ искусства и вредна, ибо прививает массовому читателю ложное представление о литературе как о способе длинно и украшенно излагать те же самые мысли, которые можно сказать просто и кратко. Если идейное содержание “Войны и мира” или “Евгения Онегина” можно изложить на двух страничках учебного текста, то естественен вывод: следует читать не длинные произведения, а короткие учебники»³.

Изучение литературного текста с точки зрения поэтики предполагает обращение к исследованию художественной функции литературных приемов, которые использует автор. Ученые ставят перед собой задачу определить, зачем применяется данный прием и какой художественный эффект им достигается.

¹ *Лотман Ю. М.* Лекции по структуральной поэтике // *Ю. М. Лотман и Тартуско-московская семиотическая школа.* — М., 1994. — С. 66.

² *Томашевский Б. В.* Теория литературы. Поэтика. — М., 2002. — С. 23.

³ *Лотман Ю. М.* Лекции по структуральной поэтике // *Ю. М. Лотман и Тартуско-московская семиотическая школа.* — М., 1994. — С. 86.

Кроме того, в поэтике всегда должна присутствовать эволюционная точка зрения, то есть интерпретация непосредственного художественного эффекта должна производиться на фоне исторически сложившегося применения данного приема. Так, один и тот же прием меняет свою художественную функцию в зависимости от того, ощущается он как непривычный, нарушающий традицию или же является элементом этой традиции. Изучая поэтику произведения, необходимо помнить, что «произведение искусства — это не пространственное сооружение, в котором различные стороны можно исследовать изолированно, но некая целостность, в которой все слои, разделенные в рассмотрении, в конце концов соотнесены друг с другом и действуют сообща»¹.

Идеи М. М. Бахтина и современное гуманитарное знание

«Смысл творческой жизни Бахтина может быть наиболее полно и точно определен так: открытие основ гуманитарного мышления, понятого в его действительной, онтологически значимой *всеобщности*»², — писал глубокий знаток творчества выдающегося отечественного филолога В. С. Библер.

Михаил Михайлович Бахтин (1895–1975) — крупнейший мыслитель XX в. Его работы в области философии и филологии, сейчас считающиеся классическими, вызвали в свое время настоящий переворот в науке. Труды Бахтина переведены и изданы на всех основных языках мира. Сотни книг и статей написаны о самом ученом и его идеях. Между тем в своей родной стране он долгие годы находился в почти полном забвении. Известный отечественный литературовед и историк В. В. Кожин вспоминал: «Я разыскал Бахтина в 1960 г. До этого все, с кем я только разговаривал, утверждали, будто бы он уже давно умер. Люди из философской и филологической среды, его ровесники и более старшие... знали, что он был репрессирован еще в 1928 г. ...считали, что он давно умер. Наконец я встретил человека, который сказал: “Почему умер?! Он живет в Саранске, преподает там в университете”»³.

Жизнь ученого была очень трудной: он перенес тяжелейшие невзгоды, во время войны по-настоящему голодал. Всю жизнь был серьезно

¹ Kayser W. Das sprachliche Kunstwerk: Eine Einführung in die Literaturwissenschaft. — Bern; München, 1973. — S. 240.

² Библер В. С. Михаил Михайлович Бахтин, или Поэтика культуры. — М., 1991. — С. 87.

³ Кожин В. В. Михаил Михайлович Бахтин // Русский переплет: <http://www.pereplet.ru/text/bahtin105.html/>.

болен: страдал хроническим воспалением костного мозга. Биографические сведения о Бахтине весьма скудны.

М. М. Бахтин родился 17 ноября 1895 г. в Орле. Отец будущего великого ученого — банковский служащий, часто переезжал с семьей из одного города в другой. Гимназию Бахтин окончил в Одессе и здесь же поступил в Новороссийский университет. В 1916 г. он перевелся в Петроградский университет на историко-филологический факультет, где особенно увлеченно занимался древними и новыми языками (М. М. Бахтин знал древнегреческий, латинский, английский, немецкий, французский, итальянский и датский языки). После окончания университета весной 1918 г. молодой филолог уехал работать в Невель (сейчас это Псковская область). Здесь, в единой трудовой школе 2-й ступени и в учительской семинарии, началась трудовая деятельность будущего замечательного ученого. В местном альманахе «День поэзии» вышла его первая работа «Искусство и ответственность» (1919). В 1920 г. Бахтин переехал в Витебск, где в педагогическом институте и консерватории преподавал всеобщую литературу, историю и философию музыки.

Осенью 1924 г. Бахтин с женой перебрались в Ленинград, где был возобновлен «кантовский семинар», начатый ученым еще в Невеле. В 1929 г. Бахтина арестовали, обвинив в подготовке политического заговора. Ссылка на Соловки ввиду тяжелой болезни была заменена Кустанаем. Книга *«Проблемы поэтики Достоевского»* вышла в свет тогда, когда автор находился под следствием. В 1934 г. срок ссылки Бахтина в Кустанае истек. В конце 1937 г. Бахтины поселились в г. Савелово. В следующем году болезнь вынудила Бахтина отказаться на амputation ноги.

В 1940 г. Михаил Бахтин завершил работу над грандиозным научным трудом — *«Франсуа Рабле в истории реализма»* (сейчас эта работа называется — *«Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса»*). Летом 1941 г. Бахтин переехал в Подмоскowie, в село Ильинское Кимрского района, где учительствовал в Ильинской средней школе. После войны, в сентябре 1945 г., Бахтина утвердили в должности заведующего кафедрой всеобщей литературы Мордовского педагогического института имени А. И. Полежаева (сейчас — Мордовский государственный университет). Через год, в ноябре 1946 г., в Институте мировой литературы состоялась защита диссертации о творчестве Франсуа Рабле. Научно-теоретический уровень исследования оказался столь высоким, что официальные оппоненты поставили вопрос о присуждении Бахтину степени доктора филологических наук.

Но в работе Бахтина говорилось о народной смеховой карнавальной культуре, в которой личность как бы перерождалась для новых, чисто человеческих отношений. Отчуждение временно исчезало. Человек возвращался к себе самому и ощущал себя свободным и достойным. Такой взгляд на «мрачное» Средневековье противостоял официальной трактовке этого исторического периода, поэтому Бахтину с трудом присудили звание кандидата филологических наук.

Осенью 1969 г. Бахтин выехал из Саранска на лечение в Москву. После больницы он оказался в доме для престарелых в г. Климовске Московской области, где в 1971 г. похоронил жену. Лишь за несколько лет до смерти ученый получил квартиру в Москве. М. М. Бахтин скончался 7 марта 1975 г., его похоронили на Введенском кладбище в Москве.

Карнавал и смеховая культура

Переворот в теории литературы вызвала работа Бахтина о *Франсуа Рабле*, в которой ученый доказал, что литература имеет корни в «народных праздниках»: карнавалах и мистериях древности. В целом, идеи ученого о природе смеховой культуры открывают для литературоведения и культурологии целый новый мир — мир мифоритуальной традиции, которую Бахтин увидел в карнавале.

Бахтин убедительно показывает, что карнавальный смех, амбивалентный (*амбивалентный* — двойственный, характеризующийся одновременным проявлением противоположных качеств) по своей природе, разрушает всякую иерархию, развенчивает устоявшиеся догмы. Карнавал сближает, объединяет людей, сочетая высокое с низким, великое с ничтожным, мудрое с глупым. В нем как бы воскрешается первобытный хаос с его логикой мира «наизнанку», символикой постоянных перемещений верха и низа («колесо»), «лица» и «зада», разнообразными видами пародий, переодеваний, шутовских развенчаний. При этом карнавальная маска, «будто бы призванная скрывать подлинное лицо индивида, на самом деле выставляет напоказ его внутреннюю суть, которую он обычно вынужден скрывать»¹. Маска уравнивает разные положения, скрадывает душевные различия, делает незаметными внутренние колебания и нерешительность.

Торжествуя временное освобождение от господствующей морали, «низовая» смеховая культура всегда готова разрушить запреты и низ-

¹ Гегон Р. О смысле «карнавальных» праздников // Вопросы философии. 1991. — № 4. — С. 47.

вергнуть «верх». Этой новой картине мира предшествует ситуация, названная Бахтиным «карнавализация сознания» — период, когда происходит распространение и усвоение новых представлений и новых смыслов, когда «боги» и «демоны» меняются местами.

Бахтин убедительно доказал, что переход от Средних веков к Новому времени означал переход от традиционного общества к современному. История Средних веков свидетельствует о ведущейся на протяжении многих столетий борьбе христианского морального сознания против карнавального мировоззрения. В Новое время возобладала массовая культура как культура «низа», но карнавал оказался «растворенным» в рынке. Продуктом такой культуры стал «одномерный человек». При этом глубинные истоки и смысл карнавала забылись или были подавлены. Подспудно присутствующая в карнавале сакральность была утрачена. Единственное, что осталось святого, — это собственность. Другие же стороны карнавала постоянно напоминали о себе, проявлялись порой неожиданно и жестоко. Так, карнавальный характер постмодерна, его сопоставимость со средневековым карнавалом неоднократно отмечались исследователями (Ч. Дженкс, И. Хассан).

Доброта эстетического

М. М. Бахтин в своих работах утверждал мысль о «доброте» эстетического. Философ писал: «Безлюбость, равнодушие никогда не разовьют достаточно силы, чтобы напряженно замедлить над предметом, закрепить, вылепить каждую мельчайшую подробность и деталь его. Только любовь может быть эстетически продуктивной»¹. Особенно значима и мысль М. М. Бахтина о существовании абсолютной эстетической нужды человека в «Другом».

Процесс творчества ученый трактовал как самоопределение во взаимоотноении между «Я», «Другими» и социальной общностью. Он был убежден, что, только вступая в диалог с уникальностью личности «Другого», человек обретает собственную уникальность, творя новый мир понимающего и самоутверждающегося духа, то есть культуру. Ученый был убежден, что диалогическое проникновение обязательно в филологии, так как без него невозможно никакое понимание. Таким образом, культура — это диалог по поводу существования разных людей. М. М. Бахтин ввел понятие «большого времени», позволяющего взглянуть на каждое явление культуры в проекции прошлого и будущего, а не только в современном ему социокультурном контексте.

¹ Бахтин М. М. Заметки // Литературно-критические статьи. — М., 1986. — С. 510–511.

М. М. Бахтину принадлежит заслуга выдвижения еще в 1920-х гг. тех идей, которые лишь в настоящее время оказались в центре внимания исследователей. Его труды дали импульс развитию целого ряда научных дисциплин. Так, в созданной в 1929 г. книге *«Проблемы творчества Достоевского»* он ввел в научный оборот представление о «полифонизме» текста — типе повествования, когда слова героев звучат как будто из разных независимых источников. Философское понимание культуры как диалога привело к революции в социолингвистике и заложило основы современной культурологии. Диалог является узловым понятием, вокруг которого группируются основные темы бахтинской теории.

Формальный метод

Одним из значительных открытий филологии XX в. является *формальный метод* анализа литературных произведений, который возник в России в 1915–1919 гг. Представители этого метода, опираясь на концепцию А. А. Потебни, считали, что слово — уже само по себе искусство. То, что представлено художником как законченное произведение, для формалистов вторично, их интерес сосредоточен на том, как «делалось» произведение.

Александр Афанасьевич Потебня (1835–1891) — крупнейший теоретик лингвистики. Родился в 1835 г. в с. Гавриловка Полтавской губернии. В 1856 г. окончил Харьковский университет, в котором затем преподавал. С 1877 г. член-корреспондент Императорской академии наук. Сочинения: *«Мысль и язык»* (1862), *«Язык и народность»* (1895, посмертно) и др. А. А. Потебня занимался изучением соотношения мышления и языка, создал теорию внутренней формы слова.

Формальный метод получил известность благодаря таким ученым, как В. Б. Шкловский, Б. В. Томашевский (1890–1957), М. Эйхенбаум (1886–1959), Р. О. Jakobson, Ю. Н. Тынянов и др.

Одним из главных представителей формального метода в литературоведении был Виктор Борисович Шкловский (1893–1984), создатель ОПОЯЗа (Общество изучения поэтического языка) — направления «формального метода» в российском литературоведении (сер. 1910-х — сер. 1920-х гг.). Представители ОПОЯЗа (Е. Д. Поливанов, Ю. Н. Тынянов, В. Б. Шкловский, Б. М. Эйхенбаум, Р. О. Jakobson, Л. П. Якубинский) ориентировались на лингвистику, культивируя «точное» изучение формальных приемов, растворяя анализ содержания в «поэтике форм». Особое значение в творчестве Шкловского имеет *теория остранения*. Сущность остранения — показать обычное как необычное, преображе-

ние действительности. Шкловский ввел в литературоведение такие понятия, как «ощутимость» (чувство деформации привычного понятия, стандартного контекста слов, предшествующее остранению), «искажение» (способ затруднения восприятия, благодаря которому можно глубже взглянуть на мир), «выражаемость» (одна из функций речевой деятельности), «литературный прием» (критерий создания формы, демонстрация подачи языкового материала; степень оригинальности состоит в умении художника скомпоновать различные приемы в единую форму), на которых он обосновывал идею разграничения художественного языка от остальных языковых явлений. Обоснованные Шкловским термины и научные понятия (остранение, прием, мотивировка, условность и др.) вошли в оборот ведущих направлений гуманитарного знания XX в.: *структурализма, семиотики, постструктурализма*.

Филологические идеи Ю. Н. Тынянова

В ОПОЯЗ входил и такой выдающийся филолог XX в., как *Юрий Николаевич Тынянов* (1894–1943). Творчество Тынянова отличается невероятная широта эрудиции: работы о пародии в текстах *Н. В. Гоголя* и *Ф. М. Достоевского*; о *А. С. Пушкине* («Архаисты и Пушкин», «Пушкин и Тютчев», «Мнимый Пушкин»), *Ф. И. Тютчеве*, *Н. А. Некрасове*, *А. А. Блоке*, *В. Я. Брюсове*. В 1923 г. был завершен главный теоретический труд Тынянова — «*Проблема стиховой семантики*», посвященный исследованию различий стиха и прозы, специфике «стихового слова». Ему принадлежат и критические статьи о современной литературе («Промежуток», «Литературное сегодня»).

Тынянов был наделен большим литературным талантом. Свой способ художественного проникновения в историю он описал так: «Где кончается документ, там я начинаю. Есть документы парадные, и они врут как люди. У меня нет никакого пиетета к “документу вообще”... дойдите до границы документа, продырявьте его. И не полагайтесь на историков, обрабатывающих материал, пересказывающих его»¹. В романах о *В. К. Кюхельбекере* («Кюхля»), *А. С. Грибоедове* («Смерть Вазир-Мухтара»), *А. С. Пушкине* («Пушкин») писатель раскрыл такой взгляд на историю и современность с особой полнотой. В романе «*Смерть Вазир-Мухтара*» (1927) описана ситуация «горя от ума», в которую часто попадает в России мыслящий человек. Драма Грибоедова вызывала аллюзии с судьбой самого Тынянова и его единомышленников: распад

¹ Тынянов Ю. Н. Проблема стихотворного языка. Статьи. — М., 1965. — С. 259.

ОПОЯЗа, невозможность дальнейшего продолжения его деятельности в условиях идеологического контроля. Повесть «*Восковая персона*» (1931), действие которой происходит в петровскую эпоху, пронизывает мотив всеобщего предательства, доносительства, что, безусловно, имеет определенное отношение и к эпохе создания этого произведения.

Став известным как прозаик, Тынянов не оставлял и теоретико-литературную работу, наметив в статье «*О литературной эволюции*» (1927) плодотворную методику изучения литературного и социального «рядов» во взаимодействии. Эта статья во многом предвосхищает опыты структурной поэтики. В 1929 г. вышел сборник статей Тынянова «*Архаисты и новаторы*» — результат его научной деятельности за девять лет. Важной частью многогранной работы Тынянова был художественный перевод (Г. Гейне «Сатиры», «Германия. Зимняя сказка»).

В начале 1930-х гг. Тынянов приступил, по его собственному определению, к «эпосу о рождении, развитии, гибели национального поэта». Первая часть романа «*Пушкин (Детство)*» была опубликована в 1935 г., вторая («*Лицей*») — в 1936–1937 гг. Над третьей частью («*Юность*») Тынянов работал уже очень больным — сначала в Ленинграде, потом в эвакуации в Перми. Повествование о судьбе Пушкина доведено до 1820 г., но, несмотря на незавершенность романа, он воспринимается как целостное произведение.

Умер ученый в Москве 20 декабря 1943 г.

Филологическим идеям Тынянова присущи особая долговечность и прочность. Его мысли обладают способностью порождать новые теории, новые взгляды на, казалось бы, давно изученный предмет. Другим его отличительным свойством было недоверие формулам, существующим по инерции. Характернейшей чертой «дурного литературоведения» Тынянов считал «слепоту на факты».

Одним из открытий ученого было соотношение литературного ряда с социальным: в этом контексте орудием анализа произведения литературы становится историзм. Литературное произведение Тынянов предлагает понимать как систему. Он пользуется такими понятиями, как *конструктивный принцип, доминанта* (господствующий элемент системы, который подчиняет себе и определяет остальные). На первый план выдвигается понятие *функции* (элементы художественного произведения существуют не сами по себе и не в виде механической суммы, но в динамической связи друг с другом и с общим контекстом произведения). Значение художественного слова изменяется в зависимости от исторической жизни произведения. Произведение также имеет свои

исторически изменяющиеся функции, потому что оно, в свою очередь, соотносится с системой литературы. Эволюция же литературы в целом определяется фактами социальными.

Таким образом, произведение литературы Тынянов стремится исследовать и как особую художественную структуру, и в его связях с разнообразными явлениями действительности.

Русские формалисты, провозгласив приоритет формы над содержанием, развили теорию формы до абсолюта. Они игнорировали значение содержания в его традиционном понимании, считая, что оно заложено в слове уже изначально. Подобное понимание значения слова свидетельствует о приближении формального метода к проблемам психологии художественного творчества и ведущей роли мифа, к вопросам связей языка и мышления. Формализм поставил перед литературоведением XX в. ряд проблем, которые были столь масштабны и интеллектуально насыщены, что многие из них сформировались в самостоятельные направления: *структурализм, семиотику, современный деконструктивизм*.

Развитие филологии во второй половине XX в.

Структурализм

Появление *структурализма* в гуманитарном знании XX в. связано со стремлением превратить филологию в точную науку. Основная идея структурализма состоит в том, что художественный текст является структурой, в которой всякий элемент (слово, звук, образ, ритмическая фигура и т. д.) приобретает смысл только в соотнесенности (со- и противопоставленности) с другими элементами. Отношения между элементами приобретают такую жизненную силу, что даже отсутствие элемента там, где отношения его предполагают (например, отсутствие рифмы в рифмованном стихе), становится значимым («минус-прием»). Таким образом, отделять содержание от формы так же нелепо, как, узнав, что у здания есть план, ломать стены в его поисках (пример Ю. М. Лотмана).

Метод структурализма оказался чрезвычайно плодотворным для различных отраслей социально-гуманитарного знания. Начало формирования структурализма связано с выходом в 1916 г. «Курса общей лингвистики» Ф. де Соссюра.

Фердинанд де Соссюр (1857–1913) — швейцарский лингвист, один из основоположников современной лингвистической науки, а также структурализма как научной методологии. Труды Соссюра ознаменовали поворот лингвистики от исторического и сравнительного изучения языков (диахрония) к анализу структуры конкретного языка в определенный момент времени (синхрония), что произвело революцию в лингвистике. «Курс общей лингвистики» основан на записях лекций Соссюра, сделанных Ш. Балли и А. Сеше.

Основные положения семиотической теории Соссюра: 1) трактовка знака как двусторонней психической сущности (понятие плюс акустический образ); 2) идея немотивированности языкового знака (между понятием и акустическим обликом обозначающего его слова нет никакой естественной связи). Соссюр ввел в науку различие синхронии и диахронии, различие *langue* (языка как системы) и *parole* (речевой деятельности). Начиная с 1920-х гг. эти идеи получают развитие в различных школах структурной лингвистики (Пражский лингвистический кружок, Копенгагенская глоссемантика, американская дескриптивная лингвистика).

В 1950–1960-е гг. методы структурной лингвистики начали распространяться на другие области культуры, что связано в первую очередь с научными открытиями К. Леви-Строса.

Клод Леви-Строс (1908–1990) — французский этнолог, теоретик структурализма, создатель концепции структурной антропологии, который формализовал в терминах структурализма системы родства примитивных народов, ритуалы, мифы и т. д. Основной задачей этнологии считал изучение перехода от природы к культуре (тотемизм, правила присвоения имен и т. д.). Работы: «*Нечальные тропики*», «*Первобытное мышление*». Р. Барт распространил подход Леви-Строса на предметы и установления современного общества.

Структурализм отличается от других направлений в лингвистике не столько новыми методами, сколько заменой предмета исследования: в центре находится язык, его структура и методы его описания (бинарные оппозиции, дистрибуции и т. п.).

В 1970–1980-е гг. в науке усиливается критика ограниченности структуралистского метода, его формализма. Из внимания структуралистов ускользнул целостный текст, который понимался лишь как разновидность письменной речи.

Поль Мишель Фуко (1926–1984) — французский философ, культуролог. В его концепции («Слова и вещи» (1966)) историю характеризует «радикальная прерывность» (каждая новая эпоха ничего не передает последующей). В книге «*Археология знания*» (1969) вводит понятия «дискурс», «дискурсивная практика» для новой методологии исследования культуры. М. Фуко разрабатывает положения о языке как «чистом начале» литературы и письма. Проводя параллель с «парадоксом лжеца», суть которого заключается в двойственности и неопределенности высказывания «я лгу», Фуко утверждает, что природа литературы заключена в высказывании «я говорю». В качестве примера он указывает на творчество писателя Р. Русселя, одного из предшественников сюрреализма и «нового романа». Руссель открыл для литературы особое пространство, не соприкасающееся с реальностью: в нем действует лишь язык, сведенный к «словам-маскам», «игре знаков». Подобные явления Фуко обнаруживает в произведениях М. Бланшо, А. Роб-Грийе, А. Арто и др.

Эти идеи, а также положения Ж. Дерриды, У. Эко, Ж. Делёза, Ж. Бодрийяра, Ж. Лакана об «открытости произведения», социально-политических контекстах «структур» определяют характер *постструктурализма*.

В концепциях постструктуралистов литературоведение перестало быть только наукой о литературе. Вобрав в себя философию, культурологию и историю, оно превращалось в способ философствования. Так

началось размывание границ между различными сферами человеческого знания — искусством, философией, наукой.

Наука о знаках

Структурализм, постструктурализм, деконструктивизм тесно связаны с *семиотикой* — наукой, изучающей строение и функционирование знаковых систем. Семиотика как отдельная область науки формировалась в 1950–1960-х гг., но лишь в 1969 г. в Париже при активном участии *Р. О. Якобсона*, *Э. Бенвениста* и *К. Леви-Строса* было решено создать Международную организацию семиотических исследований (IASS) (официальным периодическим изданием этой ассоциации стал журнал «*Semiotica*»). Семиотика изучает знаки. Между тем не все, связанное со знаками, является предметом ее изучения: «Исследуя знаки, семиотик не интересуется вопросами типа *почему*, но исключительно *что* и *как*. Например, если черная кошка означает несчастье, то семиотик лишь регистрирует эту связь и пытается выяснить ее характер, в то время как выявление причин, по которым кошка способна приносить несчастье, находится в компетенции зоологов, этнологов, психологов и т. п.»¹.

Определения «семиотика» и «семиотический» к концу XX в. вытеснили некоторые прежние именованья близких областей исследования (таких как «знаковые системы», «структурная поэтика»). Как метод семиотика используется практически во всех исследованиях человеческой деятельности. Существуют исследования семиотики городской дороги, семиотики гадания, семиотики театрального пространства, семиотики жестов, семиотики масок, семиотики часов и зеркал и др. Среди «основоположников» семиотики — *Ч. С. Пирс*, *Ф. де Соссюр* и *Ч. Моррис*.

Чарльз Сандерс Пирс (1837–1914) — американский философ. Пирсу принадлежит разделение семиотических знаков на индексы (знаки, непосредственно указывающие на объект), иконы (знаки с планом выражения, сходным с феноменом изображаемой действительности) и символы (знаки с планом выражения, не соотносящимся с обозначаемым объектом).

Чарльз Уильям Моррис (1901–1978), американский философ. Моррис включил семиотику в энциклопедию в 1938 г. Ученый различал семиотику как совокупность знаков (и науку о них) и процесс, в котором нечто функционирует как знак, — процесс *семиозиса*. Моррис вводит понятие метазнаков (сообщений о знаках).

¹ *Лотман Ю. М.* Семиотика. Проблема знака // *Лотман Ю. М.* История и типология русской культуры. — СПб., 2002. — С. 10.

Теории

Р. О. Якобсона

Особое значение для развития семиотики имеют исследования *Романа Осиповича Якобсона* (1896–1982), крупнейшего лингвиста XX в., одного из организаторов Пражского лингвистического кружка. Центральной темой научного поиска Якобсона было установление взаимосвязи звука и значения в языке («Шесть лекций о звуке и значении» (1976)). В отличие от классической фонетики, изучавшей звуки сами по себе, ученый исследовал их с точки зрения смысловоразличительных функций в языке. Примененный им структурный анализ позволил выделить бинарные оппозиции различения звуков («Фонологические исследования» (1962, 1971)). Основанная Якобсоном теория получила подтверждение в выводах электроакустических и нейрофизиологических исследований. Метод структурного анализа в терминах бинарных оппозиций оказал большое влияние на *К. Леви-Строса*. Его применение при анализе мифа положило начало структурализму.

Наряду с собственно лингвистическими исследованиями Якобсон занимался проблемами, находящимися на стыке разных наук: языкознания, психиатрии, философии, применяя методы и достижения точных наук («Исследования детского языка и афазии» (1941, 1963)). Он ввел в филологию термин «код», заимствованный из теории информации, и затрагивал проблему соотношения языка и мозга.

Якобсон обосновал учение о метафоре и метонимии, которые представляют собой два полярных русла единого «символического процесса», постоянно конкурирующих друг с другом. Преобладание одного над другим порождает разные стили в искусстве (романтизм, символизм — метафоричность; реализм — метонимичность). Это два принципиально разных способа восприятия и понимания мира, приводящие к образованию несхожих и даже не понимающих друг друга культурных миров (например, «клип» как способ восприятия мира, стиль мышления и поведения и *притча* как совершенно иной стиль мировосприятия).

Исследования Якобсона в области семиотики охватывают широчайший материал — от мифа и ритуала до символики бессознательного в кино («Основные пути развития семиотики» (1975)).

Семиотические школы

Во второй половине XX в. возникло несколько семиотических школ: французская школа семиотики и структурализма (*Р. Барт*, *Ю. Кристева*, *Ц. Тодоров*, *Ж. Деррида*, *К. Леви-Строс*); семиотическое направление *Умберто Эко*; Тартуско-московская семиотическая школа

(В. Н. Топоров, Вяч. Вс. Иванов, Ю. М. Лотман, А. А. Зализняк, Т. В. Цивьян); Польская семиотическая школа (М.-Р. Майенова, Е. Фарино, Ст. Жулкевский, Е. Пельц, А. Богуславский); школа Рурского университета г. Бохума (В. Кох, У. Фигге, К. Аймермахер, М. Флейшер); семиотические работы российских ученых, не объединенных в группы и направления (Ю. С. Степанов, Б. А. Успенский).

В чем же состоит особенность семиотических основ знания? Что открывает семиотика для науки?

Семиотика не рассматривает действительность в ее многообразии, она исследует условные «знаковые модели». С одной стороны, такой подход принципиально упрощает сложность мира, с другой — именно в этом залог его эффективности, потому что самые сложные системы и процессы могут быть описаны простым и очевидным образом. Семиотика позволяет выйти за пределы оппозиции чувственно воспринимаемого и понимаемого. Все это, согласно К. Леви-Стросу, обеспечивает исключительную эффективность семиотического метода в области гуманитарного знания. Семиотика культуры исследует тексты, при этом сама культура также может быть рассмотрена как текст. Под «*текстом*» в культурологии понимается не только письменное сообщение, но любой объект (художественное произведение, вещь, обычай и т. д.), рассматриваемый как носитель информации.

Значительным достижением семиотики стала реконструкция особого ментального пространства древнего человека, которое характеризуется неразличением художественного, исторического и интеллектуального. Такой способ видения мира был назван Вяч. Вс. Ивановым и В. Н. Топоровым «мифопоэтическим». Учеными был определен «основной миф» индоевропейцев: текст о борьбе антропоморфного героя с зооморфным противником, об измене жены «громовержца», о потере ею детей, превращенных в хтонических (хтонический (греч. *chthon* — «земля») — связанный с землей, подземным миром) существ или в растения, об испытаниях младшего сына и т. д. Текст мифа прояснил некоторые «темные» места индоевропейской мифологии, дал возможность интерпретировать некоторые фразеологизмы и языковые обороты.

«Внутри мыслящих миров» (Ю. М. Лотман)

Жизненный путь ученого

Личность великого отечественного филолога, философа, историка культуры Ю. М. Лотмана можно охарактеризовать словами Поля Вальери: «Я намерен вообразить человека, чьи проявления должны казаться столь многообразными, что, если бы удалось мне приписать им единую мысль, никакая иная не смогла бы сравниться с ней по широте. Я обнаруживаю, что все служит ему ориентиром: он всегда помнит о целостном универсуме — и о методической строгости»¹.

Юрий Михайлович Лотман родился в Петрограде 28 февраля 1922 г. Еще будучи школьником, он слушал на филологическом факультете Ленинградского государственного университета лекции Г. А. Гуковского (1902–1950), Л. В. Щербы (1880–1944), В. М. Жирмунского (1891–1971), В. Я. Проппа (1895–1970).

В октябре 1940 г. Юрия Лотмана призвали в армию, и после начала Великой Отечественной войны артиллерийский полк, в котором он служил, был переброшен на фронт. Будущий ученый прошел всю войну, закончив ее в Берлине. Демобилизовавшись в конце 1946 г., Юрий Лотман вернулся в университет и уже в студенческие годы вел плодотворную научную работу. В 1950 г. он с отличием окончил университет, но в аспирантуру поступить не мог — в СССР шла кампания борьбы с «космополитами», поэтому устроился преподавателем на кафедру русского языка и литературы Учительского института в эстонском городе Тарту.

Кампания борьбы с космополитами — одна из мрачных страниц в истории сталинизма. С начала 1945 г. в СССР была запрещена публикация «Черной книги» о жестокостях нацистов в отношении евреев. 21 ноября 1948 г. Еврейский антифашистский комитет был распущен. Все члены комитета были арестованы. Зверское убийство великого актера С. Михоэлса в ночь на 13 января 1948 г. стало началом страшной террористической «пятилетки», которую оборвала только смерть И. В. Сталина. В феврале 1949 г. пресса открыла большую кампанию «по борьбе с космополитами». Началось смещение евреев с ответственных постов в области культуры, информации, прессы, в издательской деятельности, в медицине. Негласно ввели запрещение на прием евреев в высшие учебные заведения. Были уничтожены еврейские театры в Москве, Минске и Киеве, прекращено издание книг на идише. Политбюро

¹ Вальери П. Об искусстве. — М., 1976. — С. 29.

приняло решение о роспуске всех объединений еврейских писателей. В течение 1949 г. был арестован весь цвет еврейской литературы. Практически в СССР была уничтожена вся еврейская культура. Умерли в тюрьме *Исаак Нусинов* и *Дер Нистер*, в августе 1952 г. расстреляны *Перец Маркиш*, *Давид Гофштейн*, *Лейб Квитко*, *Ицик Фефер*, *Самуил Персов*, *Давид Бергельссон* (подробнее см.: «Материалы о деле космополитов» в хрестоматии на CD).

В 1954 г. Лотмана пригласили на работу в Тартуский университет. С ним оказалась связана вся последующая жизнь ученого: здесь он много лет возглавлял кафедру русской литературы, создал почти все свои научные труды («Комментарий к *«Евгению Онегину»*», исследования о быте и поведении декабристов стали классикой литературоведения). Особый интерес ученого вызывало соотношение «литературы» и «жизни», воздействие литературы на человеческую судьбу.

Летние школы

Во многом переломным моментом творческой биографии Лотмана стало знакомство в начале 1960-х гг. с кругом московских семиотиков (*В. Н. Топоров*, *Вяч. Вс. Иванов* и др.). В 1964 г. в Кязрику (Эстония) под его руководством была организована *Первая летняя школа по изучению знаковых систем*, где собрались представители новых направлений науки. Принцип Летней школы состоял в том, что ученые собирались в определенный период и жили вместе. Обсуждения проблем проходили в самых разных местах и формах. Это создавало непосредственную и исключительно неформальную обстановку. Участники не считали себя носителями законченных знаний, а понятие школы предполагало открытость и постоянное взаимное обогащение.

Это движение продолжилось до 1970 г., на одну из школ смог приехать Р. О. Якобсон. Сотрудничество ученых было весьма плодотворным. Так, Ю. М. Лотманом совместно с Б. А. Успенским была создана книга *«Миф — Имя — Культура»*, в которой ставились принципиальные вопросы о сущности знака.

Возникшая вокруг Лотмана атмосфера свободного научного поиска привлекла в Тарту ряд крупнейших ученых, у которых не было возможности широкого самовыражения в рамках идеологических запретов (*Ю. И. Левин*, *М. И. Гаспаров*, *А. А. Зализняк*, *Е. М. Мелетинский* и др.).

Официальная наука и власти с самого начала с настороженностью отнеслись к появлению нового направления в гуманитарном знании. Раздражала независимость суждений и выводов, отсутствие запретных тем и имен, методов исследования, авторитетов. Возмущало обращение

к традициям формального метода, к работам зарубежных ученых, среди которых были не упоминаемые в советской науке русские эмигранты. Семиотические работы издавались с трудом. Летние школы прекратились. Но популярность Лотмана в СССР и за рубежом продолжала неуклонно расти.

Показательно, что Ю. М. Лотман, будучи членом Эстонской академии наук, членом-корреспондентом Британской, академиком Норвежской и Шведской академий, так и не был избран в Академию наук СССР. В ее правопреемнице — Российской академии наук места для Лотмана тоже не нашлось, впрочем, как и для его великих предшественников: *Ю. Н. Тынянова, М. М. Бахтина, Г. А. Гуковского.*

Увлечение семиотикой привело ученого к исследованиям искусственного интеллекта, функционирования полушарий головного мозга, семиотики кино. Одна из значительных работ последних лет — *«Культура и взрыв»* (1992), созданная под влиянием идей *И. Р. Пригожина* о взрыве как двигателе истории.

Илья Романович Пригожин (р. 1917) — бельгийский естествоиспытатель, физик, один из создателей синергетической теории. В 1977 г. стал лауреатом Нобелевской премии. Синергетическая теория — новый подход к пониманию мира, который основывается на введенном Пригожиным понимании необратимости времени, отношения случайности и необходимости. Синергетика акцентирует внимание аналитиков на неустойчивости, разнообразии, неравновесности.

Понятие «семиосфера»

Все разнообразные научные интересы объединялись в исследованиях Лотмана в феномене культуры. Понятие «текст культуры» универсально. Этот подход позволил создать новаторское направление в культурологии, включив в нее литературоведение, лингвистику, семиотику и другие отрасли гуманитарного знания.

Согласно концепции Лотмана, развитие современной культуры определяется в первую очередь коммуникационными процессами. Ученый вводит в науку понятие *семиосферы*, которая представляет собой особое семиотическое пространство, в сущности равное культуре. Обязательными законами построения семиосферы являются *бинарная оппозиция* и *асимметрия* (функциональная асимметрия полушарий головного мозга). Этим проблемам, в частности, посвящена работа *«Внутри мыслящих миров»* (1990). В конце 1980-х гг. Лотман обратился к проблемам взаимодействия различных типов культур, механизма исторической случайности, «смуты».

Рассматривая русскую культуру как тип культуры с бинарной структурой, Лотман видит исторический шанс для России перейти на общеевропейскую систему и отказаться от идеала разрушать «старый мир до основания, а затем» на его развалинах строить новый.

Бинарная структура, бинарная оппозиция — одно из средств познания мира, которое было осознано в XX в. Двоичность восприятия окружающего мира обусловлена тем, что мозг человека разделен на два полушария, выполняющих свою функцию. В описании любой картины мира лежит бинарность: жизнь — смерть; прошлое — будущее и т. д.

Юрий Михайлович Лотман скончался 28 октября 1993 г. В одном из своих интервью ученый сказал: «Одним из высших свойств человека я считаю память... Кроме личной памяти есть и общая — зовется она культура. В памяти нет различия между живыми и мертвыми: все живы, со всеми можно говорить, выслушивать их укоры или одобрения. Отсюда и ответ на последний вопрос: выше всего ценю мнение Пушкина и очень боюсь его осуждения». Заканчивалось интервью так: «Вопрос: “Что для вас свято?” Ответ: “Человеческое достоинство”»¹.

Интерес к наследию Лотмана не угасает. Постоянно переиздаются и переводятся на другие языки труды ученого (общее их число превышает 800), выходят в свет неопубликованные работы; по телевидению транслируется цикл телевизионных передач *«Беседы о русской культуре»*. Изучению научных работ Лотмана посвящен ряд диссертаций. Проводятся специальные конференции, посвященные идеям Лотмана.

¹ Цит. по: *Иванов М. В.* Ученый высокого человеческого уровня // <http://www.journal.spbu.ru/2003/28/14.shtml>.

«Всеядный» постмодернизм

Постмодернистская теория Постмодернизм иногда называют «всеядным», так как он стремится вобрать в себя все, что есть в культуре. Это направление

в искусстве XX в. во многом связано с развитием средств массовой информации. Возникнув прежде всего как культура визуальная, постмодернизм в живописи, архитектуре, кинематографе, рекламе сосредоточился на моделировании действительности путем экспериментирования с искусственной реальностью — видеоклипами, компьютерными играми. Эти принципы работы со знаками культуры постепенно вошли и в другие сферы.

Теория постмодернизма начала складываться в 1970-е гг. в философских кругах США. Наибольшее влияние на эстетику постмодернизма оказали идеи французских постструктуралистов (*Ж. Лакана, Ж. Дерриды, Ж. Делеза, Ж. Бодрийяра, Р. Барта* и др.). В основу постмодернистской эстетики легла идея постструктуралистов о «мире как тексте». Это тезис многих работ *Ж. Дерриды*, который полагал, что текст — это карта, имеющая свои дороги и их невидимые ответвления, подземные пути и так далее.

Жак Деррида (1930–2004) — французский философ, представитель постструктурализма, постмодернизма. Основные работы: «Философские маргиналии» (1972), «Шпоры. Стили Ницше» (1978), «Почтовая открытка. От Сократа к Фрейдю и далее» (1980), «Ухо другого» (1982).

Деррида ввел в постмодернистскую эстетику понятие «*деконструкция*», в процессе которой как бы повторяется путь строительства и разрушения Вавилонской башни, ее результат — смешение языков, жанров, стилей литературы, архитектуры, живописи, театра, кинематографа, разрушение границ между ними. Речь идет об изобретении нового мира на фоне усталости и исчерпанности уже не работающих деконструируемых структур. Основные объекты деконструкции — знак, письмо, речь, текст, контекст, чтение, метафора, бессознательное и др.

Постмодернизм как эстетическое направление окончательно оформился в 1979 г. с появлением «*Йельского манифеста*» — сборника научных статей *Ж. Дерриды, П. де Мана, Х. Блума, Дж. Хартмана и Дж. Х. Миллера*, вышедшего в 1979 г. Помимо Йельской школы — самого влиятельного направления в американском постмодернизме, выделяются «герменевтическое направление» (*У. Спейнос*), «левый деконструктивизм»

(Дж. Бренкман, М. Рьян и др.), «феминистская критика» (Б. Джонсон, Ю. Кристева) и др.

Большой вклад в осмысление феномена постмодернизма внесли такие ученые, как Ч. Дженкс, И. Хассан, Ж.-Ф. Лиотар, У. Эко, М. Фуко, Ф. Джеймсон и др. Американский исследователь И. Хассан выделяет следующие признаки постмодернизма: 1) неопределенность, включающую все виды неясностей, двусмысленностей, перестановок; 2) фрагментарность; художник-постмодернист предпочитает коллаж, монтаж, используя готовый или расчлененный литературный текст; 3) деканонизация всех канонов и официальных условностей; 4) усиление «стирания личности», подчеркивание множественности «Я»; 5) непредставимое, непредставляемое, ирреалистичность; 6) иронию; 7) изменение жанров, порождающее неясные формы; 8) карнавализацию, перформанс: «веселую относительность» предметов, участие в «диком беспорядке» жизни; 9) конструктивизм — «постмодернизм конструирует реальность».

Вокруг постмодернизма возникли научные споры, в которых исследователи стремились глубже выявить природу постмодернистской культуры. Согласно Ю. Хабермасу, постмодернизм — это символ постиндустриальных обществ, когда искусство отдаляется от жизни, превращаясь в автономную зону существования человеческого духа. С точки зрения других ученых, постмодернизм представляет новую фазу в развитии модернизма (Ж.-Ф. Лиотар); эстетику замены усталых художественных форм на новые (П. Кавека).

Характеризуя современный постмодернизм, У. Эко подчеркивает, что для него характерны осознанная цитатность, ирония, игра, развлекаемость и одновременно сверхэрудированность, использование кодов как массового, так и элитарного искусства, ориентация на множественность интерпретаций текста.

Умберто Эко (р. 1932) — итальянский семиотик, культуролог, историк средневековой литературы, писатель, оказавший значительное влияние на развитие постмодернистской эстетики. Создал теорию *возрождения сюжета* под видом цитирования других сюжетов, их иронического переосмысления, сочетания проблемности и занимательности. Символом культуры и мироздания Эко считает лабиринт.

Постмодернистское искусство обращено и к массовой, и к высокоинтеллектуальной аудитории («принцип гибридности»). При этом постмодернизм сознательно отвергает всякие правила и ограничения, выработанные предшествующей культурной традицией. В своих про-

изведениях постмодернисты выявляют господствующие в обществе импульсы коллективного бессознательного (то есть совокупности наследуемых людьми универсальных неосознаваемых психических структур, архетипов, образов, передаваемых от поколения к поколению), не зависящего от рационального содержания социально-исторического процесса («шизоанализ»). Неслучайно Ж. Делёз называет художников «клиницистами цивилизации».

Повышенный интерес вызывает у постмодернистов цитатная природа языка массовой культуры. Эта черта постмодернистского искусства дала повод для утверждения мнения о неоригинальности, вторичности этого направления. Однако крупнейший идеолог этого направления Р. Барт указывал, что степень оригинальности — это степень свободы варьирования многообразных элементов.

Так, в творчестве Д. А. Пригова постмодернистской деконструкции подвергается язык штампов официальной пропаганды и литературных клише, воспроизводятся характерные черты идеологии тоталитарного строя в преувеличенно-оглуленном виде. Иронический эффект усиливают банальность рифм, корявость стиля в контрасте с «высоким пафосом» стиха.

Дмитрий Александрович Пригов (1940–2007) — русский поэт, художник-график, один из лидеров русского «неофициального искусства». Закончил Московское высшее художественно-промышленное училище по отделению скульптуры. С 1975 г. — член Союза художников СССР. С 1989 г. — участник московского Клуба авангардистов (КЛАВА). В 1986 г. был направлен на принудительное лечение в психиатрическую клинику, откуда был освобожден благодаря протестам деятелей культуры внутри страны (Б. А. Ахмадулина) и за рубежом. На родине начал публиковаться только во времена перестройки, с 1989 г. С 1990 г. — член Союза писателей СССР. Лауреат Пушкинской премии Фонда Альфреда Тепфера (1993).

Пристрастие к цитатному совмещению несовместимого в целом отличает многие крупнейшие произведения постмодернизма. Перенасыщенность цитатами характерна для поздних произведений В. В. Набокова. Повествователем в романе *«Ада, или Страсть. Семейная хроника»* (1970) выступает старый писатель, записывающий свои воспоминания в 90-летнем возрасте. Временами в текст врывается некое «Я», местами на полях сделаны пометки Адой, вероятно читающей рукопись.

Герой романа Х. Кортасара *«Игра в классики»* (1963) аргентинец Орасио Оливейра сам предстает своеобразной «цитатой» из русского

романа о лишнем человеке. В роман *М. Кундеры* «Бессмертие» встроены «записи» бесед *И. В. Гёте* с *Э. Хемингуэем*.

Милан Кундера (р. 1929) — один из наиболее «читаемых» прозаиков рубежа XX–XXI вв., родился в Чехословакии в 1929 г. в семье известного музыковеда. В 1948 г. Кундера уехал из родного Брно в Прагу. Поступил в Пражский университет. По-настоящему заявил о себе в литературе только в 1959 г., написав одну из новелл сборника «Смешная любовь». В 1961 г. появляется его первый роман «Шутка». Кундере заносят в «черные списки» вскоре после вторжения советских войск в Чехословакию в 1968 г. В это время он пишет «Жизнь не здесь» (1973), «Вальс на прощание» (1976). Летом 1975 г. эмигрирует во Францию. В 1979 г. публикует «Книгу смеха и забвения». В 1990-е гг. начал писать прозу на французском (романы «Неспешность», «Подлинность», «Неведение»). Крупнейшие произведения: «Невыносимая легкость бытия» (1982); «Бессмертие» (1993).

Симулякр, ризома, «творящий Хаос»

Постмодернистская эстетика рассматривает художественную культуру как машину, которая моделирует бесконечное множество возможных миров, опираясь при этом на такое значимое для себя понятие, как «симулякр». Термин «симулякр» (от лат. *simulacrum* — «изображение», «подобие», «видимость») — одно из ключевых понятий постмодернистской эстетики, занимающее в ней место, принадлежащее в классических эстетических системах *художественному образу*. Это понятие восходит к Платону, который использует его как обозначение «копии копии». Симулякр — образ отсутствующей действительности, поверхностный объект, за которым не стоит какая-либо реальность.

Ж. Бодрийяр в работе «Симулякры и симуляция» (1981) определяет симулякр как «псевдовещь», замещающую «агонизирующую реальность» симуляцией, которая стирает различия между реальным и воображаемым. Симулякры выводят на первый план вторичные функции искусства, связанные с созданием определенной вещной среды. Сравнивая культуру конца XX в. с «засыпающей осенней мухой», Бодрийяр указывает на риск деградации, истощения, таящийся в эстетике симулякров.

Жан Бодрийяр (1929–2007) — французский культуролог, философ-постмодернист. Ввел понятие «гиперреальность», единицами которой являются симулякры. Бодрийяр развил учение о трех порядках симулякров: копиях, функциональных аналогах и собственно симулякрах, к которым он относил все феномены XX в., включая деньги, общественное мнение и моду. Современную эпоху характеризует

чувство утраты реальности, последним бастионом которой становится смерть. Терапевтическую функцию возвращения реальности исполняет искусство.

С точки зрения Ж. Делёза, современность также определяется властью симулякра, осуществляющего разрушение ради установления *«творящего хаоса»* — особого заряда свободного поиска художника и ученого. Методы теории хаоса, появившиеся в физике, химии, молекулярной биологии, позднее нашли применение в традиционно гуманитарных областях. Любую социальную систему можно рассматривать как хаотическую: силы, направленные на сохранение ее целостности, и силы, ведущие к ослаблению центральных связей, взаимодействуя между собой, порождают энергию, содержащую элементы и порядка, и беспорядка.

Жиль Делез (1925–1995) — французский философ, профессор университета Париж-VIII. Изучал философию в Сорбонне (1944–1948). Покончил жизнь самоубийством. Основные работы: *«Ницше и философия»* (1962), *«Пруст и знаки»* (1964), *«Логика смысла»* (1969), *«Критика и клиника»* (1993). В основе концепции Делеза лежит как обращение к классической философии, так и использование принципов авангарда и леворадикальных политических течений (*«Величие Маркса»*).

Мир постмодернистского искусства — мир ложных видимостей. В романе В. О. Пелевина *«Чапаев и Пустота»* (1996) Василий Чапаев, пулеметчица Анка, Петька, Котовский оказываются «пустотой», так как все они могут выступать под разными масками. Так, Чапаев появляется в роли философа, рассуждающего о том, что все — сон и мираж, «рассказанный Богом анекдот».

Виктор Олегович Пелевин (р. 1962) — русский писатель. Родился в 1962 г. в Москве. Окончил Московский энергетический институт, а затем Литературный институт. Сотрудничал в журнале «Наука и религия» (готовил публикации по восточному мистицизму). «French Magazine» включил Виктора Пелевина в список 1000 самых значимых современных деятелей мировой культуры. Произведения: *«Generation "П"»*, *«Омон Ра»*, *«Желтая стрела»*, *«Чапаев и Пустота»*.

Одним из важнейших отличительных признаков постмодернизма является использование «принципа *ризомы*», обоснованного в книге Ж. Делёза *«Ризома»* (1976). Ученый выделил два типа современной культуры: культура «древесная» и культура «корневища». «Древесная» культура тяготеет к классическим образцам, в которых искусство,

подражая природе, отражает реальный мир. Воплощением «древесного» художественного мира служит книга. С точки зрения Делёза, современности более соответствует культура «корневища» (или «ризомы» — особой грибницы, которая является как бы корнем самой себя). Ее олицетворение — постмодернистское искусство, породившее новый тип чтения, когда главным для читателя становится не понимание смысла книги, а умение экспериментировать с ней.

Ярким примером ризомы является текст *«Бесконечного тупика»* (1988) Д. Е. Галковского, состоящего из огромного количества цитат: каждый фрагмент — примечание к какому-либо фрагменту. Текст *«Книги Мануэля»* (1969–1972) Х. Кортасара разорван на клочки, фрагменты, «листочки». Герои делают вырезки из газет, вставляют эти коллажи в текст, что усиливает впечатление общей хаотичности и бессистемности. Герой романа Малькольма Брэдбери *«Профессор Криминале»* (1992) — профессор, читающий лекции о постмодернизме. Криминале — воплощение потребительской цивилизации, когда «вокруг всего полно и в то же время удивительно пусто, когда половина человечества либо голодает, либо воюет, а вторая половина шляется по магазинам»¹. Это скорее не человек, а маска с невнятным содержанием, но блестящей внешностью знаменитого философа.

В знаменитом постмодернистском романе Итало Кальвино *«Если однажды зимней ночью путник...»* (1979) сюжетная фабула сведена к попыткам написать и прочитать роман. Читатель, он же соавтор произведения и его потребитель, постоянно натывается на факты подмены текста, его незавершенности, неспособности предстать законченным произведением. Каждый раз ему приходится начинать чтение других романов: итальянский роман подменен польским, потом возникают японцы, индейцы, Киммерия, фиктивная научная дискуссия, посвященная фиктивной же киммерийской литературе.

Итало Кальвино (1923–1985), итальянский писатель, эссеист. Родился 15 октября 1923 г. в Сантьяго-де-Лас-Вегас (Куба), но воспитание получил в Италии. Во время Второй мировой войны участвовал в итальянском Сопротивлении. В 1945 г. получил ученую степень в Туринском университете. В 1947 г. выпустил первую книгу — *«Пропа паучьих гнезд»*. В конце 1960-х гг. Кальвино увлекся структурализмом (романы *«Замок скрестившихся судеб»* (1969); *«Невидимые города»* (1972); *«Когда однажды зимней ночью путник...»* (1979), сборник рассказов *«Под ягуаровым солнцем»* (опубл. 1986)). Сборник эссе *«Дорога на Сан-Джованни»* вышел посмертно в 1993 г.

¹ Брэдбери М. Профессор Криминале. — М., 2000. — С. 49.

В целом, для постмодернистской эстетики характерно совмещение достижений различных культурных эпох. Особенность постмодернизма в том, что он, подводя итоги существующим в истории идеям, лишает при этом традиционные ценности ореола незыблемости. Один из героев романа Джулиана Барнса *«История мира в 10 с половиной главах»* (1989) — древесный жук — рассказывает о Ноевом ковчеге, доказывая свое умственное и нравственное превосходство над человеком. Десять с половиной глав этой книги поначалу кажутся совершенно разрозненными, но по мере прочтения все эпизоды постепенно складываются в единую картину «бесконечно повторяющейся истории».

Джулиан Барнс (р. 1946) — крупнейший писатель-постмодернист. В 1968 г. окончил Оксфордский колледж, работал обозревателем, литературным редактором, телевизионным критиком. В 1980 г. под псевдонимом Дэн Каванах издал первые книги. Известность принес *«Попугай Флобера»* — роман-биография Гюстава Флобера (1985). Роман *«История мира в 10 с половиной главах»* стал классикой постмодернизма и был включен в списки обязательного прочтения многих университетов разных стран. В другом романе Барнса *«Англия, Англия»* (1998) ставится острый вопрос о замене подлинного искусственным. Это иронично рассказанная история о бизнесмене, купившем остров, чтобы построить на нем миниатюрную копию Англии со всеми ее достопримечательностями, для того чтобы туристы не обременяли себя лишними переездами и хлопотами.

Что такое «массовая литература»?

Идея разграничения двух типов литературы возникла еще у Ф. Шюллера (*«О наивной и сентиментальной поэзии»* (1795–1796)). Исследование понятия «массовая литература» с самого начала сталкивается с проблемой точного определения этого термина. Ведь в современном обществе «массовым» становится буквально все: и культура, и производство, и зрелища, и средства информации.

В определение «массовая» вкладываются значения: «популярная», «бульварная», «коммерческая», то есть массовая литература — это всегда литература как минимум вторичная по отношению к «высокому», «серьезному», «элитарному» искусству. В литературоведении традиционно выделяются так называемые «шедевры» мировой литературы, произведения, вошедшие в «литературный канон», то есть безоговорочно относящиеся к «высокой литературе». К «массовой литературе» в этом случае относятся практически все прочие литературные произведения — любовные романы, беллетристика, «наивная» литература, большинство детективов и т. д.

Постмодернизм внес новый акцент в понимание этой проблемы. В 1967 г. семиотиком Ю. Кристевой (р. 1941) был введен термин «*интертекстуальность*» — понятие постмодернистской эстетики, определяющее феномен взаимодействия текста с семиотической культурной средой. Термин был введен на основе анализа концепции «полифонического романа» М. М. Бахтина.

В понимании Р. Барта, «каждый текст является интертекстом; другие тексты присутствуют в нем на различных уровнях в более или менее узнаваемых формах: тексты предшествующей культуры и тексты окружающей культуры. Каждый текст представляет собою новую ткань, сотканную из старых цитат»¹. В статье «*Смерть автора*» (1968) ученый утверждал, что эпоха авторской литературы завершилась: «Теперь мы знаем, чтобы обеспечить письму будущность, нужно опрокинуть миф о нем — рождение читателя приходится оплачивать смертью автора»². Главную роль играет читательское восприятие. В этом контексте любая литература воспринимается как массовая.

Американский исследователь Р. Браун предлагает разделить «высокую» и «массовую» литературу по принципу «изобретательности» (*invention*) и «предсказуемости» (*convention*): в настоящей литературе преобладает «изобретение», свободное художественное мышление, создающее своеобразный образ мира; в массовой — доминирует штамп, ее поэтика предсказуема, так как не является способом независимого эстетического познания, будучи строго ограниченной рамками представлений аудитории. Р. Браун в отдельное направление выделяет фольклорную литературу.

Согласно концепции литературного поля П. Бурдьё, во второй половине XIX в. литературное поле стало независимым от религии и государственного контроля. В этот период возникли субполе массового производства, которое преследует краткосрочную коммерческую выгоду, и субполе элитарного производства, которое выбирает особую авторскую стратегию, чтобы отличаться от всего уже существующего.

В современном литературоведении распространена идея синтеза двух типов литератур. В произведениях «массовой» литературы можно выявить элементы литературы «высокой» в использовании цитат, обращении к знаменитым литературным героям, образам писателей-классиков. В этом случае массовая литература апеллирует к устоявшейся традиции, которую образует высокая литература прошлого. Между тем классическими (каноническими) стали те произведения, которые когда-

¹ Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. — М., 1989. — С. 88.

² Там же.

то воспринимались как нечто совершенно новое, не похожее на предыдущее. «Ценность теории или произведения искусства... возникает исключительно от операции переоценки ценностей, которую они совершают и которая встраивает их в культурную традицию. Только потому, что такая интеграция в культурную память произошла, в этих культурных произведениях находят глубину, тонкость или вечную правду, которые, впрочем, отнюдь не реже можно встретить в разговорах с людьми, совершенно не имеющими отношения к культуре»¹.

Кроме того, при определении «массовой» литературы необходимо различать современную литературу, ставшую популярной, но при этом высокохудожественную, и литературу, функция которой состоит в обслуживании сиюминутных читательских запросов («читиво», «массовая беллетристика»). Популярность создается различными способами. Иногда скандальный ореол вокруг книги порождает на нее массовый спрос. Так, экспериментальный роман Дж. Джойса «Улисс» разошелся в СССР в 1989 г. тиражом около полумиллиона экземпляров. Модернистский роман Д. Г. Лоуренса «Любовник леди Чаттерлей» (долгое время запрещенный) издательство «Пингвин Букс» выпустило тиражом 3 млн экземпляров.

Феномен «массовой беллетристики» порожден изменением функции литературы в культуре XX в., желанием сделать литературу доходным предприятием, «угодив публике». Следовательно, к литературе такого рода не следует применять критерии «духовности», «художественного качества», «оригинальности авторского замысла». Эти произведения составляют часть современной «массовой культуры», общедоступной, упрощающей сложные истины бытия, мыслящей стереотипам.

«Одна из главных функций массовой беллетристики, — считал Олдос Хаксли, — давать людям призрачное, воображаемое средство удовлетворения неудовлетворенных потребностей»². Такое произведение главным образом подчинено законам жанра. Основные жанры «массовой» беллетристики — детектив, шпионский роман, триллер, фэнтези, «любовный роман». Читатель в этом случае оказывается в «центре внимания», так как именно его потребности определяют стиль, содержание, даже оформление книги: формат издания обычно соответствует требованиям быта, удобству (*pocket-book*) или дизайну интерьера.

Олдос Хаксли (1894–1963) — английский поэт, прозаик и эссеист, классик литературы XX в. Родился в семье, принадлежавшей к интеллектуальной элите Великобритании (дед Томас Хаксли — биолог,

¹ Гройс Б. Утопия и обмен. — М., 1993. — С. 119.

² Хаксли О. Писатели и читатели // <http://www.interlit2001.com/huxley.htm>.

сподвижник Ч. Дарвина). Закончив Оксфорд Хаксли дебютировал сборником стихотворений (1919). В 1931 г. вышли романы «Контрапункт» и «Дивный новый мир», которые принесли писателю популярность и у массового читателя, и у литературных критиков. В 1959 г. получил премию Американской академии искусств в номинации «За заслуги».

Книги, относящиеся к «массовой беллетристике», не оказывают глубокого воздействия на духовный мир человека, но их задача — в другом: «Массовая беллетристика» в целом формирует и удерживает в сознании общества обыденную картину мира» (Т. Ф. Кузнецова).

Очевидно, что картина истории литературы XX в. будет полной лишь тогда, когда в нее будет включен литературный поток массовой литературы. Остро актуален вопрос о том, наступит ли конец книги как таковой и насколько опасно перерождение «человека читающего» (*Homo legens*) в «человека кликающего», или «человека переключающего» (В. О. Пелевин). Как показывает статистика, все больше людей читают книги (и газеты) так же, как смотрят телевизор, «щелкая» тексты, как телепрограммы на пульте.

Особенностью массового читателя становится то, что он не только отвыкает от умственных усилий, но и часто предпочитает иллюзию действительности. Массовая литература заменяет истинную картину мира его упрощенными схемами. Такая картина мира отражает тревожность современного человека и его растерянность перед решением жизненных проблем. Этой растерянностью во многом объясняется потребность читателя в особой системе средств по «переводу» литературного текста с языка высокого искусства на уровень обыденного понимания.

«Прошлое — будущему» (Д. С. Лихачев)

Судьба ученого

Известный современный писатель, историк, публицист *Д. А. Гранин*, хорошо знавший Д. С. Лихачева, писал: «Жил-был ученый, большой ученый, занимался древнерусской литературой, в сущности кабинетной книжной наукой. Каким образом он стал выразителем общественной совести в этой взбаламученной огромной стране, в эти смутные годы? Почему с ним считаются и народ, и власти?»¹.

Основной сферой научных интересов *Дмитрия Сергеевича Лихачева* была литература Древней Руси, то есть достаточно узкая филологическая специальность. Между тем его имя связано в общественном сознании с представлениями о выдающемся деятеле культуры, который, обладая высочайшим нравственным авторитетом, своей принципиальной позицией, неподкупностью оказывает влияние на ход отечественной истории.

Судьба ученого во многом типична для русского интеллигента XX в. Родной город Лихачева — Санкт-Петербург, в котором он появился на свет 28 ноября 1906 г. в семье инженера. На протяжении нескольких лет на квартире отца хранилась уникальная библиотека, содержавшая раритеты XVIII и XIX вв., рукописи, книги с автографами выдающихся писателей и поэтов. Здесь в *Дмитрии Лихачеве* впервые «проснулся» исследователь книжных и рукописных древностей, библиофил, хранитель культуры. Большое влияние на личность будущего ученого оказали школьные педагоги (*Л. В. Георг* (этому «идеальному педагогу словесности» Лихачев посвятил целую главу в книге воспоминаний), *С. А. Алексеев-Аскольдов*, *И. М. Андреевский*).

В 1923 г. *Дмитрий Лихачев* поступил на факультет общественных наук в Петроградский (позднее Ленинградский) университет, где обучался на этнолого-лингвистическом отделении сразу в двух секциях — романско-германской и славяно-русской. В это время в университете преподавали такие крупные ученые, как *В. М. Жирмунский*, *С. К. Боянус*, *Б. М. Эйхенбаум*, *Е. В. Тарле*. Официальная дипломная работа Лихачева была посвящена проблеме восприятия В. Шекспира в России XVIII в., вторая, «неофициальная», — повестям о патриархе Никоне.

Еще студентом Лихачев познакомился с *М. М. Бахтиным*, поразившим его пророческим высказыванием о конце эпохи полифонической культуры и наступлении эпохи монологичности. Первая означала

¹ *Гранин Д. А.* Слово о Д. С. Лихачеве // Академик Д. С. Лихачев: Диалог с XX веком. — СПб., 2006. — С. 5.

демократичность дискуссий, многозначность истины. Вторая — авторитаризм, идеологическое давление власти, духовную деспотию.

Очень скоро Лихачев почувствовал правоту мысли Бахтина на трагическом повороте собственной судьбы. В начале 1927 г. несколько друзей-студентов различных ленинградских вузов организовали «Космическую Академию наук» (КАН), основой ее были принципы «веселой науки», «маскарадного действия». Шутливый розыгрыш с телеграммой членам КАНа от имени Папы Римского повлек за собой аресты участников группы, обвинения по подозрению в антисоветской деятельности. Дмитрий Лихачев был арестован 8 февраля 1928 г. Во время обыска был найден его доклад о преимуществах дореволюционной орфографии перед «скучной, унылой и безродной» советской. Доклад назывался «Медитации на тему о старой, традиционной, освященной истории русской орфографии, попорченной и искаженной врагом церкви Христовой и народа Российского, изложенные в трех рассуждениях Дмитрием Лихачевым февраля 3 дни 1928 г.».

Осенью 1928 г. Лихачев был отправлен в Соловецкий лагерь особого назначения — СЛОН. В заключении Лихачев провел 4,5 года. В лагере 22-летний студент не пал духом. Он организовал Трудколонию для беспризорников, чем фактически спас от смерти несколько сотен детей; создал «Криминологический кабинет» — первое в своем роде научно-исследовательское учреждение по изучению «беспризорно-воровского мышления». Из этих записей и наблюдений родились «написанные на нарах» такие работы, как *«Картежные игры уголовников»*, *«Черты первобытного примитивизма воровской речи»*.

Важным общемировоззренческим итогом соловецкого заключения для Лихачева стало осознание того, что «каждый день — подарок Бога. Мне нужно жить насущным днем, быть довольным тем, что я живу еще лишний день. И быть благодарным за каждый день. Поэтому не надо бояться ничего на свете»¹.

8 августа 1932 г. Лихачев освободился из лагеря и вернулся в Ленинград. Ему удалось устроиться на работу корректором в типографию «Коминтерн». Здоровье ученого было подорвано лагерем. Он снова чудом выжил. В 1934 г. Лихачева перевели в издательство АН СССР, где он работал корректором, затем литературным редактором отдела общественных наук. С 1939 г. научная деятельность Лихачева связана с отделом древнерусской литературы Пушкинского дома, который он возглавил в 1954 г. Изучению летописей были посвящены его кандидатская и докторская диссертации.

¹ Лихачев Д. С. Книга беспокойств. — М., 1991. — С. 135–136.

В числе немногих ленинградцев Лихачев выжил в блокаду. Своими поразительными стойкостью и мужеством он спас Пушкинский Дом от полного разграбления мародерами. Даже изнемогая от дистрофии, Лихачев продолжал заниматься наукой («*Оборона древнерусских городов*», совместно с М. А. Тихановой (1942), статьи «*Военное искусство Древней Руси*» (1943), «*Национально-героические идеи в архитектуре Ленинграда*» (1944) и др.).

Культура как целостность

В 1958 г. была издана монография «*Человек в литературе Древней Руси*», где впервые была представлена теория смены культурно-исторических стилей в средневековой русской литературе. Фундаментальными трудами ученого стали «*Текстология*» (1962), содержащая учение об истории создания текста как о «ключе» к интерпретации его содержания, и «*Поэтика древнерусской литературы*» (1967), в которой Д. С. Лихачев разрабатывает революционное для того времени понятие «хронотоп».

Хронотоп (дословно «время-пространство») — единство пространственных и временных параметров, направленное на выражение определенного культурного и художественного смысла. Современная культура характеризуется множеством различных хронотопов. Самым показательным является образ сжатого пространства и «утраченного» времени.

Особое внимание Лихачев-литературовед уделял «Слову о полку Игореве». Под его руководством в 1980-е гг. была создана «*Энциклопедия «Слова о полку Игореве»*».

Показательно, что, занимаясь вопросами древнерусской литературы, ученый всегда выходил за пределы узко специального исследования, привлекая универсальный контекст культуры. В его представлении, развитие культуры идет «через хаос к гармонии», через просветление высшего смысла в произведении искусства, через совершенствование ее «экологии» — защиты формирующей ее среды. Особую роль играет национальный язык, концентрирующий смыслы на всех уровнях ценностно-смыслового единства культуры — от нации до каждого человека. Ученый доказывает также, что высшие достижения культуры являются бунтом против традиционности, исключением из правил.

Основные положения культурологической концепции Д. С. Лихачева следующие.

1. Понимание культуры как целостности. Культурология близка экологии — и та и другая наука понимают мир природы и культуры как целое.

2. Трактовка прошлого как проекта будущего. Модели национального будущего коренятся в прошлом. Новое — в старом, но не стареющем, в ушедшем, но бессмертном.
3. Значимость нравственного отношения к культуре. Для всех работ Лихачева характерна насыщенность этической проблематикой, сосредоточенность на «вечных» вопросах бытия.
4. Гуманистичность культурологического метода. Гуманизм культуры — это мера ее человечности, утверждения в качестве высшей ценности человека как личности, его права на свободное развитие.

В 1987 г. ученый возглавил Советский фонд культуры (с 1991 г. Международный российский фонд культуры). Дмитрий Сергеевич Лихачев прожил долгую жизнь. Он скончался 30 сентября 1999 г. В течение многих лет академик Лихачев обладал незапятнанным научным, культурным и нравственным авторитетом для множества людей разных убеждений, национальностей и традиций. Его воззвания в защиту тех или иных культурных ценностей, равно как и протест против той или иной формы варварства, воспринимались огромным большинством современников как голос правды и справедливости.

«Великая традиция»

Итак, XX в. вошел в историю человеческой культуры прежде всего как эпоха распада старого миропорядка, ознаменованная, как считают многие исследователи, и «упадком литературной культуры» (*Ф. Ливис, Э. Левинас*). Разрыв с культурной традицией, с прошлым является одной из важнейших причин возникшего кризиса культуры. В этом контексте особенно велико значение литературы как аккумулятора элементов традиции, энергии культуры для всей нации. Литературные произведения воплощают в себе не только эстетические ценности, они обладают способностью оказывать воздействие на мироощущение человека.

Как отмечает выдающийся отечественный философ XX в. *М. К. Мамардашвили*, «в XX в. отчетливо поняли старую истину, что роман, текст есть нечто такое, в лоне чего впервые рождается и автор этого текста как личность и как живой человек... В этом смысле и оказалось, что литература, в общем — не внешняя “пришлепка” к жизни... Искусство словесного построения есть способ существования истины»¹.

Мераб Константинович Мамардашвили (1930–1990) — философ, сыгравший в 1960–1980-е гг. значительную роль в возрождении философской жизни в СССР. Мамардашвили выступал с курсами лекций в МГУ, во ВГИКе и других учебных заведениях. При жизни ученого были изданы три книги («*Формы и содержание мышления*», «*Классический и неклассический идеалы рациональности*» и «*Как я понимаю философию*»). Остальное (курсы лекций, подготовительные материалы к ним и доклады) находилось в архиве и было опубликовано уже после его смерти. Его лекции и философские беседы записывались на магнитофон, а затем перепечатывались. Они и стали главным образом основой для посмертного издания его книг.

Литературу справедливо можно назвать самой масштабной формой существования национального языка, сохраняющей при этом культурную преемственность.

Рубеж XX–XXI вв. — новый этап литературного процесса, который является, без всяких оговорок, всемирным. На этом этапе отчетливо обозначено неуклонное движение литературы к поиску универсального

¹ *Мамардашвили М. К.* Литературная книга как акт чтения // Мамардашвили М. К. Как я понимаю философию. — М., 1992. — С. 157, 165.

языка, синтезирующего все средства, выработанные современным искусством. Как важно при этом не порвать живую непрерывную цепь связи с прошлым, упорядочить беспорядок, ответить на вызов времени и хотя бы нащупать путь к Истине. А также помнить, что «литература — никакая не священная корова, а лишь один из духовных инструментов движения к тому, чтобы самому обнаружить себя в действительном испытании жизни, уникальном, которое испытал только ты, и кроме тебя и за тебя никто извлечь истину из этого испытания не сможет»¹.

¹ Мамардашвили М. К. Литературная книга как акт чтения // Мамардашвили М. К. Как я понимаю философию. — М., 1992. — С. 162.

Литература

1. Аюпян К. З., Захаров А. А. и др. Массовая культура. — М., 2004.
2. Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. — М., 1994.
3. Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике // Литературно-критические статьи. — М., 1986.
4. Бланишо М. Пространство литературы. — М., 2002.
5. Бодрийяр Ж. Система вещей. — М., 1995.
6. Брехт Б. К спорам о формализме и реализме // Вопросы литературы, 1974. — № 8.
7. Бубер М. Два образа веры. — М., 1995.
8. Бурдье П. Поле литературы // Новое литературное обозрение. 2000. — № 45.
9. Валери П. Об искусстве. — М., 1976.
10. Гадамер Х. Г. Актуальность прекрасного. — М., 1991.
11. Делёз Ж. Логика смысла. — М., 1995.
12. Жак Деррида в Москве. — М., 1993.
13. Западное литературоведение XX века: Энциклопедия / Гл. науч. ред. Е. А. Цурганова. — М., 2004.
14. Ильин И. И. Постмодернизм от истоков до конца столетия: эволюция научного мифа. — М., 1998.
15. Лиотар Ж.-Ф. Состояние постмодерна. — СПб., 1998.
16. Лихачев Д. С. Книга беспокойств. — М., 1991.
17. Лотман Ю. М. Избранные статьи: В 3 т. — Таллинн, 1993. Т. 3.
18. Маркузе Г. Одномерный человек. — М., 1986.
19. От мифа к литературе. Сборник в честь 75-летия Е. М. Мелетинского. — М., 1993.
20. Самосознание европейской культуры XX века. — М., 1991.
21. Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. — М., 1977.
22. Хайдеггер М. Время и бытие. — М., 1993.
23. Шарден П. Т. де. Феномен человека. — М., 2002.
24. Юнг К. Г. Психология бессознательного. — М., 1996.

Разрушение классического канона

...Наладить диалог с читателем,
пробудить его погрузившееся в глубокую
дрему чувство. К такому контакту,
порой в экстремистских формах,
стремился и всемирный авангард¹.

Три кита

Дискредитация слова, утрата его ценностной сущности в рубежный период XX в. усилили поиски писателей в пограничном художественном пространстве: так возникло стремление освоить монтажный принцип композиции, добиться фиксации неуловимых душевных состояний, дать в тексте развернутое философское обобщение на основе символов и ассоциаций. Эволюция прозы XX в. традиционно осмысливается в рамках понятий «модернизм» и «авангардизм», обозначающих систематическую перестройку повествовательных принципов.

Модернистской прозе свойственна повышенная конструктивность. Яркое воплощение этот принцип получил в этапном произведении XX в. — романе Дж. Джойса «Улисс» (1922), ставшем своеобразной энциклопедией модернистских подходов к построению текста. Безусловно, литература XX в. во многом опиралась на традиции, заложенные предшествующим веком, в свою очередь ассимилирующим открытия классицизма, сентиментализма, романтизма, различных ветвей реализма. Этот многовековой литературный синтез сконцентрировался в новой литературе.

Осмысление развития западноевропейской литературы XX в. неизбежно обращается к творчеству *Марселя Пруста*, *Джеймса Джойса*, *Франца Кафки*. Эти совершенно разные и по своим судьбам, и по эстетическим установкам писатели связаны тем, что стали первооткрывателями новых направлений в литературе, разрушая традиционные представления и структуры. По определению А. А. Ахматовой, «три кита, на которых ныне покоится XX в. — Пруст, Джойс и Кафка, — еще не существовали как мифы, хотя и были живы как люди»².

¹ Анастасьев Н. А. Книги не для чтения (Гертруда Стайн) // Вопросы литературы. 2007. Январь–февраль. — С. 288.

² Ахматова А. А. Амедео Модильяни // Ахматова А. А. Стихи и проза. — Л., 1976. — С. 569.

«Ожившее воспоминание» (М. Пруст)

«Все в сознании» *Марсель Пруст* (1871–1922) свои произведения рассматривал как инструмент по изучению конструирования реальности человеческим сознанием, согласно эмоциональным всплескам памяти. К пониманию подлинной сущности жизни, с его точки зрения, приводят интуиция, инстинктивная память. Писатель импрессионистически фиксирует впечатления, малейшие их частицы, ловит каждый миг меняющегося мира. Главный принцип его творчества: «Все в сознании». Именно в сознании героя оказывается огромный мир, населенный множеством персонажей.

Марсель Пруст родился в Париже 10 июля 1871 г. в семье высокопоставленного чиновника министерства здравоохранения. Мать принадлежала к богатой еврейской семье, была начитанна, чувствительна, умна и оказала большое влияние на сына. Детские годы Пруст провел в Париже, уезжая на каникулы в городок Иллье (в романе *«В поисках утраченного времени»* он назван Комбре), недалеко от Шартра. В 9 лет у Пруста обнаружилась астма, от которой он страдал всю жизнь (впоследствии она стала причиной его смерти).

Болезнь часто обострялась и сопровождалась страхами, бессонницей. Мать любовно выхаживала сына, и Пруст, подобно своему персонажу Марселю, наслаждался тревогой близких и возможностью нарушать правила строгой дисциплины, установленные отцом. Закончив парижский лицей Кондорсе, где он добился блестящих успехов в литературе и философии, в 1890 г. Пруст стал слушателем парижской Школы правоведов и Института политических наук. Одновременно он писал эссе, рассказы (сборник *«Утечи и дни»* (1896)), стилизации и пародии на О. де Бальзака, братьев Гонкуров, Г. Флобера (*«Подражания и прочие мелочи»* (1919)).

Ключевой фигурой модернизма Пруст стал, воплотив в жизнь сложнейший жанр художественной саги об «утраченном времени». После смерти матери в 1905 г. здоровье писателя резко ухудшилось. Он превратился в капризного пессимиста; жил в своей легендарной комнате с пробковыми стенами, наглухо закрытой для внешних запахов и шума. Когда в 1912–1913 гг. была завершена первая часть романного цикла, он не нашел для нее издателя. Даже лучшие критики, озадаченные усложненным поэтическим стилем, не сумели принять новый взгляд на мир, требовавший новых выразительных средств. Все же в 1913 г. Прусту удалось опубликовать роман *«По направлению к Свану»*.

Когда в 1918 г. появилась вторая часть *«Под сенью девушек в цвету»*, Пруст получил престижную Гонкуровскую премию, которая

способствовала успеху его книг. Он покончил с затворничеством, стал принимать поклонников своего творчества, продолжая работать над разрастающимся романом. Третья часть «У Германтов» оказалась настолько длинной, что была издана двумя выпусками (первый вышел в 1920 г.). Критики отметили несовершенство архитектоники цикла, но Пруст дал понять, что в законченном виде 15-томный роман представит столь же выверенную конструкцию, как готический собор. В 1921 г. второй том «У Германтов» появился одновременно с книгой, где Пруст предпринял смелую попытку атаки на общественные предрассудки: два тома под названием «Содом и Гоморра» (1921–1922) составляют четвертую и пятую части романа.

В конце лета 1922 г. Пруст сильно простудился. 18 ноября 1922 г. он скончался.

Поэтика художественного созерцания

Три части главного труда жизни М. Пруста, просмотренные им лишь частично, были опубликованы посмертно: «Пленница»; «Беглянка», которая считается слабейшей частью романа; «Обретенное время», являющееся эстетическим завещанием писателя, которое раскрывает психологическую основу романа и творческое кредо автора.

Поэтика Пруста с трудом поддается литературоведческому анализу и отнесению его произведений к тому или иному направлению и жанру. Ж. Кокто, хорошо знавший писателя, заметил: «Многое в Прусте заставляло думать о существовании какого-то неведомого, ему доступно-го мира. В этом мире, где он владел несметными сокровищами, царили непостижимые законы»¹. Писатель избегал прямолинейной связи между событиями его жизни и творчеством, рекомендуя не обольщаться простотой присутствия созданного поэтом мира в его реальном существовании: «И если тело поэта для нас прозрачно, если зрима его душа, то читается она не в глазах... но в книгах, где отделилась, чтобы пережить его брэнное бытие»².

Критики обращали внимание на незначительность фабулы много-томного романа, на обыденность событий, описанных в нем: летний отдых в родовом поместье, любовь Свана, детские игры в Люксембургских садах, лето в Бретани и т. д. Пересказать прустовскую эпопею

¹ Кокто Ж. Голос Марселя Пруста // Кокто Ж. Портреты-воспоминания: Эссе. — М., 1982. — С. 40.

² Пруст М. Художественное созерцание // Писатели Франции о литературе. — М., 1978. — С. 74.

невозможно. Даже незначительные купюры текста необратимо разрушают целостность его поэтической системы, основа которой — «стремительная игра отражений» (Ж. Кокто). Основные упреки к роману возникают обычно в отношении его композиции: «плохо сколоченная книга» (Ж. Бреннер). Иллюзия непродуманной структуры связана с акцентом писателя на внутренних переживаниях, не терпящих общего плана изображения. Пруст отказывается от линейной архитектоники. *А. Моруа* предлагал интерпретировать композицию эпопеи как музыкальную, построенную как симфония.

Уникальность этого произведения состоит в том, что к нему неприменимы устоявшиеся в филологической науке критерии. *Э. Ауэрбах*, выдающийся немецкий литературовед, рассматривает эпопею Пруста в ряду произведений, открывающих новые принципы сюжетостроения и новые горизонты миропонимания, когда сознание снимает оковы внешней хронологической последовательности и более узкого актуального смысла, а истинный прообраз предмета заключен в душе художника.

Стиль Пруста сравнивается с «бесконечной лентой чувств» (*Л. Г. Андреев*), «бессознательным воскрешением прошлого» (*А. Моруа*). Эпопея Пруста оказывается «великой книгой одиночества» (*Н. Т. Рымарь*), открывающей важнейшую для литературы XX в. тему отчуждения личности.

«Модернизированный миф» (Дж. Джойс)

Жизненный путь Значение творчества ирландского писателя *Джеймса Джойса* (1882–1941) для литературы XX в., без преувеличения, огромно. В его произведениях произошло радикальное переосмысление не только жанровых форм, но и литературного языка. Его знаменитый роман *«Улисс»* (1922) открывал дорогу «потoku сознания» как принципу авторской модели мира. Один из величайших поэтов XX в. *Т. С. Элиот* в работе *«Улисс: порядок и миф»* (1924) связал надежды на будущее литературы не с реалистическим романом, а с модернизированным мифом, ссылаясь на творческий подвиг Джойса.

Томас Стернз Элиот (1888–1965), американский поэт, драматург, критик, лауреат Нобелевской премии по литературе (1948). Элиот прославился после появления в октябре 1922 г. поэмы *«Бесплодная земля»*.

Джеймс Джойс родился в Дублине 2 февраля 1882 г. в семье государственного налогового служащего, страдающего алкоголизмом и в связи с этим изгнанного со службы. Вместе с тем Джеймсу удалось получить неплохое образование, но нищета и неустроенность его жизни в юности навсегда остались в его памяти, что отчасти нашло отражение в его произведениях (более подробно о биографии Дж. Джойса см. во фрагментах книги С. С. Хоружего *«“Улисс” в русском зеркале»* в хрестоматии на CD). В 1907 г., когда Джойс опубликовал сборник стихотворений *«Камерная музыка»*, с ним случился первый приступ болезни, которая впоследствии привела писателя к почти полной слепоте. Большую часть жизни писатель провел за границей, скитаясь по Европе, работая то учителем, то журналистом.

Слава к Джойсу пришла после публикации в 1922 г. романа *«Улисс»*.

Но до этого сначала были созданы *«Дублинцы»* (1914) — цикл коротких рассказов о жителях родного города Джойса и роман *«Портрет художника в юности»* (1916). Жизнь Дублина в рассказах изображается в состоянии духовного оцепенения, безразличия. В цикле доминирует тема духовной смерти и предшествующих ей состояний (*«Сестры»*, *«Встреча»*, *«Аравия»*).

Путешествие в душу героя

Роман *«Портрет художника в юности»* — представляет собой путешествие в душу Стивена Дедала, в его детские воспоминания, и в то же время это роман самоанализа и самопознания. По замечанию С. Г. Бочарова, «всегда сознание было “внутренним миром”, теперь... мир

оказался внутри сознания. Оно активно, оно сотворяет... произведение»¹. Роман во многом можно признать автобиографичным.

Поэт Стивен Дедал становится не просто автором произведения, но и творцом целого мира с определенными законами, где воображение и действительность «обменялись местами». Так, в эпизоде урока, когда команды «Алой» и «Белой розы» соревнуются за скорейшее решение арифметической задачи, в сознании Дедала арифметика вдруг перетекает куда-то на периферию, а в центре — мысли о великолепии роз.

Рождение души, «медленное и темное рождение, более таинственное, чем рождение тела» изображается Джойсом посредством символического (или мифологического) художественного метода. Концепция художника как Бога-творца собственного мира лежит в основе творчества Джойса в целом.

Сознание художника, творящее собственный мир, стремится защитить себя от потока бессвязных обрывков-фактов, объединяя их в некоторую систему и тем самым придавая им некий смысл. Душу Стивена Дедала можно сравнить с лабиринтом с его извилинами, провалами, постоянными внутренними перестройками. Поэтому восстановление опыта становления поэта возможно через создание цепи событий его внутренней жизни: вырванные из памяти эпизоды соединяются при помощи, казалось бы, случайных воспоминаний, всплывают неожиданные ассоциации, перебивают друг друга различные временные пласты повествования, сам автор то как бы сливается со своим героем, то иронически отступает от него.

Целью создания собственного мира у художника, в трактовке Джойса, является понимание природы этого мира во всей ее сложности и неоднозначности. Это постижение достигается в особые моменты, изъятые из течения обычного времени, когда суть объекта предстает перед наблюдателем как душа вещи, ее смысл.

Юноша Стивен засыпает на закате на берегу дублинского залива. Передним по-особому увиденный мир: «Мир — мерцание или цветот? Мерцающая и дрожа, дрожа и распускаясь вспыхивающим светом, раскрывающимся цветком, разворачивался мир в бесконечном движении, то вспыхивая ярко-алым цветком, то угасая до белейшей розы, лепесток за лепестком, волна за волной света, затопляя все небо мягкими вспышками, одна ярче другой»².

¹ Бочаров С. Г. Пруст и «поток сознания» // Критический реализм XX века и модернизм. — М., 1967. — С. 198.

² Джойс Дж. Избранное: Сборник. — М., 2000. — С. 204.

Проблематика судьбы художника в этом романе тесно связана с восприятием мира как двух неразрывно переплетающихся реальностей: обыденная реальность пуста и ничтожна, если нет связи с «истинной реальностью». Эстетика Стивена Дедала направлена против Великой Серости обыденной жизни. Это своего рода мятеж, правда незрелый, эгоцентричный. Молодой философ-поэт, зачарованный красотой Природы и Слова, пока не изведаль глубины жизни, не пережил духовных истин, главная из которых — неразделимость Добра и Красоты.

Современная «Одиссея»

Грандиозные масштабы будущего романа, уникальные особенности его стиля определились только в ходе работы. Ведущую роль получал мифический Одиссей, взятый в современном обличье. Первые страницы «Улисса» следуют стилю и настроению финала «*Портрета художника в юности*». Тональность несколько омрачена известием о смерти матери Стивена, которое становится навязчивой идеей художника.

Сюжет романа основан на изображении одного дня сборщика объявлений Леопольда Блума, его жены, певички Мэрион Ивиди, и молодого литератора Стивена Дедалуса. Действие протекает в пределах одного дня 16 июня 1904 г.

Структура романа очень сложна. В обычный дублинский день вмонтирована параллель гомеровской «Одиссее»: Блум в этом контексте превращается в современного Одиссея, путешествующего по Дублину в поисках утраченного сына; Стивен — в Телемака, стремящегося обрести духовного отца; а Мэрион становится Пенелопой, ожидающей мужа дома. Верно понять масштаб авторского замысла можно только в связи с мифологическим пластом повествования. Многочисленные эпизоды странствий Блума по городу сопрягаются с теми или иными эпизодами гомеровского эпоса. В противопоставлении Блума и Одиссея заложен глубокий смысл регресса цивилизации, оскудения души.

Интересно, что В. В. Набоков в своем исследовании об «Улиссе» возражает против такой трактовки романа: «Я должен предостеречь вас от соблазна видеть в беспорядочных блужданиях Леопольда Блума... прямую пародию на «Одиссея». Очень приблизительная перекличка с Гомером... существует в теме странствий Блума»¹.

Джойс изображает жизнь через восприятие Блума, мысли которого блуждают так же, как и он сам. Писатель, несмотря на то что этот роман

¹ Набоков В. В. Лекции по зарубежной литературе. — М., 1998. — С. 370.

топографически предельно точен, стремится прежде всего охватить жизнь сознания отдельного человека, обладающего бездонным внутренним миром.

«Улисс» разделен на три части, каждая состоит из ряда эпизодов. Начальные эпизоды связаны со Стивеном. Постепенно тема Стивена растворяется в потоке мыслей Блума. Будучи блестящим лингвистом, Джойс постоянно варьирует стилистическое оформление различных пластов текста: от возвышенного до пародийного. Блум мыслит прозой, Стивен — поэзией. Поток сознания Стивена наполнен символами. Монологи Блума связаны с земной реальностью. В потоке сознания Мэрион сосредоточен узкий жизненный опыт. Голос автора отсутствует, так как поток сознания не нуждается в направляющем руководстве.

Поток сознания в литературе XX в. понимается как стиль, претендующий на непосредственное воспроизведение жизни сознания посредством сцепления ассоциаций, нелинейности, оборванности синтаксиса. Этот термин принадлежит американскому философу *У. Джеймсу*, считавшему, что сознание подобно потоку, в котором мысли, ощущения, переживания, ассоциации постоянно перебивают друг друга и причудливо переплетаются подобно тому, как это происходит в сновидении. В тексте поток сознания организуется в форме, имитирующей устную речь и внутренний монолог. У истоков потока сознания были Ф. М. Достоевский («*Кроткая*») и Л. Н. Толстой (предсмертный монолог Анны Карениной).

Роман полон загадок, без помощи автора их разгадка превращается в труд бесконечный и безнадежный. Джойс даже составил две развернутых схемы, где представил в единой форме цельный образ романа. Но очевидно, что роман не подчиняется схемам. Довольно искусственно — находить в каждом эпизоде некий доминирующий орган тела (как это сделал *С. Гилберт*); но вполне оправданно находить там постоянную занятость автора телом человека. Стихия телесной жизни — сквозная тема «*Улисса*», его специфика. Сам Джойс называл свой роман «эпосом человеческого тела».

Полный текст романа удалось опубликовать только за пределами Великобритании. Эта новейшая «энциклопедия жизни» пугала откровенным физиологизмом, острой критикой всех срезов общества. По мнению крупнейшего знатока творчества Джойса *С. Гольдберга*, этот роман — пессимистическое отрицание всей современной жизни, всеохватывающая сатира на мир бесплодия и анархии.

Интерес к сделанным в романе открытиям стал уделом нового поколения писателей. Осмысливая и одновременно преодолевая джойсовский

опыт, они вырабатывали свой стиль и создавали свой мир (*Т. Элиот, В. Вулф, Э. Паунд, С. Беккет, Ш. Андерсон, У. Фолкнер, Т. Вулф*, австралиец *П. Уайт* и др.). Несмотря на свою экспериментаторскую сложность, адресованность избранным эрудитам, «Улисс» стал одним из самых знаменитых литературных произведений XX в. Сам автор был убежден, что ему удалось охватить взглядом всю жизнь, предложив рассматривать роман как художественное заклинание жизненного хаоса.

Последним прижизненно опубликованным произведением Джойса стал роман «*Поминки по Финнегану*» (1939), представляющий собой «квинтэссенцию потока сознания». Начало Второй мировой войны застало Джойса в Париже. Когда нацисты вторглись во Францию, он с семьей уехал в Швейцарию, где вскоре скончался после неудачно сделанной операции.

«Гольй среди одетых» (Ф. Кафка)

Данте XX века

Имя *Франца Кафки* (1883–1924) в мировой художественной культуре вспоминают, когда речь идет об интеллектуальной литературе, взрывающей традиции изнутри (биографию Ф. Кафки см. во фрагментах из книги К. Давида «Франц Кафка» в хрестоматии на CD). Писателя называли «ясновидцем», «визионером», «пророком», «Данте XX века». Сам писатель воспринимал творчество как «священнодействие», молитву, акт освобождения от давящих кошмаров и призраков. Писательство было для него чистой духовной потребностью, не осложненной ни тщеславием, ни идеей преуспеяния. Между тем уже при жизни на Кафку обратили внимание: его охотно печатали, начали переводить на другие языки, он даже получил литературную премию (1915). Но все же, когда после его смерти (Кафка умер в 1924 г. от туберкулеза) в поисках авторитетной поддержки издания его сочинений обратились к *Г. Гауптману*, тот ответил, что это имя слышит в первый раз. Будь Кафка жив, такой ответ его не расстроил бы, так как совпадал с его собственными планами. В завещании он наказал своему другу *Максу Броду* все написанное им и неопубликованное уничтожить.

В 1925 г. появился «*Процесс*», первый из трех великих романов Кафки, сочувственно встреченный *Г. Гессе*, *А. Дёблиным*, *К. Тухольским*, назвавшим произведение «самой страшной книгой последних лет». Через два года после появления романов «*Замок*» и «*Америка*» к Кафке придет первое авторитетное признание. Но апогей его славы наступит спустя два десятилетия. Понадобился кровавый опыт Второй мировой войны, централизованных изуверских режимов, уничтожения десятков миллионов человек, тотального гнета идеологических штампов, обезличения и обескровливания поколений и обществ, чтобы в новом, необычайно резком свете предстали болезненность и призрачность художественного мира Кафки, чтобы произошел процесс узнавания — в вымышленном реального и в необычном повседневного.

Машина, карающая провинившегося в рассказе «*В исправительной колонии*», не является ли моделью массового истребления в лагерях смерти, реализуемого на уровне передовой технологии? Неотвратимость и жестокость приговора, выносимого неизвестно за какую вину в «*Процессе*», могущество высших инстанций, недоступных для простого смертного и непроницаемых для стороннего взгляда в «*Замке*», — не есть ли все это свойства диктатуры, неважно какого цвета?

Конечно, к реалиям вроде карательной машины не сводятся предвидения Кафки. Главные его открытия лежат в области психологической и связанной с ней эстетической. В том же рассказе «В исправительной колонии» перед читателем возникает особый строй людских отношений, при которых ближний не вызывает уже даже негативных эмоций, ненависти, зависти, то есть перестает существовать как человек. Но у Кафки человек не безразличен, как материал, сырье, обладающее определенными свойствами. Быстрое и беспрепятственное выполнение требуемых операций приносит наслаждение. Это не жестокость порыва, а ежедневное времяпрепровождение и строгое разделение функций — кому быть исполнителем, а кому предметом его действий, реализуемых во имя высшей Идеи. Парадокс в том, что в свете этой Идеи исполнитель и себя рассматривает как материал и поэтому в случае сбоя сам способен, как офицер-эзекутор из рассказа, лечь под лезвие аппарата.

Лишь Идея знает, чего она хочет. Ломает человека, обращая его в сырье. Так же, как сильнее всего наказывает внезапная кара, неизвестно почему обрушившаяся на чиновника Йозефа К. Когда карают «по принципу», угрозу чувствуют определенные слои населения. Когда хватают и непричастных, дрожат все. Но кому-то в текстах Кафки выпадает особая роль — отверженного, изгоя. Обычно эта роль достается не герою, не художнику, не изобретателю, не пламенному мечтателю. Обычно это чиновник, клерк, человек вполне уважаемый, со своими устоявшимися привычками, в меру добрый и в меру злой, с небазисных звезд не хватающий. То, что с ним происходит, никак им не провоцируется, но обрушивается сверху по какому-то таинственному жребия.

Сам же он, как, к примеру, К. в романе «Замок», делает все от него зависящее, чтобы наладить свои отношения с ближним. Он хочет добросовестно выполнять свои обязанности, мечтает жениться, завести семью, быть полезным своим работодателям, владельцам Замка, и заслужить уважение окружающих — Деревни. Но все, что ни предпримет этот несчастный землемер, расстраивается и на каждом шагу встречает непонимание. Он заведомо чужой, словно занесен сюда с другой планеты. «Вы не из Замка, вы не из Деревни. Вы ничто».

Словно какая-то сила стремится пригнуть человека, втоптать в землю, растереть как мерзкое насекомое. Герой новеллы «Превращение» внезапно становится таким отвратительным насекомым, с множеством тонких ножек, чешуйчатым животом и коричневой жидкостью вместо крови. А между тем в этом уродливом существе теплятся все человеческие чувства и сохранено сознание, что он член семьи и относиться к нему нужно по-родственному. Но как же это сделать, если голос его уже

никому не слышен, а внешний вид вызывает смешанную реакцию брезгливости и ужаса? В ошеломительных гротесках Кафки, обостряющих ощущение несовершенства человеческой природы и недостаточности моральных норм, много общечеловеческого, говорящего сердцу каждого.

Единственная и незаменимая

Сам писатель в различных перипетиях жизни часто походил на своих героев, особенно в отношениях с *Миленой Есенской*. В 1915 г., за несколько лет до знакомства с ней, Кафка записал в дневнике, что встретить женщину, которая тебя понимает, — значит иметь точку опоры, иметь Бога. Милена была для него единственной и незаменимой, способной заслонить все окружающее и поглотить все тревоги.

Их переписка и роман начались весной 1920 г., после того как Милена взялась переводить его прозу на чешский язык, и продлились всего несколько месяцев, по выражению биографа Кафки *Клода Давида*, «озарив мощным светом жизнь, утратившую надежду, но оставив ее затем еще более опустошенной, чем когда бы то ни было»¹. Всегдашние страхи Кафки и противоречивость характера Милены сделали невозможным счастье, о котором не раз говорится на страницах писем.

Понимая Кафку глубже, чем многие, Милена поняла и основу его страха, его беспомощности в жизни — с деньгами, со служебными делами, заключающими для него нечто таинственное и загадочное, с окружающими людьми. Кафка был не способен солгать. Он никогда не искал спасительного убежища. Он «как голый среди одетых». Такие люди, как Кафка, отзываются на несправедливость в любых обстоятельствах и обществах, и существование их превращается в нескончаемую муку.

Судьба Милены Есенской (в замужестве Поллак) сложилась трагически. В конце 1920-х гг. она вступила в коммунистическую партию. Сначала активно работала в ее рядах, но в 1936 г., после начавшихся в СССР репрессий, вышла из нее. Когда Гитлер оккупировал Чехословакию, Милена тотчас же оказалась в Сопротивлении и пыталась помогать евреям покинуть страну. Она была арестована, брошена в тюрьму, затем перевезена в концлагерь Равенсбрюк, где проявила огромное мужество и милосердие. Милена умерла в 1944 г. в результате операции, сделанной в медпункте лагеря.

Письма Кафки к Милене, эта «оргия отчаяния, блаженства, самотерзания и самоуничтожения» (*В. Хаас*), составили еще один, четвертый роман, который исследователи сравнивают с гетевским «*Вертером*».

¹ Давид К. Франц Кафка // <http://www.kafka.ru/bio/finalbiog16.htm>.

Грозный подземный гул

Тот психологический комплекс, который запечатлел Кафка и который составил его художественный вклад в искусство XX в., пронизан двумя главными эмоциями — страхом и чувством вины. Страх в его произведениях — широкое психологическое состояние. Главный персонаж в «Процессе», или в «Замке», или в «Америке», или в новеллах все время ощущает какие-то угрозы, его все время кто-то подстерегает. Никогда нельзя быть уверенным, что сказанное адекватно понято. Подобное расширение претерпевает и чувство вины.

В нормальном человеческом общении самооправдание или самозащита следуют за обвинением. В художественном мире Кафки самооправдание предшествует обвинению, сущность которого так никогда и не раскроется. Йозеф К. решает «дать краткую автобиографию и сопроводить каждое сколько-нибудь выдающееся событие своей жизни пояснением — на каком основании он поступил именно так, а не иначе, одобряет ли он или осуждает этот поступок»¹. Перед нами разворачивается картина такой структуры человеческих отношений, в которой действует правило: был бы человек, а вина найдется. И эта вина, как говорит один из персонажей, «сама притягивает к себе правосудие».

Всю свою жизнь Кафка ощущал страх, как «грозный подземный гул». Чувство страха распространяется у него и на интимную, любовную сферу. Он беспощадно анатомирует ее, возведя эту операцию на высшую степень откровенности. У него есть и особая окраска любовной эмоции. Мир расколот, и любовь, будучи одной из первых жертв отчуждения и ссоры с Богом, отмечена противоположным импульсом. Персонажи Кафки в любовном чувстве ощущают острую потребность «взойти к небесам», но как же снижена и одновременно драматизирована эта ситуация! Никогда они так страстно не желают женщину, как в тот момент, когда почва начинает колебаться и уходить из-под ног. Не тревога, не грозящая опасность, а именно смутный нецеленаправленный страх толкает Йозефа К. к фрейлейн Бюрстнер, а затем к Лени, землемера К. — к Фриде и т. д.

Странная неожиданная вещь: у этого писателя, поражающего воображение смелостью художественных решений, почти нет фантастики в привычном смысле этого слова. Вместо нее мелкие невинные сюрпризы: у служанки между двумя пальцами перепонка, у чиновника морщины на лбу имеют вид веера, чердак художника оказывается соединенным с судебными канцеляриями и т. д. Знакомый всем, повседневный мир

¹ Кафка Ф. Процесс. — М., 2002. — С. 133.

вдруг преображается, становясь страшным и чужим. В произведениях Кафки отсутствует двоемирие. Перед читателем только один мир, который неизвестно кому принадлежит. Злое начало растворено во внешнем антураже, в поведении людей, в их образе мыслей. А где доброе, светлое, божественное начало? Трудно в XX в. назвать другого художника, который бы с такой пронзительной силой выразил мотив богооставленности.

Где высшая, истинная судебная инстанция? Где истинный правитель Замка? Где истинный хранитель Закона? И Бог ли определил, чтобы все происходило именно так? Не торжествует ли зло вследствие огромного количества промежуточных инстанций и прогрессирующего искажения божественного откровения? Ведь если человечество предоставлено самому себе, то от него все и зависит. Обвинять, умолять, заклинать просто некого.

А. Камю величие Кафки виделось в размахе, «с каким ему удалось изобразить повседневный переход от надежды к скорби, от мудрости отчаяния к добровольному самоослеплению. Его творчество универсально... ровно настолько, насколько в нем представлен трогательный образ человека, бегущего от человечества, исчерпавшего своей собственной противоречивостью все основания для веры, а своим плодотворным отчаянием — основания для надежды»¹.

Существует психологическая загадка, каким образом из черной беспробудности рождается луч надежды. «Ведь нельзя же не жить. Именно в этом “ведь нельзя” таится сумасшедшая сила веры, в этом отрицании получает она свой облик» (Ф. Кафка).

¹ Камю А. Надежда и абсурд в творчестве Франца Кафки // Камю А. Бунтующий человек. Философия. Политика. Искусство. — М., 1990. — С. 99.

Декаданс: культ «сверхчеловека»

Эстетическая концепция

Начало XX в. в литературе ознаменовано существенными изменениями повествовательных принципов, отторжением основ реализма и натурализма как его крайней степени, с их ориентацией на идеи позитивистской философии.

Позитивизм (от латинского *positivus* — «положительный») — направление философии во второй половине XIX в. Основная идея состоит в том, что все подлинное (позитивное) знание является совокупным результатом специальных наук (*О. Конт, И. Тэн, Э. Ренан, Г. Спенсер*), пониманием общества как некоей объективной целостности, которую можно систематизировать на научной основе.

В условиях духовного кризиса буржуазной культуры понятие «декаданс» нашло свое воплощение в идеях *Ф. Ницше*. Его теория основывалась на эстетическом имморализме, спонтанной жизненной силе, являющейся высшей ценностью вне нравственности, при этом нравственность понималась как «рабская мораль толпы», уничтожающая личность. Наиболее активно литературное декадентство развивалось во Франции, где даже издавался журнал «Декадент» (1886–1889). Поэты *Ш. Бодлер, П. Верлен, А. Рембо* сделали декаданс эстетической программой своего творчества.

Поиски нового художественного языка привели ряд писателей и поэтов (*О. Уайльд, Г. Д'Аннунцио, С. Пшибышевский, П. Верлен* и др.) к утверждению принципа превосходства эстетики над этикой, ставшего важнейшим признаком «декаданса».

Декаданс не является отдельным литературным направлением. Более точно этим термином можно определить особую мировоззренческую установку, означающую распад единства прекрасного и нравственного. Задача художника состоит в том, чтобы «выразить невыразимое». Так рождается характерная для декадентской литературы поэтика предельной многозначности, повышенной важности лирического героя, культа искусства как тайновидения. Художники отказываются от таких ключевых принципов повествования, как фабульность и психологизм.

Певец «великой Италии» (Г. Д'Аннунцио)

Характерное проявление декаданса в литературе — творчество итальянского писателя, поэта и политического деятеля *Габриеле Д'Аннунцио* (1863–1938). Главный герой его произве-

дений — «сверхчеловек» в ницшеанском смысле, аморалист, «сильная личность» («*Наслаждение*» (1889); «*Девы скал*» (1895); «*Пламя*» (1900)). Вокруг Д'Аннунцио еще при жизни был создан биографический миф, в основе которого представления о его мужской неотразимости и утонченном эстетизме. Д'Аннунцио оказал влияние на целую эпоху в истории итальянской литературы и был одним из поразительнейших феноменов, появившихся на рубеже столетий в европейской культуре.

Сам писатель называл себя «жрецом эротики»: его жизнь и творчество неотделимы от образа женщины. Между тем легкомысленный эстет, которому уже исполнилось 52 года, во время Первой мировой войны отправился на фронт и стал летчиком. В бою поэт лишился правого глаза. Для него, как и для Р. Киплинга, «рай находился в тени меча».

Ряд исследователей видит в Д'Аннунцио одного из идеологов нарождавшегося итальянского фашизма, но об этом стоит говорить с обязательными поправками на обстоятельства времени и места. Поэт, вдохновленный личностью *Дж. Гарибальди*, воспевал «великую Италию». Последние годы жизни Д'Аннунцио прошли на вилле «Витториале» у озера Гарда. Умер писатель в 1938 г.: кровоизлияние в мозг застигло его за рабочим столом.

Джузеппе Гарибальди (1807–1882) — народный герой Италии, один из вождей Итальянской революции. В 1860 г. возглавил поход «Тысячи», освободившей Юг Италии, что обеспечило победу Итальянской революции 1859–1860 гг.

В своих произведениях Д'Аннунцио утверждает неограниченную власть инстинктов над человеком. Тема страсти соединяется с темой рока, так как, по мысли писателя, во всепоглощающей страсти всегда есть нечто роковое.

В романе «*Желание*» (1888) воспевается неограниченный культ «Я», объединенный с культом утонченной красоты.

Главный герой граф Андреа Шперелли считает, что собственную жизнь следует создавать как произведение искусства. Именно в этом проявляется подлинное превосходство интеллектуала, воспитанного в поклонении прекрасному. Тяжело раненный на дуэли Шперелли переживает внезапное очищение, превращаясь из непостоянного прожигателя жизни в художника, но нравственное чувство героя противоречиво. Цельности и простота ему чужды, а зов долга не проникает в его душу, охваченную внутренним мятежом.

Одно из наиболее известных произведений писателя — роман «*Невиновный*» (1892), написанный под несомненным влиянием *Л. Н. Толстого*,

посвящен исследованию внутренней жизни самого писателя. Жизнь представляется ему «отдаленным, неясным, неопределенно чудовищным видением».

В 1903 г. появились *«Хвалебные песни небес, земли и героев»*, в которых Д'Аннунцио объединил античный и современный мир в целостной картине. Мастерство писателя достигает в этом произведении своей вершины. Его имя становится известным во всем мире. Очевидны точки соприкосновения творчества Д'Аннунцио и идей *Ф. Ницше* с его проповедью торжества власти «расы благородных и свободных», призванной основать новую эпоху. Влияние Ницше, в целом, можно считать одним из характерных качеств декаданса. В ницшеанском мифе о «сверхчеловеке» создается культ сильной личности, которая находится вне всяких моральных норм и способна на крайнюю жестокость. Другая сторона этого культа — романтическая идея «человека будущего», отрекающегося от буржуазного мира с его пороками и ложью.

Символизм: постижение мирового единства

Путь к познанию незримого *Символизм* — литературно-художественное направление европейского модернизма, которое возникло в конце XIX в. во Франции (*Полю Верлен, Артюре Рембо, Стефане Малларме*).

Философская основа символизма — представление о двух мирах: кажущемся мире повседневности и мире истинных ценностей. Символисты заняты поисками высшей реальности, находящейся за пределами чувственного восприятия. В этом им помогает *поэтический символ*, который позволяет прорваться к истинной абсолютной Красоте. Поэзия — синтез музыки и Слова, она позволяет выразить невыразимое, одухотворяясь идеей проникновения в самую суть вещей. Искусство, в понимании символистов, является интуитивным постижением мирового единства, ведь именно оно способно раскрыть символические аналогии между земным и идеальным мирами.

Принципиальное отличие символа от художественного образа — его многозначность. Символ нельзя расшифровать, он недоступен окончательному толкованию: «Символ — окно в бесконечность» (*Ф. Сологуб*).

Первый манифест символизма опубликован в 1886 г., автором его был *Жан Морвас*. В манифесте выделены наиболее яркие признаки символизма: воспроизведение «изначальных» идей; использование средств поэтического языка, передающих тайну «изначальной» сущности; противопоставление духу рационализма и позитивизма. В основе символизма лежат принципы синтеза искусств, поиска соответствий. Ведущими в поэзии символистов стали мотивы взаимопроникновения любви и смерти, гениальности и болезни, трагического разрыва между внешностью и сущностью.

Так, в творчестве крупнейшего австралийского поэта-символиста *Кристофера Бреннана* (1870–1932) мир рассматривается как сфера проявления незримой и вечной духовной первоосновы, а искусство — как способ приобщения к ней, восстановления утраченной целостности, выражение потребностей в «совершенной Красоте». Итоговая книга Бреннана — «*Стихотворения 1913*» (1914). Как и другие символисты, поэт добивался внутреннего единства отдельных частей и всей книги, используя также формально-графические приемы (отказ от заглавий, разница в шрифтах). Цикл «*Скиталец*» проникнут глубоким трагизмом, мотивами неприкаянности, бездомности, образами холодных ветров и дождей, пустынной дороги и ночного мрака. Поэзия Бреннана, тяготевшего к свободному стиху, сложна для восприятия. Особенно

изошренным стал цикл *«Лес ночи»*, поистине «лес символов». Он построен на мифе о Лилит, символе неудовлетворенных желаний человека, влекущих его по ту сторону мирских благ. Бреннан занял видное место в истории австралийской литературы и как теоретик символизма.

На рубеже веков символизм стал ведущим направлением европейского искусства, проникнув в живопись (*Пюви де Шаванн*), театр (*М. Метерлинк*), музыку (*М. Равель*). Один из величайших поэтов XX в., ирландец *У. Б. Йейтс* также причислял себя к символистам («Символ — матовое стекло духовного светильника»). С символизмом связано творчество *Р. М. Рильке*, *Э. Верхарна*, *А. Стриндберга*, *П. Верлена*, *А. Рембо*, *П. Клоделя*, *П. Валери* и др.

«Король поэтов» Крупнейший представитель символизма *Поль Верлен* (1844–1896) — «король поэтов», умерший в нищете. При этом вся европейская поэзия, по определению знатока творчества Верлена *Г. А. Шенгели*, в той или иной комбинации продолжала осуществлять провозглашенные им принципы и разрабатывать затронутые им темы. П. Верлен начал писать стихи под влиянием поэтов «Парнасской школы», особенно *Шарля Бодлера*. Но уже в сборниках *«Сатурналии»* (1866) и *«Галантные празднества»* (1869) он начинает создавать собственную поэтическую «систему», главными чертами которой являются искренность, точность ощущений. В книге *«Песнь чистой любви»* (1870) Верлен приближает лексику и синтаксис поэтической речи к простой беседе. Он стал творцом нового поэтического языка, не избегающего языка «улицы». После 1871 г. и поражения Парижской коммуны, которой поэт симпатизировал, в стихах Верлена усиливается меланхолическое мироощущение:

Минутами — я жалкий челн. Беззвездный,
Весь в облаках встречая небосклон,
Один, без мачт сквозь бурю мчится он
С молитвою и ожидая бездны¹.

В 1874 г. поэт опубликовал *«Романсы без слов»*, во многом определившие эстетику символизма. Верлен достигает здесь вершины музыкальности и эмоционального напряжения, соединяя точное, резкое с неопределенным, полутонами, тонкими нюансами мимолетных ощущений. В стихотворении «Поэтическое искусство» он дает совет добиваться манящей воображение неточности, текучих мигот, смягчен-

¹ Цит. по: *Гарин И. И.* Поль Верлен // *Гарин И. И.* Проклятые поэты. — М., 2003. — С. 581.

ных контуров. «Интимнейший из поэтов» (*В. Я. Брюсов*), Верлен обогатил поэзию тонким лиризмом, особой музыкальной выразительностью.

Поэзия Верлена с его даром увидеть «красоту и восторг в каждом земном и грубом упоении» (*Ф. Сологуб*) была высоко оценена в России. Его влияние в той или иной мере испытали крупнейшие поэты Серебряного века.

«Магический пророк»

Артур Рембо (1854–1891), «странный, магический и рано созревший пророк; ангел и демон; литературный Христофор Колумб» (*Р. Клодель*), выдающийся поэт-символист, человек уникальной судьбы. «Открытие» Рембо принадлежит П. Верлену, разглядевшему в юном поэте необычайный талант. В 1871 г. по приглашению Верлена Рембо приехал в Париж и привез свое главное сочинение *«Пьяный корабль»*. В 1872–1873 гг. поэты отправились в путешествие по Англии и Бельгии. Отношения между ними были необыкновенно драматичными, омрачаясь постоянными скандалами. 10 июля 1873 г. в Брюсселе во время очередной ссоры Рембо был ранен Верленом, выстрелившим в него из револьвера. После ареста П. Верлена Рембо в состоянии духовного кризиса написал поэму в прозе *«Пребывание в аду»*, в которой отрекался от всей своей прежней поэзии. Поэма была издана тиражом в пятьсот экземпляров, но ни один из них не был продан. В 1874 г. им был создан цикл поэм в прозе *«Озарения»*, завершивших его творчество.

С 1875 г. начался новый период жизни А. Рембо — период скитальчества. Он едет в Германию, затем в Италию, где тяжело заболевает. В апреле 1876 г. отправляется в Вену, потом в Голландию. 19 мая 1876 г. Рембо вступил в голландские колониальные войска. В июле со своим полком прибыл в Батавию (Индонезия), но три недели спустя дезертировал. Страсть к бродяжничеству, презрение к общественной морали, скандальность, авантюризм шокировали даже богему, привыкшую, казалось бы, к таким поступкам. Рембо следовал в жизненной практике ницшеанским принципам нонконформизма, переоценки ценностей «здорового смысла» и «хорошего вкуса». Он не выносил никакого принуждения, чувствуя себя существом «другой расы», чужаком, «прокаженным».

После странствий по Европе Рембо уезжает в Африку. В 1882–1883 гг. он объехал неисследованные районы Восточной Эфиопии. Поэзия как будто и не волнует его больше. Между тем в 1886 г. журнал «Мода» публикует ряд его стихотворений и часть «Озарений». Сам автор об этом

не знал. В феврале 1891 г. Рембо тяжело заболел (саркома коленного сустава). 10 ноября 1891 г. он умер в марсельском госпитале в возрасте тридцати семи лет. Когда он умирал, в Париже начали издание сборника его стихов.

Так начиналась новая жизнь Рембо-поэта. До этого времени его творчество было практически неизвестно современникам. Настоящая слава пришла к нему после смерти. В 1890-х гг. в последовали издания его стихов, поэм в прозе и писем. Новый взрыв интереса произошел в 1920–30-е гг., когда он стал «знаменем» сюрреализма. Полное собрание сочинений А. Рембо вышло в 1946 г. Количество исследований его творчества как во Франции, так и в других странах огромно и продолжает расти.

В творческом пути поэта выделяются три этапа: первые стихотворения (1870–1871), последние стихотворения (1872) и две поэмы в прозе (1873). Вобрав в себя богатую поэтическую культуру прошлого, он сразу же принялся разрушать все каноны и традиции («Дайте свободу вновь пришедшим ненавидеть предков»); сделал основной темой своих стихов «жестокую реальность» («Подарки сирот к новому году», «Испуганные», «Зло», «Бедняки в церкви» и др.), стремление человека к абсолютной свободе («Ощущение», «Моя богема», «Пьяный корабль»).

1872 г. стал поворотным для поэта. Его интересует теперь не реальный мир, который он считал сомнительным, неподлинным, а способность поэзии выразить то, что скрывается за ним. Он ставит перед собой задачу перейти от мысли «рациональной» к мысли «музыкальной» (Э. Дюжарден). Стихи создают ощущение непрерывного звукового потока, в создании которого участвуют необычный ритм, обилие ассонансов и аллитераций, слова с ускользающим смыслом, их странное соположение.

Одним из наиболее ярких проявлений символистской поэзии по сей день считается сонет Рембо «Гласные»:

«А» черный, белый «Е», «И» красный, «У» зеленый, «О» голубой —
цвета причудливой загадки...¹

Уподобление гласного звука цвету означало пренебрежение словом как носителем определенного смысла. Звук, который уподоблен цвету, обретает иное предназначение — внушение, с помощью которого и обнаруживается «неизвестное».

¹ Рембо А. Гласные / Пер. В. Микушевича // Поэзия французского символизма. Лотреамон. Песни Мальдорора / Под ред. Г. К. Костикова. — М., 1993. — С. 112.

Постепенно Рембо отказывается от стихотворной формы и, следуя опыту *Ш. Бодлера*, пишет поэтическую прозу — «*Пребывание в аду*» и «*Озарения*», в которой воплотилась его теория поэтического ясновидения. Рембо раскрывает механизм проникновения в тайну («Поэт становится ясновидцем через длительное, тотальное и продуманное расстройство всех чувств»), видя в поэтедемиурга, призванного сотворить новый мир, а в Слове — созидательную силу («Поэзия не будет больше воспевать действие. Она будет предшествовать ему»).

А. Рембо не только предугадал путь французской поэзии, но и открыл новые области поэтического. Мир в его стихах увиден «взглядом первооткрывателя». В поэме «*Пьяный корабль*» сбившийся с пути корабль — символ души поэта. В этом образе сливаются внешнее и внутреннее, возбуждая впечатление о возникновении некоей третьей силы, которая не сводится ни к кораблю, ни к поэту.

Поэзия обязана Рембо открытием *верлибра* (свободного стиха). Драма жизни Рембо стала драмой его поэтического творчества. Рембо не сочинял, а с необычайным напряжением переживал внутреннюю драму, реализовавшуюся в драматизме его поэзии — и его судьбы.

Интерес к личности и творчеству А. Рембо с новой силой вспыхнул на рубеже XX–XXI вв. Так, во Франции одновременно появилось несколько альтернативных версий его биографии. *Д. Ногезе* в романе «Три Рембо» (1986) представляет блестяще выдуманную историю, доказывая, что Рембо прожил до 1930-х гг., создав в 1925 г. шедевр «Черное Евангелие». *А. Боррер* описывает воображаемое путешествие Рембо («Рембо в Абиссинии» (1984)). *П. Мишон* утверждает, что уникальность таланта поэта является результатом вечного «поединка» с деспотичной матерью («Рембо-сын» (1991)).

«Трагическая музыка» творчества Р.-М. Рильке

Преданность поэзии

Гений Рильке, поэт, «вслушивавшегося в язык звезд» (А. В. Карельский), признанного, наряду с И. В. Гёте, одним из лучших немецких поэтов, одинок. Его восприятие жизни, глубоко затронутое мыслью о смерти, было невероятно трагичным. Творчество Рильке представляет собой поразительное свидетельство абсолютной преданности поэзии. Внешне жизнь великого австрийского поэта вряд ли можно назвать трагичной: он знал успех, пережил счастье дружбы и взаимной страстной любви. Но тем отчетливее в его произведениях звучит уязвленность общим неблагополучием жизни XX в.

Райнер Мария Рильке (1875–1926) родился 4 декабря 1875 г. в Праге, в семье австрийского чиновника. Детство и юность он провел в Праге, затем жил в Мюнхене, Берлине (в университетах этих городов он изучал историю искусства, философию, литературу), Париже, Швейцарии. Будущий поэт с детства был захвачен мечтой о причастности к высоко-родным средневековым рыцарям фон Рюликен. Он создает романтическую новеллу *«Песнь о любви и смерти корнета Кристофа Рильке»*, рассказ о юном бароне, мчащемся по полям войны XVII в. Начало литературной деятельности Рильке (*«Жизнь и песни»* (1894), *«Венчаный снами»* (1897), *«Канун рождества»* (1898) и др.) было достаточно успешным. В своих стихах он развивал темы, характерные для декадентской поэзии. Но в целом ранняя лирика Рильке — «это еще не Рильке» (А. В. Карельский).

«Настоящий» Рильке родился в результате потрясения от путешествий по России (весной 1899 г. и летом 1900 г.), встреч с Л. Н. Толстым, Л. О. Пастернаком и другими выдающимися деятелями русской культуры, глубокого чувства к уроженке Санкт-Петербурга Лу Андреас Саломе (Луиза Густавовна Миллер), ставшей «русской музой» поэта. Россию поэт называл своей духовной родиной, изучал русский язык, переводил русских поэтов, сам пробовал писать по-русски. В русской культуре Рильке безошибочно почувствовал присущие ей стремление к единению людей, бытийную серьезность, восприятие роли художника как особой пророческой миссии. Символом этого для поэта стал прежде всего Лев Николаевич Толстой.

В XX в. поэт вступил духовно преображенным. Более явной становится гуманистическая направленность его творчества. Под влиянием этих настроений был создан поэтический сборник *«Часослов»*, вышед-

ший отдельной книгой в 1905 г. В его третьей части — «Книге нищеты и смерти» — сострадание к униженным и обездоленным выражено с необыкновенной обостренностью, каким-то чисто русским сгущением боли. «Русский опыт» поэта выразился и в осознании собственного дара как служения, «не терпящего суеты», как высочайшей ответственности перед теми, чей удел «нищета и смерть».

В 1907–1908 гг. Рильке был создан цикл *«Новые стихотворения»*, в котором отразился его новый идеал. Живя в Париже, Рильке открыл для себя нового кумира — великого скульптора *Огюста Родена*, по словам поэта, «державного гранильщика образов», познавшего тайну человеческого тела, состоящего из «арен жизни». В его творениях для поэта воплотилась мечта о пластическом совершенстве. Скульптурные работы Родена представляют собой образы единоборства с неподвижностью, поиск движения, порыва. В стихах этого цикла Рильке стремится передать ощущение прочности, опоры. Их смысловой центр заключается в изображении объективного мира. При этом поэт все же остается далеким от созерцательности, спокойствия парнасской традиции (*Т. Готье, Ж. М. Эредиа* и др.).

Ведущей формой цикла становится «стихотворение-предмет», в котором «отливается вся вселенная» (*«Душа Розы»*). «Стихотворения-предметы» наполнены сложной метафорикой, воплощающей важную для Рильке идею всеобщей взаимосвязи малого и великого, плотского и духовного. Излюбленное понятие Рильке — *Bezug* (нем. «отношение», «связь») приобретает в его произведениях возвышенный смысл «прикосновенности», «сопричастности», «единения» с вселенной. Поэт выстраивает иллюзию некоего целостного существования чудесно вольного человека в гармонии с природой.

В 1910 г. был опубликован роман *«Заметки Мальте Лауридса Бригге»*, предельно трагическая исповедь, созданная под влиянием идей философа *С. Кьеркегора*.

Сёрен Аби Кьеркегор (1813–1855) — датский философ, религиозный мыслитель, писатель. Автор таких работ, как *«Или — или»*, *«И повторение»*, *«Страх и трепет»* (все опубликованы в 1843 г.). Самая значительная философская работа Кьеркегора *«Заключительное ненаучное послесловие»* вышла в 1846 г. В сочинениях Кьеркегора содержатся точные определения таких категорий, как вера, истина, откровение, разум; дана яркая критика гегелевской системы и философского идеализма; анализируется проблема этической ответственности в конкретных ситуациях; разрабатывается оригинальная

и глубокая философия религии. Задумываясь о смысле человеческой жизни, мыслитель создает беспредельно пессимистическую картину. Труды и идеи Кьеркегора оказали значительное влияние на европейскую и мировую философию и литературу (Г. Ибсен, М. Унамуно, А. И. Чехов, Н. А. Бердяев, Р. М. Рильке, М. Хайдеггер, К. Ясперс).

Лирические циклы

Последние монументальные лирические произведения Рильке — циклы *«Дуинские элегии»* и *«Сонеты к Орфею»* (завершены в 1922 г.).

В центре *«Дуинских элегий»* находится не столько поэт, сколько потерянный, скорбный человек. Элегии объединены темой человеческой покинутости, обреченности. В них возникает образ стихии темных инстинктов, голоса крови, рождающей трагедию утраты человеком цельности, муки вечного раздвоения. Поэтическая речь Рильке темна. Поэт как будто разговаривает только с собой. Существенными для позднего творчества Рильке стали мотив молчания, приемы внезапного обрыва, паузы.

«Сонеты к Орфею» создавались одновременно с последними элегиями. Но они резко противостоят их мрачному духу. Предельный трагизм породил в поэте желания раскрыть чувство любви к жизни. В элегическом послании к М. И. Цветаевой за полгода до смерти в 1926 г. Рильке скажет, что человек не уходит из мира, он, как падающая звезда, возвращается в ту же вселенную.

Дружба двух великих поэтов XX в. — Марины Цветаевой и Райнера Марии Рильке — удивительный пример человеческих отношений. В жизни они никогда не встречались. Но писали друг другу очень эмоциональные и высокопоэтические письма в течение шести месяцев 1926 г., последний год жизни Рильке. В этой переписке также принимал участие Б. Л. Пастернак.

Переписка поэтических гениев — *«Небесная Арка»* — является уникальным, не имеющим аналогов явлением в истории поэтического эпистолярного искусства. Поэзия, как высший и вечный духовный источник, была лейтмотивом эпистолярного творчества трех поэтов.

Касаемся друг друга. Чем? Крылами.
Издалеку свое ведем родство.
Поэт — один. И тот, кто нес его,
Встречается с несущим временами¹.

¹ Рильке Р. М., Пастернак Б. Л., Цветаева М. И. Письма 1926 года. — М., 1990. — С. 25.

Страдающий от лейкемии Рильке нашел уединение в старинном замке в швейцарских Альпах, где и скончался 29 декабря 1926 г. Произведения поэта продолжают издаваться большими тиражами во всем мире, при этом новые переводы «Часослова», «Сонетов к Орфею» и «Дуинских элегий» издаются ежегодно. Но главное — его поэзия продолжает вдохновлять самых разных людей. В своем творчестве великий австрийский поэт подошел к новым «истокам сознания», моменту рождения нового языка, когда миф и символ оказываются значительнее и ощутимее слов.

Сюрреализм: «изгнание» логики

«Больше, чем действительность» (Г. Аполлинер)

Термин «сюрреализм» — впервые употребил в 1917 г. *Гийом Аполлинер*, обозначив этим словом то «совершенно новое искусство», которое должно было явиться как ответ на вызов «абсурдного мира». Сюрреалистическими, то есть изображающими «больше, чем действительность», Аполлинер назвал свои стихи и пьесу, в которых были зафиксированы бессвязные ощущения человека.

Гийом Аполлинер (1880–1918), самый знаменитый французский поэт начала XX в., был внебрачным сыном польской аристократки и итальянского офицера. При рождении крещен как Вильгельм Аполлинарий Костровицкий. Аполлинер начинал как традиционный поэт, главной темой его произведений была любовь («рейнский цикл» стихотворений). В 1913 г. он публикует книгу *«Художники-кубисты»*, в которой раскрывает принципы нового искусства, основанного «не на имитации, а на концепции», а «видению» противопоставляющего «понимание». В эссе *«Новый духи поэты»* он ставит под сомнение необходимость следовать в творчестве правилам грамматики и стихосложения. Свобода искусства достигается только путем синтеза, созданием «визуальной лирики». Образцами таких экспериментов стали *«каллиграммы»*, «стихи-рисунки».

Вершиной творчества Аполлинера считается поэтический сборник *«Алкоголи (1913)»* (1898–1913), открывающийся стихотворением «Зона» — образцом «нового лиризма». Угловатые, «некрасивые» стихи Аполлинера невозможно отнести к определенному жанру. Они насыщены неожиданными сопоставлениями, резкими скачками во времени и пространстве. Возникает впечатление безмерной «распахнутости» текста, его широты.

В свое былое ты забрел нечаянно
Под вечер поднимаясь на Градчаны
В корчме пьют по-чешски под сурдинку
В Марселе средь арбузов ты идешь по рынку
Ты в Кобленце в Отеле дю Жан известном во всем мире
Ты под японской мушмулой сидишь в теничке в Риме¹

Подобных прозаизированных «стихов-прогулок», «стихов-разговоров» особенно много в сборнике *«Каллиграммы»* (1918). Аполлинер утверждает великую миссию Художника, который после «смерти Бога»

¹ *Аполлинер Гийом*. Алкоголи (1913) // <http://www.classic-book.ru/lib/sb/book/285>.

занимает его место. Аполлинер является одним из тончайших лириков XX в. (цикл «*Vitam impendere amorі*» — «*Жизнь посвятить любви*» (1917)). Важно, что никакое влияние не смогло сковать его творчество, отличающееся светлым доверием к будущему, оптимистической верой в торжество «зари над сумерками», жизнелюбием, дерзким новаторством.

Формалистические эксперименты Аполлинера переосмыслили дадаисты и сюрреалисты, а трагедийный лиризм поэта восприняли П. Элюар, В. Невзвал и Л. Арагон.

Андре Бретон — теоретик сюрреализма

Провозглашенный в фарсе Г. Аполлинера «*Груди Тиресия*» (1917) сюрреализм оказался одним из самых значительных и долговечных художественных направлений европейского авангардного искусства XX в. Его настоящим главой и теоретиком стал французский поэт *Андре Бретон* (1896–1966).

Андре Бретон получил медицинское образование (его специализацией была психиатрия). В 1924 г. он возглавил группу молодых поэтов и художников (Л. Арагон, Ф. Супо, П. Элюар, Б. Пере, Р. Деснос, Макс Эрнст, П. Пикассо, Ф. Пикабия и др.), которые и стали называть себя сюрреалистами. В 1924 г. был опубликован первый *Манифест сюрреализма*, где сюрреализм определялся как «чистый психический автоматизм», «диктовка мысли вне всякого контроля разума, вне каких-либо эстетических и нравственных соображений». А. Бретон требовал замены всех психических механизмов сюрреалистическим, единственно возможным для постижения высшей реальности. Для того чтобы стать сюрреалистом, необходимо было «абстрагироваться от внешнего мира», писать «быстро, без заранее намеченной темы», освободив себя от «контроля со стороны разума».

Тексты А. Бретона («*Надя*» (1928); поэтические сборники «*Ломбард*» (1919); «*Свет земли*» (1923) и др.) обнаруживают стремление кдроблению, распаду на детали, отдельные образы. Главный источник эффекта неожиданности — бессвязность. Ассоциативно смонтированные картины превращают текст в ребус, замысловатую игру, до смысла которой невозможно добраться. Стихи Бретона содержат описание удивительных происшествий, странных ощущений, они переполнены необычными образами таинственных сторон жизни.

Создавая сюрреализм, А. Бретон уловил настроения европейской интеллигенции в переломную для Европы эпоху, сумев обозначить главное — волю к освобождению от законов логики, традиционной морали.

О дремлющих в душе чудовищах

На эстетику сюрреализма повлияли философия интуитивизма *А. Бергсона* и теория психоанализа *З. Фрейда*. Принятие сюрреалистами фрейдистского положения об отсутствии принципиального различия между здоровыми и психическими больными привело к признанию сумасшествия состоянием, наиболее благоприятным для сюрреалистического художественного творчества, ввиду полного отсутствия в этом состоянии контроля со стороны разума. Пользуясь аналогией, проведенной Фрейдом между сновидениями и искусством, сюрреалисты широко применили к своему художественному творчеству методы психоанализа.

Образы, мысли, затаенные желания и воспоминания проникают в сновидения, утверждал Фрейд, из «подсознания» человека, куда они были вытеснены его сознанием и где постоянно находятся в виде «бессознательных комплексов». Этот мир, лишенный логики и смысла, сюрреалисты и сделали предметом своего искусства. Поднявшись «над» реализмом, сюрреалисты ушли в «дебри подсознательного», создавая необъяснимые произведения.

Сюрреалистические тексты, созданные из выявленных инстинктов, должны отражать все худшее, что есть в человеке, «дремлющих в нас чудовищ», запретные и темные закоулки человеческого подсознания. Конфликт между разумом и «темными силами» отразился в сценах жестокости, которыми изобилует сюрреалистическое искусство. Сюрреалисты выступили против принципа закономерности, против логики и разума. Лучший способ изгнания логики из художественных произведений они видели в исключении из творческого процесса разума. Постепенно из сферы художественного творчества сюрреалисты вытеснили логику и разум, заменяя их «интуитивным прозреванием» находящегося в состоянии транса художника.

Основной областью художественной практики сюрреализма стало изобразительное искусство, включая коллажи, реди-мейд.

Ready made — готовые продукты. Это может быть велосипедное колесо на табуретке, сушилка для бутылок и т. д.

Значение сюрреализма состоит в открытии скрытых ресурсов внутреннего мира каждого человека, использовании мощных сил подсознания как источника творчества.

«Сказать свою душу» стихами...

«Гений боли» (А. Йожеф)

Узнав о самоубийстве венгерского поэта *А. Йожефа*, лично знакомый с ним знаменитый английский писатель *Артур Кэстлер* (1905–1983) в некрологе, написанном для европейских читателей, сказал: «Быть может, беспрецедентное одиночество венгров объясняет особую интенсивность его бытия, ту частоту, с которой он извергает из себя вот таких необузданных гениев. Но здешние гении... для внешнего мира рождаются глухонемыми. Поэтому мне так трудно решиться на то, чтобы произнести, что человек, которого звали *Аттилой Йожефом*, о котором мир до сих пор не слышал, да и в будущем вряд ли много услышит, что этот поэт, бросившийся недавно под поезд, был величайшим европейским лириком»¹.

В поэтическом мире классика венгерской поэзии XX в. *Аттилы Йожефа* (1905–1937), необычайно глубоко отразившего трагедию личного бытия в XX в., создан особый вариант сюрреализма, в котором новое мировосприятие поколения, пережившего ужас Первой мировой войны, сочеталось не только с психологическими концепциями *З. Фрейда*, но и с фольклоризмом такого новатора в музыке, как *Б. Барток*, и с непривычной для экспериментальной поэзии межвоенного двадцатилетия строгостью формы.

Такая простота формы весьма обманчива: ведь она сосуществует в стихах Йожефа с причудливейшими образами и ассоциациями, со сложным движением мысли, свободно оперирующей философскими понятиями и идеями эстетики *Бенедетто Кроче*.

Бенедетто Кроче (1866–1952), итальянский философ, историк, критик, издатель и политический деятель. Виднейший представитель итальянского идеализма. Согласно Кроче, искусство есть выражение творческого разума. Искусство — важнейшая деятельность разума, без него познание невозможно. Таким образом, искусство — начало всякой теории.

Жизненный путь поэта представляет собой беспросветную череду несчастий, раннего сиротства, вечной нужды, полуголодного существования, отчаянной борьбы с душевным недугом. Первый сборник Йожефа «*Попрошайка красоты*» вышел в 1922 г., когда поэту было 17 лет.

¹ Цит. по: *Серёда В.* Вступление к стихам А. Йожефа // Иностранная литература. 2005. — № 4.

Расцвет творчества Йозефа приходится на начало 1930-х гг. Произведения этого времени поражают прежде всего глубиной, масштабностью, оптимизмом. Это особенно ярко проявилось в сборнике стихов *«Ночь окраины»* (1932). Отличительной особенностью поэзии этого времени являются ее мощная энергия, поступательный ритм. Обилие глаголов привносит в произведения особое внутреннее движение, призванное подчеркнуть диалектическую сложность, динамику жизненных процессов. Поэт употребляет поражающие новизной сравнения, развернутые метафоры, звучные аллитерации, назначение которых — оттенить или усилить то беспощадную правду жизни окраины, то призрачность ночных видений.

«Очень больно» — так назывался последний сборник стихов Йозефа, ставших поразительными свидетельствами разлада душевно надломленного поэта с собою и с миром, они были написаны незадолго до смерти, последовавшей 3 декабря 1937 г.

Но боль, выразившаяся в поэзии Аттилы Йозефа, имела не только биографические и даже не только национальные корни. В ней отразилась общечеловеческая боль — от невозможности гармонического переустройства мира, от недостатка в нем разума и любви, от избытка насилия и страданий.

Я ползал на карачках. Бог смотрел
и не подумал протянуть мне руку.
Я понял, что свободен, и посмел
подняться сам. Спасибо за науку.
Так Он помог мне — тем, что не помог¹.

«Растворившийся в таинственном потоке» (Г. Сеферис)

Мировое признание пришло к великому греческому поэту XX в. *Георгосу Сеферису* (настоящее имя Георгос Сефериадис) (1900–1971) довольно поздно.

В 1960 г. вышел перевод его стихов на английский, сделанный *Рексом Уорнером*. На прием по случаю выхода книги пришел *Т. С. Элиот*, торжественно поздравивший Сефериса словами: «Теперь вы мастер». В 1963 г. поэту была присуждена Нобелевская премия по литературе. В Греции же, помимо естественной гордости, многие были недовольны: для левых Сеферис был слишком правым, для правых наоборот, Сеферис был слишком либерал. Затем поэт стал почетным членом разных университетов (Оксфордского в 1964 г., Принстонского в 1965 г.) и ака-

¹ Йозеф А. Стихи // Иностранная литература. 2005. — № 4.

дезий (Американской академии искусств и наук в 1966 г. и др.), но Афинская академия в этой чести ему отказала.

Прошло более 60 лет со времени рождения поэта, но неизменным осталось одно: и в юности, и в старости он чувствовал себя чужаком: «Куда бы я ни пустился, Греция ранит меня...»

Георгос Сеферис родился 29 февраля 1900 г. в Смирне, которая числится среди «семи городов» — претендентов называться родиной Гомера. Фамилия поэта происходит от арабского корня *sefer* — «странствие». Действительно, у ставшего профессиональным дипломатом Сефериса судьба оказалась связанной со странствиями по миру. В своей Нобелевской речи поэт даже сравнил себя с Одиссеем, сказав, что чувствует, что он «никто»: в том смысле, в каком употребил это слово Одиссей, отвечая циклопу Полифему, — я Никто, растворяющийся в таинственном потоке греческой традиции. Но путешествие Одиссея для Сефериса — это прежде всего путь утрат и нарастающего одиночества.

А ты один, один — темный среди ночи и неуправляемый, как солома, что ветер несет над гумном.

Поверх чужого стиха. Пер. И. И. Ковалевой¹

Старшими современниками Сефериса были замечательные греческие поэты *К. Паламас*, *А. Сикельянос*, *К. Варналис*, гений новогреческой поэзии *К. П. Кавафис*. Но в начале творческого пути наиболее близкой ему по духу была французская поэзия, прежде всего *Поль Валери* (кстати, впервые Сеферис появился в печати в 1928 г. с переводом его «Вечера с господином Тестом»).

В 1931 г. Сеферис познакомился с поэзией великого *Т. С. Элиота* и стал ее страстным почитателем. В этом же году поэт опубликовал свой первый сборник «*Поворот*», во многом определивший дальнейшее развитие греческой поэзии. Сеферис утвердил в нем новые принципы сдержанности и простоты языка при сложности поэтической мысли.

В «*Повороте*» были намечены и основные темы его творчества: история и злободневная современность, Греция и Европа, одиночество и любовь, смерть и память. В эпиграфах Сеферис указал на свои ориентиры, отдав дань традиции народного стиха, которым написан шедевр новогреческой литературы «*Эротокритос*» *В. Корнароса* (1553–1613) — из него взят эпиграф к первой части сборника. К другой части эпиграфом стали строки *Пиндара* (ок. 520 — 442 до н. э.), фиванского поэта,

¹ Цит. по: Ковалева И. И. Переводы // <http://www.vekperevoda.com/1950/kovaleva.htm>.

с именем которого связан высший этап в развитии древнегреческой лирики. Безусловно, постоянным собеседником Сефериса является *Гомер*.

Второй сборник поэта *«Водоём»* (1932) был опубликован тиражом всего 50 экземпляров. Наиболее значимой его темой стала национальная традиция как сокровенный исток жизни. В 1935 г. вышел *«Роман-миф»*. Объясняя свой замысел, поэт говорил, что хотел написать ««Одиссею» наоборот». В 24 стихотворениях (или главах), составляющих эту книгу (вслед за традиционным делением гомеровских поэм на 24 песни), он предоставил слово множеству персонажей древней мифологии (Оресту, Андромеде, аргонавтам), вспомнил своих великих предшественников (Гомера, Эсхила).

Талант Сефериса с особой силой раскрылся в период Второй мировой войны. В эти годы поэзия Сефериса обрела несвойственный ей прежде тон политической сатиры. В 1944 г. в Александрии Сеферис выпустил тиражом 75 экземпляров *«Судовой журнал-II»*, где горько и прямо рассказал о том, с чем ему пришлось столкнуться в военные годы: о ничтожестве политиков, о безумии войны, о страданиях и смерти близких. Многие стихи сборника отсылают к *К. П. Кавафису*, образ которого стал символом исторического единства греческой традиции.

В конце 1944 г. Г. Сеферис возглавил «политический кабинет» нового правительства Греции. Но в марте 1946 г. в ходе референдума о восстановлении монархии большинство греков высказалось за возвращение короля. Сеферис, убежденный антимонархист, уехал с женой на Порос, маленький остров у побережья Пелопоннеса, с которым были связаны многие дорогие ему воспоминания. Здесь им были созданы лекция о *К. П. Кавафисе* и *Т. С. Элиоте* и поэма *«Кихли»*.

Огромное значение в жизни поэта сыграл Кипр, за политическую судьбу которого он боролся как дипломат зимой 1957 г. на заседаниях Генеральной Ассамблеи ООН, посвященных «кипрской проблеме».

Выйдя в 1962 г. в отставку, Сеферис впервые в жизни почувствовал себя свободным. Он смог наконец полностью посвятить себя литературе. В это время он создает книгу эссе *«Прогулки с Гомеровыми гимнами»*, готовит переводит *«Убийство в соборе» Т. С. Элиота*, *«Песнь песней»* и Откровение Иоанна Богослова. В своей последней книге *«Три сокровенных поэмы»* он подвел итоги своего пути.

21 апреля 1967 г. в Греции произошел государственный переворот. К власти пришли так называемые «черные полковники». Тысячи людей оказались в тюрьмах и концлагерях, была введена жесточайшая цензура. Сеферис отказался печататься в Греции. Весной 1969 г. он записал

на пленку выступление, осуждающее диктаторский режим. Голос Сефериса, требующий немедленного изменения политической ситуации, передали несколько иностранных компаний, вещающих на Грецию, а текст выступления напечатали даже проправительственные газеты, которые были раскуплены все до единой, тиражи пришлось допечатывать. В результате последовало некоторое смягчение цензурных запретов, и в 1970 г. увидел свет сборник под названием *«Восемнадцать текстов»*, в который вошли произведения писателей, объединенных антидиктаторскими убеждениями.

20 сентября 1971 г. Сефериса не стало. Десятки тысяч людей вышли на улицы Афин, провожая поэта в последний путь. Все они пели «Отречение», положенное на музыку *М. Теодоракисом*. У этой песни особая судьба. В Греции она популярна не менее, чем национальный гимн.

На взморье белом, как левкой,
томились мы от жажды,
но горек был нам каждый
глоток воды морской.

Пер. Р. Дубровкина¹

«Светоч поэта — противоречие» (Ф. Гарсиа Лорка)

Неизменный стержень эстетики великого испанского поэта *Федерико Гарсиа Лорки* (1898–1936) — противоречие: «Когда переливы Моцарта становятся слишком ангельскими, приходит, чтобы установить равновесие, песнь Бетховена, слишком человеческая»². Творчество поэта развивалось также противоречиво. Так, то, что поначалу воспринималось как безоговорочное отрицание сотворенного прежде поэтического мира, вдруг обнаруживает глубокие связи с ним (*«Поэт в Нью-Йорке»* и *«Романсеро»*).

Судьба Лорки трагична. Он погиб в 1936 г., не дожив до 40 лет. Но за этот краткий срок им были созданы выдающиеся поэтические и драматургические произведения, среди которых прежде всего выделяются *«Поэма о кантехондо»* (1921), *«Цыганское романсеро»* (1928), книга стихов *«Поэт в Нью-Йорке»* (1929), пьесы *«Любовь дон Перлимпина»* (1924), *«Публика»* (1930), *«Кровавая свадьба»* (1933), *«Йерма»* (1934), *«Дом Бернарды Альбы»* (1936).

¹ Цит. по: Ковалева И. И. «Куда бы я ни пустился, Греция ранит меня...»: странствие Сефериса // Иностранная литература. 2005. — № 6.

² Гарсиа Лорка Ф. Лекции и выступления // <http://www.classic-book.ru/lib/sb/book/1360/page/13>.

Главную линию в творчестве Лорки можно определить как фольклорно-мифологическую, а влияние фольклорного мироощущения — определяющим. Из народной поэзии он заимствует «глубинную сущность», «только самые колоритные трели». Стихи роднит с народной песней «не форма, а нерв формы».

Циклы «*Поэмы о канте хондо*» смонтированы как кинокадры. Дальний план сменяется ближним, а затем вновь отдаляется. Перемену перспективы подчеркивает рефрен, придающий строфам таинственный смысл. Рефрен останавливает мгновения высшей напряженности: смерти, разлуки, горя.

В «*Цыганском романсеро*», своей самой цельной поэтической книге, Лорка возродил и преобразовал этот традиционный испанский жанр. Замысел книги состоял в том, чтобы «слить цыганскую мифологию с сегодняшней обыденностью». Почти все романсы открывает преобразование реальности, полное тревожных предвестий. Диалогу предшествует смена кадра. Цыганке Анунсиасьон является архангел Гавриил. Взгляд переносится вверх. Звездное небо преобразует их диалог. Говорящих не видно. Мы слышим только два голоса в ночи.

И с лилией и улыбкой
перед нею в поклоне плавном
предстал Габриэль — архангел,
Хиральды прекрасный правнук.
Таинственные цикады
по бисеру замерцали.
А звезды по небосклону
рассыпались бубенцами.

Севиля. Пер. А. М. Гелескула¹

Сам Лорка говорил, что единственный персонаж его книги — андалузская тоска. Андалузия — родина поэта, «пастухи, небо, безлюдье». Но современники восприняли это произведение прежде всего как отражение цыганской экзотики. Необычайный успех «*Романсеро*» Лорка воспринял как провал и больше никогда не возвращался к цыганским романсам.

Свой путь в искусстве Федерико Гарсиа Лорка начинал музыкантом. В 1916 г. испанская пресса восторженно приветствовала Лорку-пианиста, выступившего с исполнением собственных сочинений. Хотя Лорка

¹ Гарсиа Лорка Ф. Цыганское романсеро // <http://lighthouse.nsys.by/lib/poeziq/lorka/romali.shtml>.

не стал профессиональным музыкантом, однако его поэзия неразрывно связана с музыкой, и в особенности с гитарой.

Начинается плач гитары,
Разбивается чаша утра.
Начинается плач гитары.
О, не жди от нее молчанья!
Не проси у нее молчанья!
Неустанно
гитара плачет...

Гитара. Пер. *М. И. Цветаевой*¹

Несмотря на то, что поэт был связан личной дружбой с выдающимися сюрреалистами *С. Дали*, *Л. Бунюэлем*, сам он относился к этому течению несколько настороженно. Произведения Лорки отличает строжайшая поэтическая логика. Сюрреалистический метод преодоления действительности виделся поэту приблизительным, похожим на игру. Лорка предлагает свой путь освобождения от пут обыденности. Это «дуэнде» — демон, открывающий истину художнику. Трагическая темная сила.

В начале гражданской войны в Испании Лорка уехал из Мадрида в Гранаду, хотя было очевидно, что там его ждет серьезная опасность: на юге Испании были особенно сильны позиции правых. 18 августа 1936 г. фалангистские отряды арестовали его. На следующий день поэт был убит.

Лорка был не только великим поэтом. Он был выдающимся деятелем испанской культуры XX в.

¹ *Гарсия Лорка Ф.* Гитара // <http://religion4all.org.ru>.

Дадаизм: художественное хулиганство

Вызывающая бессмыслица

Dada по-французски — «игрушечная деревянная лошадка», «бессмысленный детский лепет», то есть нечто совершенно бессмысленное.

Основатели *дадаизма* использовали это слово для обозначения своего отношения к миру, состоящего в «повсеместном утверждении идиотизма». Смысл своей деятельности дадаисты видели в «протесте против всего», в том, чтобы «плевать на человечество», развязавшее мировую войну.

Это направление в искусстве возникло в 1916 г. в Швейцарии в среде художественной интеллигенции. Основатель дадаизма — румынский поэт *Тристан Тцара* (настоящее имя Самуил Розеншток; 1896–1963) — собрал интернациональную группу литераторов, художников, архитекторов (*Марсель Янко* (1895–1973), *Ханс Арп* (1888–1966), *Гуго Балль* (1886–1927), *Рихард Гюльзенбек* (1892–1974) и др.). 14 июля 1916 г. в Цюрихе был оглашен «Манифест господина Антипирина», представляющий собой нарочитую и вызывающую бессмыслицу: «Посмотрите на меня хорошенько! Я идиот, я шутник, я враль!»

Так дадаисты бросали вызов буржуазной культуре, издеваясь над мещанскими нравами. Они утверждали: «Дадаист является наиболее свободным человеком на земном шаре» (*Р. Гюльзенбек*). «Я против всякой системы. Наиболее приемлемая система — не иметь никакой системы» (*Т. Тцара*). Давали следующие рецепты создания стихов: «Подберите в газете статью такой длины, какой будет ваше стихотворение. Вырезайте статью. Затем старательно отрезайте составляющие эту статью слова и сыпайте их в мешок. Тихонько помешайте. Потом извлекайте каждое слово в любом порядке и тщательно приставляйте одно к другому»¹.

Языковой хаос

Век дадаизма был ярким, но недолгим. Дадаисты считали, что в условиях полной деградации и близкого краха европейской цивилизации их первоочередной задачей было ускорить этот крах, подрывая фундаментальные структуры мысли и языка. Они призывали разрушить все механизмы человеческой речи и вернуться к исходному моменту формирования языка, когда он существовал еще на уровне отдельных звуков (предъязык). Участники группы посвящали свои собрания созданию «симультанно-шумовой»

¹ Антология французского сюрреализма. — М., 1994. — С. 31.

поэзии: они произвольно соединяли слова и фразы, включая крики, игру на фортепиано, свист и удары литавр. Т. Тцара представил результаты своих дадаистских опытов в *«Первом небесном путешествии господина Антипирина»* (1916), в сборнике *«Двадцать пять стихотворений»* (1919).

Создавая языковой хаос, дадаисты обрекали литературу на самоуничтожение. От них не осталось практически никаких произведений. Это тоже вписывалось в понимание сути дадаизма, в котором они видели прежде всего определенный образ жизни, а не концепцию искусства. По их собственному признанию, они с легкостью издевались над всем, для них не было ничего святого. У них не было никакой политической программы. Символами дадаизма являлись «Ничто, Пустота и Дыра».

Деятельность дадаистов осуществлялась в самых разнообразных формах. Они организовывали шокирующие выставки, ставили эпатажные буржуазную публику спектакли (*«Газовое сердце»* и *«Бородатое сердце»* Т. Тцара), проводили провокационные «фестивали», часто сопровождавшиеся скандалами и даже потасовками. Дадаизм не оставил последователей, но сыграл важную роль в истории художественных идей, остро обозначив кризис европейской культуры первой четверти XX в., времени интенсивного поиска новых путей в искусстве.

Экспрессионизм: «сквозь границы невозможного...»

Искусство выражения

Термин *экспрессионизм* (от лат. *expressio* — «выразительность», «осмысленность») обозначает стремление современного художника выразить современность с ее преувеличенностью чувства, эксцентричностью, героическим пафосом, моментами сильного возбуждения, бунтом против повседневности. Целью экспрессиониста является выражение единого, великого чувства, наполняющего душу, захватывающего целиком человека в момент экстаза, когда человек как бы разрывает оковы повседневности и переступает границы возможного.

Искусство *отображения* уступает место искусству *выражения*. Это направление родилось в Германии в начале 1910-х гг. Экспрессионисты декларировали *отказ от соглядатайства*, активность человека в разрешении «вечных проблем» и в вопросах социально-общественной жизни. В своих произведениях они довели реакцию героя на перемену в социальном пульсе, напряженность его страсти и воли до предельной точки.

Формирование экспрессионизма началось с объединения художников (группы «Мост», «Голубой всадник»). В 1911 г. в Берлине начал выходить журнал «Акцион», сплотивший *И. Бехера, Э. Толлера, Р. Леонгарда* и др. Литературный экспрессионизм начался с творчества *Г. Трапля* и *Э. Штадлера*, ставших жертвами Первой мировой войны. Достижением экспрессионистской лирики являются стихи о городе (*Г. Гейм, И. Бехер*).

Стилистическая особенность экспрессионистского письма состоит в крайне насыщенном *динамизме*, сказывающемся как в развертывании темы, так и в языковом синтаксисе (*К. Эдмид*). Одна из самых распространенных ситуаций в экспрессионистских произведениях — превращение (*Л. Рубинер, Г. Кайзер, Л. Франк*). Экспрессионизм не идеализировал человека, видя в нем духовное отупение, жалкую зависимость от обстоятельств, слабость перед темными порывами инстинктов (*Г. Бенн «Врач»*).

Мир был воспринят экспрессионистами как противоречивое соединение всего дряхлого, изжившего себя и в то же время способного к обновлению. Столь двойственное отношение к миру заметно даже в названии знаменитой антологии поэзии экспрессионизма «Сумерки человечества». Сумерки — время перехода и к ночи, и к утру. Современная жизнь воспринималась экспрессионистами как не единственная,

необязательная форма человеческого существования. Следовательно, возможно перевоссоздание жизни, открытие новых путей эволюции. Но миру противостоит мировая война (*Г. Гейм* «Но внезапно приходит великое умирание»).

Мистическое откровение (Г. Мейринк)

Одним из наиболее ярких представителей экспрессионизма является австрийский писатель, драматург, философ-мистик *Густав Мейринк*.

Густав Мейринк (Майринк) (1868–1932) родился 19 января 1868 г. в Вене. Он был незаконнорожденным сыном австрийского государственного министра и театральной актрисы. В 1888 г. Мейринк окончил пражскую Торговую академию. В 1892 г. пережил острый духовный кризис, который привел его к идее самоубийства. То, что за этим последовало, он описал в посмертно опубликованном автобиографическом рассказе «*Лоцман*»: когда он уже хотел совершить задуманное, ему в дверную щель просунули тонкую брошюру «Жизнь после смерти», что резко переменило его намерения. Мейринк увлекся оккультизмом, участвовал в учреждении пражского отделения теософского общества «У голубой звезды».

В конце 1900-х гг. он был посвящен в герметико-тантрическое учение школы «Цепь Мириам». Ее главой был *Чиро Формизано*, проповедовавший довольно рискованный синтез некоторых положений каббалы, христианской софиологии и индо-буддийского тантризма, учения об освобождении путем слияния с Шакти, космической силой, олицетворяющей в себе женскую суть Вселенной.

Идеи этого учения отразились в романе «*Голем*» (1915). Роман имел большой успех и был переведен на многие языки. Писатель дал в нем свою версию средневековой иудаистской легенды о человекоподобном существе Големе, созданном пражским раввином Лозвом. Вариант той же легенды — гомункулус средневековых алхимиков Германии и других стран, фигурирующий в «*Фаусте*» (1808–1832) И. В. Гёте.

В 1916 г. Мейринк публикует второй роман — «*Зеленый лик*» и сборник рассказов «*Летучая мышь*». Далее последовали романы «*Вальпургиева ночь*» (1917), «*Белый доминиканец*» (1921) и «*Ангел Западного окна*» (1927) — последний роман писателя, своеобразный итог его творчества.

Страницы «*Ангела Западного окна*» до предела пронизаны алхимической символикой, растолковать которую можно лишь при наличии обстоятельного комментария. Главный герой романа — живущий в XX в. барон Мюллер, одновременно выступающий и как видный

английский ученый, алхимик и мистик XVI в. сэр Джон Ди (1527–1608), через цепь поколений связанный с бароном. Мюллер оказывается обладателем рукописей своего далекого предка Джона Ди и, пытаясь, подобно адептам алхимии, обрести высшую внеземную и нематериальную истину, в конце концов сливается с образом предка, начинает ощущать себя Джоном Ди или новым земным воплощением (инкарнацией) знаменитого алхимика.

Вызываемый Джоном Ди Ангел Западного окна Иль — это Азазил, демон безводной пустыни и смерти, владыка демонов Запада, то есть страны смерти. Ангел становится величественным олицетворением демонов самого человеческого сознания, порожденным им фантомом. «Ангел Западного окна» оказал большое влияние на творчество *М. А. Булгакова*.

В 1927 г. Густав Мейринк принял буддизм и полностью посвятил себя медитации. Согласно легендам, с помощью хатха-йоги он лечил все заболевания, не прибегая к услугам медиков. Хатха-йоге посвящена книга Мейринка *«На границе с потусторонним»*. Летом 1932 г. сын Мейринка в возрасте 24 лет покончил с собой. Писателя потрясло такое совпадение с его собственным намерением свести счеты с жизнью в том же возрасте, что подтверждало его идею мистической передачи архетипов поведения от поколения к поколению. Через полгода после смерти сына, 4 декабря 1932 г., он скончался на своей вилле «Дом у последнего фонаря» на берегу Штарнбергского озера.

Натурализм: «все — в Природе»

«Физиологический роман» (Э. Золя) Одним из основоположников этого крупнейшего направления в литературном процессе конца XIX — первой трети XX в. был

Эмиль Золя (1840–1902), создатель такого значительного явления мировой литературы, как 20-томный роман-эпопея *«Ругон-Маккары»*. В основе разработанного им метода лежит позитивистская концепция познания: писатель отождествляется с ученым, изучающим организм человека. В произведениях исследуются не душа, а «человек-зверь», «существо физиологическое», «темпераменты, а не характеры». Признаком современного романа Золя считал появление обыкновенных, рядовых персонажей, не возвышающихся над средой, наоборот, прикованных к этой среде (принцип «детерминизма»).

По мнению Золя, писатель как бы экспериментирует с «подопытными» персонажами: ставит их в зависимость от среды и наследственности и в пределах заданных условий изучает их поведение. Традиционный роман уступает место «этюду о жизни» без привычной вымышленной интриги.

Натуралистическое направление прошло в своем развитии несколько периодов: от так называемой «реалистической битвы 1850-х гг.» (творчество *братьев Гонкур*) до американского натурализма (*Т. Драйзер, Ф. Норрис*) 1910–1920-х гг. Таким образом, художественный метод, предложенный Э. Золя, и его эстетические идеи не были застывшей схемой. В творчестве самого Золя натуралистические принципы сложно взаимодействовали с развитием реалистической балзаковской традиции.

С 1868 г. главной целью жизни писателя становится осуществление грандиозного замысла — серии романов *«Ругон-Маккары»*. Приступая к работе, Золя уже был страстным приверженцем теории наследственности и «физиологического романа». В начальном наброске плана цикла главное внимание было уделено биологическим мотивам. Позже он значительно дополняет свой замысел, поставив перед собой двоякую цель: художественно иллюстрировать как физиологические, так и социальные законы, воздействующие на характеры персонажей («причудливое воздействие наследственности», «странный случай преступности по наследственности» и т. д.). Постепенно план социальный приобретает для Золя все большее значение. Причины возвышения Ругонов и деградации Маккаров объясняются в романном цикле не столько роковой наследственностью, сколько общественными условиями.

В окончательном варианте эпопея Золя получила подзаголовок: «Биологическая и общественная история одной семьи в эпоху Второй империи». Рамки «истории одной семьи» служат сюжетным целям, помогая писателю связывать отдельные романы цикла в единое повествование. «Ругон-Маккары» дают глобальное изображение огромных перемен, которые принесла индустриальная эра в материальную жизнь и сознание людей. Но в то же время Золя констатирует, что человек в новом обществе подавлен теми силами, которые сам породил: духом расточительства, жадной власти и наслаждений.

Пластичность словесного описания

Натуралистический подход к изображению человека несколько ограничил писателя: его персонажи реагируют на мир однолинейно, поступки и решения всегда детерминируются «натурой» и ситуацией. Но в целом грандиозный замысел Золя получил выразительное художественное воплощение, став значительным этапом развития европейского романа, открыв новые горизонты прозы. Безусловно, художественный мир писателя не сводим к бедному набору тех приемов, которые считаются неотъемлемой принадлежностью натуралистической литературы.

Принцип «наследственность в определенной среде сквозь призму темперамента» — это абстракция, почти никогда не преобразовавшаяся у Золя в художественные образы. Самая сильная сторона его литературного дара — пластичность словесного описания вещного мира, превращающегося в живописное полотно, наделенное движением, блещущее всеми оттенками света и цвета (панорамы Парижа четырех времен года в романе *«Страница любви»* (1878); переливы белых оттенков материй и кружев на прилавках магазина в *«Дамское счастье»* (1883)). Золя можно назвать мастером фрески («симфония сыров» в романе *«Чрево Парижа»*).

Писатель не имеет себе равных в изображении толпы, больших людских скоплений, охваченных коллективными чувствами и переживаниями (беспощадная толпа «любителей искусства» на вернисаже «Салона отверженных» (*«Творчество»*); поток покупательниц, одержимых жадной покупкой по дешевке (*«Дамское счастье»*); обезумевшие держатели акций в день биржевого краха (*«Деньги»*)). Золя строит описание по законам живописной композиции — с несколькими планами, выделением отдельных рельефных фигур, бросая на них световые блики, оттеняя красочным пятном, запечатлевая движения и гул людской массы.

Романы Золя обычно выстроены вокруг одного-двух образов, проходящих сквозь все произведение. В *«Нана»* ведущим образом-симво-

лом становится сама героиня, жизнь и смерть которой воплощает распад социально-нравственной системы Второй империи. Таким же «главным героем» является и «чрево Парижа» — рынок, откуда «жирные» прислужники беспощадно изгнали «тощего» мечтателя Флорана. Символика Золя — одно из средств преодоления «заземленности» натурализма. Писатель ввел в свои произведения технические и научные термины, жаргонизмы, просторечие. Такая языковая раскованность Золя была подхвачена литературой XX в.

В начале 1880-х гг. выходят основные теоретические сборники Э. Золя: *«Экспериментальный роман»* (1880), *«Наши драматурги»* (1881), *«Натурализм в театре»* (1881), *«Кампания»* (1882), *«Литературные документы»* (1881). Большинство статей, составляющих эти сборники, дают цельное представление об эстетических позициях автора. Отождествляя натурализм как литературное направление с реализмом, Золя исходит из того, что в основе того и другого лежит стремление художника к отображению жизненной правды. Известно его утверждение, что романисту достаточно собрать документы для будущего произведения, а дальше «роман напишется сам собой. Романист должен только логично распределить факты...» (*«Экспериментальный роман»*). Между тем сам писатель в своих произведениях никогда не оставался бесстрастным наблюдателем, преодолевая «научный объективизм», который защищал в своих теоретических трудах.

Последний роман Золя *«Истина»* (1903), опубликованный уже после смерти автора, является художественным отражением событий, увенчавших жизнь Золя настоящим гражданским подвигом. Знаменитое письмо-брошюра Золя *«Я обвиняю»* (1898) всколыхнуло мировое общественное мнение, что привело к пересмотру дела *А. Дрейфуса*, несправедливо обвиненного в государственной измене, и его оправданию. Но Золя не дожил до этого дня: в 1902 г. он умер в своей парижской квартире от отравления угарным газом при до сих пор не выясненных обстоятельствах. На похоронах Золя собралось более пятидесяти тысяч человек.

Особую главу в жизни писателя составляют его творческие связи с русской литературой. В 1875 г. по инициативе *И. С. Тургенева* Золя становится постоянным корреспондентом «Вестника Европы». В предисловии к сборнику *«Экспериментальный роман»* он писал: «Россия в один из страшных для меня часов безысходности вернула мне уверенность и силы, ибо дала мне трибуну и самого просвещенного... читателя в мире».

Влияние Золя как художника, критика и теоретика на мировую литературу конца XIX — начала XX в. было огромным. Оно проявилось почти во всех европейских литературах: итальянский «веризм»

(Дж. Верга, М. Серао, Г. Деледда); «Ткачи» Г. Гауптмана; циклы романов об Испании (П. Гальдос, Б. Ибаньес). Сильнейшее воздействие эпичности Золя испытывает американская литература конца XIX — начала XX в. (Э. Синклер, Т. Драйзер, Ф. Норрис). Можно говорить о воздействии Золя и на жанр таких произведений, как «Сага о Форсайтах» Дж. Голсуорси, «Семья Тибо» Роже Мартена дю Гара, «Будденброки» Т. Манна, построенных на истории нескольких поколений одной семьи.

Романтик от натурализма (Т. Драйзер)

Ключевой фигурой американского натурализма стал Теодор Драйзер (1871–1945). Сравнивая творчество Драйзера с эстетической концепцией Э. Золя, можно отметить, что американский прозаик отказывается от натуралистического тезиса о безусловной подчиненности характера среде. Его персонажи — яркие индивидуальности, стремящиеся к самовыражению, несмотря на все ограничения социального окружения. Неслучайно многие критики сравнивали Драйзера с неоромантиком Дж. Конрадом.

Согласно Драйзеру, в современном мире параллельно с «демоном механистичности» существует человек мечты, пытающийся утвердить себя посредством иллюзии. Такое обоснование картины мира писатель заимствует в концепции Г. Спенсера.

Герберт Спенсер (1820–1903) — английский философ и социолог, один из родоначальников позитивизма. Наука, по его мнению, способна познавать лишь сходства, различия и другие отношения, но не в состоянии проникнуть в их сущность. Спенсер является основоположником так называемой органической школы в социологии. Классовое строение общества и возникновение в его рамках различных институтов он толковал по аналогии с живым организмом, для которого характерно разделение функций между органами. Основным законом социального развития Спенсер считал закон выживания наиболее приспособленных обществ. Нравственность связана с пользой, которая и есть источник наслаждения.

В творческом пути Драйзера отчетливо выделяются несколько этапов. В ранних романах («Сестра Керри» (1900)) он исследует систему приспособления организма к среде. Возвышение одного персонажа компенсируется падением другого. Случай, согласно философии позитивизма, регулирует этот процесс социального равновесия. В «Трилогии желаний» («Финансист» (1912); «Титан» (1914); «Стоик» (1946)) акценты расставляются иначе. Миром героев этих произведений тоже

правят слепые силы, всеуравнивающий закон материи, или «случай», которые всегда уничтожают любые порывы человека самостоятельно решить свою судьбу. Но, в отличие от героев «Сестры Керри», Фрэнку Каупервуду незнакома раздвоенность (Драйзер сравнивает его с хищником, леопардом). Писатель превращает Каупервуда в некое подобие «сверхчеловека». Без его деятельности современный мир не может состояться.

Последний значительный роман Драйзера «Американская трагедия» (1925) является его наиболее последовательным натуралистическим произведением.

Композиция «Американской трагедии» напоминает многочастный репортаж. От сцены к сцене усиливается ощущение приближающейся катастрофы — убийства беременной Роберты. Большое значение в романе придается и мотиву проклятия денег (мистическое восприятие Клайдом первых полученных им чаевых).

Преступление, совершенное Клайдом, трактуется писателем не только как следствие определенных социальных обстоятельств (стремление избавиться от Роберты, мешающей герою связать судьбу с девушкой «из общества» Сондрой). Личная ответственность Клайда сводится к абстракции. В тюрьме Клайда вынуждают признать, что он всегда стыдился своей индивидуальности под влиянием мечты о богатстве. В символическом смысле, трагедия Клайда — это убийство в себе личности. Даже в ожидании казни герой не в силах осознать, кто он в действительности.

Творчество Драйзера оказало самое разностороннее влияние на американский роман XX в. Именно он наметил контуры современного социального романа. Драйзеровскую традицию развили *С. Льюис*, *Дж. Стейнбек*, *Дж. Фарелл*.

Судьба романа в литературе XX в.

«Вечный» жанр Кризис классического для XIX в. жанра в XX в. обернулся напряженными поисками новых форм для отражения новых мировоззренческих и художественных открытий. Спор о судьбах романа продолжался в течение всего XX в. Исследователи говорили и о «конце романа» (*О. Э. Мандельштам*), и о том, что это самый «неканонический жанр», абсолютный центр жанровой системы литературы (*М. М. Бахтин*). Сам принцип жанровости постоянно подвергается переосмыслению (*Ц. Тодоров, Ж. Женетт*). «Кульм» романа как центрального жанра был характерен для литературоведения 1960–1990-х гг. Показательно, что именно роман остается наиболее востребованным жанром массовой аудитории и в постмодернистскую эпоху, о чем свидетельствуют не только разнообразные жанровые модификации постмодернистского романа, но и жанры массовой литературы, «воскресшие» в последние десятилетия XX в.

Если оценивать современный роман мерой классического психологизма предшествующей эпохи, то во многом можно согласиться с заключением о «конце романа». Но следует помнить, что важнейшей причиной разрыва романа XX в. с классической формой является признание утопичности свойственного ей гуманистического решения нравственных проблем бытия. В литературе XX в. меняется сама концепция личности (это отражает, в частности, специфика символистского романа).

Важнейшим обстоятельством, повлиявшим на поэтику романа XX в., является так называемый «кризис авторства», обусловленный общим кризисом традиционных ценностей, представлением о реальности как «хаосе», когда позиция всезнающего автора-повествователя становится художественно неубедительной.

Динамика жанра романа развивается в трех основных направлениях: возникает «поэтологический роман», организующим началом которого является творческая рефлексия автора, повествующего о самом процессе написания данного романа (*А. Жид* «Топи», «Фальшивомонетки», *М. Унамуно* «Туман», *В. В. Набоков* «Дар», *М. Фриш* «Назову себя Гантенбайн»); появляются формы романа, которые целиком строятся на точке зрения героя (*М. Пруст, Л.-Ф. Селин, Э. Хемингуэй, У. Фолкнер, Г. Бёльз, Т. Бернгард*); организующим началом романа становится «авторский сюжет», построенный как соединение разнородных фрагментов текста по определенной логике движения авторской мысли (*Дж. Джойс* «Улисс», *А. Дёблин* «Берлин, Александерплац»). В этом случае читатель

должен сам объяснять текст, «выстраивая» связи между его фрагментами.

Характерной особенностью поэтики романа XX в. является выход на поверхность таких традиционно скрытых внутри «органической формы» структур, как диалог автора и героя, сюжетное развертывание внутренней жизни романного героя и др. Так, авторская рефлексия по поводу героя пронизывает текст романа Дж. Фаулза «Женщина французского лейтенанта». Открытость жанра реализуется во внешней незавершенности финала (автор предлагает читателю несколько концовок на выбор), в буквально открытой сюжетно-композиционной организации текста, когда роман превращается в своеобразные «модели для сборки» и может читаться как произведение то одного, то другого, то третьего жанра.

Среди основных признаков романа XX в. можно выделить следующие.

1. «Редукция фабулы» до отдельного мотива или эпизода: началом, организующим произведение, становится сюжетная разработка отдельного фабульного мотива.
2. «Дефабулизация», то есть значительное ослабление роли фабулы в произведении: более значимым становится преломление сюжета в обладающих самоценностью диалогах, размышлениях, воспоминаниях, не только тормозящих движение фабульного времени, но и как будто останавливающих его. На смену фабульному принципу организации текста приходит «музыкальный», опирающийся на мотивную структуру. Именно о «музыкальности» как о структурообразующем принципе своего романа «Волшебная гора» (1924) писал Т. Манн: «Роман... был для меня симфонией, произведением, основанным на технике контрапункта, сплетением, в котором идеи играют роль музыкальных мотивов»¹.
3. Особую роль начинает играть слово, обретающее самостоятельность по отношению к фабульному материалу и претендующее на то, чтобы стать ведущим началом организации текста. Авторский комментарий, затрагивающий принципы организации текста, разрушает базовое для литературы XIX в. представление о художественном мире как о целостном жизненном пространстве.

Существенную роль в художественной организации романа XX в. играет принцип «разъединения элементов», в соответствии с которым

¹ Манн Т. Художник и общество: Статьи и письма. — М., 1986. — С. 107.

повествовательное разворачивание художественного мира становится «прерывистым», лишенным органической плавности переходов, обнажающим «деланность» целого. Возникает так называемый «роман-монтаж» (*Дж. Дос Пассос* «Манхеттенский паром»). Смысл романа открывается в пространстве композиции, где различные элементы повествования вступают в многообразные, своего рода игровые отношения, порождая смыслы, никак не связанные с фабулой.

В целом, в романе XX в. происходит отказ от того способа построения образа человека, который охватывается понятием «литературный характер». Образ романного героя часто строится как некий рассеянный ряд «масок», пространство многих «я» («Степной волк» *I. Гессе*). Иногда персонаж заменяется не имеющим границ потоком сознания различных непрерывно сменяющих друг друга фигур, своеобразной «вырезкой» из коллективного сознания («Золотые плоды» *Н. Саррот*).

Основные жанровые разновидности романа XX в.: символистский роман (*Андрей Белый*), модернистский роман-миф (*Г. Сеферис, Г. Маркес*), «лирический» роман (*И. А. Бунин*), «роман-река» (*Э. Золя, А. Франс, Р. Роллан*), «интеллектуальный» роман (*Т. Манн, Г. Гессе, Р. Музиль*), сатирический роман (*Э. М. Форстер, Дж. Голсуорси, И. Во*), постмодернистский роман (*М. Павич, И. Кальвино*), метароман (*В. В. Набоков, М. Мурокк*) и даже «антироман» (*А. Роб-Грийе, Н. Саррот*).

«Интеллектуализация» прозы

Модернизм и его различные ответвления не исчерпывают всю специфику процессов изменения искусства слова в XX в. Такие явления, как отказ от традиционной фабульности, от привычной пластики в изображении персонажей, повышенная аналитичность, характеризующие творчество многих крупнейших писателей, выходят за рамки привычных терминов «модернизм», «авангардизм», «реализм» и могут считаться проявлением более общих культурных процессов, направленных на усиление аналитического, интеллектуального начала (кубизм в живописи, идеи «Баухауса» в архитектуре и дизайне, формализм в филологии).

В этом контексте наиболее исчерпывающим представляется понятие «интеллектуализация», которое обозначает процесс перехода от господствовавшей на протяжении XVIII–XIX вв. традиции законченного и наглядного описания, свободного течения речи, действия, полностью происходящего на среднем плане, однозначности, ясности к иному принципу повествования. Его характерные черты определяются выделением одних и затемнением других частей, отрывочностью, воздей-

ствием невысказанного, введением заднего плана, многозначностью и необходимостью истолкования.

В XX в. возникает и так называемый «интеллектуальный роман». Этот термин был предложен *Т. Манном*. В статье «Об учении Шпенглера» (1924) он писал о том, что исторический перелом, обозначенный Первой мировой войной, с необычайной силой обострил в сознании современников потребность постижения эпохи и это определенным образом преломилось в художественном творчестве. Именно «интеллектуальный роман» стал жанром, впервые реализовавшим одну из характерных новых особенностей реализма XX в. — обостренную потребность в интерпретации жизни, ее осмыслении, превышавшую потребность в «рассказывании», воплощении жизни в художественных образах. В мировой литературе он представлен в творчестве таких писателей, как *Т. Манн*, *Г. Гессе*, *А. Дёблин*, *Р. Музиль*, *Г. Брок*, *К. Чапек*, *У. Фолкнер*, *Т. Вулф* и др.

Характерным явлением «интеллектуальной» прозы стала модификация исторического романа. Исследуя прошлое, писатели проясняли социальные и политические пружины современности (*Л. Фейхтвангер*, *Г. Манн*). Многослойность, многосоставность, присутствие в едином художественном целом далеко отстоящих друг от друга пластов действительности стало, в целом, одним из самых распространенных принципов в построении романов XX в. («*Александрийский квартет*» *Л. Даррелла*).

Соппротивление Хаосу (Т. Уайлдер)

Тема большинства произведений «самого неамериканского» писателя США *Торнтона Найвена Уайлдера* (1897–1975) — поиск абсолютных ценностей перед лицом современного безразличия к Вечному, поиск идеального образца, который бы связал прошлое и настоящее.

Современная писателю критика неоднократно упрекала Уайлдера в том, что в его произведениях нет отклика на злободневные проблемы американской жизни. Действительно, в своих ранних произведениях Уайлдер обычно погружается в далекое прошлое (в XVIII в. в повести «*Мост короля Людовика Святого*» (1927), в эпоху Древнего Рима в романе «*Мартовские Иды*» (1948), в дохристианскую Грецию в «*Женщине с Андроса*» (1930)).

Но сила таланта Уайлдера состояла именно в умении с покоряющей убедительностью реконструировать давно ушедшие эпохи, приблизив их к читателю. Уайлдер особенно дорожил масштабностью коллизии,

которая всегда затрагивала у него область высших ценностей человеческого существования.

Уайлдер прославился романом *«Мост короля Людовика Святого»*, действие которого разворачивается в Лиме (Перу) в XVIII в. Но это не историческое произведение, а своеобразная стилизация в духе «Саламбо» Г. Флобера.

В центре романа — вопрос о том, что движет человеческой судьбой: Случай и Промысел. В начале повествователь сообщает о драгоценной находке — манускрипте монаха-францисканца, в котором собраны сведения о погибших под обломками рухнувшего в пропасть моста пятерых жителях Лимы. Каждая из 4 частей романа сфокусирована на истории обретения любви одним из погибших, каждый из них привносит в понимание этого чувства личный оттенок, растворяя его в ревности, эстетстве, эгоизме, привычке. Параллельно эти точки зрения отражены в восприятии персонажа-спутника. Затем все сведения о погибших собираются и осмысливаются монахом Юнипером, а потом попадают в руки современного гуманитария, который сводит все впечатления воедино.

В романе возникает тема жертвенной любви. Писатель утверждает важнейшую для него мысль, что любовь — это не память, которую убивает время, не философия знания, а «новая земля», абсолютная Истина.

Эта идея пронизывает все творчество Уайлдера, возникая и в его итоговом романе *«Теофил Норт»*, опубликованном в 1973 г., незадолго до смерти автора. Роман носит автобиографический характер и служит своего рода нравственным завещанием писателя. В этом произведении Торнтон Уайлдер снова ищет ответ на извечный вопрос бытия: «Если бы можно было проследить человеческую жизнь до мельчайших подробностей — обнаружилась ли бы в ней какая-нибудь разумная закономерность?»

Главный герой романа, Теофил Норт, абсолютно свободен. У него твердые жизненные принципы, которым он не перестает следовать ни при каких обстоятельствах. Гармония царит и в отношениях Норты с окружающими, потому что он организует мир вокруг себя в соответствии со своим пониманием. Более того, он не созерцатель, а деятель: в провинциальном городке Ньюпорте благодаря ему происходит настоящая культурная революция.

Рассказывая о такой личности, автор словно пытается упорядочить хаос, царящий в современной ему реальности. В сложной и запутанной действительности главное, с его точки зрения, — порядок, спокойствие.

Помочь человеку выстоять, сохранить свет и гармонию в своем мире может, как утверждает автор, любовь. Смысл этого понятия для писателя намного шире личных переживаний отдельного человека. Это философская категория, «идея», служащая стержнем и двигателем мира, спасает его от распада и хаоса. Именно она является залогом медленного, но неуклонно поступательного движения человечества. Любовь Теофила Норта свободна от своекорыстия, эгоизма, стремления к безраздельному обладанию, она неотделима от другого важнейшего для писателя и его героя понятия — «работы жизни». Это активное добро, деятельное стремление сделать мир лучше, внеся в жизнь людей разум и справедливость.

Уайлдер пытается вернуть людям те опоры, которые пошатнулись перед испытаниями XX в. В таком видении отношений человека и мира и заключается гуманистическое начало в творчестве Гортона Уайлдера.

Красота гуманизма (Т. Манн)

Жизненный и творческий путь

Беликий немецкий писатель XX в. *Томас Манн* родился 6 июня 1875 г. в Любеке, в семье состоятельных коммерсантов. Многие члены семьи Т. Манна были литературно одарены: его старший брат Генрих (1871–1950) — широко известный романист, эссеист и драматург, трое детей — Клаус, Эрика и Голо — тоже стали известными литераторами.

Детство Манна прошло в Любеке, учился он в Любеке и Мюнхене, куда семья переехала после смерти отца в 1891. Студентом университета самостоятельно изучал труды *А. Шопенгауэра*, *Ф. Ницше* и *Р. Вагнера*. После неудачной попытки сделать деловую карьеру Манн в середине 1890-х гг. отправился в Италию, где создал свой первый шедевр — роман *«Будденброки»* (1901). В его основе лежат наблюдения писателя за своими родными, друзьями, нравами родного города, за упадком семейства, принадлежащего к потомственному среднему классу.

Одна из самых значимых книг Манна — роман *«Волшебная гора»* (1924).

Ганс Касторп, герой романа, проводит семь лет в горном санатории «Бергхоф» в Швейцарии. Постепенно становится ясно, что санаторий и его пациенты представляют собой грандиозный символ предвоенной Европы. В спорах наставников Касторпа Лодовико Сеттембрини и Лео Нафта сталкиваются важнейшие проблемы стоящей на перепутье европейской культуры. Сеттембрини отстаивает идеи гуманизма и либерализма. Нафта доказывает, что в человеке доминирует темное инстинктивное начало. В этом герое сконцентрировано изображение многих общественных тенденций, позволивших нацизму одержать победу в Германии. Примечательно, что Нафта не нацист, а иезуит, мечтающий о диктатуре церкви, инквизиции, запретах, казнях и т. д. Т. Манн подводит читателей к осознанию того, что борьба хаоса и гармонии, телесного и духовного, инстинкта и разума характерна не только для жизни в санатории Бергхоф, но и для всего человеческого существования, всей человеческой истории.

После вручения Нобелевской премии по литературе в 1929 г. Томас Манн получил мировое признание. В начале 1930-х гг. писатель неоднократно предостерегал соотечественников от угрозы гитлеризма.

Травля Манна властями Германии нарастала. В декабре 1936 г. он получил от декана философского факультета Боннского университета извещение о том, что в связи с лишением Манна германского подданства,

«философский факультет считает себя вынужденным вычеркнуть» его имя из списка почетных докторов. 1 января 1937 г. писатель дал ответ, получивший известность под названием «*Переписка с Бонном*». В «Переписке...» писатель заявил, что «национал-социалистическая система» имеет и может иметь только одну-единственную цель — «подготовить народ к войне», превратить его в беспредельно покорную, лишенную и тени критической мысли, слепую и фанатически невежественную машину. Свою миссию художника в схватке с этой машиной писатель видел в «сохранении высокого качества немецкой культуры», в том, чтобы выступить «против грязной фальсификации немецкого духа».

В 1938 г. Томас Манн принял предложение Принстонского университета и переселился в США. С 1941 до 1952 г. он живет в Калифорнии, пишет статьи, в которых размышляет о судьбах Германии, пытается найти ответ на вопрос, в чем причины трагедии, постигшей его родину, старается показать истинные ценности немецкой культуры («*Проблема свободы*» (1939), «*Германия и немцы*» (1947), «*Нищие в свете нашего опыта*» (1948)).

В 1942 г. Т. Манном была закончена тетралогия «*Иосиф и его братья*». Сам писатель считал, что в этой книге «миф был выбит из рук фашизма». Развернув на страницах книги библейскую легенду об Иосифе Прекрасном, Т. Манн показал, как еще в доисторической давности формировались моральные устои человечества, как личность училась обуздывать свои страсти и желания, училась сосуществованию с Другими.

В период разрушения и хаоса, агрессии и ненависти опорой для веры писателя в будущее стала великая немецкая культура. В 1939 г. Манн написал «маленький роман» «*Лотта в Веймаре*», посвященный гению немецкой литературы *И. В. Гёте*. Создавая роман, писатель поставил цель «изобразить Гёте во плоти». Сюжет романа основан на встрече через сорок с лишним лет в Веймаре *Ёте* и *Лотты*, героини романа «Страдания молодого Вертера», которая приехала в город для того, чтобы вспомнить свои отношения с великим поэтом и решить, правильно ли она поступила, расставшись с ним тогда. Но для Манна важнейшей является не тема личных отношений *Лотты* и *Гёте*, а проблема личности художника, влияния таланта на становление человеческого характера.

В 1952 г. Томас Манн возвратился в Европу. Последние годы своей жизни он провел в Цюрихе. Радость возвращения в Европу омрачилась трагедией: сын писателя Клаус (автор романа «*Мефистофель*») покончил жизнь самоубийством. Ушел из жизни и старший брат Т. Манна — знаменитый писатель *Генрих Манн*.

Много внимания писатель уделяет публицистической деятельности: участвует в Шиллеровских торжествах в Штутгарте и Веймаре, пишет эссе *«Слово о Чехове»*, завершая его пронзительными словами о сути писательского труда: «Так уж повелось: забавляя рассказами читающий мир, мы не можем дать ему и капли спасительной веры... И несмотря на все это, продолжаешь работать, выдумываешь истории, придаешь им правдоподобие и забавляешь нищий мир в смутной надежде, в чаянии, что правда в веселом обличье способна воздействовать на души ободрающие и подготовить мир к лучшей, более красивой, более разумно устроенной жизни»¹.

«Признания авантюриста Феликса Круля» (1954) — самый известный из поздних романов Т. Манна, снискавший большой читательский успех, во многом связанный с соединением сюжетной занимательности и множеством комедийных ситуаций, а также со свойственной писателю глубиной социальной и философской проблематики.

Томас Манн, один из величайших писателей XX в., скончался 12 августа 1955 г. в Цюрихе. Этот художник был искренне уверен в целительной силе искусства. Очевидно, поэтому ему так близки были русская литература и культура.

Художник перед выбором («Доктор Фаустус»)

В своей статье *«История „Доктора Фаустуса“*. Роман одного романа» (1949) Т. Манн описал этапы работы над одним из сложнейших произведений XX в., восстанавливая культурную атмосферу, повлиявшую на формирование этого грандиозного замысла. В этот период Манн читал мемуары *И. Ф. Стравинского*, слушал музыку *П. И. Чайковского*, встречался с *А. Шёнбергом*, штудировал книги по музыке, размышлял над письмами *М. Лютера*, произведениями *В. Шекспира* и картинами *А. Дюрера*. Его особенно интересовала судьба музыканта *Гуго Вольфа* (1860–1903), одного из прототипов героя романа композитора Адриана Леверкюна.

В черновиках сохранились различные варианты имени будущего героя, манеры повествования. Писатель избирает стиль рассказа не от лица автора, а через посредника, которым в произведении является профессор Серенус Цейтблом. Сам писатель считал, что введение фигуры рассказчика дало ему возможность выдержать повествование в двойном временном плане.

«Доктор Фаустус» — произведение, созданное на основе осмысления опыта, пережитого человечеством в годы Второй мировой войны. Смысл

¹ Манн Томас // <http://www.franklang.ru/760/>.

исканий и прозрений писателя в эту эпоху связан с соединением понятий красоты и гуманности, искусства и любви к земным обыкновенным людям, вниманием к их счастью и горю. Толчком к оформлению замысла в реальность стали события Второй мировой войны. Первые страницы романа появились под грохот Сталинградской битвы, бомбардировки Берлина, поражений немцев в Африке.

Создание романа продолжалось три года восемь месяцев. 29 января 1947 г., утром, были написаны последние строки «Доктора Фаустуса»: молитва Цейтблома за друга и отечество.

Внешне роман построен как последовательное хронологическое жизнеописание композитора Адриана Леверкюна. Этот художник, мечтая о совершенном искусстве, идет на сделку с дьяволом, который предлагает ему соблазнительно легкую сделку: композитору следует всего лишь отказаться от «наивной тяги к человечности». Писатель показывает, что договор с дьяволом логичен для Леверкюна. Все предшествующее развитие этого художника отмечено убийственным внутренним холодом, в котором он сам видит залог своей независимости, объективности. «Духовная смерть Леверкюна в самом преддверии фашизма... создает реальную непрерывность событий, как бы соединяя два временных плана романа; соотношение рассказа об этой смерти с крушением фашизма придает судьбе Леверкюна... обобщающий смысл: она становится формулой судьбы всего немецкого декадентского искусства и, по мысли Томаса Манна, всей нации, во всяком случае в той мере, в какой эта нация поддалась дьявольскому искушению философии "разрушения разума", приведшей к фашистской "пляске смерти" в 30-х годах»¹.

Судьба Леверкюна стала подлинной трагедией. Но на пороге смерти возможным оказалось просветление, когда композитор стремится лихорадочно высказать свои сбивчивые мечты о добром и вечном искусстве.

Т. Манн называл свое произведение «романом эпохи». Его можно справедливо назвать и «энциклопедией буржуазной жизни Германии XX в.» Для писателя была важна не конкретная судьба (так, многое сближает творчество Леверкюна с музыкой крупнейшего композитора XX в. *Арнольда Шёнберга*), а принцип, оправдывающий бесчеловечность искусства, исключение интереса к человеческому из круга художественных пристрастий. Т. Манн убежден, что отсутствие любви к людям создает опасный вакуум, который может быть заполнен ненавистью к ним.

¹ Карельский А. В. Хрупкая лира. — М., 1999. — С. 296.

«Взгляд изнутри» (Р. Музиль)

Особенности художественного мира

Крупнейший представитель немецкоязычной литературы XX в. *Роберт Музиль* много страдал от сознания своей неопценности. Слава пришла к нему лишь после смерти.

Р. Музиль родился 6 ноября 1880 г. в г. Клагенфурте. По желанию отца он учился в кадетском корпусе, но затем отказался от мысли сделать военную карьеру. Музиль поступил в Высшую техническую школу в Брюнне (совр. Брно), но при этом продолжал занятия психологией. После публикации в 1908 г. своего первого романа *«Душевные смуты воспитанника Тёрлеса»*, получившего признание и читателей, и критиков, Музиль решил целиком посвятить себя литературе.

В основе романа лежит во многом автобиографический рассказ о воспитаннике закрытого полувоенного учебного заведения. «Школьные романы», обличающие учительский произвол и тиранию, были в начале века вообще очень популярны, однако это произведение резко выделяется на их фоне. Писатель исключает почти все положительные стороны юношеской жизни: нет первой любви, а есть брезгливый, но неодолимый интерес к женщине легкого поведения; нет чистой дружбы, а есть история изощренного истязания, которому однокашники Тёрлеса подвергают одного из воспитанников. Душа человека внушает Музилю страх, напоминая неукротенного зверя.

Специфику художественного мира Музиля определила установка на «взгляд изнутри». Сам писатель признавался, что более всего его интересуют не факты, а духовно-типическая, «призрачная» сторона событий. Социальные катаклизмы первой половины XX в. сходились для писателя в едином фокусе сознания современного человека, в котором он обнаружил парадоксальное сочетание безвольной податливости и изнурительной рефлексии с необузданными инстинктами, жестокостью, относительностью нравственных ценностей. Музиль тем не менее верит в изменение человека, а вслед за этим — в изменение мира. Центральное понятие в системе его взглядов — утопия, инобытие.

«Человек без свойств»

Главной книгой Роберта Музиля по праву можно назвать роман *«Человек без свойств»*, который он создавал на протяжении почти всей

жизни. Уже в самых первых дневниковых записях писателя намечаются черты будущего героя романа Ульриха, во многом автобиографич-

ного. В других произведениях разрабатываются и варьируются те же темы, что и в романе. Между тем это произведение так и осталось незавершенным. Вряд ли главной причиной этому была смерть Музиля в 1942 г. В сохранившихся рукописях возникают размышления автора о финале, но ни один вариант не является убедительным. «Музиль — художник не готовых формул, не запечатленного свершения, а бесконечного напряженного поиска. Его стихия — не примирение и гармонизация противоречий... а домосливание, “проигрывание” антиномических возможностей до конца»¹.

По своему замыслу одно из самых новаторских произведений XX в. *«Человек без свойств»* — портрет человека, большого города и исторической эпохи. Сюжетное движение в нем организуется знаменитой «параллельной акцией» планируемого юбилея императора Франца-Иосифа II. Эта акция заставляет всю тысячелетнюю империю подвести итог всему своему существованию.

Действие романа начинается за год до Первой мировой войны. Таким образом, «славный» юбилейный год (о чем не догадываются герои, но знают автор и читатели) должен принести распад империи.

В центре внимания писателя — элита общества, его «интеллигентный» слой. Салон Гермими Туцци (Диотимы) — остросатирическая модель всего государства, громоздкого, неповоротливого, живущего в атмосфере всеобщей «разболтанности». Духовному разброду в этом салоне противостоит истинно трагическое событие. «Игра» привилегированных интеллектуалов сопровождается историей бродяги Мосбруггера, ожидающего в тюрьме приговора за убийство. Они следят за его судьбой, не испытывая при этом сострадания. Разглагольствуя о гуманности, эти люди не способны воспринять реальную душевную трагедию иначе как любопытный казус. Писатель показывает, как искажены человеческие реакции.

Главный герой Ульрих разочаровывается в жизни, определяя для себя статус «человека без свойств», принципиально противопоставившего себя современности и настроившегося на «чувство возможного», «новые попытки».

Музиль мечтал об ином человеке, ином во всем, очищенном от всех наслосений ложного развития. Среди набросков Музиля к концовке романа есть тезисно намеченная «утопия индуктивного мышления». Писатель размышляет о том, что «индивидуализм идет к концу», а Ульрих в конце жаждет общности.

¹ Карельский А. В. Хрупкая лира. — М., 1999. — С. 160.

Мифологизм и жанр романа (У. Голдинг)

«Между светом и тьмой...»

Романы выдающегося английского писателя, лауреата Нобелевской премии 1983 г. *Уильяма Джералда Голдинга* (1911–1993) перенасыщены аллегориями, символикой, которые допускают разные трактовки, а авторская позиция в большинстве случаев завуалирована. Голдинг создает модель мира на основе контраста между светом и тьмой, смертью и жизнью, дьявольским и божественным, бессознательным и разумным. Мифологические образы и мотивы позволяют вписать современный сюжет в историю всей культуры, соотнести его с ключевыми проблемами бытия человека и мира.

Отнесение к тому или иному мифу достигается разными способами. Параллель в сознании читателя может возникать благодаря самим названиям глав и всего романа («Повелитель мух» в буквальном переводе означает «Вельзевул», одно из наименований Сатаны), именам героев (так, имя Мартин Кристофер заставляет обратиться к истории о святом Христофоре, Натаниэль — к библейскому герою Нафанаилу), особенностям хронотопа (время в романе «Халуга Мартин» напоминает шесть дней творения). Также Голдинг использует прямое сопоставление своего персонажа с героем мифа.

Особенно много подобных сопоставлений в романе «*Халуга Мартин*» (1956), где герой сравнивается с Атлантом, Прометеем, Аяксом, Актеоном. Голдинг вводит мифологические образы (образ Зверя или Повелителя мух), заимствует сюжетные мотивы, воспроизводит ритуалы, связанные с определенными мифологическими представлениями (история пребывания Ральфа на острове напоминает ритуал инициации, гибель Саймона — воссоздание древнего культа бога Диониса).

Особенность трактовки Голдингом мифов заключается в том, что ни одна архетипическая сюжетная схема не может в полной мере реализоваться в условиях XX в. Все мифологические сюжеты имеют в его произведениях новые финалы. Апокалипсис не предвещает победы добра и света, за Чистилищем не следует Рай, современный Одиссей не может обрести дом, миф творения завершается торжеством Хаоса, Прометей не одерживает победу духа, а за смертью Христа не следует воскресение. Фактически Голдинг нарушает саму логику развертывания традиционного сюжета, которая была свойственна древней мифологии: от хаоса к порядку.

Романы *«Повелитель мух»* (1954) и *«Хапуга Мартин»* в самом общем плане обращены к традициям жанра *робинзонады*.

Робинзоада — термин, вошедший в литературу благодаря роману Д. Дефо о Робинзоне Крузо (1719). Этот термин обозначает произведения, в которых изображается жизнь, приключения и производство обособленных личностей вне общества. Сюжетный стержень робинзоады — борьба обособленного человека с противостоящей ему природой.

Архетипический мотив плавания, путешествия получает в притчах Голдинга двойную перспективу. Он ассоциируется и с приключениями Одиссея, и с блужданиями Ноя в ковчеге Завета. По мнению писателя, логика развития современного европейского общества скорее устремлена к новому концу света, чем к спасению. Поэтому в романы введены мотивы Апокалипсиса, которые являются не столько прогнозом, сколько предупреждением.

Вместе с тем Голдинг обращается и к проблеме поиска путей спасения. В *«Повелителе мух»* подчеркивается утопичность ожидания спасения, которое прибудет извне, поэтому автором разрушается вера в приходного Христа (в его роли выступает Саймон). В романе *«Хапуга Мартин»* духовность современного человека оценивается через соотнесение с мифами об античных героях-титанах, о Чистилище и Днях Творения. Поместив своего героя в Чистилище и позволив ему сотворить собственный мир, Голдинг заостряет внимание на том, что проблема спасения целиком и полностью заключена в плоскости сознания отдельного человека.

Переплетение сюжетных мотивов мифа и литературных клише позволяет писателю в романе *«Повелитель мух»* поставить под сомнение социальные мифы о неизбежности исторического прогресса, могуществе человеческого разума, о непоколебимой нравственности, лежащей в основе английской цивилизации. В романе *«Хапуга Мартин»* переосмысливаются просветительские идеи противостояния разума и труда — дикости и варварству. Эти основы цивилизации не спасают главного героя.

Голдинг разрушает и распространенный стереотип о невинности детства. Недавние школьники и певцы церковного хора оказываются способны на убийство, поскольку, по его мнению, зло — неотъемлемая часть человеческой природы. В трактовке писателя, главная нравственная проблема для современного Ноя — это способность противостоять внутренней тьме, а не простое следование заповедям Бога.

Поведение английских мальчиков напоминает и позицию Одиссея. Как древний античный герой, они осознают себя представителями цивилизованного мира, поэтому намерены преобразовать окружающий мир и приспособить его для своего комфорта, но вместе с тем они являются наследниками и таких черт цивилизации, как воинственность, агрессия. Английский прозаик утверждает, что покорение новых пространств лишено смысла до тех пор, пока человек не познал самого себя.

Разочарование в просветительском идеале

Главный герой романа *«Ханука Мартин»* ассоциируется с Прометеем. Образ античного титана связан с культом разумного, материального, с утверждением свободы от предопределенности, противопоставлением величия человека законам всей вселенной. Но Голдинг развенчивает традиционный идеал европейской культуры. Он показывает, что культ прометеевского типа привел к развитию главных пороков современного человека: гордости и алчности. Внутренний мир современного Прометея сосредоточен на самом себе. Место Бога в его душе заменяет «темный центр», который не управляем рассудком, а фактически является только инстинктом к жизни. Таким образом, культурный герой превращается в антигероя, поскольку те ценности, на основании которых он строит свой мир, приходят в неразрешимое противоречие с законами бытия.

Голдинг подводит читателя к мысли о том, что духовная жизнь человека без обретения Бога, то есть цели и смысла всего сущего, невозможна. Но, обладая огромным духовным наследием, современный человек оказался на распутье, так как ни одна из известных культурных и религиозных систем не может стать для него истинной опорой. Он не может вернуться к первобытному мифологическому мышлению, дающему представление о всеобщей гармонии вселенной, о человеке как неотъемлемой части всего мироздания. Но человек не может принять безоговорочно и христианской концепции, которая пришла в противоречие с основными ценностями европейской промышленной цивилизации и мало совместима с обыденной светской жизнью.

Личность в XX в. находится в духовном вакууме, она лишена ориентиров, поскольку известные формы духовной жизни (миф, религия) оказались исчерпаны. Поэтому ее внутренний мир воспринимается как арена напряженной борьбы между рациональным и чувственным, духовным и телесным, низменным и высоким, божественным и дьявольским. Этот конфликт извечен, но особенность новой эпохи заключается

в том, что культура на современном этапе не предлагает универсальных механизмов его разрешения.

Обращаясь к извечным вопросам бытия, писатель использует язык мифа и придает жанру романа новое значение. Он рассматривается Голдингом как особая форма философствования, которая в какой-то степени может взять на себя функцию мифа, а значит, помочь современному человеку увидеть свою обыденную жизнь как часть повторяющейся, вечной истории и определить свое место в огромном мире и цель своего существования.

Творение мифологического мира (Р. Р. Толкин)

Пророческое предупреждение

Самые знаменитые книги *Джона Роналда Руэла Толкина* (1892–1973), крупнейшего английского писателя, филолога, Командора Британской империи, неразрывно связаны между собой. *«Хоббит»* и *«Властелин колец»* были созданы в период с 1925 по 1949 г. Начало замыслу положила сказка, которую каждый вечер профессор кафедры англосаксонского языка Оксфорда рассказывал своим детям. Им были придуманы «хоббиты» — свободный народ, веселые и проворные сладкоежки, но в то же время изобретательные и смелые. *«Хоббит»* вышел в свет 21 сентября 1937 г. Книга о хоббитах имела грандиозный успех. Писатель говорил, что он сам «во многом хоббит»: тоже любит сады и деревья, хорошую простую пищу, узорчатые жилеты, обожает грибы прямо из леса.

Но сказочный сюжет таит скрытую опасность: за случайно найденное хоббитом Бильбо Кольцо Власти, дающее возможность становиться невидимкой, приходится жестоко расплачиваться. Остросюжетная сказка неоднократно намекает на таящийся за ней более глубокий и странный мир.

Время самой активной работы Толкина над его знаменитой трилогией *«Властелин колец»* (*«Хранители»*, *«Две твердыни»*, *«Возвращение короля»*) совпало со Второй мировой войной. Несомненно, все тогдашние переживания не могли не отразиться в его книге. Возможно, поэтому надежда на победу разума и света обретает здесь столь пронзительную неотразимость. Одним из главных достоинств этого произведения является пророческое предупреждение о смертельной опасности, таящейся в безграничной Власти, многоликой и коварной, насаждающей ненависть и смерть. Противостоять этому кошмару способно лишь единение отважных и мудрых защитников добра и разума.

Безграничное Зло олицетворяют в романе всемогущий Черный Властелин Саурон, бесчисленные орды его подданных, черные призраки, орки и гоблины, чародей-демагог Саруман, огненный монстр Барлог и множество других разрушителей.

Первыми, кто принимает на себе удары сил зла, оказываются хоббиты: отважный Фродо — племянник неунывающего Бильбо Бэггинса и верный друг Фродо — Сэм Скрамби. Помощники хоббитов: великий волшебник Гэндальф, прекрасная царица эльфов Галадриэль, король Эрландии весельчак-великан Том Бомбадил, гордые гномы и древние Лиственны. Бесконечно сложным и жертвенным оказывается путь к свободе. Только «невысокий» Фродо, со всеми его слабостями и несовер-

шенствами, проносит гибельное Кольцо Власти через все неимоверные испытания, с каждым новым шагом проявляя все больше мужества и самоотверженности.

Но кончается роман свадьбами и рождением детей, о чем дополнительно сообщается в приложениях во «Властелине колец».

Особенность художественного мира Толкина в том, что писатель не опирается на реально существующую мифологию, а создает свою собственную. Безусловно, в ее основе лежат те же схемы, сюжеты и персонажи-архетипы, что и в основе известных мифологических систем. История мира начинается с его творения: «Айнулиндалэ» и «Валаквэнта» («*Сильмариллион*») описывают борьбу и победу гармонии над хаосом. Валар, как и боги традиционных мифологий, создают звезды, «стены гор» и «чаши морей». Есть здесь и демиург-разрушитель, дьявол. Древнейшие мифологические сюжеты повествуют о перемещении между противоборствующими силами неких магических предметов (например, Клад и Кольцо Нибелунгов) — сюжет «*Квэнта Сильмариллион*» посвящен истории похищения и возвращения драгоценных камней. На основе этой мифологии создается история, отраженная во «Властелине колец». Отступления, рассказывающие о прошлом, придают трилогии ощущение великой и темной древности, стоящей за событиями.

Память — великая ценность культуры

С точки зрения Толкина, величайшими ценностями культуры являются память и традиция. По своему отношению к ним в его книгах противопоставляются целые народы. Орки, воплощение Зла, Тьмы, — существа, почти полностью лишенные того, что можно назвать культурой или цивилизацией. Они общаются на сведенном до жаргона языке. Их предназначение состоит в бессмысленном уничтожении природы и культурных объектов. Абсолютно противоположны им эльфы — существа, чье бессмертие означает непрерывность в сохранении традиции. Эльфийская владычица Галадриэль, в образе которой многие исследователи видят воплощение древнейшего архетипа Великой Матери, защищает Хранителей от опасностей. Ее подарки спасают жизнь героев (серые плащи прячут их от врагов, фиал Галадриэли спасает Фродо и Сэма в пещере Шелоб). Галадриэль оказывается свидетельницей всей истории Средиземья, хранительницей знания и памяти трех эпох.

За образом этой феи следуют образы Света, Красоты, Мудрости. Она оказывается посредницей между высшими духами мира и обитателями Средиземья. Владея магией эльфийского Кольца Воды, Галадриэль может

защитить свое королевство, Лоризн, и проникать в мысли живых существ. Во время пребывания у эльфов Хранители наиболее ясно осознают то, что до того было спрятано в глубинах подсознания. Посмотрев в глаза каждому из Братства Кольца, Галадриэль предлагает им «ясный, но безжалостный выбор» между верностью и самой заветной мечтой.

Важнейшим символом в произведениях Толкина является дерево, соотносимое с мифологическим образом Мирового Древа, традиционной универсальной концепции мира. Дерево у Толкина воспринимается как символ жизни, естественности. Созданный Толкином мир поражает глубиной проникновения в него. Автор будто знает все тропинки своего волшебного леса. Как говорил сам Толкин, «нетрудно придумать зеленое солнце, трудно придумать мир, в котором зеленое солнце было бы естественной частью пейзажа». Мир Толкина обладает ясной внутренней логикой развития. Кроме того, писатель создал мир, совершенно отличный от прежних традиций.

Первые два тома «Властелина колец» вышли в 1954 г. В 1955 г. был опубликован третий том, прозвучавший «как гром среди ясного неба» (*К. С. Льюис*). Издание трилогии было сопряжено с определенными трудностями. Изначально писатель пытался поставить жесткие условия: книга выходит только вместе с большим блоком материалов по истории Первой эпохи Средиземья («Сильмариллион»). Но «Сильмариллион» вышел лишь в 1978 г., спустя пять лет после смерти Толкина. Дело отца продолжил Кристофер Толкин. Им были изданы «Неоконченные сказания Нуменора и Средиземья» и др.

Произведения Толкина переведены на многие языки мира, они издаются миллионными тиражами. Грандиозный роман-трилогия вызвал появление своеобразного культа, движения так называемых «толкинистов». С этой книгой во многом связано и появление нового литературного жанра «фэнтези» (наряду с *Р. Говардом* («Конан»), *Д. Эддисоном* («Змей Уроборос»)).

Совсем не детская «детская литература»

В волшебном мире Муми-дола

Тираж книг о Муми-троллях, Карлсоне, Пеппи Длинныйчулок, Винни-Пухе переваливает за миллионы экземпляров. Они переведены на десятки мировых языков (например, книги о Муми-троллях переведены на 34 языка), а герои живут самостоятельной жизнью в музыке, мультфильмах и компьютерных играх, на майках и значках, их изготавливают из самых разных материалов — марципана, мыла, резины, стеарина. Создания *Астрид Линдгрен*, *Тове Янссон*, *Алана Милна* стали феноменами мировой культуры. Для анализа их текстов применяются самые различные гуманитарные дисциплины: от аналитической философии и теории речевых актов до классического психоанализа и трансперсональной психологии.

Мир, придуманный великими сказочниками, нарисован яркими красками. В нем есть место для всего и нет невозможного, а неразумное перемешивается с ясным и логичным. Их творчество отличается не только неистощимым разнообразием интонаций: от гротескного юмора до возвышенной патетики, но и даром глубокого сопереживания своим героям, богатой фантазией, тонким восприятием природы.

Финская шведскоязычная писательница и художница *Тове Марика Янссон* (1914–2001) создала волшебный мир Муми-дола, вспоминая о своей творческой, доброжелательной, гостеприимной и немного безалаберной семье. Муми-тролль, смешной, веселый, изобретательный бегемотик, проказник и шалун, родился в 1930 г. Сначала как рисунок для младшего брата, а в 1946 г. вышла первая книга об этом герое и его друзьях («*Комета прилетает*» (1946)). Затем последовали: «*Шляпа Волшебника*» (1949); «*Мемуары папы Муми-тролля*» (1950); «*Опасное лето*» (1954); «*Волшебная зима*» (1957); «*Папа и море*» (1965) и др. Иллюстрации к книгам писательница создавала сама. В 1966 г. Тове Янссон была награждена Золотой медалью Ганса Христиана Андерсена.

Философия Муми-тролля укладывается в одно предложение: «Никогда не знаешь, что будет за следующим поворотом». Он смело пускается в путь, открывая новые моря, гроты, острова, преодолевая самые невероятные препятствия. В сказочной стране Муми-дол случается то, о чем мечтают и дети, и взрослые: здесь можно летать на облаках, играть «в джунгли» и «в театр», изобрести корабль, который ходит и по морю, и по суше, и по дну океана, оказаться на лесном балу.

Но за волнующими приключениями обнаруживается глубокая психологическая проблема, которая волновала писательницу на протяжении всего творчества. Это проблема одиночества. В своих, на первый взгляд, камерных, незатейливых, но в действительности — психологически и социально достоверных историях Туве Янссон призывает к сопротивлению мнимым ценностям, предупреждает об опасности иллюзорных представлений и духовного насилия, отстаивает право личности на самостоятельные нравственные решения и утверждает глубокоую, безграничную человечность.

Озорники

Астрид Линдгрен

В 1980–1990-е гг. в шведской печати ежегодно звучали призывы дать *Астрид Линдгрен* Нобелевскую премию. Однако детским писателям Нобелевскую премию не давали никогда. По каким-то причинам детская литература не относится к литературе как таковой. Возможно, потому, что перед ней традиционно стоят не столько литературные, сколько педагогические задачи: детская книга должна учить и воспитывать детей, раскрывая богатства родного языка, приобщая к социальным нормам, пробуждая определенные эмоции. Вследствие этого детская литература оказывается не только эстетическим продуктом, но и общественным явлением.

Астрид Анна Эмилия Линдгрен (1907–2002) по сей день остается крупнейшей, популярнейшей шведской писательницей, имеющей без преувеличения мировую славу. Она родилась в шведской провинции Смоланд, чудесная природа которой, уклад жизни населяющих ее трудолюбивых людей сыграли немалую роль в ее творчестве. «Хорошо быть ребенком в “век лошади”», — говорила Линдгрен о начале XX в. Хорошо было ездить в гости и дома рассказывать о встретившемся в городе чудовище — «аттемобиле». Хорошо было карабкаться на крышу дома, прятаться в чем угодно, лезть в воду, не умея плавать.

О такой радостной, насыщенной, яркой жизни писательница рассказывала в полных добродушного юмора книгах *«Мы все из Бюллербю»* (1947), *«Подробнее о нас — детях из Бюллербю»* (1947), *«Сплошь веселье в Бюллербю»* (1952).

Астрид Линдгрен утверждала, что ее детство было абсолютно счастливым. Книги про Бюллербю исполнены гармонии и идиллии и содержат много тонких наблюдений о детской психологии. Повествование ведется от лица восьмилетней Лизы, но за ней угадывается сама писательница с ее глубокой озабоченностью проблемой мудрого гуманного воспитания.

Но первой книгой обычной домашней хозяйки, какой стала Астрид Эрикссон после замужества, стала повесть *«Бритт-Мари изливает душу»* (1944). В следующем году А. Линдгрэн получила первую премию за лучшую детскую книгу *«Пеппи Длинныйчулок»*. Эта озорная героиня родилась из сказки, рассказанной Линдгрэн своей заболевшей дочке, которая и придумала такое необычное имя.

В письме к издателю, приложенном к рукописи, Астрид Линдгрэн ссылалась на английского философа *Бертрана Рассела*, утверждавшего, что главная особенность психологии ребенка — его стремление быть взрослым, «жажда власти». Издательство отказалось печатать книгу. Но год спустя книга вышла в другом издательстве и мгновенно стала бестселлером. В Пеппи, «лихом гении 40-х годов, взрывающем все условности и ограничения», воплотилась детская мечта о нарушении всех запретов, о возможности почувствовать свое могущество и вытворять все, что угодно, как только это придет в голову. Книга стала выходом из авторитарного режима родительского контроля, из скучных будней, обязывающих вести себя «как следует».

Но ряд критиков встретили появление такой героини возмущенно: «душевнобольная, противоестественная девчонка, чьи омерзительные похождения вызывают лишь отвращение и травмируют душу»; «обожание Пеппи перевернуло все с ног на голову: школу, семью, нормальное поведение. Высмеивается порядок и уважение, вежливость и честность. Воспеваются эгоцентризм и эгоизм, пренебрежение и бегство от реальности. Проповедуется порыв вместо сдержанности, внезапная затея вместо вдумчивости»¹. Критики как будто не заметили, что в самых диких шалостях Пеппи оставалась беззащитной, трогательной и ответственной девочкой с очень добрым сердцем.

В 1955 г. появилась новая повесть-сказка — *«Мальчиш и Карлсон, который живет на крыше»*, в которой летающий господин Лильонквист лишился остроконечной шляпы, а также связей с царством смерти и превратился в «лучшего в мире Карлсона», забавного, толстенького и самодовольного человечка с пропеллером на спине. Карлсон — это воплощение всех детских недостатков, показанных крупным планом. Но вместе с тем он обладает и многими детскими достоинствами: безудержным, неисчерпаемым весельем, неистощимой энергией, неиссякаемой любознательностью, отзывчивостью, раскованной непосредственностью, наивным бескорытием. Карлсон — такой же незаменимый

¹ Линдстен К. Астрид Линдгрэн и шведское общество // Неприкосновенный запас. 2002. — № 1.

товарищ детских игр, как и Пеппи. Однако он лишен ее способности к сопереживанию и заботе об окружающих. Он думает только о себе.

Главный герой книги — Малыш, застенчивый, вдумчивый и ранимый мальчик. Он живет в Стокгольме 1950-х гг., в самой обыкновенной семье, с папой, мамой, старшим братом Боссе и сестрой Бетан. Папа большую часть времени проводит на работе, мама — на кухне. Боссе и Бетан живут своей подростковой жизнью. А Малышу очень скучно в просторной благоустроенной квартире, и Карлсон ему просто необходим.

Затем были написаны еще две повести о Карлсоне, повесть *«Рони — дочь разбойника»*, *«Мио, мой Мио!»* и др. *«Мио, мой Мио!»* — сказка, повествующая о вечной борьбе добра и зла. В книге невероятно пронзительно описана тоска ребенка по настоящему отцу, который водит сына за руку и собирает на кухонном столе модель самолетика.

Первая книга о любимом персонаже самой Астрид Линдгрен — мальчике Эмиле из Лённеберги — появилась в 1963 г. Затем появились еще две части, действие которых происходит в Смоланде во второй половине XIX в.

Самая значительная из книг об Эмиле — завершающая трилогию *«Жив еще Эмил из Лённеберги!»* (1970). Ее главная тема — дружба Эмиля и работника Альфреда. Благодаря этой привязанности Эмилю удастся избавиться от влияния отца и даже заслужить его невольное уважение и восхищение. Последняя глава повествует о том, как Эмил в пургу везет на санях через лес смертельно больного Альфреда к врачу. В трилогии об Эмиле в конечном счете prevыше всего оказывается любовь, которая все побеждает. Даже социальные противоречия, даже бедность и любого рода несправедливость, даже саму смерть.

В 1973 г. была опубликована самая почитаемая книга Астрид Линдгрен — *«Братья Львиное Сердце»*. В ней писательница свела воедино все темы и идеи, которые когда-либо затрагивала в своем творчестве: одинокий ребенок в болезни, бедности и голоде; любовь, смерть, борьба добра и зла; приключения и опасности; яблоневый сад и радость обретения собственной лошади. *«Братья Львиное Сердце»* — одна из самых популярных книг в шведских детских больницах. Врачи рекомендуют ее тяжелобольным детям.

Всего писательницей было создано более 30 произведений, сделавших ее имя необыкновенно популярным во всем мире. Астрид Линдгрен была дважды удостоена премии Андерсена, самой крупной международной премии за лучшие детские книги. Помимо литературной, Астрид Линдгрен занималась общественной деятельностью. Так, она возглавила движение, которое привело парламент Швеции к изданию законов, призванных защитить права коров, свиней и кур.

Великий медвежонок

Тот, кто каждый день читает книгу *Алана Александра Милна* (1882–1956) о Винни-Пухе и его друзьях, поступает очень мудро. Потому что, читая ее, он может каждый день... иметь отличное настроение! Эта удивительная книга родилась в 1926 г. Продолжение истории появилось в 1929 г.

Ее создатель был редактором популярного юмористического журнала «Панч», писал статьи, пьесы, сказки, детективы, успел прославиться как автор стихотворного сборника *«Когда мы были совсем маленькими»* (1924).

Милн никогда не скрывал, что к писательству его подвигли жена и сын Кристофер Робин. Но, как ни удивительно, он никогда не читал своему сыну «Винни-Пуха», предпочитая собственным сочинениям романы *Пелэма Грэнвила Вудхауса* (1881–1975), которого считал «самым талантливым английским автором».

В своих романах *П. Г. Вудхаус* продолжил британскую литературную традицию, представленную *Ч. Диккенсом* и *Г. Честертоном*. Наиболее прославленные его создания — простодушный, но в серьезных испытаниях неизменно рыцарственный Берти Вустер и его слуга, а также наставник, не обучавшийся в университетах философ Дживс. Эта пара вызывает ассоциации с мистером Пиквиком и его слугой Сэмом, с Дон Кихотом и Санчо Пансой. В своих произведениях Вудхаус смотрит на жизнь мудро, с улыбкой то радостной, то печальной, с трезвым пониманием ее несовершенства и тем не менее с доверием и надеждой.

Кроме того, Милн подчеркивал, что книг для детей он никогда не писал. Возможно, это дало повод литературоведам, психологам, культурологам исследовать историю Винни-Пуха как сложный модернистский текст.

Основания к этому дает хотя бы контекст эпохи, в которую был создан текст о медвежонке, лишенном мозгов. 1920-е гг. — это время появления таких выдающихся модернистских произведений, как *«Улисс» Дж. Джойса* (1922), *«В поисках утраченного времени»* М. Пруста (последние романы цикла), *«Степной волк»* Г. Гессе (1927), *«Бесплодная земля»* Т. С. Элиота (1922), *«Берлин, Александерплац»* А. Дёблина (1929), *«Замок»* Ф. Кафки (1926), *«Шум и ярость»* У. Фолкнера (1929) и др. Возможно, А. Милн не интересовался многими из этих произведений, не читал их, но эстетические и философские идеи проникают в человеческое сознание помимо его воли и управляют его поведением. Исследователи выявили неомифологические тенденции в структуре сказки (наличие мирового древа, мифологем ветра и воды, эсхатологических ассоциаций и символов возрождения). В 1963 г. в Нью-Йорке была

опубликована «Пухова путаница» *Фредерика Круза*, в которой с помощью Винни пародировались разнообразные течения в философии и искусстве. Винни-Пух был рассмотрен с позиций марксизма, формализма и даже фрейдизма. Так, *Бенджамин Гофф* в 1973 г. издал произведение «Дао Пуха», в котором отыскивал параллели между сказкой Милна и даосизмом. А современные канадские психиатры проанализировали психические расстройства ее героев.

Российский философ *В. П. Руднев*, автор книги «Винни-Пух и философия обыденного языка», «...обнаружил, что “Винни-Пух”, как ни странно, именно об этом: о возможных мирах и иллокутивных актах, жестких десигнаторах и индивидуальных контекстах»¹.

Успех этой сказки в России связан и с великолепным переводом *Бориса Владимировича Заходера* (1918–2000).

Многие взрослые книги со временем становятся детскими (*Дон Кихот*, *Гулливер*, *Робинзон Крузо*, *мушкетеры*). Но истории писателей, написанные, казалось бы, исключительно для детей, стали востребованы взрослыми. Дети, читая их, совершают «великое путешествие в неизвестное», а взрослые обнаруживают мудрые притчи, остроумные и изящные пародии.

¹ *Руднев В. П.* Как был сделан «Винни-Пух» // http://winnieosho.narod.ru/rudnev_how.html#_Toc507448471.

Североамериканский эпос

Создатель «округа Йокнапатофа» (У. Фолкнер)

В литературном сознании США еще в конце XIX в. возникла идея создания «великого американского романа», отразившего бы феномен американской жизни, особеннос-

ти американского «универсума». Эта идея основывается на представлениях о символе, подсознании, мифе, свободных ассоциациях, технике монтажа.

Автор 19 романов и 4 сборников рассказов, классик мировой литературы XX в., лауреат Нобелевской премии 1950 г. *Уильям Катберт Фолкнер* (1897–1962) почти всю жизнь провел в небольшом университетском г. Оксфорде (штат Миссисипи), в стороне от литературного общества, не интересуясь журналистикой, не обращая внимания на критику. Начиная с романа «*Сарторис*» (1929), все произведения Фолкнера складываются в единый цикл, в основе которого история вымышленного округа Йокнапатофа. Жизнь в этом округе прослежена на протяжении около двух столетий. Центральные эпизоды связаны с Гражданской войной и послевоенной «реконструкцией», когда были сокрушены вековые устои Юга, а также с эпохой, современной Фолкнеру. К роману «*Авессалом, Авессалом!*» (1936) писатель приложил даже карту Йокнапатофы. Генеалогические таблицы, составленные исследователями творчества Фолкнера, создают впечатление исторической реальности этой территории, на самом деле созданной воображением писателя.

История Йокнапатофы воссоздана через семейную хронику нескольких кланов, населяющих этот округ (Сарторисы, Компсоны, Бандрены, Маккаслины). Повествование от автора сменяется монологами-исповедями (иногда в форме *потока сознания*). Так, вся первая часть романа «*Шум и ярость*» (1929) построена как регистрация сознанием идиота Бенджи Компсона всего подряд, что он слышит и видит.

Романы Фолкнера нередко принимают форму внутреннего монолога персонажей, чье сознание окрашивает, искажает и запутывает сюжет в соответствии со страстями и предрассудками рассказчика, которые лишь постепенно открываются читателю.

Писатель является создателем оригинальной концепции художественного времени. По Фолкнеру, время едино: «не существует никакого *было*, только *есть*». Это позволяет персонажам свободно перемещаться на всем протяжении истории Йокнапатофы. Но их попытки остановить

ход истории, создающей трагические и безысходные ситуации, остаются тщетными.

Один из главных конфликтов в мире Фолкнера предопределен властью иллюзий над сознанием героев, мечтающих о восстановлении гармонии и духовной целостности эпохи патриархального Юга. Однако такой идеал оказывается в неразрешимом противоречии с расовой нетерпимостью и с преследующим сознанием персонажей своей исторической вины. Основная тема Фолкнера — сплетение человеческих страстей в этой тяжелой и неспокойной социальной атмосфере.

«Литературный плотник»

Хотя Фолкнер предпочитал называть себя «литературным плотником», он был языковым экспериментатором, во многом обязанным устной фольклорной традиции Юга с его колоритным юмором, а также блестящей эрудиции. В круге постоянного чтения Фолкнера были гомеровский эпос, Библия, пьесы Шекспира, «Дон Кихот», произведения Г. Мелвилла, Ф. М. Достоевского. Стиль Фолкнера чрезвычайно оригинален: постоянные столкновения противоположных по смыслу эпитетов; необычные концовки, когда смысл финала едва ли можно сформулировать логически.

Одним из высших достижений Фолкнера является роман *«Шум и ярость»* (1929), который сам писатель считал своим «блестящим поражением». В основе сюжета, несомненно, лежат биографические мотивы, но до конца эта сторона произведения до сих пор не прояснена. В романе доминирует лирическое мышление, во многом сближающее его с джойсовским *«Портретом художника в юности»*. Фон романа — деградация некогда богатой и славной семьи Компсонов.

В романе *«Свет в августе»* (1932) тонко использована христианская символика. Главный герой, Джо Кристмас, угрюмый высокомерный мулат, убивает свою белую сожительницу. Горожане преследуют его и убивают. Сплетение сексуальных, расовых и религиозных мотивов придает повествованию высокий эмоциональный накал.

Роман *«Авессалом, Авессалом!»* (1936), считающийся наряду с *«Шумом и яростью»* высшим достижением Фолкнера, повествует о возвышении и крахе преследуемой роком семьи Сатпенов. В центре романа — судьба пришельца из «ниоткуда» Томаса Сатпена, пытающегося навязать обитателям Йокнапатофы свою волю основать новую плантаторскую династию. В результате наследник Сатпена Генри убит своим сводным братом, а сам Сатпен гибнет от руки «случайного» убийцы. Роман отразил намерение Фолкнера найти

в истории Юга титанические фигуры, напоминающие персонажей античных трагедий и ветхозаветных преданий.

Повесть «*Медведь*» (1942) написана в жанре «романа воспитания». Айк Маккаслин, положительный персонаж фолкнеровского эпоса, будучи глубоким стариком, вспоминает о событиях юности и дает им мудрый комментарий. В своей жизни Айк совершает жертвенный поступок. Он отказывается от продолжения рода, искупая вину своих предков (смешение белой и черной крови, инцест). Повесть завершается трагическим диссонансом. Айк, полюбив природу, обрел знание, но утратил семью. Он одинок и понимает, что искупление вины требует не только единичного покаяния. И все же Айк (его полное имя Исаак), как и ветхозаветные патриархи, ждет чуда.

Природа в прозе Фолкнера, столь глубоко проникшего в проблему соединения внутреннего мира жителя Америки и мира, его окружающего, является прямым продолжением того, что происходит в человеческом обществе.

В рассказе «*Осень в Пойме*» герой рассуждает о том, что единство мира и человека было разрушено насилием над землей и рабством. Отсутствие любви в отношениях с землей обращает лес в пустыню, уничтожает в пойме все живое. По мысли Фолкнера, вырождение природы, грех рабовладения, расовой ненависти, проигрыш Гражданской войны являются различными проявлениями «проклятия в действии».

Энциклопедия американского образа жизни

О жизни «маленьких американцев» (О'Генри)

Известнейший американский писатель, «поэт нью-йоркского дна», мечтатель и «фантазер кирпичных закоулков» *О. Генри* (настоящее имя Уильям Сидней Портер) (1862–1910) прожил короткую, но невероятно насыщенную жизнь.

Рано лишившись матери, Билли Портер уже с 15 лет начал зарабатывать на жизнь: служил учеником аптекаря, в табачной лавке, в земельном управлении, в кассе Первого национального банка.

Будущий писатель был обвинен в растрате крупной суммы, в панике бежал в Гондурас, где несколько раз чудом спасся от смерти. Через полгода получив телеграмму о безнадежном состоянии жены, он вернулся в США. Сразу после похорон он был арестован и получил 5 лет тюрьмы. В заключении Портер пробыл 3 года и 3 месяца. Освободили его досрочно за хорошую работу в тюремной аптеке летом 1901 г.

Писать Портер начал в тюрьме. Первый рассказ был создан на сюжет, рассказанный ему взломщиком Диком Прайсом, спасшим из захлопнувшегося сейфа маленькую дочь богатого бизнесмена. Прежде чем отослать рассказ в газету, Портер прочел его сокамерникам. Рассказ в печать приняли не сразу. Три следующих были опубликованы под псевдонимом *О. Генри*.

О. Генри не был пионером в жанре *short story*, американской разновидности короткого рассказа. Основные законы создания *short story* предусматривали краткость формы, единство и динамизм сюжета и неожиданную развязку. Этот жанр получил большое развитие в литературе США в середине XIX — начале XX вв. (Вашингтон Ирвинг, Эдгар По, Марк Твен).

В конце 1903 г. О. Генри подписал контракт с нью-йоркской газетой «World» на еженедельную сдачу короткого воскресного рассказа. Из-под его пера вышло 273 рассказа — более чем по 30 в год.

Писатель вел достаточно уединенную жизнь, не давал интервью. «По несколько суток без видимой цели бродил по Нью-Йорку, потом запирали дверь комнаты и писал. В блужданиях и отшельничестве он узнавал и “переваривал” большой город... В унылых кварталах Гарлема и Кони-Айленда волею О. Генри появлялись Золушки и Дон Кихоты, Гаруны аль-Рашиды и Диогены, всегда готовые прийти на помощь отчаявшимся и погибающим, чтобы обеспечить реалистическому расска-

зу неожиданную развязку»¹. Последние недели жизни О. Генри провел в одиночестве в нищем гостиничном номере.

В своих рассказах О. Генри довольно насмешливо повествует о событиях, произошедших в жизни так называемых «маленьких американцев». Но за его иронией скрывается грусть, потому что он видит, что в жизни сосуществуют смешные и трагические стороны («*Елка с сюрпризом*», «*Пиментские блинчики*», «*Погребок и роза*»). Погруженный в атмосферу биржевого ажиотажа, маклер из рассказа «*Роман биржевого маклера*» внезапно предлагает своей стенографистке выйти за него замуж. Но оказывается, что только вчера они обвенчались...

Писатель остро подмечает комичное в людях, но смех его добродушен, в нем нет грубости и цинизма («*Комедия любопытства*», «*Пока ждет автомобиль*»). Он не издевается над физическими недостатками своих героев, над их реальными несчастьями («*Санаторий на ранчо*»). Даже в ворах, грабителях он готов обнаружить что-то человеческое («*Вождь краснокожих*», цикл рассказов о Джеффе Питерсе и Энди Таккере, «*Русские соболя*»). В произведениях О. Генри особое внимание уделяется ситуациям, в которых обычные люди проявляют свое душевное благородство, жизненную стойкость, оптимизм («*Последний лист*», «*Горящий светильник*», «*Пурпурное платье*», «*Дары волхвов*»). Как утверждает писатель, только подлинные человеческие ценности всегда могут служить опорой и утешением в самых трудных жизненных ситуациях. Только любовь, участие, самоотречение, верная, бескорыстная дружба способны скрасить человеческое существование и сделать его осмысленным и счастливым.

Тогда и возникает чудо радости и теплоты человеческого общения, как в рассказе «*Дары волхвов*», герой которого — Джим — продает часы, чтобы купить своей юной супруге Делле набор гребней для ее роскошных волос. Однако она не сможет воспользоваться подарком, поскольку продала волосы, чтобы, в свою очередь, купить мужу цепочку для часов. В финале этой печальной и немного нелепой истории писатель говорит, что «из всех дарителей эти двое были мудрейшими». Истинная мудрость героев, по мысли автора, не в «дарах волхвов», а в их любви и самоотверженной преданности друг другу.

Одной из отличительных черт творчества О. Генри является его подчеркнутый демократизм. Писатель стремится привлечь внимание

¹ Сухоруков К. Злоключения мелкого клерка, ставшего большим писателем // <http://www.allabout.ru/a14958.html>.

к людям, обделенным благами, находящимся порой «за чертой бедности» («*Фараон и хорал*», «*Во имя традиции*»).

Творчество О. Генри является пример блистательного овладения жанром короткого рассказа. Он не знает себе равных в мастерстве точной и выразительной детали, в построении острого сюжета и, наконец, в изобретательности при создании неожиданных развязок. Изобретательность писателя в создании финалов поразительна.

Смешные и добрые, ироничные и освещенные чувством подлинной человечности рассказы О. Генри невероятно популярны, они переведены на многие языки, неоднократно экранизировались. В 1918 г. Академия изящных искусств США учредила премию О. Генри, которая вручается ежегодно автору лучшего рассказа, опубликованного в американском журнале. В разные годы лауреатами этой премии становились *Юдора Уэлти*, *Трумен Капоте*, *Фланнери О'Коннор*, *Рэй Брэдбери*, *Джойс Кэрол Оутс*.

Любовь к жизни (Дж. Лондон)

Творчество крупнейшего американского писателя XX в. *Джека Лондона* (1876–1916), создателя произведений о сильных духом, энергичных людях, точно характеризуют его собственные слова: «Я сохраняю веру в благородство и величие человека. Я верю, что чистота и бескорыстие духа победят господствующую ныне всепоглощающую алчность»¹.

Молодость писателя была очень трудной. Еще посещая школу, он разносит газеты, работает на консервной фабрике. Затем вербуются на корабль, отплывающий в Японию. В 1894 г. уходит странствовать с армией безработных («Армия Келли»), а с ее распадом становится бродягой, скитается по США, отбывает наказание в тюрьме. В 1897 г., в годы «золотой лихорадки», уезжает на прииски в Клондайк. Именно здесь он создает серию рассказов о суровой жизни на дальнем севере, которые приносят большую известность. Герои его рассказов наделены чертами романтической исключительности. Это бунтари-одиночки, протестующие против общества («*Северная Одиссея*», «*Там, где расходятся дороги*», «*Дочь снегов*», «*Тысяча дюжин*»). Они борются с враждебными силами природы, и в этой борьбе побеждает сильный. Лондон видел в этом проявление вечного закона природы.

Корыстным отношениям в мире цивилизации писатель противопоставляет «северную» мораль, основанную на товариществе, доверии,

¹ *Лондон Дж.* Что значит для меня жизнь // http://lib.aldebaran.ru/author/london_dzhek/london_dzhek_chno_znachit_dlya_menya_zhizn/2.

честности. Раненый, умирающий от голода Наас («Северная Одиссея») напрягается до предела, но все-таки достигает цели, чтобы сдержать слово и возвратить взятое в долг золото. Центральной темой ранних книг Лондона стала тема испытания. Когда человек оказывался на Севере, в нем выявлялись ранее скрытые возможности, он впервые по-настоящему постигал смысл таких понятий, как «голод», «кровь», «покой». Человек заново открывал для себя истины жизни и исцелялся от всего ложного и случайного.

Произведения Лондона, связанные с Клондайком, были созвучны «индийским» новеллам Р. Киплинга, ранней прозе Максима Горького, органично примыкая к художественному движению, возникшему на почве романтического восприятия действительности в начале XX в.

К циклу северных рассказов принадлежат повести о животных: *«Зов предков»* (1903) и *«Белый клык»* (1906).

«Зов предков» — история Бака, помеси сенбернара с шотландской овчаркой, случайно оказавшегося в первобытных снеговых пустынях Клондайка. Бак встречает множество разных людей, по-разному относящихся к нему, переносит много испытаний. В новых условиях исчезают его лень и добродушие, но вырабатываются новые качества: сила, смелость, решительность. В конце повести Бак становится настоящим борцом, решительным, активным. Он постепенно забывает о прошлом: повесть заканчивается уходом Бака к волкам. Только любовь к золотоискателю Торнтону продолжает по-прежнему жить в его сердце.

Впечатления от жизни в Клондайке питали творчество Лондона долгое время: в 1911 г. им был создан цикл рассказов *«Смок Беллью»*, посвященный этой теме.

Поездка в 1902 г. в Англию в качестве корреспондента дала писателю материал для книги *«Люди бездны»*, которая стала обвинительным актом общественной системе, обрекающей миллионы людей на голод и нищету.

В 1904 г. Джек Лондон создал одно из своих выдающихся произведений — *«Морской волк»*, написанный в традиции морского приключенческого романа. Эта книга ознаменовала новую веху в американской литературе: в основу драматически разворачивающихся событий были положены идеи Ч. Дарвина, Г. Спенсера, Ф. Ницше.

Излагая в форме художественного произведения взгляды этих мыслителей, писатель создает картину столкновения двух мощных личностей — Вульфа Ларсена и Хэмфри Ван Вейдена. В образе Вульфа Ларсена писатель развенчивает такие черты ницшеанского

сверхчеловека, как звериная жестокость, аморальность и безудержный эгоизм.

Ларсен — один из самых сложных образов в романе. Рисуя его портрет, писатель подчеркивает свои ассоциации с первобытными существами, с дикими зверями. Ларсену чужды жалость и сострадание. Даже пораженный тяжелым недугом, он не меняется, оставаясь законченным индивидуалистом, жестоким, свирепым человеком.

В начале 1900-х гг. Джеком Лондоном были созданы романы *«Железная пята»* (1906) и *«Мартин Иден»* (1909), которые стали не только его высшими художественными свершениями, но и новым шагом в развитии американской литературы. В *«Железной пяте»*, ставшей самым ранним в мировой литературе произведением, где угадано зарождение фашизма, соединяются жанровые черты эпоса и притчи, документального повествования и утопии.

«Мартин Иден», посвященный теме мучительной борьбы художника со вкусами публики, с необходимостью продавать свое искусство, с собственными человеческими слабостями, стал авторской исповедью. Жизненный путь Мартина Идена раскрывается Лондоном как цепь горьких разочарований, приведших его к самоубийству.

В 1918 г. по мотивам этого романа В. В. Маяковским был сделан фильм, где герой был интерпретирован как революционный художник, «не для денег родившийся».

Заключительный период творчества Лондона отмечен глубоким творческим кризисом. Увлечение программой «опрощения» — мирной жизни на лоне природы и фермерского труда, исцеляющего от «городской» цивилизации, — отразилось в романе *«Маленькая хозяйка большого дома»* (1916). Лишь несколько произведений последнего периода: *«Мексиканец»*, полинезийские рассказы из сборника *«Храм гордыни»* (1912) — сохранили значение в творческой биографии Лондона.

Джек Лондон был художником-новатором, наметившим многие важнейшие проблемы, к которым впоследствии многократно возвращалась литература XX в. Покоряющая сила его книг состоит прежде всего в жизнеутверждающей направленности. Лондон стоит у истока традиции, которой была суждена большая жизнь в литературе XX в. Он вернул высокий смысл таким этическим категориям, как ответственность, товарищество, мужество, воля, честь, открывая путь таким писателям, как Сент-Экзюпери и Хемингуэй, которые обостренно чувствовали величие и трагизм отчаянной битвы человека за право на жизнь, определили истинную цену душевной отваги.

Суть «конкретной нравственности» (Р. П. Уоррен)

Замечательному американскому писателю Роберту Пенну Уоррену (1905–1989) постоянно приходилось выдерживать сопоставление с гением У. Фолкнера. Между ними действительно много общего: выходцы с Юга,

они принадлежали к одному поколению, были страстно привержены своему клочку земли, и эта глухая провинция в их системе мироздания становилась центром вселенной. Оба писателя мечтали об огромной фреске, сложенной из фрагментов.

В США, на родине Уоррена, его ценят прежде всего как поэта. В 1957 г. за книгу стихов *«Обещания»* ему были присуждены Национальная книжная и Пулитцеровская премии. И все же вершинным достижением писателя, принесшим ему мировую славу, стал его роман *«Вся королевская рать»* (1946), удостоенный Пулитцеровской премии 1947 г.

Прототипом одного из главных персонажей этой, по определению критиков, «энциклопедии американского образа жизни», Вилли Старка, стал Хью Лонг, губернатор штата Луизиана, в университете которого в 1930-е гг. работал Уоррен. Лонг, начавший свою политическую карьеру акциями в интересах социальных низов, быстро превратился в демагога фашистского толка.

В романе писатель рассказывает, как, используя средства обмана, политического шантажа, насилия, Вилли Старк добивается диктаторского положения в родных краях, но в момент наивысшего торжества (в соответствии с фактами биографии Лонга) его убивает идейный антагонист, врач Адам Стентон.

Публикация романа произвела фурор в литературных кругах, он был переведен на 20 языков, в конце 1940-х гг. была осуществлена его экранизация. В 1960-е гг. фигура главного героя, Вилли Старка, стала провоцировать ассоциации с трагически погибшим президентом *Джоном Фицджеральдом Кеннеди*. Писатель воспринимался как прорицатель.

Сам Уоррен, безусловно, не стремился к беллетризованному изложению эпизода политической жизни Америки. Писатель прежде всего исследовал вопрос об ответственности личности за судьбы истории.

Одним из наиболее глубоких образов романа является Джек Верден, от лица которого идет повествование. Именно этому во многом противоречивому персонажу дано выразить заветные мысли автора. Некоторое время Джек пытается сохранять позицию невмешательства, отводя себе скромную роль наблюдателя. Но случайный

эпизод из прошлого, открывшийся ему со страниц старых хроник, убеждает его в иллюзорности такого положения. Он понимает важнейшую истину: человек ответствен за то, что происходит при его жизни и будет происходить после него.

В последующих книгах (главным образом, поэтических): «*Иначе говоря*» (1974), «*Пока еще здесь*» (1977–1980), «*Подтверждение слухов*» (1979–1981), «*Новые и избранные стихотворения 1923–1985*» (1985) личность также представляется в сложной взаимосвязи с историческим временем.

Проза Уоррена полна пластичных описаний, созданных при помощи гибкой интонации, способной становиться то проникновенной, то ироничной. В своих рассказах (сборник «*Цирк на чердаке*» (1948)) Уоррен писал о бесцветных буднях, воссоздавая атмосферу южного захолустья, заурядность и мелочность повседневности, в которой словно бы ничего не происходит, но судьбы людей оказываются искалеченными непоправимо. Выбор и развитие сюжета определяют мотивы несчастья, жизненной неудачи, неожиданной беды. Но через паутину житейских испытаний писатель стремится увидеть «скелет Времени», рассмотреть за случайным и мелким нечто значимое, истинное, повторяющееся век от века.

«Потерянное поколение»

Ностальгия по цельности

«Потерянное поколение» — образ, предложенный американской писательницей Г. Стайн для обозначения новой литературной генерации, которая ярко обозначила свой особый путь в искусстве в 1920-х гг., после Первой мировой войны. Один из самых знаменитых писателей этого поколения Э. Хемингуэй вынес фразу Г. Стайн на обложку своего первого романа *«И восходит солнце»* (1926).

Представители «потерянного поколения» проявили в своих произведениях ярко выраженный скепсис по отношению к традиционной системе ценностей, к традициям «благопристойности». Возникшая ностальгия по цельности, человеческому единению привели к поискам нового идеала. Многие писатели этого направления были участниками войны, ощутили жестокость и хаос мира в собственной судьбе, трагическое неумение обрести себя, «войти в колею» мирной жизни.

Сцепление военного и послевоенного опыта особенно характерно для произведений, изданных во второй половине 1920-х гг. События прошлого получили «статус трагического алиби»: человек постоянно находится в состоянии военных действий с враждебным и равнодушным миром, главные атрибуты которого — бюрократия и пошлость: «Мы хотели было воевать против всего, всего, что определило наше прошлое, — против лжи и себялюбия, корысти и бессердечия; мы ожесточились и не доверяли никому, кроме ближайшего товарища, не верили ни во что, кроме таких никогда нас не обманывавших сил, как небо, табак, деревья, хлеб и земля; но что же из этого получилось? ...А тому, кто не умел забывать, оставались только бессилие, отчаяние, безразличие и водка. Прошло время великих человеческих и мужественных мечтаний. Торжествовали дельцы. Продажность. Нищета»¹.

Познание через отрицание, поиск идеала в разочаровании, иллюзия «соловиной песни» сквозь «дикий голос катастроф» (В. Ф. Ходасевич) — все это признаки мировидения «потерянного поколения» (Э. Хемингуэй, Ф. С. Фицджеральд, Э. М. Ремарк, Р. Олдинтон).

Опыт прозрения (Э. М. Ремарк)

Мотивы мужественного противостояния жестокости бытия, силы фронтового товарищества, любви звучат в полных грустной иронии

¹ Ремарк Э. М. Три товарища // http://znaj.ru/kratkoe/remark/tri_tovarischa/page3/.

романах выдающегося немецкого писателя *Эриха Марии Ремарка* (настоящее имя Эрих Пауль Ремарк): *«Три товарища»* (1938), *«Триумфальная арка»* (1946), *«Черный обелиск»* (1956). В книге *«Время жить и время умирать»* (1954) писатель осмысляет повторение трагического опыта «прозрения» новым поколением в годы Второй мировой войны на Восточном фронте.

Ремарк родился 22 июня 1898 г. в городе Оснабрюк, в семье переплетчика. Еще в школе будущий писатель решил связать свою жизнь с искусством: серьезно занимался рисованием и музыкой. Но Первая мировая война помешала его планам. В 17 лет Ремарк был призван на фронт. На передовой он получил тяжелые ранения и несколько послевоенных лет работал учителем в сельской школе.

После войны Ремарк перебрался в Берлин и пытался устроить свою жизнь: попробовал стать профессиональным автогонщиком, работал органистом в церкви при психиатрической лечебнице, время от времени писал репортажи для различных газет и журналов. В 1919 г. была опубликована его повесть *«Женщина с золотыми глазами»*, а на следующий год издан первый роман *«Мансарда снов»*. Но эти произведения остались незамеченными, не смогли выделиться из потока бульварной литературы, заполонившей немецкие книжные лавки в послевоенные годы.

С 1924 г. начинающий писатель отправляется путешествовать по Европе в качестве корреспондента ганноверской газеты «Эхо континенталь». В 1928 г. в берлинской газете «Фоззише дайтунг» на протяжении нескольких месяцев публиковался роман Ремарка *«На Западном фронте без перемен»*. Выпущенный вскоре отдельной книгой, он принес своему создателю всемирную славу. Успех этой книги сравним в истории немецкой литературы со «Страданиями юного Вертера» — первым романом *Гёте*. Роман сразу же был переведен на все европейские языки и везде был неслыханно популярен. Агентам писателя удалось на выгодных условиях продать права на экранизацию романа в Голливуде.

В 1931 г. Ремарк выпустил свой второй значительный роман — *«Возвращение»*, повествующий о проблемах, с которыми сталкивалось его поколение. В том же году, опасаясь травли со стороны национал-социалистов, писатель вынужден оставить Германию. Он переехал в Швейцарию. Последним произведением Ремарка, изданным до начала Второй мировой войны, стал знаменитый роман *«Три товарища»*, вышедший в 1938 г. сначала в Америке на английском языке и только затем в Голландии на немецком. На родине писателя к тому времени его книги

были запрещены как «подрывающие немецкий дух» и принижающие «героизму немецкого солдата». Нацистское правительство лишило Ремарка немецкого гражданства. Он был вынужден бежать из Швейцарии во Францию, а оттуда — в Соединенные Штаты. В трудные военные годы Ремарк помогал, порой анонимно, многим своим соотечественникам — деятелям культуры, которые, как и он, спасались от гитлеровского режима, но чье финансовое положение было удручающим.

Вновь после войны получив немецкое гражданство, Ремарк вернулся в Европу. С 1947 г. он жил в Швейцарии, где и провел в основном последние 16 лет своей жизни. Умер Эрих Мария Ремарк 25 сентября 1970 г. Год спустя вышел в свет его последний роман *«Тени в раю»*.

«И после войны нет мира»

Роман *«Три товарища»*, содержащий много автобиографических деталей, был закончен Ремарком в 1937 г.

Главные герои, друзья Отто Кестер, Готфрид Ленц и Роберт Локамп, пройдя войну, разочаровались в стремлениях юности, потеряли веру в фальшивые проповеди официальной пропаганды о гуманизме, справедливости, цивилизации и пресловутой «защите отечества». Мироощущение друзей весьма трагично. Они не видят для себя будущего, не принимают настоящего, прошлое таит в себе страшные воспоминания о гибели товарищей, муках отравленных ядовитым газом, издевательствах над новобранцами.

Бывшие фронтовики невольно сопоставляют ужасы прошлого и «мирные» времена. Глядя на убитого фашиствующими молодчиками Ленца, Роберт вспоминает события 1917 г. Оказывается, что и после войны нет мира и покоя для человека, по-прежнему властвует зло, гибнут невинные. Спасение героев — в их дружбе, верности братству, равнодушии к подлости, в умении сострадать. Они покупают на аукционе старый разбитый автомобиль только для того, чтобы помочь ее бедствующему владельцу.

Повествование Ремарка, несмотря на кажущуюся сухость, пронизано глубоким лиризмом. В *«Трех товарищах»* рассказ ведется от первого лица. Такой литературный прием отражает подлинное отношение художника к событиям и героям. Роберт Локамп видит мир и воспринимает людей во многом как сам автор. Особый дар Ремарка состоит в создании немногословных, но очень выразительных иронических диалогов. Ему чужда позиция моралиста. Он не осуждает непрерывного пьянства героев, их легкого, даже циничного отношения к любви. При

этом в их внутренних монологах Ремарк создает патетическую приподнятость суровой и стыдливой мужской нежности, грубоватого, но подлинного целомудрия.

На первый взгляд в последних главах книги воплощены только безнадёжность и отчаяние. Но уже в самой сущности человеческих характеров героев романа, в их грубоватой сердечности, которую не поколебали весь горький опыт, вся грязь и все уродство их жизни, теплится робкая, но живая надежда на силу верной дружбы, доброго товарищества, настоящей любви.

Жизнь как приключенческий роман (Э. Хемингуэй)

Калейдоскоп поразительной судьбы

Эрнест Миллер Хемингуэй родился 21 июля 1899 г. в Оук-Парк, привилегированном пригороде Чикаго. Он рос в культурной, обеспеченной семье. Отец, врач по профессии и этнограф-любитель по душевной склонности, увлекался охотой, брал с собой старшего сына в лес, стараясь приучить его наблюдать природу, приглядываясь к необычной жизни индейцев. Мать получила музыкальное образование, дебютировала в нью-йоркской филармонии.

Старший из шести детей, Эрнест учился в школах Оук-Парка, печатая рассказы и стихотворения в школьных газетах. После окончания учебы в 1917 г. будущий писатель работал корреспондентом в канзасской газете «Стар», где получил много полезных профессиональных навыков: лаконизм, объективное изложение. Шесть месяцев спустя он ушел добровольцем на фронт, служил шофером американского отряда Красного Креста на итало-австрийском фронте. В июле 1918 г. он получил серьезное ранение в ногу. За воинскую доблесть Хемингуэй дважды награждался итальянскими орденами. Находясь на излечении в госпитале, будущий писатель влюбился в американскую сестру милосердия. Через десять лет эта любовная история, а также военный опыт лягут в основу его романа «Прощай, оружие!» (1929).

Возвратившись с войны, Хемингуэй поступил на работу в редакцию чикагского журнала, где познакомился с писателем *Ш. Андерсоном*, который убедил его уехать в Париж.

Шервуд Андерсон (1876–1941) — выдающийся американский писатель, один из родоначальников новой концепции стиля, автор сборника рассказов «Уайнсберг, Огайо» (1919), названного «книгой гротесков».

Живя за границей, Хемингуэй много путешествовал, писал статьи на самые различные темы для «Торонто стар» («Toronto Star»), познакомился с американскими писателями, жившими в то время в Париже, — *Г. Стайн*, *Э. Паундом*, *С. Фицджеральдом* и др. В Париже вышли первые книги Хемингуэй: «Три рассказа и десять стихотворений» (1923), написанные под влиянием *Ш. Андерсона*, а также сборник рассказов «В наше время» (1924). В октябре 1926 г. был опубликован роман «И восходит солнце», который был благосклонно принят критикой и создал Хемингуэю прочную репутацию многообещающего молодого писателя.

После выхода в свет еще одного сборника рассказов, *«Мужчины без женщин»* (1927), Хемингуэй возвратился в США и, поселившись в Ки-Уэсте (Флорида), завершил свой второй роман — *«Прощай, оружие!»*, который имел огромный успех как у критики, так и у широкого круга читателей. Многие литературоведы считают этот роман, наряду с *«По ком звонит колокол»* (1940), лучшим произведением Хемингуэя, в котором его стиль, ясный, сжатый, емкий, достигает совершенства.

Однако в 1930-е гг. в творчестве писателя отмечается некоторый спад. Именно в этот период он заболевает «звездной болезнью», избражает из себя «настоящего мужчину» (интерес к испанской корриде, африканской охоте на хищников, вызывающее поведение), что многими воспринималось как позерство, самым пагубным образом сказавшееся на его творчестве. В это время им были написаны *«Смерть после полудня»* (1932), документально выверенный рассказ об испанской корриде; *«Зеленые холмы Африки»* (1935), дневник первого сафари писателя; *«Иметь и не иметь»* (1937), повесть о том, как главный герой вынужден из-за тягот Великой депрессии стать контрабандистом. Признание критики получили лишь два мастерски написанных рассказа, действие которых происходит в Африке: *«Недолгое счастье Фрэнсиса Макомбера»* и *«Снега Килиманджаро»*.

В полной мере личность Хемингуэя раскрылась во время Гражданской войны в Испании. В 1937 г., собрав деньги для республиканцев, писатель отправился в Испанию в качестве военного корреспондента и сценариста документального фильма *«Земля Испании»* (режиссер Йорис Ивенс). Роман *«По ком звонит колокол»*, в заглавие которого вынесены слова английского поэта Джона Донна («...Не спрашивай никогда, по ком звонит колокол; он звонит по тебе»), является призывом к братству людей. Роман имел огромный успех. По мнению известного критика К. Бейкера, эта книга до сих пор остается непревзойденным шедевром среди всех произведений, посвященных испанской трагедии тех лет.

В 1940-е гг. Хемингуэй продолжает активно участвовать в политических событиях: пишет военные корреспонденции о японо-китайской войне; участвует в полетах британских ВВС, описывая высадку союзников в Нормандии. После нескольких лет напряженной работы он завершает роман *«За рекой в тени деревьев»* (1950), действие которого происходит во время Второй мировой войны в Италии. Критика единодушно признала этот роман неудачным: манерным, сентиментальным, самодовольным. В 1952 г. Хемингуэй опубликовал в журнале «Лайф»

повесть *«Старик и море»*, лирическое повествование о старом рыбаке, который поймал, а потом упустил самую большую рыбу в своей жизни. Повесть пользовалась огромным успехом как у критики, увидевшей в этом произведении гимн моральной победе, которую одерживает потерпевший поражение человек, так и у читателей. В 1953 г. писатель получает за повесть Пулитцеровскую премию, а в 1954 г. — Нобелевскую премию по литературе.

В 1960 г. Хемингуэй перенес серьезное нервное заболевание. Выйдя из больницы и убедившись, что он не в состоянии больше писать, он возвратился в свой дом, в Кетчем (штат Айдахо), и 2 июня 1961 г., приставив к виску ружье, покончил жизнь самоубийством.

«Папа Хэм»

Некоторые произведения Хемингуэя (*«Острова в Океане»*, *«Праздник, который всегда с тобой»*) были опубликованы посмертно. Среди литературоведов немало тех, кто считает, что творчество Хемингуэя не имеет большой художественной ценности. Так, Роберт П. Уикс в предисловии к книге *«Собрание критических эссе о творчестве Хемингуэя»* (1962) пишет о том, что герои Хемингуэя молчаливы и бесчувственны.

Но, несмотря на подобного рода критику, Хемингуэй остается одним из самых крупных американских писателей, книги которого переведены на многие языки мира. По его произведениям создано более 40 кино- и анимационных фильмов.

Для российской культуры Эрнест Хемингуэй означает нечто большее, чем писатель. Он стал культовой фигурой поколения «шестидесятников», создав как в прозе, так и в личной жизни ярко выраженный стиль, которому принялись подражать во всем мире, в том числе и в Советском Союзе, где соответствующая эпидемия началась после выхода его двухтомника в 1959 г.

Описывая феномен «папы Хэма» в Советском Союзе 1960-х гг., современные культурологи и литературоведы П. Л. Вайль и А. А. Генис замечают: «Хемингуэй существовал не для чтения. Важны были формы восприятия жизни, выстроенные писателем»¹.

Портрет Хемингуэя с трубкой и в свитере грубой вязки стоял на почетном месте почти в каждом «интеллигентном доме». Такой образ совпадал с представлением о мужественном человеке, верном кодексу чести, прошедшем через четыре войны, предпочитавшем кабинету

¹ Цит. по: *Парамонов Б.* Подростку исполнилось сто // <http://www.svoboda.org/programs/RQ/1999/RQ.21.asp>.

охоту, рыбную ловлю и спорт. Герои Хемингуэя поражали советских людей невиданной внутренней свободой и чудесным умением «слышать» другого человека. Вызывала восхищение и видимая бессюжетность при огромном внутреннем напряжении текста. Произведения писателя воспринимались во многом как глубокие философские притчи.

Многие крупнейшие советские писатели искренне признавались в своей любви к творчеству Хемингуэя. Так, Ю. В. Трифонов отмечал в своих «Воспоминаниях о муках немоты, или Фединский семинар 40-х годов», что был «инфицирован» любовью к Хемингуэю. Очевидное влияние стилистической манеры хемингуэевской прозы ощущается и в рассказах С. Д. Довлатова.

Текст как «айсберг»

Эрнест Хемингуэй получил Нобелевскую премию 1954 г. с формулировкой «за повествовательное мастерство, в очередной раз продемонстрированное в *«Старике и море»*, и влияние на современную прозу». Влияние этого писателя на современную прозу без преувеличения огромно. Декларируя свою неприязнь ко всему возвышенно-романтическому, Хемингуэй создал концепцию принципиально «некнижного» стиля.

Писатель любил сравнивать экспрессивность текста с айсбергом, только на одну восьмую возвышающимся над поверхностью воды. В своих произведениях он отказывается от риторики, предпочитая не «описывать», а «называть». Фундамент подобного повествования составляют глаголы движения, существительные, однотипные ремарки, многократное употребление соединительного союза «и». Писатель создает только схему восприятия (жар солнца, холод воды, вкус вина и т. д.), лишь в читательском сознании все это воплощается в полновесный чувственный опыт.

Огромное влияние на стиль Хемингуэя оказали картины П. Сезанна, стремившегося передать в своих полотнах, как говорил он сам, «природу-в-глубине», не эфемерную, а замкнутую в себе, кристальную вещь. Хемингуэй признавался, что именно у Сезанна научился придавать рассказу «объемность и глубину». Персонажи Хемингуэя как бы не имеют души. Их сознание растворяется во внешнем мире (город под дождем, парижские улицы). Писатель нанизывает факты, собирая их в пейзаж, подчиненный достаточно жесткой логике и имеющий в целом трагический характер. Печаль растворяется на страницах почти всех произведений Хемингуэя. Даже пребывание на «празднике в празднике» укореняет героя в его «искусстве страдать» (*«И восходит солнце»*).

Хемингуэевские герои обречены, как будто над ними изначально тяготеет рок («Прощай, оружие!»).

Хемингуэй считал своей основной целью писать только о том, что знает, и писать правду. Традиционный для произведений писателя парадокс «Утрачивая — обретаю» указывает на намерение сделать смыслом само отсутствие смысла. Чем горше поражение, тем настойчивее заявляет о себе стремление человека во что бы то ни стало утвердить свое достоинство.

Летописец «века джаза» (Ф. С. Фицджеральд)

Блеск «сладкой жизни»

Фрэнсис Скотт Фицджеральд (1896–1940) считал, что подлинная культура проверяется способностью одновременно удерживать в сознании

две прямо противоположные идеи. Действительно, дуализм — наиболее характерная черта мироощущения этого замечательного американского писателя, прославленного летописца «века джаза», эпохи 1920-х гг.

Центральные мотивы творчества Фицджеральда — богатство, успех, блестящая жизнь, превращенная в «самую дорогостоящую оргию в истории», «шумный карнавал» и т. д. Писатель создает поэтические, волнующие образы роскошных красавиц — Дэзи Бьюкенен («Великий Гэтсби» (1925)), Николь Уоррен, в которой «все было рассчитано на полет, на движение» («Ночь нежна» (1934)). В то же время блеск богатства в лучших произведениях Фицджеральда поражает прежде всего своей непрочностью, двойственностью соединения с тайной, роком, даже проклятием.

Так, в романе «Ночь нежна» блеск «сладкой жизни» уподобляется «мертвечине»: Николь загорает, «подставив солнцу подвешенную к жемчужному колье спину». В новелле «Алмазная гора» (1922) баснословное богатство оборачивается предельно отталкивающими чертами.

Свой первый большой успех Фицджеральд снискал, опубликовав в 24-летнем возрасте роман «По эту сторону рая», в котором достаточно верно передан дух времени, его ритм, стиль. Но, почти полностью сливаясь со своим «джазовым» героем, студентом Принстонского университета Эмори Блейном, автор утрачивал возможность объективного взгляда на мир. Поэтому «век джаза» отразился в романе по преимуществу внешними чертами. Эмори Блейн жил в атмосфере мифа, практически не испытывая сопротивления непридуманной реальности.

В зрелых произведениях Фицджеральда герои, сохраняя веру в «свет неимоверного будущего счастья», оказываются и на почве реальности, где «сказками века джаза» не проживешь. Подобной многомерностью и определяется выдающаяся художественная сила произведений Фицджеральда, значение сделанного им в искусстве слова.

«Великий» Джей Гэтсби оказывается неразборчивым в средствах бутлегером. Он жалок и смешон в своей погоне за «девушкой из хорошего общества» Дэзи, но он подлинно велик как носитель бескорыстной иллюзии, веры в возможность построить рай на земле. Писатель вместе с рассказчиком (эту роль в романе выполняет Ник Каррауэй) постепенно раскрывает очень важную мысль о том, что человек, устремив-

шись к идеалу, придал своим незаурядным силам ложное направление и обрел себя на духовную гибель.

Исповедь писателя

Роман *«Ночь нежна»* (1934), потребовавший десяти лет изнурительной работы, Фицджеральд считал своей исповедью. Название роману дала строка из «Оды соловью» Дж. Китса. Поначалу будущая книга виделась автору могильным памятником «веку джаза», резко оборвавшемуся в октябре 1929 г., когда на нью-йоркской фондовой бирже разразилась паника и Америка ощутила мнимость своего традиционного благополучия. В ходе создания романа хронологические границы действия (1924–1929) остались неизменны, но сам его характер значительно углубился.

Роман превратился в художественное исследование национальной мифологии, что потребовало пересечения точек зрения, столкновения противоположностей. В сюжет была введена юная киноактриса Розмэри Хойт, воплощение «американской невинности». В ее глазах компания Дайверов и их окружение кажутся воплощением эlegantности, «стиля», она горячо откликается на расточительные шалости, «не догадываясь, что все это тщательно отобрано на ярмарке жизни...»

В центре романа — история молодого талантливого врача-психиатра Дика Дайвера, женившегося на своей пациентке Николь Уоррен, наследнице миллионного состояния. Идиллическая завязка оборачивается, однако, трагедией: Дик Дайвер все более остро ощущает зависимость от миллионов своей жены. Карнавальная суэта, непрерывные развлечения отвлекают его от подлинно серьезных занятий, природное богатство души и ума постепенно подменяется внешним блеском. Пустоту жизни Дик стремится компенсировать, прибегая к проверенному способу — бутылке. Расставшись с Николь, он возвращается в Америку, где, перебираясь из госпиталя в госпиталь, так и не обретает стабильной опоры в жизни.

Последним, оставшимся незавершенным, произведением Фицджеральда стал роман *«Последний магнат»*, в котором писатель опять обращается к взаимоотношениям «мечты» и реальности, задумываясь о мере личной ответственности человека за свою собственную судьбу и судьбы культуры.

«Двойное зрение» (Я. Гашек)

«Простак» против милитаризма

Литературное наследие замечательного чешского писателя *Ярослава Гашека* (1883–1923) представлено огромным количеством сатирических и юмористических рассказов, точное число которых до сих пор неизвестно. Отдельными сборниками вышли *«Заботы господина Генкрата»* (1912), *«Спутник иностранцев»* (1913), *«Моя торговля собаками и другие юморески»* (1915). Прославил писателя его любимый герой — бравый солдат Швейк, впервые возникший в книге новелл *«Бравый солдат Швейк и другие удивительные истории»* (1912). В пестром ряду сатирических рассказов образ Швейка еще не получил своей завершенности. Но в фельетонах и новеллах оттачивался литературный язык Гашека. Его главные черты: гротеск, лаконичность, острота и меткость слова. Гашек — мастер стилизации, пародии на канцелярский жаргон.

Мобилизация прервала литературную деятельность Ярослава Гашека. Оказавшись в армии, он перешел линию фронта на Галичском направлении и сдался в плен русской армии. Затем вступил в создаваемый в России Чехословацкий легион, участвовал в его печатных изданиях. Сблизившись с большевиками, стал комиссаром Красной Армии. В 1920 г., после окончания гражданской войны, Гашек возвратился в Прагу и с этого времени был занят исключительно литературной деятельностью.

От мелких бытовых рассказов он перешел к созданию эпопеи *«Судьба braveго солдата Швейка в мировой войне»* (1921–1923), главным лицом которой и стал солдат Швейк, выполняющий отдаваемые ему приказания с такой точностью, что приводит их к абсурду. Военное начальство считает его неисправимым идиотом, но читатель очень быстро понимает, что идиотизмом скорее проникнута военная система. Утрируя послушание и подчиненность, Швейк тем самым становится негодным инструментом в руках своих начальников. Если бы армии всех воюющих сторон состояли из таких Швейков, война прекратилась бы сама собой.

Эта забавно проведенная тенденция эпопеи сделала ее исключительно популярным произведением, направленным против милитаризма. Главной темой эпопеи стало сопротивление простого человека прогнившим государственным учреждениям и порядкам. Сопротивление это носило разные маски, но наиболее частой была плутовская. В своем произведении Гашек возродил традицию народного юмора, восходящую

прежде всего к герою народных книг о Тиле Уленшпигеле. У Гашека так же постоянен контраст между здоровым смыслом героя и государственным строем, извратившим этот здоровый смысл.

«Кажимость» и сущность

Книга вызвала большой общественный резонанс. В сущности, роман о Швейке можно справедливо назвать одним из первых антивоенных произведений XX в. *Юлиус Фучик* говорил, например, об исторической роли Швейка в подготовке краха Австро-Венгрии. Одной из существенных причин необыкновенной популярности истории Швейка стал неподражаемый юмор, пропитывающий это произведение. Эпопея написана сочным языком, с примесью солдатского жаргона и пражского арго. Не случайно фигура Швейка вызвала неприятие некоторых критиков, обвинявших писателя в вульгарности и грубости. Между тем грубость Швейка — не самоцель. Сатира Гашека адекватна грубости войны. Швейк груб, циничен, когда он вступает в отношения с государственной военной машиной и ее винтиками (такими, как поручик Дуб), но он добр и человечен с такими же простыми людьми, как он сам.

Силу Гашека-писателя составляла одержимость познания мира и людей. Всю его короткую жизнь эта страсть бросала писателя в рискованные предприятия, питала интерес ко всему необычному, звала в дальние страны. Как будто сама его жизнь стала творческим процессом. Его отличала поразительная живость реакции на все происходящее вокруг. Кроме того, Гашек обладал необыкновенным чувством комического, «двойным зрением», позволяющим одновременно видеть разные стороны события: «кажимость» и сущность.

В своей знаменитой книге писатель отвергает романтическую точку зрения на войну. Он безжалостно критикует милитаризм, разоблачает цинизм и необыкновенную тупость тех, кто развязал войну. Гашек не скупится на преувеличения, но не отступает от реальности, меняя только угол зрения. Смех Гашека как будто способен превозмочь военный кошмар, смерть, ужасы всечеловеческой бойни, мира, превращенного в «гигантский сумасшедший дом».

Его любимый прием — коллаж. Типична в этом отношении знаменитая сцена, когда к Швейку, сидящему в тюрьме в ожидании расстрела, приходит священник, чтобы дать ему последнее утешение. Швейк же принимает его за нового заключенного и утешает его самого. Интересно, что Швейк первой части довольно сильно отличается от Швейка последней по времени написания главы. Его притчи и нравоучительные рассказы приобретают все более острый политический характер.

Несмотря на такое противоречие, роман оставляет впечатление цельного философского единства. Жизнь Швейка опрокидывает прямолинейную логику власть предержащих, доказывая, что реальность сложнее любых бюрократических установлений, что человек неисчерпаем в своей сложности, неожиданных реакциях, неподчинении стереотипам. Так обнаруживается стройная внутренняя логика алогизма швейковского поведения, его поступков и суждений.

«Продолжение следует...»

Не закончив роман (были написаны только три тома и часть четвертого), Гашек внезапно умер. В его смерть долго не верили, считая это очередным розыгрышем писателя. Продолжение написал фельетонист газеты «Руде право» *Карел Ванек*, но его произведение как будто перешагнуло тонкую грань, отделяющую юмор Гашека от вульгарности.

Швейк занял сегодня достойное место среди знаменитых героев мировой литературы, живущих своей собственной жизнью, независимо от произведения: Санчо Панса, Тиль Уленшпигель, Дон Кихот. Он стал особым, полуфольклорным типом героя, который защищает себя от государственного абсурда тем, что до последней буквы выполняет приказы и предписания, делая тем самым очевидной абсурдность. Об огромной популярности книги Я. Гашека говорит и тот факт, что *«Бравый солдат Швейк»* был переведен на 58 языков мира.

Роман о Швейке оказал влияние на всю мировую литературу. Приключения бравого солдата были перенесены на театральную сцену и киноэкран. Одними из наиболее интересных драматургических прочтений романа Гашека были постановка *Э. Пискатора* (1927), инсценировка «Швейк во второй мировой войне», сделанная *Б. Брехтом* (поставлена на сцене в 1959 г., после смерти драматурга). По мотивам романа было создано несколько фильмов (режиссеры *С. Юткевич*, *К. Ламач* и др.). Заслуживает упоминания и роман *Дж. Хеллера* «Уловка-22» (1961), в котором автор также создает едкую карикатуру на войну, сопровождающуюся фантастическими измышлениями и черным юмором.

Духовное освоение «Великой Австралийской пустыни»

Художественный метод Патрика Уайта

Исследование общества, живущего в «мишуре изобилия» (*М. Кларк*), открытая полемика с так называемым «австралийским мифом» о процветающей стране молодой здоровой нации, идущей путем демократического прогресса, — все это черты художественного метода выдающегося австралийского писателя, лауреата Нобелевской премии по литературе 1973 г. *Патрика Виктора Мартиндейла Уайта* (1912–1990). В его произведениях («*Живущие и умершие*» (1941); «*Тетушкина история*» (1948); сборник рассказов «*Обожженные*» (1964); «*Око бури*» (1973) и др.) выведена галерея «обоженных» людей, одиночек, ведущих отшельническую жизнь. Защищаясь от пустоты своего существования, герои Уайта уходят в мир грез и фантазий, в мир искусства. Миф предстает с изнанки: процветание оборачивается нищетой, унижающей человека, стремление пробиться к успеху собственным трудом приводит к перенапряжению, дух первопрочеда открывает путь к вседозволенности, жизнерадостность перерождается в нравственную глухоту эгоизма, а удаль — в безответственность.

Хроника дней и трудов

Созданный в 1955 г. роман «*Древо человеческое*», лучшее, по мнению большинства исследователей, произведение П. Уайта, — справедливо может быть назван «австралийским эпосом». Писатель задумал изобразить в нем «все многообразие жизни, взяв за основу существование двух обыкновенных людей — мужчины и женщины». В то же время «под покровом обычного» он вскрывает пронизывающую жизнь поэзию, тайну неповторимости существования каждого человека. Хроника дней и трудов семьи Паркеров, их любви, смерти, возрождения, история о том, как на расчищенном участке леса Стэн Паркер поднимает большое хозяйство, составляет сюжетную канву книги. Ее смысловым стержнем становится тема труда, позволившего покорить огромное пространство дикого континента.

В изображении П. Уайта труд предстает как смысл жизни и великое предназначение каждого, ритуалом, служением, в котором герои обретают свое человеческое достоинство. При этом писатель лишает их возможности выразить свои чувства в слове. Эми и Стэн Паркеры, при всем их душевном богатстве, наделены некоей специфической «безъ-

языкостью», которая в романе имеет несколько смыслов. С точки зрения Уайта, слово не может выразить человеческий опыт во всем его богатстве и истинности. Чувство невозможно передать словами, каждый ведет с собой на протяжении жизни внутренний монолог, каждый «поглощен своей тайной, которую не в состоянии разгадать».

Стилистика романа необычайно сложна. Писатель использует богатейшую палитру красок: от патетики, суровой простоты, пуританской романтики до комической стихии австралийского бурлеска.

Бурлеск, бурлеска (от итал. *burla* — «шутка», «забава») — один из жанров комической поэзии, обозначающий пародию, в которой «возвышенная» тема излагается шутовским языком.

Роман о становлении австралийского рода завершается сценой смерти его основателя Стэна Паркера. Круг человеческой жизни замкнут. Но дух человека оживает в следующем поколении. Внук Стэна и Эми, Рей, словно искупает «безъязыкость» предков. Его сознание смущено неясными образами будущей поэмы, «его незрелая мысль давала все новые ростки».

П. Уайт разбивает представление о провинциализме и континентальной ограниченности культуры «Великой Австралийской пустыни», где «разум — самый дешевый вид собственности, где богат — столп общества... где на первом месте — бицепсы, а наступление материальных уродств совершенно не волнует “среднего” австралийца»¹. Он выдвигает иной жизненный идеал: труд, доброта, терпимость, самопожертвование — и находит этот идеал в людях, пребывающих вне прогресса и процветания — в «блаженненьких», беззащитных, вытесненных из жизни. Не случайно сам писатель неоднократно отмечал огромное воздействие, которое оказал на него художественный опыт *Ф. М. Достоевского*.

¹ White P. Biography // Australian Letters, 1958. — V. I, № 3. — P. 37–40.

Экзистенциализм: философия существования

«Прорыв к Другому»

По замечательному определению *М. К. Мамардашвили*, «экзистенциализм — это не академическая философия, которую излагают с кафедр и уточняют с помощью профессорских словопрений... Это скорее способ фиксации определенных настроений»¹.

Термин «экзистенциализм» происходит от латинского слова *existentia* — «существование». «Философия существования», ориентированная на проблемы, связанные со смыслом человеческого бытия в современном мире, появилась в 1920-е гг. в Германии и Франции. Истоки экзистенциализма — феноменология *Э. Гуссерля*, религиозно-мистическое учение *С. Кьеркегора*, впервые сформулировавшего понятие «экзистенция» и тезис о неприменимости научного метода в самопознании человека.

Эдмунд Гуссерль (1859–1938) — немецкий философ, основатель феноменологии как философского движения. В своих работах «*Логические исследования*» (1900–1901), «*Идея феноменологии*» (1907), «*Идеи к чистой феноменологии и феноменологической философии*» (1913) философ утверждает, что истина есть специфическое «интеллектуальное переживание», и обращается к исследованию значения и структуры опыта, а также «категориальной интуиции». Идеи Гуссерля разрабатывали крупнейшие мыслители XX в. *М. Шелер*, *М. Хайдеггер* — один из основателей экзистенциализма.

Экзистенциализм фиксировал новый, по сравнению с модернизмом, этико-психологический характер происходящего в человеческой цивилизации: неизбывное одиночество, невозможность коммуникации между человеком и миром, лишенным трансцендентного начала («вечное молчание небес»), абсурдность бытия.

При этом экзистенциалисты стремились постигнуть бытие как некую нерасчлененную целостность субъекта и объекта. Выделив в качестве изначального и подлинного бытия само переживание, экзистенциализм понимает его как переживание своего «бытия-в-мире». Согласно *Ж.-П. Сартру*, экзистенция есть бытие, направленное к *ничто* и сознающее свою конечность. Структура экзистенции состоит из различных ипостасей человеческого существования: страха, решимости, совести и др., которые являются не чем иным, как различными способами

¹ *Мамардашвили М. К.* Категория социального бытия и метод его анализа в экзистенциализме Сартра // *Экзистенциализм*. — М., 1966. — С. 151.

соприкосновения с *ничто*, убегания от него. Поэтому именно в пограничной ситуации, в моменты глубочайших потрясений человек осознает экзистенцию своего существа.

Одна из основных проблем экзистенциализма — это разобщенность индивидуумов, которая порождается тем, что предметное бытие принимается как единственно возможное. Но подлинное бытие является не предметным, а личностным, поэтому истинное отношение к бытию — это диалог. Прообразом отношения человека к бытию является личное отношение к другому человеку. Любовь есть прорыв к другому, будь то человек или Бог. Поскольку такой прорыв при помощи рассудка понять нельзя, экзистенциалисты относят его к сфере «таинства».

В художественной литературе идеи экзистенциализма отчетливо проявились в годы Второй мировой войны и сразу после нее (*Г. Марсель, Ж.-П. Сартр, С. де Бовуар, А. Камю*). Во второй половине XX в. экзистенциальные умонастроения отразились в произведениях французских (*А. Мальро, Б. Виан*, отчасти *Ж. Ануй*), испанских (*М. Де Унамуно*), американских (*Н. Мейлер, Дж. Болдуин*), английских (*А. Мердок, У. Голдинг*), немецких (*Э. Носсак*), японских (*Кобо Абэ*) поэтов и писателей.

Сами писатели, однако, иногда отрицают причастность к экзистенциализму, что делает его границы зыбкими, а отнесение к нему тех или иных имен спорным. Наиболее значимые признаки экзистенциализма: предельная напряженность переживания кризиса цивилизации XX в. как невозместимой утраты глубинных духовных смыслов и ценностей; тщетные намерения преодолеть трагизм «человеческого удела», перестраивая внутренний мир человека, нравственно «выпавшего» из привычного общества и покинутого в одиночестве среди враждебного мира.

Очевидно, что многие произведения крупных мастеров слова отмечены трагическим гуманизмом, заостренным до болезненной ущербности (*Ф. М. Достоевский, Ф. Ницше, Ф. Кафка*), и обнаруживают сходное звучание с этими признаками. При таком расширительном словоупотреблении понятие «экзистенциализм в литературе» можно отнести к самым разным авторам.

«Бунтующий человек» (А. Камю)

Выдающийся представитель экзистенциализма в литературе французский писатель *Альбер Камю* неоднократно повторял, что он не является философом. Профессиональным философом он действительно не был, хотя получил философское образование. Между тем в произведениях Камю отчетливо проявляются интуитивная

точность рассуждений, стремление к глубинному проникновению в человеческое сознание.

Альбер Камю родился 7 ноября 1913 г. в алжирской деревне Мондови, недалеко от г. Аннаба, в семье сельскохозяйственного рабочего. Его отец погиб в Первую мировую войну, и мать переехала с двумя сыновьями в г. Алжир, где Камю прожил до 1939 г. Детство будущего писателя было очень тяжелым, но все же мать смогла дать Альберу образование. Большое влияние на Камю оказал его школьный учитель Луи Жермен, который, распознав способности своего ученика, оказывал ему всяческую поддержку. В 1923 г. Альберу удалось поступить в лицей. В 1930 г. Камю заболел туберкулезом, но, несмотря на болезнь, сумел окончить философский факультет Алжирского университета.

В конце 1930-х гг. Камю уехал во Францию. Во время немецкой оккупации он принял активное участие в движении Сопротивления, сотрудничал в подпольной газете «Битва». Одновременно Камю работал над завершением повести «Посторонний» (1942), которая принесла ему международную известность. За «Посторонним» последовало философское эссе «Миф о Сизифе» (1942), в котором писатель сравнивал абсурдность человеческого бытия с трудом мифического Сизифа, обреченным вести постоянную борьбу против сил, с которыми не может справиться. Отвергая христианскую идею спасения и загробной жизни, Камю находит смысл в самой борьбе. Спасение, по его мнению, заключается в повседневной работе.

«Посторонний» и «Миф о Сизифе» содержат основные ключи к экзистенциализму. Сознание Мерсо, героя «Постороннего», пробуждается лишь к самому концу повествования, когда он оказывается перед лицом смертной казни за беспричинное убийство незнакомого араба.

После окончания войны Камю некоторое время работал в «Битве». В 1947 г. вышел его третий роман, «Чума», история эпидемии в алжирском городе Оране. Но «чума» может восприниматься и гораздо шире: это и нацистская оккупация Франции, и символ смерти и зла. Внимание писателя сосредоточено на группе людей, которые, подобно Сизифу, создают тщетность своих усилий и тем не менее продолжают работать, чтобы облегчить страдания сограждан. Теме универсального зла посвящена и лучшая, по мнению критиков, пьеса писателя «Калигула» (1945).

В «Бунтующем человеке» (1951) писатель рассматривал теорию протеста против власти, критикуя диктаторские идеологии, в том числе коммунизм и другие формы тоталитаризма, посягающие на свободу и достоинство человека. В начале 1950-х гг. в результате идеологических

расхождений Камю порвал с экзистенциализмом, вождем которого считался Ж.-П. Сартр, увлеченный марксизмом.

В 1956 г. писатель выпускает ироническую повесть *«Падение»*, в которой раскаявшийся судья признается в своих преступлениях против морали. В 1957 г. Камю был награжден Нобелевской премией «за огромный вклад в литературу, высветивший значение человеческой совести». В своей Нобелевской речи он сказал, что его творчество зиждется на стремлении «избежать откровенной лжи и противостоять угнетению». Присуждение Нобелевской премии стало поводом для создания *«Шведских речей»*, получивших широкий отклик во всем мире. Из публицистики 1950-х гг. стоит выделить и *«Размышления о гильотине»* — страстный призыв отменить смертную казнь. В это время писатель, по его собственным словам, достиг творческой зрелости; у него были обширные творческие планы, которым не суждено было сбыться: 4 января 1960 г. Альбер Камю погиб в автомобильной катастрофе на юге Франции. Роман *«Первый человек»* был только начат, посмертно были изданы записные книжки и юношеский роман *«Счастливая смерть»*.

Многие критики считают Камю одной из наиболее значительных фигур своего времени. В своих произведениях он показал отчужденность и разочарованность послевоенного поколения, но при этом упорно искал выход из абсурдности существования.

Ж.-П. Сартр и «сартризм»

Решающее значение для формирования философской концепции Ж.-П. Сартра (1905–1980) сыграли идеи Э. Гуссерля и М. Хайдеггера.

Мартин Хайдеггер (1889–1976) — немецкий философ, один из крупнейших мыслителей XX в., профессор Марбургского и Фрейбургского университетов. Основные работы: *«Бытие и время»* (1927), *«Кант и проблема метафизики»* (1929), *«Введение в метафизику»* (1935), *«И луть к языку»* (1959), *«К делу мысли»* (1969). С точки зрения мыслителя, в своих повседневных заботах люди словно бы затеряны. Но иногда истинное бытие вдруг врывается в жизнь. Тогда человека «берет» глубокая тоска, бродящая в безднах бытия, смещающая все вокруг в массу какого-то странного безразличия. Основное состояние современного человека, заброшенного в мир, покоренный техникой, в котором господствует язык рекламы, пропаганды, научно-популярной информации, — это состояние бездомности, отчуждения. Влияние Хайдеггера на современную философскую мысль, на литературу и поэзию, на культуру в целом огромно, и осознание и анализ этого многообразного наследия далеки от завершения.

Экзистенциалистская философия Сартра полнее всего раскрыта в книге *«Бытие и ничто»* (1943). Одновременно он создавал свои художественные произведения: романы *«Тошнота»* (1938), *«Дороги свободны»* (1949), сборник новелл *«Стена»* (1939), пьесы *«Мухи»* (1943), *«За закрытой дверью»* (1944). Таким образом, «сартризм» вызревал во всех формах разносторонней деятельности писателя, мыслителя, общественного деятеля. Но именно в литературных произведениях наиболее адекватно реализовалась сущность экзистенциализма.

В философском романе *«Тошнота»*, написанном в форме дневника, состояние тошноты знаменует начало превращения «просто человека» в экзистенциального героя. Антуан Рокантен внезапно обнаруживает, что мир «есть», но он «вне». Рокантен испытывает страх. Герой улавливает абсурдность существования, чуждость всего, что его окружает. Он рвет все связи, расстается с любимой, оставляет занятия историей, покидает мир обывателей, которые не живут, а «ломают комедию».

Новеллы в сборнике *«Стена»* посвящены исследованию различных ограничений абсолютной, экзистенциальной свободы (смертный приговор, «сильный мужчина» и др.).

Герой новеллы «Герострат» Пьер Ильбер совершает «немотивированное преступление», убивая случайного прохожего. Он объясняет свой поступок отвращением, которое испытывает к людям. Ильбер хочет быть самим собой, не принимая правил общественной морали. Так отчуждение превращается в ненависть.

Сартру принадлежит высказывание: «Ад — это другие». Свобода Другого, его бытие убивают «мои возможности». Следовательно, общество, в его понимании, представляет собой совокупность индивидуумов, находящихся в состоянии бесконечной войны. В 1945 г. Сартр заявил, что «экзистенциализм — это гуманизм». Свобода трактуется им как «свободный выбор за освобождение». Такое понимание свободы Сартр противопоставил «идеальному бунту» А. Камю. Главное в том, что «выбор всех людей» заключает в себе нравственный смысл.

В своих поздних произведениях Сартр обращается к читателям с вопросом: «Что ты сделал со своей жизнью?» Преступником становится тот, кто лишен возможности отвечать за свои поступки (*«Затворник Альтоны»* (1959)). Идея создания «настоящего романа», аналога современного Знания, была реализована писателем в трилогии *«Гадкий утенок. Гюстав Флобер с 1821 по 1857 г.»* (1972). Основой размышлений Сартра стал тезис о том, что «человек никогда не является индивидуумом,

лучше его называть универсальной единичностью». В личности Флобера писатель обнаруживает комплекс «лишнего», «неоправданного» существования («гадкого утенка»). Ощущение ирреальности своего существования, нелюбовь родителей — все это стимулирует литературное творчество, которое позволяет ему овладеть миром с помощью воображения. Флобер открывает, по мысли Сартра, современную эпоху превращения искусства в самоцель.

Постмодернистские метаморфозы

Западноевропейская литература конца XX в., обратившаяся к сущностным вопросам бытия человека в эпоху «тотального разочарования», остро актуализировала художественный опыт экзистенциализма в постмодернистских текстах. Именно здесь отчетливо выявилося, что в современном сознании происходит постепенное разрушение такого чувства, как радость жизни, обнаруживает себя кризис гуманистических ценностей, поразивший эту техническую цивилизацию, где человек оказался просто винтиком в механизме производства и потребления, рабом физиологических потребностей, не знающим, как заполнить духовный вакуум.

Именно у экзистенциализма постмодернизм наследовал драматизм индивидуального сознания, состоящий прежде всего в переживании ситуации универсального Абсурда и Хаоса, непреодолимом ощущении одиночества перед лицом Ничто, сомнении в подлинности бытия.

Так же, как и в экзистенциализме, в постмодернизме размываются границы между литературой и философией, документом и мифом, игрой и реальностью. В то же время связи художественной системы постмодернизма с экзистенциализмом не допускают линейного толкования. Постмодернизм идейно обновляет экзистенциалистские философские и художественные принципы, включая их в собственное многослойное литературное пространство.

В своих произведениях постмодернисты устраивают пародийную игру с такими крупными традиционными формами романа, как роман воспитания, детективный, исторический, готический и т. д. Главным образом эта игра связана с общей эстетической установкой на осознанное пародирование истории, развенчание Века Просвещения. Показательно, что возможности обновления литературных приемов при создании традиционных литературных форм занимали такого ведущего экзистенциалиста, как Ж.-П. Сартр, высоко ценившего неограниченные возможности игры с читательским ожиданием от текста.

Трагедия отчуждения (П. Зюскинда)

Подобные метаморфозы экзистенциализма обнаруживаются в поэтике произведений крупнейшего немецкого писателя конца XX в. *Патрика Зюскинда* (р. 1949).

Драма *«Контрабас»* (1980) и малая проза Зюскинда (*«Голубка»* (1987); *«История о господине Зоммере»* (1991); *«Тяга к глубине»*; *«Сражение»* и *«Завещание метра Мюссара»* (1995)) проникнуты трагизмом мироощущения человека, пытающегося найти свое место в экзистенциальном лабиринте мира. Одиночество воспринимается писателем как страшный симптом внутреннего распада, разрыва с «другим» миром, живущего по «другим» законам. Для его героев характерны, как правило, добровольное отстранение от причастности к обыденности, универсальное «европейское одиночество» (*П. Эстерхази*), попытки преодолеть страх перед миром. Но экзистенциальная трагедия отчуждения предельно усугублена особенностями литературы постмодернизма, провозглашающей ситуацию тотальной пародийной игры.

Так, получивший широчайшее читательское признание *«Парфюмер. История одного убийцы»* (1985) построен на интертекстуальности, неоднозначном использовании художественного знака, когда происходит соединение в рамках одного текста признаков различных жанров и культурных традиций. Как считают исследователи, этот роман был создан на новой волне интереса к пограничной морали в области искусства.

Метаморфозы экзистенциализма нашли наиболее яркое воплощение в образе главного героя — Жана-Батиста Гренуя. «Величайший парфюмер всех времен» и одновременно клещ в обличье человека противопоставляет экзистенциалистскую бесстрастную отрешенность «постороннего» миру Абсурда. Смерть Гренуя в конце романа абсолютна так же, как глубоко было его одиночество в мире. Она уникальна, как и положено смерти в экзистенциалистской трактовке.

Отчужденное положение героя драмы *«Контрабас»* во многом оказывается обусловленным контрабасом, «препятствием», как называет его сам музыкант. Монолог одинокого «художника» разворачивается в замкнутом пространстве, по ходу драматического повествования от первого лица он приходит к «экзистенциалистскому прозрению» — открытию абсурдности мира. Ситуация, в которой контрабасист покидает сцену, сближается с той, в которой А. Камю оставляет своего Сизифа у подножия горы. Герой отправляется по пути дальнейшего отчуждения прочь от оркестра, от социально зависимого искусства.

Трагедия отчуждения в мире без Абсолюта лишена в произведениях П. Эюскинда характера уникальности, напротив — она максимально доступна любому и настигает персонажей с неотвратимостью рока. Своего предельного звучания тема Абсурдного мира и затерянного в нем экзистенциального существования достигает в *«Голубке»* и *«Истории о господине Зоммере»*.

Ионатан Нозль, герой повести *«Голубка»*, в детстве пережил гитлеровскую оккупацию, его мать и отец были отправлены в лагерь, где и погибли, а мальчика и его сестру спрятали у родственников на юге Франции.

Жизнь Нозля на первый взгляд бессобытийна: по приказу дяди он батрачил, служил и был ранен в Индокитае, женился, но от него сбежала жена. В момент повествования Нозль работает швейцаром в банке. Тусклость, скука, отсутствие стремлений передают глубинную трагедию одиночества человека поствоенного времени. Нозль закрылся от мира в «футляре»: семиметровой комнатке на седьмом этаже. Он нелеп, чрезвычайно чувствителен и не умеет приспособливаться, но при этом способен на поразительное благородство, у него есть ответственность перед собой и перед людьми. Нозля до глубины души потрясает голубка, неожиданно появившаяся на пороге его комнаты, она разрушает его привычный мир, лишая его устойчивости. Но в то же время голубка помогает ему понять многообразное очарование жизни.

Нобелевская премия по литературе

В наши дни *Нобелевская премия* является высшим отличием для человеческого интеллекта. Она также может быть отнесена к немногочисленным наградам, известным самым широким кругам общечеловечности. Нобелевская премия — высшая научная награда, ежегодно присуждаемая Нобелевским комитетом в области литературы, физики, химии, экономики, медицины, укрепления мира.

Нобелевская премия состоит из золотой медали с изображением учредителя премии, знаменитого изобретателя *Альфреда Нобеля* (1833–1896), завещавшего создать на основе своего состояния призовой фонд, назначение которого — ежегодное награждение денежными призами тех, кто в течение предшествующего года сумел принести наибольшую пользу человечеству. Впервые Нобелевские премии были присуждены 10 декабря 1901 г. Первая Нобелевская премия по литературе была вручена французскому философу и поэту Сюлли Прюдому.

Престиж Нобелевской премии зависит от эффективности механизма, используемого для процедуры отбора лауреата по каждому направлению. Этот механизм был установлен с самого начала, когда было признано целесообразным собирать документированные предложения от квалифицированных экспертов различных стран, тем самым еще раз был подчеркнут интернациональный характер награды. Для присвоения награды по каждому направлению существует специальный Нобелевский комитет, играющий решающую роль в процессе выбора лауреатов. Каждый комитет состоит из пяти членов, но может обратиться за помощью к специалистам из других областей науки.

Обработка данных при выявлении лауреата базируется на принципах, подчеркнутых в завещании Нобеля. Так, в своем завещании он декларировал, что для присуждения премии по литературе «идеалистическая направленность» должна быть достаточным условием.

Выбор лауреатов в области литературы часто противоречив. Очевидно, что существуют не совсем мотивированные присуждения наград. Решения комитета, присуждающего Нобелевскую премию по литературе, вызывают больше всего нареканий среди всех нобелевских номинаций. Достаточно сказать, что эта премия никогда не была присуждена таким гениям мировой литературы, как *Л. Н. Толстой*, *Дж. Джойс*, *В. В. Набоков*, *Х. Л. Борхес*.

В то же время список лауреатов Нобелевской премии весьма представительен: среди них *Т. Манн*, *У. Фолкнер*, *Г. Г. Маркес*, *Ч. Милош* и др. Писателям, пишущим на русском языке, премия присуждалась 5 раз (*И. А. Бунин*, *Б. Л. Пастернак*, *М. А. Шолохов*, *А. И. Солженицын*, *И. А. Бродский*).

Литература

1. Адмони В. Г., Сильман Т. И. Томас Манн. Очерк творчества. — Л., 1960.
2. Анастасьев Н. А. Книги не для чтения (Гертруда Стайн) // Вопросы литературы. 2007. — Январь–февраль. — С. 250–290.
3. Ант С. К. Томас Манн. — М., 1972.
4. Ауэрбах Э. Мимесис. Изображение действительности в западноевропейской литературе. — М.; СПб., 2000.
5. Бочаров С. Г. Пруст и «поток сознания» // Критический реализм XX века и модернизм. — М., 1967.
6. Бреннер Ж. Моя история современной французской литературы. — М., 1994.
7. Гениева Е. Ю. Перечитывая Джойса // Джойс Джеймс. Избранное. Сборник. — М., 2000.
8. Грифцов Б. А. Теория романа. — М., 1988.
9. Жантиева А. Г. Английский роман XX века. — М., 1965.
10. Затонский Д. В. Австрийская литература в XX столетии. — М., 1985.
11. Камю А. Бунтующий человек. Философия. Политика. Искусство. — М., 1990.
12. Карельский А. В. Хрупкая лира. — М., 1999.
13. Карпенгер Х. Толкин. Биография. — М., 2002.
14. Кокто Ж. Голос Марселя Пруста // Кокто Ж. Портреты-воспоминания: Эссе. — М., 1985.
15. Лауреаты Нобелевской премии: Энциклопедия / Пер. с англ. — М., 1992.
16. Манн Т. Художник и общество: Статьи и письма. — М., 1986.
17. Манн Ю. В. Встреча в лабиринте: (Франц Кафка и Николай Гоголь) // Вопросы литературы. 1999. — № 2.
18. Мелетинский Е. М. О литературных архетипах. — М., 1994.
19. Ницше Ф. Рождение трагедии из духа музыки // Ницше Ф. Собр. соч.: В 2 т. — М., 1990. — Т. 1.
20. Писатели США. Краткие творческие биографии. — М., 1990.
21. Писатели Франции о литературе. — М., 1978.

22. *Полян Ж.* Тарбские цветы, или Террор в изящной словесности. — СПб., 2000.
23. *Поэзия французского символизма.* — М., 1993.
24. *Салахова А. Р.* Роман «Парфюмер» П. Зюскинда в контексте современной европейской прозы // Вестник УРАО. 2005. — № 1. — С. 225–232.
25. *Фрид Я.* Эмиль Верхарн. Творческий путь поэта. — М., 1985.

Литература Латинской Америки

Как я тебя обожаю, гора мексиканская!
...Вот и несу тебя в сердце, являясь
творением
жизни твоей, что отнюдь не проста, не легка,
будучи дочерью твоей, со смятанным
терпением
жизнь я свою на твои проливаю бока.

Габриэла Мистраль. Гора Иксласиуатль¹

Поэзия и проза «таинственного континента»

В XX в. латиноамериканская литература из малоизвестной и периферийной превратилась в значимую область мировой культуры. Латинскую Америку стали называть «таинственным

континентом», «континентом бурь», «континентом поэзии».

Основную линию латиноамериканской прозы и поэзии в этот период определяет создавшееся противоречие между изменившейся экономической действительностью, новым стилем жизни и художественными традициями нативизма, провозглашавшими преимущество доколумбовской культуры и отрицающими европейское влияние на латиноамериканское искусство. Молодые писатели стремились снять с национальной литературы обвинения в провинциальности, второсортности, эстетической зависимости от давно устаревших норм. Изменение положения литературы континента в мировом культурном процессе началось уже тогда, когда чилийская поэтесса *Габриэла Мистраль* (1889–1957), первая из латиноамериканских литераторов, была отмечена в 1945 г. Нобелевской премией. Начиная с середины XX в. складывается равновесие национального и общечеловеческого в латиноамериканском искусстве.

Творческие успехи представителей «магического реализма» и «нового романа» заставили заговорить о них в Европе и США. Латиноамериканский «магический реализм» явился определенным мироощущением, фольклорно-мифологическим мировосприятием народа. Для «магического реализма» предметом художественного познания жизни становится богатейшая мифология коренного населения континента и выходцев из африканских стран. *Мигель Анхель Астуриас* (1899–1974),

¹ *Мистраль Г.* Избранные стихи // http://library.irkutsk.ru/poeziq/mistral_g/stihi.txt.htm.

лауреат Нобелевской премии 1967 г., сочетал в своих произведениях эксперименты французских сюрреалистов и фольклор индейцев майя. Уже в первоначальной прозе Астуриаса просматриваются элементы новаторского метода «магического реализма», повлиявшего на последующее поколение литераторов.

Наряду с прозой «магического реализма» в литературе стран Латинской Америки развивалось направление, названное «новым романом». Писатели считали необходимым отказаться от традиционной манеры письма. «Новый роман» рождается в тесной связи с бурно развивающимися городами, поэтому в нем присутствует сюрреалистическая фантастика, косвенно связанная с фольклором. Несомненно, что и «магический реализм», и «новый роман» являются своеобразным вариантом реализма в условиях латиноамериканского континента. При этом ярко проявляется национальное и региональное разнообразие фольклора, доминируют темы «земли» и «города», писатели используют как классические формы повествования, так и экспериментальные методы.

Значительное влияние на поэзию Латинской Америки оказали перуанец *Сесар Вальехо* (1892–1938), мексиканцы *Родольфо Усигли* (1905–1979), *Мариано Асуэла* (1873–1952) и *Октавио Пас* (1914–1998), уругваец *Орасио Кирога* (1878–1937), колумбиец *Хосе Эустасио Ривера* (1889–1928), венесуэлец *Ромуло Гальегос* (1864–1969), чилийцы *Винсенте Уидобро* (1893–1948) и *Пабло Неруда* (1904–1973). В разработку индейской тематики внесли свой вклад эквадорец *Хорхе Икаса* (1906–1978), перуанцы *Сиро Алегрия* (1909–1967) и *Хосе Мария Аргедас* (1911–1969), гватемалец *Мигель Анхель Астуриас* (1899–1974).

Среди крупнейших прозаиков XX в. можно назвать аргентинцев *Эдуардо Мальеа* (1903–1982), *Эрнесто Сабато* (р. 1911), *Хулио Кортасара* (1924–1984), *Мануэля Пуига* (1933–1990) и *Хорхе Луиса Борхеса* (1899–1986), уругвайца *Хуана Карлоса Онетти* (1909–1994), мексиканцев *Хуана Рульфо* (1918–1984) и *Карлоса Фуэнтеса* (р. 1929), кубинцев *Хосе Лесама Лима* (1910–1976) и *Алехо Карпентьера* (1904–1980), бразильца *Жоржи Амаду* (1912–2001), колумбийца *Габриэля Гарсия Маркеса* (р. 1928).

Латиноамериканская литература XX в., необычайно интересная в своем своеобразии, повлияла на мировую культуру в целом. Сочетание традиционного и новаторского, реалистического и самобытного в ней показали возможность соединения особенностей разных культур в литературном произведении. Один из крупнейших латиноамериканских мыслителей уругваец *Хосе Энрике Родо* (1871–1917), рассматривая идею культурного синтеза современного общества, высказал мысль о том, что именно Латинская Америка может осуществить подобный синтез.

**Жажда
социальной
справедливости
(Ж. Амаду)**

Жоржи Амаду (1912–2001) родился в городе Сан-Салвадор-да-Баия, находящемся на северо-востоке Бразилии, на берегу уютной бухты. Литературная деятельность Амаду началась романами *«Страна карнавала»* (1931), *«Какао»* (1933) и *«Пот»* (1934), в которых писатель

неприукрашенно и сухо описывал труд и быт батраков на плантации какао и рабочих с окраины Баия. В этих произведениях прослеживается глубокое влияние мировой революционной литературы 1920-х гг.

Несмотря на успех первых книг, Амаду не был ими удовлетворен. Он стремился к тому, чтобы тема социальной справедливости была едина с национальными формами быта и мышления. Песни, легенды, предания, которые слышал в детстве, автор хотел донести до читателя. Так, Амаду написал свой первый цикл романов о Баия: *«Жубибаба»* (1935), *«Мертвое море»* (1936), *«Капитаны песка»* (1937). Герой романа *«Жубибаба»* в детстве был беспризорником, затем стал сначала вором и главарем банды, а потом прогрессивным профсоюзным лидером и образцовым отцом семейства.

Гармоничное переплетение поэтичности народной культуры и социальных проблем нашло отражение в романе *«Мертвое море»*. Каждый поступок героев произведения имеет два толкования: реальное и мифологическое. В действительности герои романа живут нищенской жизнью рыбацкого поселка, погибают в море, оставляя вдов и сирот, не имеющих средств к существованию. Но в мифологическом плане они общаются с богами, и моряк не возвращается из плавания, потому что становится возлюбленным богини моря Иеманжи. Тема борьбы бедняков за свои права скрыта в рассказе о мифологической жизни смельчака Гумы.

Роман *«Капитаны песка»* можно справедливо назвать «историей целого поколения». Рассказ о банде беспризорников, которых называют «капитанами песка», потому что они живут на песчаных пляжах гавани, покорила своей простотой, искренностью и верой в справедливость. Роман был экранизирован режиссером Х. Барлеттом в 1972 г., и кинофильм «Генералы песчаных карьеров» приобрел популярность во многих странах.

Действие романа происходит в Баия в 1930-е гг. Банда, состоящая из подростков, по разным причинам ставших «капитанами песка», живет своей жизнью, в которой сочетаются дерзкие ограбления и помощь друзьям в борьбе с полицейскими, первая любовь и горечь утраты. Жоржи Амаду сумел показать, как жестокая и убогая действительность тем не менее полна романтики. «Капитаны песка»,

одетые в лохмотья, грязные, голодные, агрессивные, — настоящие хозяева города, но при этом они не просто знают свой город, они любят его и поэтизируют.

После выхода цикла романов о Баия в бразильской культуре интерес к фольклору необыкновенно возрос. Стали появляться журналы и поэтические группы, пропагандировавшие индейский, африканский фольклор в качестве исконного элемента национальной культуры.

Постепенно идеологические установки в творчестве писателя уступают место художественной выразительности, эстетическим критериям, раскрывающим особенности такого литературного направления, как «магический реализм». Начало этим переменам положил роман *«Бескрайние земли»* (1942), затем *«Габриэла, корица и гвоздика»* (1958), *«Пастыри ночи»* (1964), *«Дона Флор и два ее мужа»* (1966), *«Лавка чудес»* (1969), *«Тереза Батиста, уставшая воевать»* (1972), *«Засада»* (1984) и др.

В произведениях Амаду незначительные на первый взгляд детали становятся полноценными и активными элементами, без которых невозможно развитие сюжета. Беднякам помогает в трудных условиях сохранять жизнерадостность танец, существующий как ритуал и как красота движения. Танцем герои выражают весь спектр чувств: любовь и отчаяние, радость и ненависть. Столь же важную роль в романах писателя играет еда, ее вкус, запах, процесс приготовления. Блюда, которые готовят только в Баия, участвуют во всех событиях жизни героев Амаду. Так, дона Флор (*«Дона Флор и два ее мужа»*) не просто готовит то или иное блюдо, а заново переживает события, связанные с ним, вспоминает счастливые и грустные минуты своей жизни.

Жоржи Амаду бесконечно любит своих земляков и заражает своей любовью читателя. Его романы переведены почти на 50 языков мира, неоднократно экранизировались, легли в основу театральных спектаклей, песен. Умер Жоржи Амаду в столь любимой им Баия в 2001 г.

Притча о жизни (П. Козльо)

Одним из самых незаурядных современных писателей можно назвать *Пауло Козльо*. Он родился в Рио-де-Жанейро в 1947 г. С детства мечтал писать книги, но в 1960-е г. в Бразилии правила военная диктатура, не приветствовавшая занятия искусством. Чтобы защитить своего сына от преследования властей, родители отправили семнадцатилетнего Пауло в психиатрическую клинику. Выйдя из больницы, Козльо работал журналистом, пытался реализоваться в театральной режиссуре и драматургии, писал стихи. В поэзии молодого автора власть усмотрела

критику, и его, обвинив в подрывной антиправительственной деятельности, трижды арестовывали.

Выйдя из тюрьмы и не найдя работы, Козльо отправился в путешествие. Случай привел писателя в католический орден, где он научился понимать язык знаков и предзнаменований, встречающихся на пути каждого человека. Путешествие по легендарной тропе паломников он описал в своей первой книге *«Паломничество»* (1987). В это же время зарождается любовь писателя к повествованию в форме притчи. Уже вторая книга-притча Пауло Козльо *«Алхимик»* (1988) стала столь популярной, что попала в Книгу рекордов Гиннесса.

В 1997 г. писатель опубликовал собрание философских мыслей *«Книга Воина Света»* (1997), в которой в форме притч рассказывается о выборе собственного пути каждым человеком и об ответственности за этот выбор. В романе *«Вероника решает умереть»* (1998) Козльо возвращается к классической повествовательной манере. Это удивительный рассказ о поиске смысла жизни и своего места в ней, о понимании того, что жизнь прекрасна сама по себе.

Социально активный человек, Пауло Козльо и в жизни придерживается принципов, изложенных в романах-притчах. В 1996 г. писатель основал институт Пауло Козльо, предоставляющий помощь и возможность социальной адаптации беднякам, в первую очередь детям и пожилым людям. Бразильская литературная академия, целью которой является сохранение бразильской культуры и языка, в 2002 г. избрала его своим членом, оценив вклад писателя в развитие национальной литературы.

Великий библиотекарь

Жизненный путь Хорхе Луиса Борхеса

Выдающийся аргентинский поэт, писатель, литературный критик, филолог, философ *Хорхе Луис Борхес* (1899–1986) родился в Буэнос-Айресе. Детство и юность провел в Европе, где познакомился с шедеврами мировой литературы и философии, оказавшими влияние на дальнейший творческий путь писателя. Уже в семь лет Хорхе Луис написал свой первый рассказ по мотивам «Дон Кихота», а в восемь перевел сказку *О. Уайльда*, писал стихи.

В 1921 г., вернувшись в Буэнос-Айрес, Борхес основал авангардистские журналы «*Призма*» (1921) и «*Форштенгень*» (1922), к концу 1920-х гг. опубликовал несколько поэтических сборников, начал писать рассказы. В 1937 г. Хорхе Луис, будучи уже известным писателем, вынужден был искать работу. Он получил место мелкого служащего в муниципальной библиотеке на окраине Буэнос-Айреса, где занимался классификацией библиотечных фондов. Книг было немного, поэтому свою работу Борхес выполнял за час, а в остальное время занимался литературным творчеством. Его замечательные рассказы «*Потеря в Вавилоне*», «*Смерть и буссоль*» и «*В кругу развалин*» были написаны в рабочие часы, а в «*Вавилонской библиотеке*» он точно описывает устройство муниципальной библиотеки, в которой провел девять лет.

В 1946 г., после установления диктатуры Х. Д. Перона, Борхеса уведомили, что переводят из библиотеки на должность инспектора по торговле птицей и кроликами на городских рынках. Писатель отказался от унижительного предложения, и по случаю этого события Аргентинское общество писателей, один из немногих оплотов сопротивления диктатуре, устроило торжественный обед. Когда в 1955 г. режим Перона пал, Борхесу предложили пост директора Национальной библиотеки Аргентины, должность профессора английской и американской литературы Буэнос-Айресского университета. В 1974 г. Борхес ушел в отставку и стал уединенно жить в маленькой квартире в Буэнос-Айресе.

Умер Хорхе Луис Борхес в 1986 г. в Женеве. На его могиле стоит необтесанный камень с цитатами из англосаксонского и исландского эпоса, которым писатель интересовался всю жизнь: «Дабы страху не ведать» и «Он достает свой меч Грам и кладет его между ними».

Командор французского ордена Почетного легиона, кавалер испанского ордена «Крест Альфонсо Мудрого», Командоре Итальянской Республики, доктор Сорбонны, Оксфордского и Колумбийского

университетов, Борхес не получил высшей литературной награды — Нобелевской премии, хотя был номинирован на нее. Но он получил значительно больше — всемирное признание.

Лабиринты культуры

Творчество Борхеса на первый взгляд рационалистично, даже прагматично. Писатель находил эстетику в логике, истории религии, восточной и западной мистике, физике, истории, даже в политике. Поэтому его произведения часто называют «лабиринтом культуры» или «зеркалом памяти». В мире Борхеса все существует вероятно, предположительно, невысказанно.

Хорхе Луиса Борхеса считают зачинателем новой латиноамериканской литературы, преобразовавшим в творчество свою нелегкую судьбу. Трагизм поэзии и прозы Борхеса основывается на ощущении себя последним представителем древнего рода. Отсюда темы одиночества и заточения, бесстрастное отношение к культуре, игра с фактами, аккумуляция образов и символов, непривычный взгляд на простые и понятные вещи.

Произведение *«Пьер Менар, автор “Дон Кихота”»* (1938) сам Борхес определил как среднее между эссе и рассказом. Сюжет заключается в том, что писатель Пьер Менар пытается сочинить *«Дон Кихота»*. При этом он не собирается переписывать роман, а хочет создать несколько страниц, которые бы точно соответствовали строкам, написанным М. де Сервантесом. Герой рассказа сумел это сделать, тексты совпали дословно, хотя смыслы, которые они выражают, оказались совершенно различными. Это произведение, написанное в 1938 г., стало предвестником последующей эпохи постмодернизма.

В рассказе четко прослеживается мысль, пронизывающая все творчество Борхеса: новые тексты невозможно написать, потому что их число ограничено и все они уже давно написаны. При этом литература реальнее самого писателя, то есть не писатель пишет книги, а уже готовые книги из некой Универсальной Библиотеки (*«Вавилонская библиотека»*) пишут себя руками писателей.

Истории, которые человечество пересказывает тысячелетиями, вошли в новеллу *«Четыре цикла»* (1972). Историй всего четыре: об укрепленном городе, который штурмуют и обороняют герои; о возвращении; о поиске; о самоубийстве Бога. Все они вроде бы хорошо известны, но Борхес предлагает читателю включиться в повествование, осмыслить сюжеты по-новому. Сотворческое переплетение деятельности писателя

и читателя является главным изобретением Борхеса, оказавшим влияние на всю литературу XX в.

Автор таких книг, как *«История вечности»* (1936), *«Вымышленные истории»* (1944), *«Алеф»* (1949), *«Новые расследования»* (1952), *«Создатель»* (1960), *«Сообщение Броуди»* (1970), *«Книга песка»* (1975) и др., Борхес внес в литературу XX в. особый игровой принцип, когда смерть, жизнь, пространство, время превращаются в символы, с которыми можно обращаться так же свободно, как с литературными образами или культурными знаками.

Загадки творчества Хулио Кортасара

Между реализмом и фантазией

Хулио Кортасар (1914–1984) соединил в своем творчестве приверженность к европейской культуре и интерес к аргентинской реальности.

Возможно, это связано с тем, что он эмигрант не в первом поколении. Его предки, среди которых были баски, немцы и французы, переселились в Ла-Плату в XIX в. Сам он родился в Брюсселе, в семье аргентинского дипломата, детство провел и в Европе, и в Аргентине. Окончив педагогический колледж, работал учителем в средней школе. Но по политическим причинам в 1951 г. вынужден был покинуть Аргентину. До конца дней жил в Париже, где много лет работал переводчиком при ЮНЕСКО.

Буэнос-Айрес, огромный город, где жители говорят на лунфардо (смеси множества различных языков и диалектов на основе испанского, своеобразный синтез культур Старого и Нового Света), оказал сильное влияние на творчество писателя. В свои романы и стихи Кортасар вплетал разговорные и просторечные слова, что позволяло наполнить произведения «ароматом улиц», ни с чем не сравнимым национальным колоритом.

Необъяснимой загадкой творчества Хулио Кортасара стал роман «Экзамени», написанный в конце 1940-х гг., в котором писатель проявил себя как предсказатель: с документальной точностью описал события, сопровождавшие похороны супруги президента Перона Эвиты, умершей в 1952 г. Мистика и магия обыденной жизни присутствуют во всех произведениях Кортасара. Творчество писателя основывается на постоянном поиске: фантастического в искусстве, свободного жанра в прозе; используются анаграммы и придуманные писателем слова. На этой основе создаются удивительные полуреальные, полуфантастические миры, включающие читателя в игру, затеянную автором. Так возникают книги-коллажи, книги-игры «*Истории о хронопах и фамах*» (1962), «*Игра в классики*» (1963), «*Путешествие вокруг одного дня на восьмидесяти мирах*» (1967), «*Последний раунд*» (1968), «*Эпюмы и мэоты*» (1971).

Проживший большую часть жизни в Европе, Кортасар так и остался латиноамериканским писателем, о чем он не раз упоминал в своих романах. Он умер в 1984 г., но потом еще десятилетия появлялись его ранее не опубликованные произведения, найденные в архивах.

Игры с читателем

На протяжении всего творческого пути Кортасар искал своего читателя, читателя-спутника, читателя-сообщника. Поэтому уже в первых

произведениях писателя проявилось своеобразное сочетание реальнос-

ти с фантастикой, которое впоследствии стало основой творчества, поражающего восприятие неожиданностью и заставляющего читателя становиться соучастником событий.

Первый рассказ «*Захваченный дом*» был напечатан в 1946 г. в журнале, издаваемом Х. Л. Борхесом, которого Кортасар считал своим наставником. Проблема постоянной неудовлетворенности человека жизнью раскрывается писателем в романе «*Выигрыши*» (1960).

Группа выигравших в лотерею совершает морской вояж, который становится для них путешествием в глубины собственного сознания, в потаенные уголки забытой жизни. В коротких ироничных рассказах «*Истории о хронопах и фамах*» (1962) автор обращает внимание на алогичные условности человеческой жизни. Схожесть ситуаций, происходящих в разных странах и в различные эпохи, стала основой рассказов, вошедших в сборник «*Все огни — огонь*» (1966).

Метафорические превращения фотографий в «*Слюнях дьявола*» дают начало бесконечным путешествиям героя в свою душу, неведомым провалам в нереальное и невидимое. По этой новелле знаменитый итальянский кинорежиссер М. Антониони снял столь же фантастичный и парадоксальный фильм «*Фотоувеличение*» (другое название «*Блоу-ап*») (1959).

В произведениях Кортасара непривычное и неожиданное зарождается в душе самого человека. Рассказы писателя всегда метафоричны, их отличают напряженность сюжета, внутренний ритм, отшлифованность словесного материала. Кортасар — признанный мастер новеллы, автор сборников «*Тот, кто здесь бродит*» (1977), «*Некто Лукас*» (1979), «*Мы так любили Гленду*» (1980), «*Вне времени*» (1982) и др. Удивительное сочетание вымысла и действительности позволяет читателю увидеть условность привычных представлений об окружающем мире, ощутить призрачность реальности вообще, соотнести себя с героями, постоянно ощущающими беспокойство и неуверенность.

Интеллектуальное пространство писателя

Современные социальные, психологические, нравственные проблемы рассматриваются писателем в романах «*Игра в классики*» (1963), «*62. Модель для сборки*» (1968).

В метафорических образах Хулио Кортасар ведет речь об отношении к миру и другим людям, к власти, о самостоятельности и свободе, об эгоизме и долге, доброте и любви.

Роман «*Игра в классики*» назван критикой первым великим латиноамериканским романом. Писатель предлагает читателю некую игру, заключающуюся в выходе за пределы привычного понимания

линейности литературного произведения. Текст можно читать привычным способом, то есть от первой до последней главы, можно перепрыгивать через главы, подчиняясь невидимому руководству автора.

Одним из динамичных элементов романа являются чужие тексты, то есть стихи, цитаты из произведений других авторов, газетные вырезки и т. д. Такой прием позволяет писателю показать не просто жизнь литературного героя, а жизнь в современной культуре, влияние этой культуры на личность, трудность существования человека в мире.

Новая, необычная манера письма Хулио Кортасара, основанная на калейдоскопичности, цитируемости, смешении стилей, многослойной символике, наиболее ярко раскрывает основной конфликт романов: духовную неудовлетворенность героя, его неприятие современного общества, поиски смысла жизни, тягу к гармонии с миром.

На грани реальности и мистики (К. Кастанеда)

Тайна жизни и творчества

Имя *Карлоса Кастанеды* (1925? 1931? — 1998), ученого-антрополога и писателя, мистификатора и мифотворца, окутано завесой тайны,

которую создал сам автор, а теперь поддерживают многочисленные его поклонники. Книги, повествующие об обучении у индейско-мексиканского колдуна, определяют философию существования, ставшую особенно популярной среди представителей молодежной культуры конца 60–70-х гг. XX в.

О жизни писателя очень мало сведений, а те, которые существуют, весьма противоречивы. По одним данным, *Карлос Сесар Арана Сальвадор Кастанеда* родился в 1931 г. в бразильском городе Сан-Паулу, по другим источникам — в 1925 г. в Перу, и даже в 1915 г. В какой семье воспитывался будущий писатель, чем занимался до переезда в США, доподлинно не известно. Точно можно сказать, что в 1951 г. *К. Кастанеда* эмигрировал в США из Перу, а до этого его семья жила в Бразилии, откуда бежала, спасаясь от очередного диктатора.

Точно известно только то, что писатель сам о себе сообщил. Он учился на курсах журналистики в колледже в Сан-Франциско, в 1955 г. поступил в Калифорнийский университет в Лос-Анджелесе, где осваивал профессию антрополога. Получив грант на научные исследования, *К. Кастанеда* отправился в Центральную Мексику, где несколько лет занимался «полевой» работой. В результате, научного открытия он не совершил, но зато написал в 1968 г. роман *«Учение Дона Хуана: Путь познания индейцев племени яки»*, мгновенно ставший бестселлером. В 1973 г. *К. Кастанеда* получил степень доктора философии и стал профессором Калифорнийского университета, защитив диссертацию по антропологии, почти идентичную его третьей книге *«Путешествие в Икстлан»* (1972).

Таинственной осталась и личная жизнь *К. Кастанеды*. Существуют предположения, что он был женат и имел ребенка, но писатель этот факт категорически отрицал, поддерживая имидж шамана и мага, существующего на грани реального и мистического мира. В то же время *Маргарет Раньян* утверждает, что их брак официально длился тринадцать лет (1960–1973) и она больше, чем кто бы то ни было, знает о работе писателя над первыми книгами, о чем и рассказывает в своих воспоминаниях (*«Магические путешествия с Карлосом Кастанедой»*). Существует

человек, называющий себя его сыном, *Адриан Вашон*, но так ли это в действительности — неясно.

Только в 1990-х гг. *К. Кастанеда* начал общаться с публикой и прессой, организовал практические семинары, пользующиеся огромной популярностью. Легенда гласит, что *К. Кастанеда* ушел из нашего мира так же, как и герой его книг, дон Хуан — как бы растворился в воздухе. В прессе же сообщалось, что он умер в 1998 г. у себя дома в Калифорнии, а его прах, согласно завещанию, был захоронен в Мексике. О смерти писателя официально сообщили только спустя несколько месяцев.

«Путь с сердцем»

Книги необычного «спиритуального сериала», прославившие *К. Кастанеду*, невозможно отнести ни к одному из литературных жанров:

это не «история про индейцев», не детектив, не документальная повесть, не мистический роман, скорее это удивительный синтез литературы, философии, мистики, этнографии и психологии. Антрополог *Р. де Милль* назвал их «антропозитическим триллером».

Поэтико-эзотерические определения, озвученные писателем, образуют стройную и законченную теорию, известную как «учение дона Хуана». Ее истолкованием и сегодня продолжают активно заниматься многочисленные поклонники и последователи *К. Кастанеды*. Некоторые понятия, например «точка сборки», «место силы» и др., перекочевали из его книг в современный лексикон и жизнь, отразив моду на разнообразные экзотические духовные практики и эзотерические учения.

Литературно-метафорический язык произведений *К. Кастанеды* дает широкие возможности интерпретации, позволяя читателям увидеть в книгах то, что они хотят. Одним произведения неинтересны, другие называют автора «черным магом», отрицающим общечеловеческие ценности, третьи находят в повествовании откровения, показывающие дорогу в другую реальность, четвертые принимают тексты *К. Кастанеды* как жизненную философию.

Мистическая тайна, окутавшая жизнь и смерть писателя, дала возможность читателям искренне поверить в то, что антрополог *Карлос Кастанеда* и его литературный герой *Карлос*, проходивший двенадцать лет обучение у старого шамана *Хуана Матуса*, — одно и то же лицо. Этот прием позволил воспринимать описанные события как реально существующие, когда действительность и вымысел переплетаются так тесно, что их невозможно различить.

Тексты произведений К. Кастанеды претендуют на реальность изложения впечатлений и переживаний автора, полученных при обучении у старого индейца из племени яки дона Хуана Матуса, познавшего некое высшее откровение. Наибольший интерес вызывает вопрос о том, действительно существовал дон Хуан или нет, потому что ответ на него позволяет понять, реальные события описывал К. Кастанеда или все это только художественный вымысел.

Но и по этому вопросу мнения неоднозначны. Сам писатель уверял всех в реальности своего учителя, но многочисленные критики находят хронологические нестыковки в произведениях, идеализацию образа дона Хуана, который от книги к книге превращался из безграмотного индейца в мыслителя и эрудита. Сегодня бытует мнение, что прообразом шамана-учителя стал ныне здравствующий духовный лидер индейцев яки Качора.

Главная цель, поставленная К. Кастанедой, была достигнута. Он зачаровал ум среднестатистического европейского человека, произвел фурор в сознании людей, раздвинул рамки возможного и показал границы того, до чего можно дойти, если сумеешь хоть немного измениться в лучшую сторону.

«Состояние необычной реальности»

Популярность творчества К. Кастанеды заключается в пропаганде необходимости поиска человеком своего подлинного предназначения и обретения пути в этом мире. «Но если человек сумеет преодолеть усталость и пройдет свой путь до конца — тогда он станет человеком знания хотя бы на то краткое мгновение, когда ему удастся отогнать последнего, непобедимого врага. Этого мгновения ясности, силы и знания — достаточно»¹. Писатель в доступной и увлекательной форме раскрыл читателям идеи, которые до этого существовали в замкнутом круге университетских интеллектуалов.

Встреча студента-антрополога Карлоса с доном Хуаном, индейцем-брухо, то есть магом, целителем и мастером древнего ритуала, происходит в первой книге *«Учение дона Хуана: Путь познания индейцев яки»* (1968). Дон Хуан предлагает Карлосу стать его учеником и напрямую познакомиться с магической реальностью, встать на путь «человека знания», отказаться от предвзятости, открыться

¹ Кастанеда К. Учение дона Хуана: Путь познания индейцев племени яки / Пер. с англ. Б. Останина, А. Пахомова. — СПб., 2001. — С. 110.

новому познанию мира, отбросив истины, известные с рождения. К. Кастанеда поведал читателям о некоем могущественной действительности, которую назвал «состоянием необычной реальности» в противоположность «нашей повседневной жизни».

В первой публикации у книги была вторая часть, представляющая собой научно-методическую разработку, но потом ее перестали печатать, потому что оказалось, что для широкой публики интересны не научные выкладки, а эмоциональные впечатления и личный опыт человека, погружающегося в шаманский мир.

Во второй книге *«Отдельная реальность: Продолжение бесед с доном Хуаном»* (1971) в стиле художественно-документального отчета повествуется о встречах с индейцем-брухо и его помощником. Вышедшая вскоре третья книга *«Путешествие в Икстлан»* (1972) содержит систематизированное изложение основных принципов учения дона Хуана. Карлос понимает, что ступивший на путь воина или «путь с сердцем» уже никогда не сможет вернуться обратно, поэтому учитель открывает ему новые аспекты пути: искусство быть недостижимым, принцип стирания личной истории, выстраивание отношений со своим «союзником» и борьба с ним, концепцию смерти как советчика, необходимость принятия ответственности за свои поступки и т. д.

По мнению В. О. Пелевина, *«Путешествие в Икстлан»* — это аллегория жизни как путешествия. Сравнивая произведения таких разных авторов, как К. Кастанеда и В. В. Ерофеев (*«Москва — Петушки»*), писатель видит, что в этих произведениях очень похожи способ путешествия, его детали, а главное — цель, заключающаяся в поиске покоя, слияния с природой, то есть поиск себя в этом мире. Разница образов жизни и ментальных особенностей героев ярко проявляется в понимании сути путешествия: «Для героев Кастанеды жизнь, несмотря ни на что, остается чудом и тайной. А Венечка Ерофеев полагает ее минутным окосением души»¹.

Духовное ученичество

В произведениях К. Кастанеды важное место занимает тема духовного ученичества, взаимоотношений учителя и ученика, которого он превращает из обычного человека в творческого. «Учение дона Хуана» имеет сегодня большое количество почитателей и последователей, ко-

¹ Пелевин В. О. Икстлан — Петушки // *Relics: Избранные произведения.* — М., 2007. — С. 290.

торые размышляют над философией этого знания и часто вполне серьезно пытаются овладеть методиками индейского шамана.

Рассказ о конечной стадии ученичества в 19/1–19/2 гг. содержится в четвертой книге «Сказки о силе» (1974). В ней подробно раскрываются понятия «тональ» и «нагваль», являющиеся центральными в учении дона Хуана. *Тональ* — мир заданный, систематизированный и разумный. *Нагваль* — мир магических возможностей, воли и превращений, а между ними существует трещина, и путь воина предполагает умение существовать и действовать в обоих мирах. После обряда инициации Карлос и два других ученика, навсегда простившись с учителями, прыгают с вершины горы в пропасть, в трещину между мирами. Предполагается, что в ту же ночь шаманы, передавшие свои знания, навсегда ушли в мир иной. Так К. Кастанеда заканчивает рассказ о непосредственном обучении у дона Хуана.

В произведениях, написанных К. Кастанедой в дальнейшем: «Второе кольцо силы» (1977), «Дар Орла» (1981), «Огонь изнутри» (1984), «Сила безмолвия» (1987), «Искусство сновидения» (1994), «Активная сторона бесконечности» (1995), «Тенсегрити: Магические пассы магов древней Мексики» (1996) — наглядно демонстрируется практически полное взаимоисключение подходов к миропониманию мистика и эзотерика дона Хуана и мировоззрения западного интеллектуала XX в. Последняя книга «Колесо времени» (1998) стала своего рода программным конспектом основных понятий учения дона Хуана.

Последователями К. Кастанеды была разработана современная версия «магических пассов», составлен комплекс упражнений психоэнергетического тренинга, названный *тенсегрити* (от англ. «напряжение», «растяжение» и «целостность»). *Сталкинг*, то есть целостная система саморазвития, опирающаяся на путь воина, который изложил в своих книгах К. Кастанеда, стал популярен во многих странах мира. Основной задачей этого пути является развитие потенциальных возможностей человека и его переход на следующую эволюционную ступень. Сегодня последователи писателя ведут активную деятельность: собираются в общества, проводят сессии, ездят на семинары «великого Нагваля» в Америку.

Синтез литературного вымысла с научными изысканиями в произведениях К. Кастанеды актуализировался кризисом общества потребителей, программируемого социального существования, разочарованием в научно-техническом прогрессе. Произведения писателя включают

многочисленные аспекты, совпадающие с философскими учениями разных времен и народов, переосмысленные автором.

Книги об учении дона Хуана издаются сегодня миллионными тиражами, они переведены на семнадцать языков, в том числе и на русский. Причины столь долгой популярности книг писателя кроются в мотивах произведений: поиске подлинного смысла жизни, стремлении к слиянию с природой, возможности преображения и постижения картины мира, не соответствующей современной научной парадигме.

Гений чилийской поэзии (Пабло Неруда)

«Костер одиночества»

Пабло Неруда (1904–1973), поэт и дипломат, родился в маленьком городке в центральной части Чили. Вскоре семья переехала на юг, на территорию индейцев-арауканов, которые вели постоянную войну с государством. Край южноамериканских девственных лесов оставил неизгладимый след в памяти мальчика. Уже в возрасте десяти лет Неруда начинает писать стихи. Огромное влияние на творчество будущего поэта оказала встреча с известной чилийской поэтессой *Габриэлой Мистраль*, дарившей юноше книги, которые он не мог купить сам. Это были русские романы, которые она считала самым великим достоянием мировой литературы. Неруда говорил, что благодаря Габриэле Толстой, Достоевский, Чехов стали его самой горячей привязанностью в литературе.

Настоящее имя Неруды — *Нефтали Рикардо Рейес Басуальто*. В 1920 г. в журнале «Сельва астраль» он впервые опубликовал стихи под псевдонимом Пабло Неруда, чтобы избежать конфликта со своей семьей, которая не одобряла его литературных занятий. Выбор псевдонима оказался сложным. Сначала была попытка взять имя героя романа русского писателя *Леонида Андреева* «Сашка Жегулев», но это имя очень трудно произносилось на испанском языке. И все-таки литературный псевдоним латиноамериканского поэта оказался славянским: фамилия чешского поэта Яна Неруды не содержала сложных шипящих звуков. Впоследствии псевдоним Пабло Неруда становится официальным именем поэта.

После публикации первого поэтического сборника «*Двенадцать любовных стихов и одна песня отчаяния*» (1924) Пабло Неруда становится в ряд виднейших поэтов страны. Стихи, вошедшие в этот сборник, принесли ему оглушительный успех. Хотя многие критики были шокированы откровенно эротическим характером стихотворений, книга стала своеобразной «Песней песен» испаноязычной литературы.

Склонившись над вечерами, я грустные свои сети
забросил в твои глаза, в морскую их глубину.
На высшем костре пылает мое одиночество — машет
руками, словно моряк, который идет ко дну.

Пер. П. М. Грушко¹

¹ Неруда П. Местожительство — Земля. — М., 1977. — С. 32.

Молодой поэт постоянно экспериментировал, сочетая традиционные и новаторские приемы стихосложения. В сборнике *«Риск бессмертного человека»* (1926) Неруда отказался от традиционного размера и рифмы, выражая свое внутреннее смятение языковыми средствами и образами, близкими к сюрреализму.

«Местожителство — Земля»

Поэзия приносила мало достатка, поэтому Неруда поступает на дипломатическую службу. В 1927 г. его назначают консулом в Бирму, в 1932 г. — в Аргентину, в 1934 г. переводят в Испанию. В эти годы творчество поэта отмечено влиянием сюрреализма, что особенно хорошо видно в двух сборниках экспериментальных стихотворений *«Местожителство — Земля»* (1933–1935).

Перелом в жизненных воззрениях и поэтическом творчестве Неруды произошел в Испании. Гражданская война, смерть его друга поэта *Федерико Гарсии Лорки* заставили обратиться к политической тематике в книге *«Испания в сердце»* (1937). Стихи из этого сборника, ставшие данью уважения испанцам, поддержавшим республику, читали прямо в окопах. В это время Пабло Неруда серьезно увлекся марксизмом, увидев в нем единственно возможное спасение от распространявшегося по миру фашизма.

Вернувшись в 1944 г. в Чили, он был избран сенатором от коммунистической партии, но после публичного обвинения президента страны в предательстве был вынужден эмигрировать. Сотни людей помогали поэту подпольно выехать из страны. Пабло Неруда с проводниками были вынуждены идти, прорубая мачете себе путь в непроходимых чащах. Во время переправы через горную речку поэт едва не утонул. Значительно позже, в 1971 г., получая Нобелевскую премию по литературе, Неруда вспомнит об этом переходе через Анды, назвав его метафорой самой жизни, в которой он нашел все необходимое для поэзии.

Именно в это время он пишет величайшее произведение всей латиноамериканской литературы *«Всеобщую песнь»* (1950), которую нелегально распространяли в Чили, а иллюстрации к ней сделали *Д. А. Сикейрос* и *Д. Ривера*. Эту книгу, состоящую из 340 стихотворений, можно назвать поэмой-симфонией о судьбе континента с доколумбовых времен до современности.

С 1949 г. поэт много путешествовал. Смягчение законов, направленных против представителей левых партий, позволили Неруде в 1952 г. возвратиться в Чили, где он занялся литературной и политической деятельностью. Вернувшись на родину, поэт обосновался в Исла-Негра

на побережье Тихого океана. В его гостеприимном доме собиралось огромное количество людей, многие жили там месяцами. Неруда любил вкусную еду и хорошие шутки, любил праздники и маскарады, коллекционировал книги, ракушки, шарманки, даря коллекции разным общественным учреждениям. Природа родной страны, друзья вдохновили его на создание многих произведений. В это время были написаны поэтические сборники *«Стихи капитана»* (1954), *«Баркарола»* (1967), *«Светопреставление»* (1969) и др.

В 1970 г. Коммунистическая партия Чили выдвинула Пабло Неруду на пост президента страны, но он снял свою кандидатуру в пользу *С. Альенде*. Потом Неруда тяжело заболел. Умер поэт в Сантьяго в 1973 г.

Магический писатель (Габриэль Гарсия Маркес)

«Море исчезающих времен»

Габриэль Гарсия Маркес родился в 1928 г. в прибрежном колумбийском городке Аракатака. Вырос он в доме родителей матери, где слышал множество рассказов бабушки и деда, отставного полковника, участника гражданской войны 1899–1903 гг. Атмосфера дома, погруженного в мистические грезы о прошлом, сильно повлияла на творчество писателя.

Первая повесть *«Третий отказ»* (1947) была опубликована еще во время учебы Маркеса в Колумбийском университете. С 1948 г. он начинает журналистскую деятельность в газете *«El Espectador»*, в которой были опубликованы его очерки *«Правда о моих приключениях, основанных на рассказах спасшегося военного моряка»*. Публикации вызвали крупный скандал, потому что в них вскрывались факты перевозки контрабанды колумбийскими военными кораблями.

Впервые как серьезный писатель Маркес заявил о себе после выхода повести *«Палая листва»* (1955). «Палой листвой» в его родном городке называли людей, кочующих в поисках заработка и места под солнцем. В этом произведении уже отчетливо звучит тема одиночества, которая в дальнейшем станет одной из центральных в творчестве писателя. Впервые упоминается городок Макондо, где впоследствии будут разворачиваться события, описанные в романах и повестях Маркеса. Тема одиночества глубоко раскрыта в повести *«Полковнику никто не пишет»* (1958). Как говорил сам автор, атмосфера произведения навеяна воспоминаниями о доме деда, в котором прошло детство писателя. Маркес одиннадцать раз переписывал повесть, добиваясь максимальной художественной выразительности.

С 1955 г. Маркес, работая журналистом, много ездит по миру и много пишет. В этот период им созданы такие произведения, как *«Любовь во время холеры»* (1985), *«Генерал в своем лабиринте»* (1989), сборники *«Двенадцать странствующих рассказов»* (1992), *«Любовь и другие демоны»* (1994), *«Сообщение о похищении»* (1996). В 2002 г. вышел первый том мемуаров *«Жить, чтобы рассказывать об этом»*. Затем он заставил почитателей своего таланта десять лет ждать выхода в свет последнего романа *«Воспоминания моих печальных подруг»* (2004), истории о девяностолетнем старике, который хочет отметить день рождения, лишив девственности юную красавицу, это произведение вызвало лестные отзывы критики и читателей.

**«Сто лет
одиночества»**

Маркес, яркий представитель «магического реализма», получил широчайшую известность благодаря книгам *«Сто лет одиночества»* (1967), *«История одной смерти, о которой знали заранее»* (1981), *«Любовь во время чумы»* (1985) и *«Известие о похищении»* (1996).

Наибольшую известность Маркесу принес роман-притча *«Сто лет одиночества»*, опубликованный впервые в Буэнос-Айресе. Когда окончательно сложился замысел романа, писатель на полтора года заперся в своем кабинете и погрузился в события из жизни шести поколений Буандиа. «Все происходящее с книгой “Сто лет одиночества” объясняется тем, что в известном смысле она похожа на жизнь людей во всем мире, — писал он, — и что форма повествования здесь — линейная, текучая и до некоторой степени даже поверхностная — позволила ей стать более популярной, чем другие книги»¹.

Писатель показал, как из жизнерадостных первооткрывателей люди могут превратиться в невротиков, из последних сил влачащих на земле свое существование. В истории рода Буандиа можно увидеть аналогию с расцветом, развитием и кризисом индивидуализма, лежащего в основе современной культуры. Одиночество, о котором так часто идет речь в произведениях Маркеса, и есть тот финал, который ожидает человека на этом пути. После смерти последнего Буандиа поднявшийся ураган сметает с лица земли изъеденный термитами, трухлявый городок Макондо с остатками его жителей. Произведение создано из хрупкого соединения сказок, старинных легенд, преданий, небылиц и притч, размывающих границы реальности и фантастики. Первые тиражи романа расходились за считанные недели, его перевели на основные европейские языки. В 1982 г. Маркес становится лауреатом Нобелевской премии по литературе за романы и рассказы, в которых фантазия и реальность, совмещаясь, отражают жизнь и конфликты целого континента.

Тяжело больной великий колумбийский писатель Габриэль Гарсиа Маркес 8 декабря 2000 г. написал прощальное письмо — один из последних даров миру прекрасного человека и подлинного мастера. «Если бы Господь Бог на секунду забыл о том, что я тряпичная кукла, и даровал мне немного жизни, вероятно, я не сказал бы всего, что думаю; я бы больше думал о том, что говорю. Я бы ценил вещи не по их стоимости, а по их значимости. Я бы спал меньше, мечтал больше, сознавая, что каждая минута с закрытыми глазами — это потеря шестидесяти секунд

¹ Гарсиа Маркес Г. Сто лет одиночества. — СПб., 2006. — С. 385.

света... Я бы доказал людям, насколько они не правы, думая, что когда они стареют, то перестают любить: напротив, они стареют потому, что перестают любить! Ребенку я дал бы крылья и сам научил бы его летать. Стариков я бы научил тому, что смерть приходит не от старости, но от забвения. Я ведь тоже многому научился у вас, люди. Я узнал, что каждый хочет жить на вершине горы, не догадываясь, что истинное счастье ожидает его на спуске... Я так многому научился от вас, но, по правде говоря, от всего этого немного пользы, потому что, набив этим сундук, я умираю»¹.

В произведениях Маркеса фантастически сплетены магия, метафоры и миф, но в них отразились основные конфликты нашего времени и напряженный поиск возможных способов их разрешения.

¹ Маркес Г. Г. Я ухожу // Московские новости. — № 1–2. — 3–15 января 2001 г.

Литература

1. *Борхес Х. Л.* Автобиографические заметки // Борхес Х. Л. Собр. соч.: В 4 т. — СПб., 2001. — Т. 3.
2. *Дюкина О. К.* Современные писатели Испании и Латинской Америки. — М., 2004.
3. История литератур Латинской Америки. Конец XIX — начало XX века (1880–1910-е гг.). — М., 1994.
4. История литератур Латинской Америки. XX век: 20–90-е годы. — М., 2004.
5. *Кабачек О. Л.* Повелитель бесконечности: Хорхе Луис Борхес — поэт и философ библиотеки // Библиотекосведение. 2003. — № 5. — С. 70–77.
6. *Кутейщикова В. Н.* Роман Латинской Америки в XX веке. — М., 1964.
7. *Мамонтов С. П.* Испаноязычная литература стран Латинской Америки XX века. — М., 1983.
8. *Неруда П.* Признаюсь: я жил. Воспоминания. — М., 1978.
9. *Осват Л. С.* Пабло Неруда. — М., 1960.
10. *Кастанеда Раньян М.* Магическое путешествие с Карлосом Кастанедой / Пер. с англ. С. Алексеевой. — Киев; М., 1998.
11. *Ксендзюк А.* После Кастанеды: Дальнейшее исследование. — Киев; М., 2002.
12. *Папоров Ю. Н.* Габриэль Гарсия Маркес. Путь к славе. — СПб., 2003.
13. *Пелевин В. О.* Икстлан — Петушки // Relics: Избранные произведения. — М., 2007.
14. *Тертерян И. А.* Мир Ж. Амаду // Ж. Амаду. Собр. соч.: В 3 т. — М., 1986. — Т. 1. — С. 5–26.
15. *Чистюхина О. П.* Борхес. — М., 2005.
16. *Эрраес М.* Хулио Кортасар. Другая сторона вещей. — М., 2005.

Литература в «постиндустриальном обществе»

История не повторяется. Но все-таки внимательный взор может подметить в ней какие-то постоянные законы.

Зинаида Гиттис¹

«Человек информационный», «человек потребляющий»

Основоположником концепции «постиндустриального общества» считается Д. Белл (р. 1919), американский социолог и публицист. В книге *«Грядущее постиндустриальное общество»* (1973) Белл определил основные его черты: быстрое развитие ком-

пьютерных технологий, растущий авторитет научных сообществ, централизация принятия решений. Машины как наиболее важная форма капитала вытесняются теоретическим знанием, а корпорации как центры социального авторитета — университетами и исследовательскими институтами; основным условием социального продвижения становится не обладание собственностью, а владение знаниями и технологиями.

«Осью» постиндустриального общества являются прежде всего научное знание и информация. В конце XX в. в науке происходит переосмысление понятия «постиндустриального» общества как «информационного». Массмедиа превратились в своего рода «церковь» современного общества и вполне могут превратиться в некую «сверхвласть» в государстве. Несмотря на очевидно положительную функцию, выполняемую средствами информации, существует опасность, что человек окажется в рабстве у новых технологий, которые манипулируют побуждениями, представлениями, желаниями и чувствами человека. В этой ситуации массовая культура постепенно становится определяющим явлением в духовной жизни общества.

Признаками этого типа культуры является поставленный на коммерческую основу способ производства и распространения духовных ценностей посредством массмедиа. Возникает опасность создания общества, загипнотизированного рекламой и различными шоу. Важно отметить еще одну черту, характеризующую информационное общество: СМИ создают некую особую виртуальную реальность, которая совсем не обязательно адекватно отображает истинное положение дел.

¹ Серебряный век в афоризмах. — М., 2000. — С. 183.

Происходит своеобразный отрыв от подлинной реальности. Люди все больше погружаются в сферу грез и фантазии, где иллюзии воспринимаются как реальность. Это — сознание внушаемого человека, наделенного множеством социальных ролей, приспособляющегося конформиста, человека, который потерял связь со своим подлинным «Я», идентифицируясь с вымышленными героями и кумирами, человека, не желающего возвращаться к истокам своей души, к своему подлинному предназначению и самобытности, превращающегося в «просто продукт» (Ф. Бегдебер).

Современные писатели все чаще обращаются к вопросам изменения культурного слоя в условиях нового качественного уровня информационного пространства и влияния этих изменений на духовное состояние личности, опасности превращения людей в «покупательные машины» (Д. Коупленд «Generation Икс», Б. Ёсимото «Кухня», К. Валла «Гуристы», У. Сатклифф «Новенький», Дж. Куликья «Все равно тебе водить» и др.). Эти и многие другие вопросы вряд ли будут однозначно решены в ближайшее время, поскольку процесс структурирования информационного общества пока находится в самом начале. Различные обобщающие гипотезы если и выдвигаются, то носят весьма приблизительный характер. В то же время культурные потребности в изменении общества в связи с новым качеством «человека информационного» ощущаются достаточно сильно.

Вирус потребительства

Феномен «потребительской цивилизации» вызвал во второй половине XX в. обширную социологическую, документально-публицистическую и художественную литературу. Мир в этих произведениях предстал как «поле битвы за покупателя» (*Веркор и Коронель* «Квота, или сторонники изобилия» (1966); *Ж. Перек* «Вещи» (1965); *А. Ремакль* «Время жить» (1965)), погоня за миражами удовлетворения желаний (*Ж.-Л. Кюртис* «Молодожены» (1967), *Э. Базен* «Супружеская жизнь» (1967)). Писатели показывали, как человек по мере продвижения по социальной лестнице и увеличения материального благополучия свыкается с монотонностью своего абсурдного существования (*Дж. Андайк* «Тетралогия о Кролике»; *А. Моравиа* «Презрение» (1962)), а его чувства, идеи, созданные им художественные образы превращаются либо в предмет купли-продажи, либо в тему для салонной болтовни (*Д. Веллерсхоф* «Морской берег в двойном освещении» (1974)).

Современный человек с трудом находит дорогу к «себе настоящему», чувствуя себя потерянным в потоке взаимосменяемых вещей, услуг, идей и информационных сообщений (*С. Бенни* «Ахилл быстروногий» (2003)).

Ущербность современного сознания метафорически воплощена в мотивах безответственности, нерешительности, страха (*Ж. Эшнот* «Высокие блондинки» (1995)). Все сферы его существования охвачены «тиранией банальности», бессобытийной повседневности.

Так, в романе *Ж.-Ф. Гуссена* «Ванная комната» (1985) центральный персонаж лишен каких бы то ни было эмоциональных, психологических, социальных характеристик. У него нет имени, о профессии сказано вскользь: «то ли социолог, то ли историк». Даже путешествие в Венецию ничего не меняет в его серой жизни. Его не интересуют ни музеи, ни храмы, ни дворцы. Рассуждения о Прекрасном он считает бесполезной суетой.

В современном мире у человека «нет истинного дома», потому что нет единственной и безусловной истины, а есть лишь хрупкие создания воображения. Кроме того, есть другие люди, но столь насущный контакт с ними труднодостижим (*Э. Л. Доктору* «Регтайм» (1974), *Т. Моррисон* «Песнь Соломона» (1977)). Герои заражены эгоизмом и себялюбием, они заведомо отчуждены и совершенно не способны понимать друг друга (*А. Мёрдок* «Время ангелов» (1966), «Черный принц» (1972)).

Вирус потребительства, проникая в человеческие отношения, мертвит живые чувства, душит любовь. Если основным содержанием бытия становятся приобретение и материальный комфорт, человек обезличивается, превращаясь в отражение рекламного образа (*Э. Шегийяр* «На толке» (1997), *К. Остер* «Моя большая квартира» (1999)).

«На обочине» (бит-культура)

«Поколение разбитых»

С самого возникновения битничество (отангл. *beat* — «бить», «разбивать»). На жаргоне нью-йоркского андеграунда это слово обозначало «изверившийся», «отчаявшийся») оформилось не столько как литературное течение, а как агрессивно настроенная идеологическая группировка, питавшая симпатии к марксизму, русскому анархизму, Октябрьской революции и троцкизму одновременно. Битники рассматривали себя как отверженных общества, поклоняющегося враждебной культуре, как провозвестников нового отношения к тому, что считается благоразумным и этичным, как художников, которые творят лишь для самих себя и не ищут признания и славы.

Родиной «поколения разбитых» стала Калифорния. В 1953 г. начинающий поэт *Лоуренс Ферлингетти* начал издавать небольшой журнальчик под названием «Огни большого города». Через два года при издательстве был открыт одноименный книжный магазин, где и стали продаваться первые книги битников: сборник эссе, новелл и медитаций *Джека Керуака* «На дороге» (1957), запрещенная к продаже поэма *Аллена Гинзберга* «Вопль» (1955), ставшая манифестом движения.

Объясняя массовый успех битников, критики писали, что у молодежи есть все основания для того, чтобы бунтовать против американского самодовольства: «Каждый день вставать в половине седьмого, в восемь отмечаться у табельщика, в пять возвращаться домой и смотреть купленный в рассрочку телевизор, — такой образ жизни вряд ли может прельстить молодого человека»¹.

Пафос отрицания достиг у битников невероятных размеров, сопоставимых с футуристическими призывами «Сбросить Пушкина с корабля современности!». Не случаен и выбор культовых фигур битников: *Уолт Уитмен*, *Томас Вулф*, *Генри Миллер*. Герои их произведений заявляют, что любят сумасшедших, таких, которые «бешено хотят жить» и никогда не говорят пошлостей, а всегда «горят, горят, горят» (*Дж. Керуак*).

К началу 1970-х гг. движение битников распалось, а само «разбитое поколение» стало достоянием истории. Но влияние их на литературу оказалось весьма значительным. Идеи и образы Дж. Керуака, У. Берроуза, А. Гинзберга стали камертоном для *Т. Вулфа* («Электрокислотный тест с лимонадом»), *К. Кизи* («Полет над гнездом кукушки»), Э. Берджесса («Механический апельсин»), *Г. Свортаута* («Благослови зверей

¹ *Блонди К.* Бескрылые призраки У. Берроуза // http://art1.artefakt.ru/mob/prose/work/?work_id=407.

и детей») и др. Но битники смогли предложить своему поколению только один способ борьбы с обществом — уход от него, уход в себя, в «другие сферы». Символично название романа Дж. Керуака «*На дороге*». Дорога — это бесконечный побег от благополучия буржуазного быта, от ханжества «общественной морали», от традиций цивилизации потребления, побег в никуда. «Идею Дороги» ввел в творчество битников Уильям Берроуз.

Побег от благополучия (У. Берроуз)

Уильям Сьюард Берроуз родился 5 февраля 1914 г. в Сент-Луисе (штат Миссури) в состоятельной протестантской семье. Его родители — владельцы художественного салона-магазина — прилагали все усилия для того, чтобы воспитать сына в строгости и благочестии. Уильям получил блестящее образование: этнологию и археологию он изучал в Гарварде, медицину — в Венском университете. Позднее он даже опубликовал несколько научных исследований. Но после возвращения в Америку Берроуз отказался от идеи стать преуспевающим врачом. Он «поселился» в причудливом мире, созданном его воображением, зарабатывая на жизнь самыми причудливыми занятиями, работая то частным детективом, то дезинсектором, то буфетчиком и т. п.

Один из ключевых моментов в жизни «человека-невидимки» (одно из прозвищ Берроуза) стала встреча с Алленом Гинзбергом и Джеком Керуаком в 1944 г. Вместе они начинают скитаться, периодически попадая в неприятные истории. В 1951 г. в одном из баров Берроуз случайно убил свою жену, Джоанну Воллмер, «играя в Вильгельма Телля». Этот чудовищный «несчастный случай» дал мощный импульс Берроузу-писателю.

В 1952 г. был написан роман «*Шиза*». В 1953 г. под псевдонимом «Уильям Ли» Берроуз опубликовал «*Джанки. Исповедь неисправимого наркомана*». Публикации сопутствовал небольшой коммерческий успех; кроме того, она была замечена критиками. В 1959 г. в Париже, произведя настоящий фурор среди читающей публики, вышел роман «*Голый завтрак*». Это произведение было написано Берроузом в туземном квартале Танжера. Сам писатель говорил, что в этот период он целый год «не принимал ванну, не менял одежду и снимал ее только для того, чтобы ежечасно вонзать иглу в жилистое, одеревеневшее на последней стадии наркомании тело».

Впоследствии он так определил свою жизнь: «Собственное прошлое представляется мне смертельно отравленной рекой, из которой я каким-

то чудом сумел выбраться и на берегах которой даже сейчас, годы спустя, ощущаю скрытую угрозу»¹. В Америку Берроуз вернулся в 1974 г., опровергнув слухи о своей смерти.

«Голый завтрак» представляет собой едкую сатиру, обнажающую изнанку жизни. Перед читателем возникают несколько схематичные, но весьма узнаваемые персонажи: полубезумные гении, преступники, доведенные до скотского состояния люди. Натурализм некоторых сцен романа вызвал активный отпор моралистов-критиков. Только в середине 1960-х гг. «Голый завтрак» был оправдан и разрешен к публикации в США.

Среди свидетелей, дававших показания в защиту романа, были *Норман Мейлер* и *Аллен Гинзберг*, сказавшие, что эта книга, написанная безупречным языком, «полна подлинной поэзии, не уступающей ни одному из написанных в Америке поэтических произведений». Слава Берроуза с этого момента неуклонно возрастает. Появляются такие его произведения, как «*Мягкая машина*», «*Билет, который лопнул*», «*Новая экспресс*», «*Кошка внутри*».

2 августа 1997 г. сердце «серого мага», как он сам называл себя, остановилось.

¹ Блонди К. Бескрылые призраки У. Берроуза // http://art1.artefakt.ru/mob/prose/work/?work_id=407.

Тайнопись художника (Дж. Сэлинджер)

Ненависть к пошлости

Духовной близостью к битническому авангарду отмечены и произведения крупнейшего американского писателя XX в. *Джерома Дэвида*

Сэлинджера (р. 1919). Последнее из произведений Сэлинджера, повесть «*Хэпворт 16, 1924*», увидело свет в 1965 г., и с тех пор писатель не опубликовал ни одной новой строки, если не считать интервью, газете «*Нью-Йорк таймс*» в 1974 г. и которое появилось в связи с тем, что писатель узнал о попытке опубликовать без разрешения некоторые из его ранних рассказов, не вошедших в сборники.

Несмотря на столь длительное молчание, Сэлинджер остается одним из самых читаемых и признанных авторов американской современной литературы. Необычайная популярность пришла к нему после выхода в свет в 1951 г. его повести «*Ловец во ржи*» (в замечательном русском переводе *Р. Я. Райт-Ковалевой* «*Над пропастью во ржи*»), которая вызвала бурную дискуссию в критике, не утихающую и по сей день.

Герой повести Холден Колфилд — воплощение крайнего этического максимализма. Любое проявление фальши, пошлости, подлости вызывает у него бурную и во многом болезненную реакцию. Такая позиция делает Холдена абсолютно неприспособленным к реальности, в которой он не видит для себя никакого призвания, кроме того, чтобы стеречь детей, играющих над пропастью во ржи.

Все последующие произведения Сэлинджера: сборник «*Девять рассказов*» (1953), повести о Глассах (1955–1965) — изобилуют множеством «темных мест», загадочных эпизодов, символов, намеков и знаков, не поддающихся логической интерпретации.

Так, в повести «*Выше стропила, плотники*» рассказчик Бадди Гласс, сообщая о событиях, происходивших в связи с тем, что его старший брат не явился на обряд собственного бракосочетания, заключает, что в качестве свадебного подарка брату он мог бы послать окурки сигары, поскольку все подарки брачующимся обычно бессмысленны.

Влияние дзен-буддизма

Разгадка тайнописи сэлинджеровских произведений связана с их сопоставлением с дзен-буддистскими коанами.

Дзен-буддизм — одно из основных направлений буддийской традиции Махаяны, преимущественно распространенной в Китае, Корее и Японии. Слово «дзен» происходит от санскритского слова

«дхьяна» (медитация), превратившегося в китайском в «ч'ан» и «дзен» в японском. Секта «дзен» была основана в VI в. н. э. Бодхи-дхармой, индийским буддийским монахом. В XI–XII вв. были основаны первые дзен-буддистские монастыри. Сердцевина учения дзен-буддизма — медитация. Существуют две основные практики сидячей медитации (дза-дзен): размышление над коаном или просто сидение с концентрированным сознанием без вспомогательных средств.

Коан (яп., кит. — гуньань) — одна из двух важнейших практик в дзен-буддизме, помогающая достичь «пробуждения» (сатори). С середины VIII в. им стали обозначать истории из жизни чаньских патриархов, которые учитель предлагал ученику в качестве интеллектуальной задачи. Как правило, коан содержит элемент парадоксальности, и решить его рациональным способом невозможно. Он должен полностью завладеть сознанием ученика, вытеснив прочие мысли, и тогда после предельного ментального напряжения наступает внезапный «прорыв» и смысл коана становится понятным. Два наиболее знаменитых сборника коанов были составлены в XI–XIII вв.: *«Умэньгуань»* («Застава без ворот») и *«Бияньлу»* («Записки у бирюзовой скалы»).

Вслед за названием книги *«Девять рассказов»* поставлен эпиграф: «Мы знаем звук хлопка двух ладоней, // А как звучит одной ладони хлопок?» Это строки японского поэта, художника и проповедника *Хакуина Осэ* (1685–1768) из коана «Одна рука», в частности нацеленного на то, чтобы убедить ученика в непостижимости мира, в том, что все видимое, слышимое, осязаемое человеком столь же эфемерно, как и звук хлопка одной ладони.

Таким образом, писатель как бы извещает осведомленного читателя, что в «Девяти рассказах» он найдет, помимо «хлопка двух ладоней», то есть высказанного, и нечто скрытое, подразумеваемое, но лишь при условии, что тот проделает определенную интеллектуальную работу.

Сборник открывается рассказом *«Отличный день для банановой сельди»* (в русском переводе — «Хорошо ловится рыбка-бананка»), состоящим из двух сцен и эпилога.

Симор Гласс и его жена Мюриэль отдыхают во Флориде. В отсутствие мужа Мюриэль разговаривает по телефону с находящейся в Нью-Йорке матерью. Разговор идет о Симоре, которого обеспокоенная за судьбу дочери теща считает человеком психически неуравновешенным. Пребывающий во время этого разговора на пляже близ отеля Симор беседует с трехлетней девочкой Сибиллой. Он рассказывает ей собственного сочинения сказку о банановых

селедках, которые заплывают в подводную банановую пещеру, объедаются там бананами, заболевают банановой лихорадкой и умирают. После этого Симор возвращается к себе в гостиницу и, взглянув на спящую жену, достает пистолет и стреляет себе в висок.

Сочиненная Симором сказка вызывала у всех интерпретаторов новеллы одинаковую реакцию: на вопрос, не является ли эта сказка отражением собственной ситуации ее сочинителя и рассказчика, все отвечали утвердительно. Между тем, единодушно ставя знак равенства между самоубийством Симора и судьбой обжевленной бананами и оттого погибшей селедки, критики не учитывали очевидного влияния индуистского и буддийского религиозных учений на творчество Сэлинджера. Согласно этим идеям, для Симора добровольная смерть — не гибель, а путь к спасению, нирване, то есть к полному и окончательному освобождению от желаний.

Таким образом, в небольшой новелле скрыто несколько смысловых слоев. Текст выстроен так, что его можно интерпретировать совершенно по-разному.

«Антироман»

Декларация «асоциального» искусства

Впервые определение «антироман» ввел Ж.-П. Сартр в предисловии к книге Натали Саррот (1900–1999) «Портрет неизвестного» (1947). В произведениях Саррот, а также А. Роб-Грийе, К. Симона, Ф. Соллер-

са реальность отражалась как абсурд, хаотический мир, распавшийся на фрагменты. Задача современного романиста состоит в выделении «чисто психологического элемента», в изображении подсознания, подтекста.

Мельчайшие бессознательные реакции на внешний мир, занимающие центральное место в ее романах, Саррот назвала «тропизмами». На них построены ее романы: «Портрет неизвестного» (1948), «Мартеро» (1953), «Планетарий» (1959), «Золотые плоды» (1963), «Между жизнью и смертью» (1968), «Вы их слышите?» (1972). Персонажи Саррот бесплотны, ирреальны, часто безымянны. Повествование часто ведется от лица одного из персонажей, главным образом в форме внутреннего монолога. Самое значительное в диалогах — паузы, «невывысказанное». Наиболее значительное произведение Н. Саррот роман «Золотые плоды» справедливо считается декларацией ассоциального искусства, в котором художник должен прислушиваться только к самому себе.

В творчестве Алена Роб-Грийе (р. 1922) возникает понятие «вещизма». Прославление «вещей» имеет, с точки зрения писателя, одну цель — создавать новую форму. В своих романах («Резинки» (1953); «В лабиринте» (1959) и др.) он использует прием дублирования, зеркального отражения. Вещи повторяются в зеркалах, но этим себя опровергают, теряя в отражениях реальность. В 1960-х гг. Роб-Грийе обратился к кинематографу («В прошлом году в Мариенбаде» (1961)), произведя в нем небольшую революцию «утверждения абсолютного субъективизма». В 1970-е гг. писатель перешел к созданию «игровых текстов», использующих архетипы массовой культуры (роман-детектив «Проект революции в Нью-Йорке» (1970); роман «Топология города-призрака» (1975)).

«Антироман», по признанию Роб-Грийе, «наплодил дурных учеников» («Возвращающееся зеркало» (1984)). Литературный текст превращается в нем в игру словами, в поиски новых значений тех или иных понятий. Так, «Урок вещей» (1975) К. Симона, по утверждению писателя, является «развитием коннотаций слова “падение”». Но все же произведения, созданные в этом направлении, предопределили динамику

творческих поисков писателей на рубеже XX–XXI вв. «Антироман» создал форму пародирования, иронического снижения стереотипов сознания, пропитанного клише массовой культуры.

Спасительный комизм «черного юмора»

В 1960-е гг. в американской литературе в рамках неоавангарда возникла новая художественная тенденция, остроумно обозначенная критиками как «черный юмор», «проза кошмаров» или «апокалиптический роман» (подробнее см. материалы «О черном юморе» в хрестоматии на CD). Предпосылки для его возникновения были созданы самой реальностью «цивилизации потребления». Бескомпромиссный бунт битников исчерпал себя. Теперь ведущей задачей стало многомерное постижение сущности «массового общества», поскольку неприятие этой действительности требовалось обосновать философски.

По мысли *Джона Хоукса*, одного из зачинателей нового направления, подлинно значительный современный писатель должен быть наделен способностью видеть мир в холодном, отстраненном свете.

Основными чертами, объединяющими достаточно различных и по художественным задачам, и по стилю американских писателей в единое направление, стали стремление к гротеску, широкое использование пародии, пристрастие к парадоксальности ситуаций, алогизму поступков героя. В произведениях «черных юмористов» были поставлены под сомнение претензии общества на прогресс.

Признанным его главой является *Джон Барт* (р. 1934), писатель, литературовед, университетский преподаватель, критик, автор романов «*Плавающая опера*» (1956), «*Конец пути*» (1958), «*Козлоюноша ДЖАЙЛЗ*» (1966), по мнению исследователей, — самый одаренный и значительный из современных американских писателей модернистской ориентации. В произведениях Барта сюжет образуется алогичным сцеплением диких эпизодов, персонажи условны, похожи на рисованные фигурки комиксов, связь между психологической характеристикой и их поступками нарочито нарушена. Автор заставляет читателя смеяться над самыми отталкивающими вещами, создавая шоковый психологический эффект.

Принцип отрицания разумности жизни и попытка защититься смехом от ее абсурдных конфликтов и противоречий стал ведущим в романе «*Козлоюноша ДЖАЙЛЗ*», который Барт снабдил подзаголовком: «Роман, имитирующий форму романа и написанный автором, разыгрывающим роль автора».

Завязка романа заключается в следующем: молодой человек, которого зовут Джордж, таинственным образом оказался подобранным на козью ферму, принял облик козла и в этом качестве провел первые годы своей жизни. Его вырастил главный смотритель фермы Макс Шпильман, который на протяжении многих лет проводит сложный генетический эксперимент с козами. Ферма принадлежит Университету, который символизирует вселенную, расколотую на Западный и Восточный кампусы. Между ними нет никакой разницы, так как они оба под контролем гигантских компьютеров. Джайлз, дитя природы и электронной цивилизации, отправляется, наподобие героев древнего эпоса, в путь, чтобы узнать тайну своего рождения. Герой блуждает в хитроумном лабиринте, в котором «стрелки показывали туда и сюда». В итоге оказывается, что в мире нет ни истины, ни лжи, ни добра, ни зла. Все тождественно и взаимозаменяемо.

В эссе «*Литература истощения*» (1969) Барт пересказывает со слов Х. Л. Борхеса притчу о еретической секте гистрионов, веривших, что повторения в истории не бывает, и потому стремившихся жить как можно порочнее, чтобы исчерпать возможности греха и приблизить конец мира. Барт утверждает, что черные юмористы творят как бы в преддверии конца света, они ехидно, цинично и хладнокровно выворачивают наизнанку мифы и стереотипы, составляющие рутину сознания современного человека.

Другой представитель «прозы кошмаров» Томас Пинчон (р. 1937), автор романов «*V*», «*№ 49 на аукционе*» (1966), «*Радуга земного притяжения*» (1974), и в обществе, и в природе видит смерть, распад, обезличивание. Лишь человеческое сознание способно к порядку и организованности, но навязчивое стремление человека создавать умозрительные конструкции на основе хаоса, считает писатель, всего лишь самообман. Чем дальше люди проникают в суть вещей, тем очевиднее равнодушие и враждебность вселенной. Только смех является единственно доступным средством самоутверждения человека в мире.

В романе Дональда Бартельма (р. 1931) «*Белоснежка*» (1968) изящная сказка подвергнута жестокой пародии.

У Бартельма Белоснежку окружают семь претендентов на ее сердце, занятых мелочной обывательской грызней друг с другом. Сама Белоснежка — смуглая немолодая дама, не чуждая современных идей и наделенная фрейдистским комплексом неудовлетворенности бытием. От этого комплекса ее должен исцелить Принц — сосед по кварталу, обожающий подглядывать за Белоснежкой в бинокль, когда та переодевается у себя в комнате. Гномам удастся опоить Принца скверным джином фирмы «Гибсон и сыновья», и в финале

Белоснежка рыдает на могиле своего незадачливого жениха, в то же время обдумывая, не изменить ли ей прическу, чтобы привлечь следующего претендента.

Эта извращенная до неузнаваемости романтическая история рассказана с едким юмором. Бартельм считает, что самые прекрасные сказки, едва их приспособливает к своим стандартам обыватель, утрачивают очарование и превращаются в оду пошлым добродетелям, за которыми скрываются самодовольство, корысть, одномерность потребительской этики и примитивный гедонизм.

Роман написан нарочито клишированным, стертым повседневным употреблением и эксплуатацией массмедиа языком. Ряд критиков считает это произведение замечательным наследником джойсовских языковых экспериментов в *«Поминках по Финнегану»*.

«Перевернутая утопия»

В XX в., в эпоху жестоких и бескомпромиссных экспериментов по реализации утопических проектов, окончательно оформляется как самостоятельный литературный жанр *антиутопии*, по определению английского исследователя Ч. Уолша, «перевернутой утопии». Фантастический мир будущего, изображенный в антиутопии, своей рациональной выверенностью напоминает мир утопий. Но, выведенный в утопических сочинениях в качестве идеала, в антиутопии он предстает как глубоко трагический. Назначение утопии состоит прежде всего в том, чтобы указать миру путь к совершенству, задача антиутопии — предупредить мир об опасностях, которые ждут его на этом пути. Среди лучших антиутопий XX в. — романы О. Хаксли (*«Дивный новый мир»*), Г. Уэллса (*«Война миров»*), Д. Оруэлла (*«1984»*), Р. Брэдбери (*«451 градус по Фаренгейту»*), Е. И. Замятина (*«Мы»*), К. Воннегута (*«Колыбель для кошки»*), А. Кэстлера (*«Спящая мгла»*), К. Уилсона (*«Паразиты мозга»*) и др.

Антиутопия XX в., сохраняя присущие этому жанру элементы «условной» поэтики, интенсивно вбирает в себя замечательные открытия романа XIX в.: трагедийный конфликт, связанный с ситуацией нравственного выбора героя, мощный философский пафос, сущность которого — предупреждение об опасностях, грозящих человеку и человечеству. Конкретные формы антиутопии весьма разнообразны: это и повесть, и рассказ, и притча, и философская сказка и т. д. Особенно значительные произведения созданы в жанре социальной антиутопии, представляющей реалии тоталитарного государства в гротесково-сатирической форме.

Первым произведением, в котором черты этого жанра воплотились со всей определенностью, был роман Е. И. Замятина *«Мы»* (1920). Роман замечателен не только тем, что автор уже в 1920 г. сумел предсказать глобальные катастрофы XX в. Главный вопрос, который он поставил в своем произведении: выстоит ли человек перед все усиливающимся насилием над его совестью, душой, волей?

Этот вопрос ставит перед своими героями автор другой знаменитой антиутопии английский публицист и общественный деятель, писатель и антифашист *Джордж Оруэлл* (настоящее имя писателя Эрик Артур Блэр) (1903–1950). В его изображении тоталитарная идея заключается в рождении нации, сплоченной в нерасторжимом единстве. В мире, в котором живет герой романа Уинстон Смит, господствует сила, безразличная к рядовой человеческой судьбе. Первой обязанностью граждан Океании является беспредельная преданность режиму, не из страха, а из искренней веры. Оруэлл размышляет над тем, до какой степени насилие способно превратить человека не просто в раба, а в убежденного сторонника системы, восторженно воспринимающего принуждение. Тайна тоталитаризма, с точки зрения писателя, кроется во всеобщей связанности страхом, заставляющим подавлять в себе все чувства, кроме самосохранения.

Антиутопия изображает «дивный новый мир» изнутри, с позиции отдельного человека, живущего в нем. Вот в этом-то человеке, превращенном в винтик огромного государственного механизма, и пробуждаются в определенный момент естественные человеческие чувства, несовместимые с породившей его социальной системой, построенной на запретах, ограничениях, на подчинении частного бытия интересам государства. Авторы антиутопий обнажают несовместимость утопических проектов с интересами отдельной личности, доводят до абсурда противоречия, заложенные в утопии, отчетливо демонстрируя, как равенство оборачивается «уравниловкой», разумное государственное устройство — насилием, технический прогресс — превращением человека в механизм.

«Культуру рождает боль и мужество»

«Истина — жизнь»

(А. де Сент-Экзюпери)

Антуан де Сент-Экзюпери занимает особое место в западноевропейской литературе XX в. Профессиональный летчик, сделавший одним из первых свою профессию материалом художественного творчества («Летчик» (1926); «Южный почтовый» (1929), «Ночной полет» (1931), «Планета людей» (1939), «Военный летчик» (1942)). Публицист, моралист, философ, преемник Б. Паскаля и М. Монтеня, стремящийся «сказать людям» без условностей художественного языка, прямо и точно о самом главном, жиненно важном — об «уважении к человеку».

Сент-Экзюпери родился в 1900 г. в старинной аристократической семье, к тому времени обедневшей (отец, потомок рыцарей, служил страховым инспектором). Поиски своего места в жизни привели молодого человека в авиацию. В 1927 г. он начал работать пилотом на почтовой линии, связавшей юг Франции с Африкой. С начала Второй мировой войны Сент-Экзюпери служил в частях военной разведки. 31 июля 1944 г. писатель не возвратился из очередного разведывательного полета.

Сент-Экзюпери за короткую жизнь было создано несколько повестей и сказка «Маленький принц» (1942). В 1936 г. он начал работать над романом «Цитадель», так и оставшимся незавершенным. Но Сент-Экзюпери стал одним из самых авторитетных писателей военного поколения, а его произведения были восприняты как пророчество. Интересно, что писательство не было для самого Сент-Экзюпери самостоятельной задачей. Литература для него была «нравственным порывом». Он говорил о своем «отращении к литературе для литературы», а процесс творчества любил сравнивать с жизнью природы.

С детства писатель испытывал особенное влечение ко всякого рода механизмам. Он был изобретателем. Им даже запатентовано несколько технических новшеств. Но он пронизательно чувствовал опасность обесчеловеченного технического знания, позабывшего о человеке.

В произведениях Сент-Экзюпери парадоксальна связь неба пилотов и «земли людей»: пилот открывает земные истины, старые, как сама земля. Не физический закон тяготения приковывает его к земле, а необычайно острое ощущение принадлежности к человеческому коллективу, чувство ответственности за всех людей. Свободное парение в чистом небе закреплялось как романтическое противопоставление двух миров — идеального и реального.

Писатель заново открыл «планету людей». У него возникло необычное ощущение пространства планеты, принадлежности не просто к той или иной нации, а к землянам. Авиация в этом контексте становится символом приобщения к человеческому братству, а коллектив летчиков, спаянных постоянной смертельной опасностью, взаимопомощью, самоотверженной работой, представал моделью человеческого общества, построенного на фундаменте уважения к человеку. Современность в представлении Сент-Экзюпери — мир, лишенный Фонарщика, мир, задавленный прагматизмом, бездушным техницизмом, мир торгашей и жуликов. Поэтому полеты Сент-Экзюпери приобретали символическую функцию возвышения над низменным миром «счетоводов и лавочников».

Сент-Экзюпери проникательно оценил и осудил то, что после Второй мировой войны назовут «потребительской цивилизацией». Он писал, что после победы над нацизмом, в которой он не сомневался, с необыкновенной остротой встанет «главный вопрос нашего времени» — вопрос о назначении человека. И вот тогда общество окажется перед пустотой, которую нечем будет заполнить, ибо богом этого мира стала вещь, а смысл человеческого существования свелся к производству вещей и их потреблению. Такое существование Сент-Экзюпери отвергал с негодованием. Оно убийственно для человека, потому что человеком становится, отдавая, а не приобретая.

Пафос гуманистической проповеди Сент-Экзюпери был подстегнут Второй мировой войной. Он писал о войне как о явлении противоестественном. Земляне — жители одного населенного пункта, «планеты людей», и каждая война, по убеждению писателя, братоубийственна.

Исходя из убеждения в том, что «истина — это жизнь», писатель попытался напомнить об основах бытия. Будучи летчиком, он обнаружил, что мы — обитатели в общем небольшой и очень уязвимой планеты, а наше существование зависит от того, поймем мы или нет, что «пробным камнем» является уважение к человеку. Понять же это можно лишь при условии возрождения человека как носителя высокого духовного начала. В этом конечная цель творчества Сент-Экзюпери, всей его деятельности, до последнего дня, до последнего полета.

Поэты Варшавского восстания

Польский поэт *А. Тшебинский*, расстрелянный карателями в 1943 г., писал в дневнике: «Культуру рождают боль и мужество. Этого не знают те, кто смотрит из публики. А сцена усыпана битым стеклом. Каждый шаг ранит до крови. Ничего. Я стерплю боль, но никогда не назову ее расплатой. Это залог творчества, это реализм

в культуре»¹. В огне Варшавского восстания была уничтожена надежда польской литературы — талантливейшие поэты, которых позже назовут «поколением двадцатилетних».

Самый многообещающий из них, *Кишитоф Камил Бачинский* (1921–1944), закончил школу в 1939 г., буквально «на пороге» войны. *А. Тшебинский* (1922–1943) и *Тадеуш Гайцы* (1922–1944) доучивались подпольно. «Ощувив себя принесенным в жертву, — пишет известный переводчик *А. М. Гелескул*, — поколение с готовностью пошло на нее, но эта беззаветная готовность требовала, чтобы жертва была искупительной. Чувство исторической ответственности, трудное и для них глубоко личное, диктовало выбор: руки и жизнь — оружию, душа — любви и будущему... Это было не отвлеченной проблемой, а вопросом жизни и смерти»².

В оккупированной, наполовину опустевшей Варшаве юные поэты несколько лет выпускали подпольное издание, размноженное на стеклографе, — «Культура и народ». Страницы журнала заполняли стихи, созданные на польском языке, что в тот момент уже было подвигом. Когда в марте 1942 г. вышел первый номер, его основатель композитор *Онуфрий Копуцинский* был арестован и погиб в концлагере Майданек. Редактором журнала стал поэт *Вацлав Боярский*. Весной 1943 г. в честь 400-летия Николая Коперника три молодых поэта возложили к его памятнику венок. Патруль, охранявший памятник, смертельно ранил Боярского. На посту редактора его сменил Анджей Тшебинский. Он надеялся умереть с оружием в руках, считая такую смерть уделом современного художника, и готовился уйти к партизанам. Но не успел.

В октябре 1943 г. расстрелы стали будничным занятием оккупантов. Расстреливали обычно на руинах варшавского гетто, а также просто на улице. В начале ноября Тшебинский попал в облаву и был расстрелян. В дни Варшавского восстания почти все его рукописи сгорели под развалинами дома, где были спрятаны. Сохранились неоконченная повесть, пьеса и несколько стихотворений, от остальных уцелел только список названий.

Рано осознавший свое призвание, *Кишитоф Камил Бачинский* вступил в штурмовые «Серые Шеренги» — отряды для выполнения особых боевых заданий. Худенький, страдающий астмой Бачинский совершает

¹ Цит. по: *Гелескул А. М.* Двадцатилетние // Иностранная литература. 2005. — № 10.

² Там же.

длительные лесные походы, пускает под откос воинские составы и... пишет прозительные стихи.

Отняли тебя, сыночек, от мальчишечьего сна,
полили тебе, сыночек, очи кровью, что красна,
рисовали все пейзажи кистями пожаров,
вышивали море листьев виселиц кошмаром.

Баллада о польском парне¹

Варшавское восстание застало группу Бачинского безоружной. Первое оружие они добыли в бою, присоединившись к другим повстанцам. 4 августа 1944 г. на Театральной площади Бачинский был убит. Шел четвертый день восстания, его успели похоронить с воинскими почестями, покрыв национальным знаменем. Тадеуш Гайцы погиб в конце августа, в разгар варшавской бойни, и день его смерти точно не установлен.

Варшавское восстание — одна из самых трагических страниц истории Второй мировой войны. В течение 63 дней 1944 г. погиб целый город, был уничтожен цвет польской культуры. 1 августа в 17 часов в бой пошло несколько тысяч варшавской молодежи, слабо вооруженной, но воодушевленной патриотизмом. В основном это были люди 18–25 лет. Люди массово погибали в бомбардировках, артиллерийских обстрелах, в страшных пожарах, они становились живой мишенью. Только в первые дни августа было расстреляно около 40 тыс. человек. Варшава была вынуждена капитулировать 2 октября. Итог восстания был ужасающий: более 200 тыс. убитых и разрушенный город. Гитлер дал приказ стереть этот город с лица земли. 85 % городских строений было уничтожено.

В поэзии «двадцатилетних» много горечи, но нет ненависти и жажды мести. Ключевыми словами ее являются «любовь», «добро». Поэты были молоды и писали стихи о любви.

Все забыто и безответно,
что любили до исступленья —
руки девушек, брызги ветра,
над озерами сны олени.

Снежная песенка солдата²

¹ Бачинский К. К. «Баллада о польском парне» // <http://war2poet.narod.ru/bachinsky1.html>.

² Цит. по: Гелескул А. М. Двадцатилетние // Иностранная литература, 2005. — № 10.

Поразительная нравственная высота, великодушие позволили Бачинскому говорить о зле с чувством превосходства, как о великане, который «упился, а проспится — образумится».

Поэтическое наследие «поколения двадцатилетних» было опубликовано только в 1960-е гг. Но даже то небольшое, что осталось от их творчества, оказало огромное влияние на польскую литературу, а их личности стали легендарными.

Развенчание прогресса

Концепция «бессмысленности» (Г. Бёль)

Бескомпромиссное развенчание мифов о прогрессивном ходе европейской истории и прежде всего о Второй мировой войне как «освободительной миссии» гитлеровской армии характеризует творчество крупнейшего немецкого писателя второй половины XX в., лауреата Нобелевской премии по литературе 1972 г. *Генриха Бёлля* (1917–1985). Писателя называли «хронистом эпохи», «Бальзаком второй немецкой республики», «совестью немецкого народа».

Г. Бёль прошел войну рядовым пехотинцем. Его ранние рассказы представляли собой реалистические портреты «маленьких людей», обитающих в руинах разбомбленных городов. Первые его романы — *«Поезд пришел вовремя»* (1949), *«Где ты был, Адам?»* (1951), *«И не сказал ни единого слова»* (1954) — создают широкую панораму бесчеловечности войны.

В этих произведениях рождается бёллевская концепция «бессмысленности». Писатель заостряет это понятие: ни в одном из эпизодов изображения войны не находится места для героизма или «возвышенной смерти» на фронте. Героев смерть настигает в подчеркнуто прозаических ситуациях. Она всегда омерзительна. Среди солдат Бёль не находит ни «фронтowego товарищества», ни стремления к подвигу. Солдаты и офицеры — усталые, равнодушные «мишени для пуль» или циничные убийцы. Война в изображении писателя — это мировая катастрофа, болезнь человечества, которая унижает и разрушает личность. Для маленького рядового человека она всегда означает только несправедливость, страх, муки, нужду и смерть.

Послевоенная жизнь в последующих романах Бёлля (*«Хлеб ранних лет»* (1955); *«Дом без хозяина»* (1954)) не становится лучше. Она неуютная, безрадостная, неустроенная. Главным образом это неустроенность духовная. Герои сомневаются в стабильности своего существования, ощущая себя частицей истории своего народа. Непременным условием бытия является для них память. Но именно память привносит в души горечь и трагическое чувство вины. В прозе писателя доминирует принцип вариации, возвращения к одному и тому же образу, воспоминанию.

В романе *«Бильярд в половине десятого»* (1959), который часто называют лучшим его романом, Бёль использует сложные повествовательные приемы, сжимая в один-единственный день весь опыт

трех поколений состоятельной немецкой семьи. В конце этого дня совершается акт отчаяния, когда старая женщина во время «парада неисправимых» стреляет в министра. Этот поступок символически ломает фатальный ход истории. Писатель расширяет границы виновности в случившемся, настойчиво ищет в душах своих соотечественников ненависть к злу. Но эти поиски сопротивления приводят к разочаровывающим результатам. Зачастую логика героев балансирует на грани абсурда.

Ганс Шнир, герой книги «*И лазами клоуна*» (1963), изображен писателем в момент предельного одиночества. Он, оставленный любимой женщиной, изверился в возможности человеческого взаимопонимания. В финале романа Шнир садится на ступеньках боннского вокзала с протянутой шляпой и поет пародийный куплет. Так тема «непреодоленного прошлого» соприкасается с темой «шута». Бунт против мира осознается как трагическая клоунада.

Центральная тема позднего творчества Бёлля — тема насилия («Потерянная честь Катарины Блум, или Как возникает насилие и к чему оно может привести» (1974); «Под конвоем заботы» (1979); «Женщины у берегов Рейна» (1985)). Писатель в публицистически заостренной форме показывает, как организованное насилие общественной системы неминуемо порождает индивидуальное насилие.

Вершиной международного признания Г. Бёлля стало его избрание в 1971 г. президентом Международного ПЕН-клуба и присуждение Нобелевской премии по литературе в 1972 г. Однако эти события свидетельствовали не только о признании художественного таланта Бёлля. Выдающийся писатель воспринимался и в самой Германии, и в мире как человек, остро чувствовавший свою сопричастность времени и современникам, глубоко воспринимавший чужую боль, несправедливость, все, что унижает и разрушает человеческую личность.

Язычительный критик повседневности (Г. Грасс)

Замечательный немецкий романист и эссеист, лауреат Нобелевской премии 1999 г. *Гюнтер Грасс* родился в 1927 г. в предместье Данцига (ныне Гданьск, Польша). Писатель пережил все превратности судьбы этого города, включенного при Гитлере в состав рейха, а после Второй мировой войны отошедшего к Польше. На примере судьбы родного города и его обитателей Грасс в своих произведениях исследовал ход немецкой истории XX в. Как и большинство его сверстников, писатель

был членом гитлерюгенда, в 1944 г. стал солдатом, затем, в апреле 1945 г. попал в американский лагерь для военнопленных. В 1948 г. будущий писатель поступил на отделение скульптуры Дюссельдорфской академии искусств, в это же время начал писать стихи. По совету западно-германских писателей «Группы 47» Г. Грасс попробовал свои силы в прозе.

Первый же его роман *«Жестяной барабан»* (1959), трагикомическая история о мальчике, отказавшемся расти и протестующем против мира взрослых грохотом барабана и криками, имел сенсационный успех.

Тематически это произведение продолжает традицию немецкой литературы: снова воскрешается история Германии от Первой мировой войны через Веймарскую республику, нацизм и Вторую мировую войну к послевоенной, разделенной на части Германии. Как и Г. Бёлль, Г. Грасс отчетливо ощущает роковую преемственность в этой истории, историческую обусловленность прихода гитлеризма. Он так же ненавидит нацизм, ненавидит сытое бюргерское мещанство, создавшее для его возникновения благоприятную почву. Но творчество Грасса все же являет собой новый этап в немецкой литературе.

Писатель придает своему роману пародийный характер, полемически заостряя его против морализаторского пафоса. Многие эпизоды представляют иронический перифраз мотивов бёллевской прозы.

Главный герой, от лица которого ведется рассказ, Оскар Мацерат, — карлик, в три года решивший перестать расти. Оскар не просто рассказывает свою историю. Он ее «отбивает» на жестяном барабане, своем любимом «спутнике жизни». В этом контексте история Германии превращается не в поучительную трагедию, а в мрачный и абсурдный фарс, ибо людей все рано ничему не научишь... Если нация начинает сходить с ума, уверен писатель, то этому трудно воспрепятствовать.

Критики отмечают, что в романе проявляется тенденция к «цинической клоунаде», придающей повествованию натуралистическую окраску. Грасс ниспровергает традиционные ценности: семью, религию, традиции. Он едко издевается и над идеалистами, уповающими на эти святыни. Между тем за шутовской маской и тоном бравады скрывается трагическая растерянность. Прежде всего она ощущается в эпизодах, изображающих преступления фашистов (описание массовой резни в «хрустальную ночь» 1938 г.).

«Хрустальная ночь» («Ночь разбитых витрин») — трагическое событие истории XX в. В ночь с 9 на 10 ноября 1938 г. по всей Германии по личному приказу А. Гитлера было разрушено и сожжено 267 синагог

и 815 магазинов и предприятий, принадлежавших евреям. 20 тыс. евреев были арестованы и брошены в концлагеря, 36 человек было убито. Общий ущерб составил 25 млн рейхсмарок, из которых около 5 млн пришлось на разбитые витрины.

В понимании Грасса, фашизм — это не привнесённый извне общественный порядок, основанный на голом насилии, циничной демагогии и лжи, это массовый «вывих человеческой природы», состояние души, готовой принять страх, ложь, демагогию, готовой к безропотному подчинению, а то и к фанатическому экстазу коллективного безумства.

Трагическая двойственность гротесковой манеры писателя остро проявилась в другом крупном произведении — романе *«Собачья жизнь»* (1965). Здесь снова возникает тема Данцига и немецких умонастроений середины XX в. (нередко *«Жестяной барабан»*, *«Кошки-мышки»* (1961) и *«Собачью жизнь»* называют «данцигской трилогией»).

Центральная сюжетная линия романа связана с историей собачьей династии, в 1930-е гг. из безвестности вошедшей в зенит славы. Последний отпрыск рода становится любимцем фюрера благодаря незапятнанной чистоте расы. В апреле 1945 г. пес исчезает, и по приказу фюрера на ноги становится вся государственная, полицейская, военная машина рушащегося рейха. Так пародийно освещается немецкая история: приказы Гитлера о борьбе за Берлин до победного конца оказываются, по Грассу, продиктованными тревогой за собачью жизнь.

В своем творчестве писатель обращается и к жизни современной Германии. В романе *«Под местным наркозом»* (1969) писатель пытается осмыслить суть конфликта «отцов и детей»: анархическое бунтарство и бесплодный фанатизм студенческого движения и скептическую нерешительность старшего поколения. Перу Грасса принадлежат многочисленные статьи, множество стихов и ряд драматических произведений. Личность писателя необыкновенно многогранна: он каменотес и скульптор, джазист и живописец, великолепно разбирается в театральном искусстве.

Роман *«Траектория краба»* (2002) оказался в списке европейских бестселлеров. История унесшей 9 тыс. человеческих жизней гибели пассажирского судна «Вильгельм Густлов» в очередной раз воспроизводит главный тезис писателя: нельзя замалчивать прошлое, создавая безукоризненный исторический миф. Забытое прошлое часто страшнее и опаснее прошлого выдуманного. Писатель снова напоминает, что существует сложная историческая связь, в которой самый маленький, нечаянный узелок часто может стать причиной вселенской катастрофы.

**«Счастье мимолетно
и живо...» (Ф. Саган)**

Когда, не дожив до 70 лет, умерла Франсуаза Саган (1935–2004), Жак Ширак, в то время президент Франции, сказал: «С ее уходом Франция потеряла одного из самых блестящих и тонких авторов, выдающуюся фигуру нашей литературной жизни. Франсуаза Саган в своих произведениях вскрывала энергию, побуждения и страсти человеческой души. Обладая оригинальным стилем, она была свидетелем своего времени, создав точную картину французского общества и его эволюции»¹.

Такое заключение звучит несколько странно в отношении творчества писателя, основной темой которого стала частная жизнь в среде парижской богемы. Именно к этому слою принадлежит и большинство ее героев. В своих романах Саган не включает индивидуальную душевную драму персонажей в контекст политической жизни страны. Но это ей и не нужно. Каждый герой, являясь частью общества и существуя по его законам, исповедует мораль бездумного отношения к глубоким чувствам и отношениям. Поэтому он остается духовно одинок и пожирает плоды своего легкомыслия, эгоизма и безнравственности. В художественном мире Саган нет места по-настоящему сильной человеческой привязанности. Ей на смену всегда приходят грусть и разочарование.

Свой первый роман *«Здравствуй, грусть»* Франсуаза Саган (настоящая фамилия Куарез) написала в 19 лет, в 1954 г.

Сюжет основан на рассказе о юной Сесиль, благодаря стараниям которой верная и любящая Анна покидает ее отца и погибает в результате несчастного случая. Сесиль же вновь обретает отнятую, как ей казалось, радость жизни, и продолжает существование, полное легкомыслия и развлечений. Но неповторимое очарование истории придает пронизывающее ее чувство грусти.

Эта непонятно откуда берущаяся грусть свойственна всему тому поколению, которое изображает Саган, поколению, которое растрчивает свои силы в погоне за удовольствиями и оказывается неспособным к настоящим чувствам. Роман, мгновенно ставший бестселлером, был воспринят современниками как знак наступления эпохи падения нравов.

Книга и ее юный автор стали своего рода символом, знаменем времени. Образ главной героини воплощал девушек поколения, вступающего в жизнь после огромного потрясения, которое пережил мир в годы Второй мировой войны, когда рухнули прежние представления о Добре и Зле, прежние нравственные ценности, былые запреты и табу. Эти

¹ По материалам <http://9-04.mysob.ru/news/culture/24642.html>.

девушки уже не мечтали стать примерными домохозяйками, их влекла роскошная жизнь, полная развлечений, флирта, дорогих изысканных вещей. Ради этого можно было поступиться любыми принципами, перешагнуть через все моральные запреты. Подобный идеал наиболее выразительно был воплощен в кино в героинях *Бриджит Бардо*.

Бриджит Бардо (настоящее имя Камилла Жаваль) (р. 1934) — популярная французская киноактриса середины XX в. Бардо стала выразительницей идеи разрыва между поколениями, бунта молодежи против обывательских ценностей. Героиням фильмов «*И бог создал женщину*» (1956), «*Парижанка*» (1957), «*В случае несчастья*» (1958), «*Женщина и паяц*» (1959) было свойственно нежелание считаться с общепринятыми нормами поведения. Выше всего они ставили естественность чувств и непосредственное поведение.

Образ Сесиль — главной героини романа — получился поразительно всеобъемлющим и глубоким, потому что вобрал в себя множество частных и конкретных судеб современников писательницы. В литературоведении возникло определение «поколение Франсуаза Саган». А такой знаменитый писатель, как *Франсуа Мориак*, окрестил новую литературную звезду «маленьким очаровательным монстром».

Исследуя природу любви, Саган приходит к выводу, что очень часто близость героев держится на физическом влечении и уходит вместе с ним. Цепь разочарований обрекает героев на преждевременное духовное старение, потерю веры в мечты своей юности.

Жиль Ланибье, молодой и преуспевающий журналист, герой романа «*Немного солнца в холодной воде*» (1969), впервые в жизни сталкивается с самоотверженной и искренней любовью, которую вносит в его жизнь Натали. Но он теряет эту женщину, поддавшись ложному чувству защиты собственного достоинства и желанию быть независимым. Жиль не способен оценить настоящую любовь. Только пройдя определенный жизненный путь, он сможет приблизиться к пониманию ценности этого великого чувства.

Жизнь самой писательницы долгое время является предметом светской хроники: путешествия, яхты, неудачный брак с крупнейшим издательским деятелем Франции Ги Шелером, налоговые скандалы, дружба с Франсуа Миттераном (президентом Франции в 1981–1995 гг.)... В 22 года писательница чудом осталась жива после автомобильной аварии. Но, несмотря на внешне суетную жизнь богемной звезды, Франсуаза Саган продолжала много работать, совершенствуя стиль, отдавая предпочтение строгим формам классицизма.

Критики отмечали, что она является последователем *Жана Расина* с его утонченным психологизмом в изображении любовных конфликтов. Классические традиции отразились и в построении ее романов. Число персонажей в романах было сведено к минимуму, как в трагедиях Расина. Саган соблюдает строгое единство действия, ее задача — показать внутренний мир своих героев в моменты наивысшего психологического напряжения. При этом стиль ее изысканно точен, несколько нарочито холоден и спокоен. В романах нет многоречивости, объемных внутренних монологов.

Писательницей были созданы не только художественные произведения. Она отдала дань публицистике, в трех книгах очерков откровенно изложив свои суждения о современном мире, нравах и литературе.

В этих очерках раскрылось многое, ранее скрытое от читателей. Так, Саган заявила, что не выносит серость и духовное убожество «общества потребления», изображая богемную или элитарную среду именно из-за неприятия мещанско-торговой приземленной атмосферы современного общества; что не смотрит на жизнь отстраненно и холодно, как утверждают некоторые журналисты-критики, а напротив, ей близка позиция Бальзака, который оплакивал судьбы своих героев.

Франсуаза Саган стала известна и как общественный деятель, публицист, поднимающий на обсуждение в своих газетных выступлениях проблемы нравственного и духовного кризиса молодежи, наркомании, грубого нарушения прав человека.

На склоне лет писательнице несколько изменил свойственный ей оптимизм: «Счастье мимолетно и лживо... Вечной бывает только печаль...»¹ 24 сентября 2004 г. все французские телеканалы прервали свои передачи, чтобы сообщить о том, что от легочной эмболии в Онфлере умерла Франсуаза Саган. Больше всего она боялась забвения и нищеты. Несмотря на легенды о миллионах, якобы присвоенных Саган, умерла писательница в бедности.

Восстание против прагматизма (Р. Бах)

Созданная воображением известного американского писателя *Ричарда Дэвиса Баха* (р. 1936) чайка по имени Джонатан Ливингстон стала символом беспредельных возможностей того, кто умеет мечтать, верит в совершенство и любит жизнь.

История чайки Джонатана Ливингстона была издана в 1970 г. в окружении замечательных по красоте фотографий Рассела Мансона,

¹ По материалам <http://www.peoples.ru/art/literature/prose/belletristika/sagan/history1.html>.

следующих за всеми перипетиями фантастического сюжета. Подлинность земли, моря, неба, полетов придала истории некую иллюзорную достоверность, странную двойственность впечатления, ощущение чуда.

Неслучайно сразу после опубликования книга была окружена легендами, одна из которых рассказывала о том, как молодой человек, потомок *Иоганна Себастьяна Баха*, летчик, одержимый своей профессией, но не слишком преуспевший в карьере, автор романов, не имевших успеха, прогуливаясь по туманному берегу канала Белмонт Шор в штате Калифорния, услышал Голос, который произнес загадочные слова: «Чайка Джонатан Ливингстон». Повинуясь Голосу, он сел за письменный стол и запечатлел видение, которое прошло перед его мысленным взором наподобие кинофильма. Впоследствии на многочисленные вопросы читателей Ричард Бах, отвечал что в отличие от романов, им самим сочиненных, ничего к написанному о чайке Джонатане прибавить он не может. Он выполнял в этом случае роль не столько автора, сколько медиума, и идея «Чайки...» ему не принадлежит.

Книгу ждал воистину феноменальный триумф. Философская сказка стала культовой и приобрела миллионы поклонников в эпоху кризиса традиционной церкви и возникшей в связи с этим духовной жажды идеала. На фоне насилия, порнографии и грубого потребительского материализма, ставших столпами современной массовой культуры, бескорыстное стремление странной чайки по имени Джонатан Ливингстон к совершенству выглядело духовным подвигом во имя новой веры. Такому пониманию текста способствует и очевидная евангельская структура сюжета: изгнанничество и избранничество, смерть и воскресение, проповедь, чудеса, апостолы. Но евангельский миф был несколько обновлен за счет идей дзен-буддизма. Такое «восточное» переосмысление евангельских мотивов обнаруживает общность «Чайки...» с широким кругом явлений западноевропейской культуры, получивших название «неоромантической волны» (*Н. Мейлер, С. Лангер, У. Ле Гуин*).

Ведь прививка некоторых существенных положений буддизма к основам христианской культуры тоже является одной из заметных особенностей восстания молодежи 1970-х гг. против прагматизма «общества потребления» (движение хиппи).

Хиппи — самое глобальное течение среди молодежи середины XX в. Началом движения хиппи можно считать 1965 г. Его зарождение имело глубокие социологические корни: материализм, отстранение от природы, скука и бесцельность пресыщенного общества, отсутствие религиозных, философских основ жизни. Также огромную роль в этом процессе сыграла вьетнамская война. Хиппи станови-

лись преимущественно не из-за моды, а из-за твердых личных убеждений и нежелания подчиняться несправедливым правилам социума. Первое использование термина «хиппи» зафиксировано в передаче одного из нью-йоркских телеканалов 22 апреля 1964 г., где этим словом была названа группа молодых людей в майках, джинсах и с длинными волосами, протестующих против вьетнамской войны. В то время было популярным сленговое выражение *to be hip*, означавшее «быть в курсе»; нью-йоркские сторонники контркультуры назывались *hips*.

Основным принципом субкультуры являлось ненасилие. Хиппи носили длинные волосы, слушали рок-н-ролл, жили в коммунах (самая известная ныне коммуна находится в Дании — Свободный город Христиания), путешествовали автостопом, увлекались медитацией и восточной мистикой, главным образом дзен-буддизмом, индуизмом и даосизмом, многие из них были вегетарианцами. В 1970-х гг. движение хиппи начало терять популярность. Кроме того, отношение к этому движению резко изменилось в Америке после совершения серии убийств шайкой (так называемой Семьей) Чарлза Мэнсона в конце 1960-х гг. Повзрослев, многие хиппи приняли общественную мораль.

Таким образом, одинокая чайка, стремящаяся к преодолению времени, пространства и смерти, оказывается не одинока. Ведь и ее создатель предпослал книге такой эпиграф: «Невыдуманному Джонатану-чайке, который живет в каждом из нас».

Превращение в «заводной апельсин» (Э. Бёрджесс)

Известный английский писатель *Энтони Бёрджесс* (настоящее имя Джон Энтони Бёрджесс Уилсон) (1917–1993), автор нескольких крупных произведений («*Время тигра*» (1956); «*Жаждающее семя*» (1962) и др.), охотно выступал и в других ролях: сочинял музыку (ему принадлежат ряд симфоний, балет и опера), занимался лингвистическими исследованиями, историей литературы (прежде всего В. Шекспиром и Дж. Джойсом), писал сценарии, преподавал в Принстонском университете.

Но прославил его ставший культовым антиутопический роман «*Заводной апельсин*», опубликованный в 1962 г. — в момент, когда конфронтация поколений в Европе и США была еще далека от кульминации, а молодежная контркультура только начинала превращаться в модель образа жизни. Писатель поместил действие в 1995 г., создав, как ему казалось, картину цивилизации, превратившей массы в бессловесных зомби и спровоцировавшей тем самым стихийный всплеск

темных инстинктов, с которыми не удалось справиться ни религии, ни аппарату государственного принуждения, ни социальной оппозиции. Моральный распад личности используется и государством, и оппозицией в эгоистических целях, помогая либо отнять, либо сохранить власть с помощью перепуганной массы.

Бёрджесс не мог предположить, что его прогноз оправдается гораздо раньше: всего через десять лет «фантастические» перипетии его романа стали повседневной реальностью в самых цивилизованных странах, а его герой, Алекс, превратился для многих в собирательный образ молодого поколения.

История Алекса и его банды рассказана на своеобразном гибриде английского, американского и русского сленга. Главный герой, несовершеннолетний преступник, грабит и убивает людей. Но, преданный своими *droogsami* (от русского — «друг»), он попадает в тюрьму, где становится первым участником эксперимента «по истреблению зла внутри себя самого». За решеткой герой сталкивается с теми же явлениями, что и на воле: с издевками и избиениями, предательством, лживостью, злобой.

Операция, проделанная с Алексом, превращает его в «заводной апельсин»: его личность заполняется механическими рефлексам, которые превращают человека в бездушную машину. Алекс фактически незащищен, не имеет никакой возможности поступить по-иному. Он тут же подвергается многочисленным избиениям и становится жалкой марионеткой в руках людей, желающих использовать его в собственных корыстных политических интересах. В конце концов он просто не выдерживает и выбрасывается из окна. Тяжело изувеченный, через некоторое время он приходит в себя, будучи уже абсолютно нормальным; его инстинкты вернулись к нему.

Писатель ставит сложный философский вопрос: может, человек со «злой» волей лучше «хорошего» гражданина, у которого воли нет?

Из истории Алекса напрашивается страшный вывод: окружающая нас социальная среда настолько ужасна, что вынуждает человека вести себя аморально. Заложенное в природе человека зло неистребимо никакими искусственными методами. Человечество не готово к перевоспитанию некоторых его членов, ибо само по себе в основном состоит из таких же насильников и моральных уродов. И именно само общество, технически высокоразвитое, но духовно опустошенное, во многом и воспитывает в людях склонность к насилию и другим порокам.

Бёрджесс не сомневается в том, что добро должно быть избрано человеком добровольно, а не в результате проведенных над ним опытов.

Именно это и происходит с Алексом в заключительной главе романа. Хотя в нем ожили животные инстинкты, герой все же испытывает внутреннюю перемену и насилие уже не доставляет ему прежнего удовольствия. Вместо этого к нему приходит понимание необходимости собственной семьи. Его дальнейшая судьба теперь полностью в его собственных руках: он превращается в личность, которая прошла духовное совершенствование.

К вопросам, поднятым в романе «Заводной апельсин», Бёрджесс обращается вновь в ироническом ключе в романе «Эндерби» (1968), который рассказывает о приключениях бунтаря-поэта в Англии и на континенте. В продолжении — «Завещание заводному миру, или Последние годы Эндерби» (1975) — писатель резко критиковал средства массовой информации.

Огромную известность приобрел фильм «Заводной апельсин» — бесспорный шедевр *Стэнли Кубрика*, снятый в 1971 г. Стилистика фильма основана на синтезе «черной» комедии и драмы. В фильме роль Алекса великолепно исполнил *Малкольм Макдауэлл*. Фильм номинировался на премию «Оскар». Позже Кубрик снял его с проката, руководствуясь тем, что в обществе поднялась волна возмущения, а молодежь старалась подражать Алексу и его друзьям.

«Путешествие в себя» (рок-поэзия 1960–1970-х гг.)

Пафос сомнения в благоразумности и правильности миропорядка пронизывает тексты ярких поэтов XX в. — создателей такого нового направления в литературе, как рок-поэзия.

Рок-поэзия — явление многоуровневое, которое характеризуется широким разнообразием форм и стилей. Во многом рок-поэзию можно отнести к «массовой литературе», но следует уточнить, что слово «массовость» здесь употребительно скорее в социологическом, чем в эстетическом смысле. В отличие от печатной поэтической литературы, рок-поэзия очень зависима прежде всего от реакции слушателя. Она направлена на создание особого эффекта в момент концерта. Это вносит в рок-поэзию элемент некоторой ритуальности, который, в свою очередь, обуславливает специфику текста.

1960-е гг. в Европе и США характеризуются бурным развитием массовой культуры. Как оппозиция ей, возникает контркультура: западная молодежь, разочаровавшись в ценностях старшего поколения, остро ощущает неудовлетворение, растерянность, отчуждение от реальности.

Помогите! Помогите! Спасите нас!
Спасите нас!
Мы гибнем, друг, сделай что-нибудь.
Ты! Выведи нас отсюда!
Спаси нас!
Я гибну...

*Джим Моррисон. Кассандра у колодца*¹

Отвергая существующую реальность, молодое поколение создает собственный, субъективный мир, в котором нет места конформизму и культу материального, в котором можно представить, что «все люди живут в Мире», а «вокруг только небо» и «нет нужды, и жадности, и голода» (*Дж. Леннон «Вообрази» (1970)*).

В этот момент, по утверждению *Джерома Брюнера*, в обществе происходит «переход к новому мифу», который принимает форму хаотического погружения в себя, «внутреннего путешествия».

Заново созданная реальность принимает форму обновленного мифа, который невозможно вычленировать из социального контекста 1960-х. Реальность играет роль внешнего импульса, который, чаще от противного, направляет духовные поиски молодого поколения. Исследователи выделяют две фазы в развитии англоязычной рок-поэзии — оптимистическую и пессимистическую.

Оптимистическая фаза — период формирования основных принципов молодежного бунта, время искренней веры в возможность изменить общество, повернуть его к более высоким духовным идеалам. Миф этого периода — воскрешение «золотого века» язычества, который воспринимается как возвращение к природности. Неоязычество становится способом противопоставления духовного авторитету материального.

Миф пессимистического периода обладает эсхатологическим характером. В этот момент рок-культура отчаянно борется за сохранение своей неповторимости, свободы от коммерциализации, но при этом пытается осознать свой крах и проанализировать его причины. Это время разочарования и нарастающей агрессивности рок-текстов. Светлый неоязыческий миф не оправдал себя. Он превращается, пользуясь термином крупнейшего отечественного исследователя мифологического сознания *Е. М. Мелетинского* (1918–2005), в «антимиф»: воцаряется эсхатология, миф об уничтожении мира вместо мифа о его сотворении. Культура возвращается к архаическому видению истории как

¹ *Моррисон Дж.* Пустыня. Стихотворения и поэмы в переводе К. С. Фарая // <http://spintongues.msk.ru/Morris6.html#Голос%203>.

бесконечной смене смерти и воскрешения. Рок-поэзия наделяет его значением бессмысленности, нелепости бытия.

Смерть, переход из Космоса в Хаос, рассматривается в рок-текстах как единственно возможный способ обновления мира. Метафора круга характерна для поэзии *Джима Моррисона* (1943–1971), который, объединяя архаический миф с более поздним мистицизмом американских индейцев, представляет мир в виде змея, который свернулся и укусил свой хвост.

Рок-поэзия конца 1960-х гг. характеризуется мрачным колоритом, в ней доминируют темы смерти, гибели Вселенной. Тексты становятся более метафоричными, углубляются и расслаиваются на множество смысловых пластов. Единственной возможностью спасения поэтам представляется побег за грани реальности, где акцент переносится с социального на духовный аспект.

Так возникает идея «Великого прорыва». За границы цивилизации невозможно вырваться, играя по ее, цивилизации, правилам. Поэтому необходимо переступить границу сознательного, необходима ритуальная смерть поэта, ставшего кумиром толпы. В этот момент рок-концерт превратился в ритуализированное действие, оказывающее сильное эмоциональное влияние на зрителя.

Сегодня рок-культура переживает иную фазу: она коммерциализировалась, став неплохим источником доходов. Так, сборник юношеских стихов патриарха американской музыки *Боба Дилана*, написанных музыкантом в 16-летнем возрасте, был продан в 2005 г. за 78 000 долларов. И все же рок-музыканты остаются верны своим идеалам, продолжая бороться против Зла, которое может быть олицетворено в наркотиках, военной экспансии, тоталитаризме или пошлости массовой культуры.

«Популярный» жанр

«Обширное пространство детектива»

Современное массовое искусство, часто разведывая и прокладывая пути будущего развития «высокого» искусства, необычайно подвижно.

В XX в. детектив оказался романским жанром, особенно близким духу времени с его ставкой на активность сознания читателя, на представление о тексте, который предполагает множество вариантов интерпретации, так как реконструировать подлинную картину событий невозможно. Пластичная игровая стихия детективной формы оказалась особенно приемлемой для воплощения меняющихся художественных ориентиров и особенностей современного мировидения.

Показательно, что Ю. М. Лотман отделяет «обширное пространство детектива» (как массового искусства) от «истинного искусства», которое принципиально непредсказуемо, не сводится к решению задачи, «открыто» для множественности смыслов. В течение века детектив трансформируется, становится многоуровневым, утрачивая одномерность массовой литературы. Полицейский роман, шпионский роман, роман-расследование и другие жанровые варианты детектива получили особое развитие в литературе XX в., порождая новые романские модификации. В современном детективном романе возникает иное соотношение массового и немассового, исчезает «однозначная истина детектива» («полицейские романы» П. Модiano, Ж. Эшнота, П. Аустера, А. Володина и др.).

Авторы подчеркивают искусственно-игровую установку детектива (Р. Нокс), сосредоточивая внимание на сюжете, на хитросплетениях интриги, на невозможности разгадать тайну и ответить на вопрос «кто убил» до того, как наступит развязка. Опираясь на открытия психоанализа, они стремятся проникнуть в глубь тайных помыслов человека. Ареной борьбы детектива и преступника становится человеческая душа. Таким образом, функция детектива (каковы бы ни были его методы) отнюдь не сводится к разгадке тайны. Детективы совмещают функции следователя, прокурора, защитника, а нередко и палача, олицетворяя беспристрастное правосудие, восстанавливают правду там, где бессилен закон.

В истории детектива в XX в. выделяются несколько жанровых разновидностей: *аналитический* детектив (А. Кристи); *«жесткий»* детектив (Д. Хэммет, Дж. Х. Чейз), в котором сыщик активно вовлечен в перипетию интриги и часто действует с помощью пистолета или кулака;

французский «экзистенциальный» детектив (*С. Жапризо, П. Зюскинд*), герой которого обладает особой душевной глубиной, гибким умом, позволяющим ему не только выжить в экстремальных обстоятельствах, но и разгадать загадку, которая кажется мистически непостижимой; «фантастический» детектив (*П. Хёг, Й. Бэнкс*); «пародийный» детектив (*М. Спарк*). Приметы детективного жанра обнаруживаются в «Тошноте» *Ж.-П. Сартра*, где в качестве основы композиции была использована загадка.

Алхимическое действие (П. Хёг)

Роман популярнейшего датского писателя второй половины XX в. *Питера Хёга* (р. 1957) «*Смилла и ее чувство снега*» (1992), принесший автору всемирную известность, строится на постепенном раскрытии героиней инопланетного заговора, участие в котором принимают даже загадочные черви. Не случайно в академических кругах Дании этот роман воспринимается прежде всего как успешный коммерческий проект, не имеющий отношения к «большой литературе». Между тем эти на первый взгляд совершенно неуместные черви в действительности служат напоминанием о потустороннем измерении, которое способно проявиться даже в самой «выверенной и расчисленной» цивилизации.

Героиня романа, гренландка Смилла Ясперсен, находится как бы между двумя мирами. Она наполовину эскимоска, но забыла язык своей покойной матери-туземки и не находит общего языка с отцом, богатым врачом из Копенгагена.

Событийная канва романа подчиняется динамичным законам остросюжетного детектива: загадочная смерть в начале, бессилие официальных властей и полиции, проникновение героини в секретные архивы и затем — в логово главного злодея, связанного с междонародной наркомафией; холодильник, наполненный героином, сфабрикованная предсмертная записка и прочие вещественные доказательства.

Смилла вступает в схватку с отлаженной машиной, владеющей всеми возможностями, которые дает цивилизация, и не останавливающейся ни перед законом, ни перед убийством героя-одиночки. Смилла выигрывает, а машина ломается, потому что в ее конструкцию не была заложена возможность борьбы со снегом как стихией, с чувством снега.

Если отбросить «снежную» сторону романа (например, слова, обозначающие разновидности снега и льда, известные гренландским

эскимосам), то в итоге останется захватывающий остросюжетный роман. Но без мифа вымысел оборачивается пустой придумкой. «Чтобы заставить вырезанные из картона фигурки ожить, необходимо алхимическое действо, заклинание элементарных духов, призывание стихийных сил. Питер Хёг колдует, произнося как магические формулы снежные эскимосские слова»¹.

«Смилла и ее чувство снега» раскрывает перед читателем разные возможности интерпретации, прочтения текста. Мистическая проза, остросюжетный детектив, роман-предостережение европейской цивилизации, европейскому самодовольству и чувству собственного превосходства. Интересно, что именно в Гренландии должен найти свое предназначение герой майринковского *«Ангела Западного окна»*.

«Иные миры» научной фантастики

Впервые термин *«научная фантастика»* появился в печати в 1929 г., когда его употребил *Х. Гернсбек*, основавший журнал *«Amazing Stories»* («Изумительные рассказы») — первое периодическое издание, посвященное исключительно научной фантастике. Этот жанр приобрел свой прочный авторитет со времен *Ж. Верна* и *Г. Уэллса*. В целом, существует множество определений понятия «научная фантастика». Так, согласно определению Стэнфордского исследовательского института, научная фантастика — это не только литературный жанр, но также и средство абстрактного размышления о науке, альтернативных социальных системах и природе человеческого бытия.

Научная фантастика может представлять людей, имеющих дело с вероятными или даже невероятными реальностями. Линию развития современной научной фантастики указал *I. Гаррисон*, редактор многих научно-фантастических журналов и антологий: в первоначальную эпоху в этой области преобладали естественно-математические науки (физика, химия, биология). Во второй период более влиятельным становится гуманитарное знание (социология, психология, антропология и политология).

Несмотря на то что научная фантастика пользуется огромной читательской любовью, в среде критиков отношение к ней несколько несерьезное. Научно-фантастическая проза воспринимается как одно из явлений массовой литературы, основанной прежде всего на занимательном сюжете. Действительно, достаточно большое количество фантастических рассказов, повестей, романов построены на однообразных сюжетных формулах.

¹ Сны о Гренландии // Книжное обозрение. 2002. — 1 апреля.

Примером такой формулы является история о том, как исследовательская группа высаживается на только что открытой планете, обнаруживает новые загадки и тайны, относящиеся к поведению местных жителей, затем некоторые участники группы оказываются вовлеченными в загадочные происшествия, но в финале группа с победой возвращается домой.

Между тем в жанре научной фантастики созданы произведения, которые объективно могут быть отнесены к «большой литературе». Это тексты *С. Лема*, *Р. Брэдбери*, *Дж. Балларда*, *Ф. Дика*, *А. Азимова*, *К. Саймака*, *Ф. Герберта*, в которых авторы, рассказывая увлекательную фантастическую историю на внешнем уровне, дают «понимающему» читателю второй смысловой слой, содержащий более глубокие проблемы.

В романах классика жанра *Филиппа Киндред Дика* (1928–1982) «Человек в высоком замке» (1962), «Игроки с Титана» (1963), «Доктор Бладмани, или Как мы все жили после бомбы» (1965) поражает отточенное стилистическое мастерство. Практически во всех произведениях писатель интересуется в основном работой человеческого сознания и тем, как оно связано с внешним миром. В своем раннем романе, «Глаз в небе», он наделяет героев способностью создавать собственный идеальный мир. Но эти миры, как потом выясняется, представляют собой всего-навсего различные типы «американской мечты». Писатель рассматривает их, разбирая «по кусочкам», не оставляя сомнения в убогости подобных идеалов.

Научная фантастика привлекает не только мечтателей, романтиков и утопистов, но также и практических ученых, так как этот жанр тесно связан с многими областями новейших технологий. То, что было ранее выдумкой писателей-фантастов, оказывается реальностью. Таким образом, научная фантастика предвидит технологические новшества, которые иногда возникают в действительности.

Научно-фантастические тенденции проявляются и в творчестве таких крупнейших современных писателей, как *Г. Грин*, *У. Голдинг*, *А. Мёрдок*, *Ч. П. Сноу*, *Э. М. Форстер*, *С. Кинг*.

Зоопарк на кончике пера

Популярность книг о «братьях наших меньших» сродни популярности детектива, «любовного» романа, фантастики. Объяснить такой интерес широкой читательской аудитории к историям прайда львов, чернубурого лиса Домино, любознательных поросят и других представителей земной фауны можно новым восприятием мира. Сегодня человек, еще недавно исходивший из концепции коренной переделки

природы, попытался вновь ощутить себя ее частью и приобщиться к ее тайнам.

Романтизация единоборства с природой сменилась идеей единения с ней. На смену рассказам об охотничьих подвигах пришли повествования о подвигах естествоиспытателей, занимающихся спасением редких видов животных. Ружье было заменено фотоаппаратом: массовые иллюстрированные журналы отдают десятки страниц под фоторассказы о животных из разных уголков планеты. В литературе XX в. особое место занимают книги таких выдающихся писателей-анималистов, как Э. Сетон-Томпсон, Дж. Даррелл, Дж. Адамсон, Б. Гржимек, Дж. Хэрриот, Д. Кинг-Смит, Д. Эттенборо и др.

Джеральд Малкольм Даррелл (1925–1995) родился в городе Джамшедпуре в Индии. По свидетельству родственников, уже в двухлетнем возрасте Джеральд заболел «зооманией». Его мать даже утверждала, что его первым словом было не «мама», а «*zoo*» (зоопарк). Детство провел на греческом острове Корфу, где и увлекся изучением природы. Когда семья Дарреллов вернулась в Англию, Джеральд устроился помощником смотрителя в зоопарк Уипснейд в графстве Бедфорд.

Вскоре в жизни будущего писателя произошло событие, изменившее его судьбу. Он был включен в состав экспедиции, которая отправлялась в Западную Африку отлавливать редких животных для зоопарков. Там Даррелл познакомился с богатейшим животным миром тропиков, увидел зверей и птиц в их родной стихии. Поездка произвела на Джеральда огромное впечатление. Вернувшись домой, он ощутил потребность рассказать о природе Африки, своих приключениях. По совету старшего брата, известного английского писателя Лоуренса Даррелла, Джеральд создал о своем путешествии книгу *«Перегруженный ковчег»* (1952), которая мгновенно стала бестселлером. За ней последовали *«Три билета до Эдвенчер»* (1953), *«Моя семья и другие звери»* (1955), *«Зоопарк в моем багаже»* (1960), *«Птицы, звери и родственники»* (1969) и др. Всего Дж. Дарреллом написано более 30 книг (почти все они переводились на десятки языков) и снято 35 фильмов.

В 1959 г. Даррелл основал на острове Джерси зоопарк, при котором четыре года спустя был создан Джерсийский фонд сохранения дикой природы. Его основная идея заключалась в разведении редких животных в условиях зоопарка и дальнейшем расселении их в местах естественного обитания. В настоящее время эта идея стала общепринятой научной концепцией. В 1983 г. за многолетние усилия по сохранению дикой природы Джеральд Даррелл был удостоен ордена Британской империи.

Секрет огромной любви читателей всего мира к книгам Даррелла содержится в его умении «видеть» любое живое существо как нечто уникальное и прекрасное. Образы животных у Даррелла сугубо индивидуальны. Он замечательный мастер «звериного» портрета. Уже в своих первых книгах он создал необычайно привлекательный стиль. Дарреллу свойственны способность тонко чувствовать природу, подмечать в ней наиболее характерные черты, находить удивительно точные, подчас неожиданные средства передачи впечатлений. Отличительная черта всех произведений Даррелла — доброжелательный, тонкий юмор.

Между тем каждая книга Даррелла представляет собой настоящий образец научно-художественной литературы. Сам писатель своей единственной удачей считал повести о жизни своей семьи на острове Корфу («Моя семья и другие звери», «Птицы, звери и родственники», «Сад богов»). В этой трилогии писатель рассказал о своем жизненном становлении, о детстве любознательного мальчишки, вместе с псом тщательно исследующего природу «райского острова».

Большая часть гонораров Даррелла уходила на содержание зоопарка на острове Джерси.

Стоит ли сегодня изучать литературу?

Возможно, в век невероятных успехов информационных технологий, геной инженерии, микробиологии, тотальной компьютеризации и политической глобализации исследовать литературные тексты и вовсе не стоит? Общим местом стало утверждение о «смерти» романа. Французские структуралисты пошли еще дальше, заявив о «смерти» автора. Над современным сознанием властвуют масс-медиа, «глянцевые» журналы мод, заменяющие художественную литературу. Культурное, нравственное, политическое развитие мира все в большей степени находит отражение в СМИ (прежде всего в Интернете и на телевидении). Огромное влияние приобретают произведения массовой культуры. Тем самым высокохудожественная литература с ее традиционными жанрами и интеллектуальными экспериментами как бы отступает в тень, становясь предметом элитарного развлечения.

Литературный процесс на рубеже XX–XXI вв. напоминает пеструю мозаику: исчезают школы, направления, возникает новое качество литературы — «утверждение сомнением» (Б. Бленкеман). В этом случае возникает необходимость «вновь усилить вымысел и воображение» (Дж. Скарпетта). Это требование очень четко отражает перемену, произошедшую в науке конца XX в. Суть новой эпохи в науке заключается в том, что «необратимость и случайность отныне рассматриваются

не как исключение, а как общее правило», и только «искусственное может быть детерминированным и обратимым». Для самосознания последних лет наука, культура и время сливаются в едином образе (*Г. С. Кнабе*).

Сегодня понятие «культура» утратило четкий контур и стало трактоваться как совокупность материальных и духовных проявлений эпохи в их переживании общественным сознанием. Многие ученые ставят под сомнение необходимость дальнейшего технического прогресса, который может привести к самоуничтожению человечества. Возможно, на рубеже веков познание идет к единению точных и гуманитарных наук.

В этой точке литература как особая форма языковой деятельности вновь обретает свою уместность, так как «воображаемое буквально пропитывает работу ученого и поэта» (*Г. Башляр*). В обоих случаях символический язык играет роль посредника между замыслом и его формулировкой. Воображаемое становится «постоянным вызовом человека самому себе» (*Ф. Вальтер*). Пример тому — творчество писателей-фантастов, которые изобрели ракеты и подводные лодки задолго до того, как их сконструировали инженеры. Общество движется вперед лишь по мере того, как отвечает на вызовы, которые бросает ему человеческое воображение.

Литература

1. Байков Э. Мировой информационный порядок // www.hrono.ru/proekty/belsk/n07_03.html, 27.05.2004.
2. Бодрийяр Ж. Система вещей. — М., 2001.
3. Вольфсон Л. Ф. Теория постиндустриального общества Дэниела Белла: Обзор. — М., 1975.
4. Голенко Ж. А. Мир — супермаркет, ты — продукт. В лучшем случае — покупатель // Вопросы литературы. 2007. — Март-апрель.
5. Инглезарт Р. Культурный сдвиг в зрелом индустриальном обществе // Новая постиндустриальная волна на Западе. — М., 1999.
6. Кнабе Г. С. Семиотика культуры. — М., 2005.
7. Кобак А., Останин Б. Молния и радуга: пути культуры 60–80-х // Волга. 1990. — № 8.
8. Коупленд Д. Generation Икс. — М., 2003.
9. Ле Бон Г. Психология масс. — Минск, 2000.
10. Москвичи С. Век толп. Исторический трактат по психологии масс. — М., 1996.
11. Уэльбек М. Расширение пространства борьбы. — М., 2003.

Часть 2. Русская литература в контексте культурных процессов XX в.¹



¹ Примеры творчества российских писателей и поэтов, а также посвященные им критические исследования приведены в хрестоматии на CD.

Серебряный век как уникальное явление русской культуры¹

«Серебряный век», мятежный,
богоищущий, бредивший
красотой, и ныне не забыт.
Голоса его выразителей
До сих пор звучат...

С. К. Маковский²

Русский культурный ренессанс

Эпоха беспокойства и исканий

Эпоха русского культурного ренессанса возникла на стыке веков, когда происходила сложная ломка личного и общественного сознания, обусловленная входом России в новое индустриальное общество. Кризис, возникший от слома привычных традиций, от изменения ценностных ориентиров, идеалов и норм духовной культуры, неожиданно породил небывалый творческий подъем в искусстве и философии. Само определение «серебряный» по отношению к этой эпохе появилось в одноименной статье В. А. Пяста, затем — у Н. А. Оцупа. В «Самопознании» Н. А. Бердяева Серебряный век представлен как русский культурный ренессанс, выразившийся в расцвете литературы, философской и религиозной мысли.

Характерной чертой новой эпохи становится космологизм как выражение всеобщего настроения времени, необходимости каждого человека приобщиться к мировому разуму, космосу, Богу (философы В. С. Соловьев, В. В. Розанов, Н. О. Лосский, поэты В. Я. Брюсов, Андрей Белый, А. А. Блок, художник М. А. Врубель, композитор А. Н. Скрябин).

Временные рамки Серебряного века достаточно условны. Большинство исследователей относит к этой эпохе период в русской культуре с начала 1890-х г., когда в печати появляются стихи В. С. Соловьева и В. Я. Брюсова, а в живописи утверждается мистический реализм

¹ Примеры творчества писателей и философов Серебряного века, а также посвященные им критические материалы приведены в хрестоматии на CD.

² В кн.: Серебряный век в афоризмах. — М., 2000. — С. 10.

В. М. Васнецова и *М. А. Врубеля*, и до начала Первой мировой войны, приведшей к краху Российской империи и установлению диктатуры большевиков в 1917 г. Но возможен и другой подход, определяющий существование Серебряного века вплоть до конца 1920-х гг.

Новый тип духовной культуры, возникший в крайне сложное, трагическое время, строился на принципе критического переосмысления многовекового опыта человечества, существующих представлений о народе, государстве, национальном характере, слове, Боге, мире. Складывается ощущение, что за два десятилетия русская интеллигенция хотела решить все вопросы мироздания. Традиционным религиозным идеям мыслители Серебряного века противопоставляли еретические воззрения на сотворение мира, природу человека, историю и развитие религиозной мысли. В это время были рождены новые космогонические мифы, распространялись социальные и исторические утопии. Рождались парадоксальные, эпатажирующие своим содержанием афоризмы: «Довольно жить законом, данным Адамом и Евой» (*В. В. Маяковский*), «Камень, камень, ты умней всех задумчивых людей» (*Д. Д. Бурлюк*), «Друг первый изменит и первый предаст» (*Б. А. Садовский*) и др.

Серебряный век стал эпохой появления новой чувствительности, художественно-интуитивного познания мира, переосмысления «вечных образов» мировой культуры, использования символа как единственно правильного способа выражения действительности.

В поиске единства жизни

Начало XX в. стало для русской философии временем поисков новых идей, обострения мистических исканий. Русские мыслители в поиске синтеза индивидуального и общественного, отличного от западного индивидуализма и коммунистического коллективизма, приходят к религиозно-космологическому пониманию единства космоса, природы, человека, Бога, то есть единства жизни. В этот период возникла удивительно тесная связь философии и искусства.

Философы занимались искусствоведческими исследованиями, писали замечательные стихи (*В. С. Соловьев*, *Л. П. Карсавин*) и прозу (*В. В. Розанов*), а литераторы оформляли свои идеи в философские трактаты (*Л. Н. Толстой*, *А. Белый*, *Вяч. И. Иванов*, *Д. С. Мережковский*).

В эту эпоху осуществлялись и поиски нового стиля мышления, совмещающего в себе рационалистические и иррациональные моменты, научный подход и религиозный образ мысли. Возможно, самыми яркими проявлениями такого нового стиля может считаться движение

символизма в литературе и «новое религиозное сознание» в философии.

Культура этого времени во многом мифотворческая, создавшая собственные мифы о человеке, о жизни и смерти, цивилизации, России, о творчестве. Одним из важнейших стал миф о поэте-теурге, «соратнике» Бога.

Влияние философских идей

Несомненно, наибольшее влияние на философскую мысль Серебряного века оказали идеи *Владимира Сергеевича Соловьева*, согласно теории которого богочеловечество явится в результате соединения божественного начала, преимущественно выраженного на Востоке, с человеческим началом, преимущественно выраженным на Западе. Важной идеей В. С. Соловьева стало понятие Богочеловека как «исторического явления Христа». Философская концепция Соловьева предполагает существование пророка и пророческое служение. Пророк, с его точки зрения, является боговдохновенным человеком, а его пророческое служение есть свободное вдохновение.

Продолжали и развивали эти идеи в своих теориях многие крупные философы: *Н. А. Бердяев*, *Л. И. Шестов*, *С. Н. Булгаков*, *И. А. Ильин*, *П. А. Флоренский*, *С. Л. Франк*, *Н. О. Лосский*, *Л. П. Карсавин*. Отец *Павел Флоренский* разрабатывал учение о Софии, Премудрости Божией, как основе осмысленности и целостности мироздания и о Троицизме и Троице как синониме истины. *С. Н. Булгаков* (отец Сергей) пытался соединить марксизм с неокантианством, представляя понятие Софии как Божественную любовь и Вечную женственность. *И. А. Ильин*, разделяя два состояния: когда люди верят и когда веруют, определял последнее как истинную веру в Бога. Богоискательство занимало и *Л. И. Шестова*.

В центр своей философской теории *С. Л. Франк* поставил идею бытия как сверхрационального всеединства, выведя философскую формулу: реальность = действительность + идеальное бытие. *Н. О. Лосский* пришел к мистическому интуитивизму, предполагающему особые моменты переживания человеком Бога как своего «Я».

Одновременно с философами религиозно-космологической школы активно развивались материалистические теории *К. Маркса*, которые пропагандировали *А. А. Богданов* и *В. И. Ленин*. Между этими двумя направлениями шла постоянная полемика. Однако именно религиозная философия стала основой новой русской культуры рубежа XIX и XX вв.

При всем многообразии позиций философы придерживались мнения об особом, собственном пути России, не повторяющем ни западные, ни восточные образцы. «Богоизбранный народ» (В. С. Соловьев) должен найти путь, примиряющий такие разные культуры, поэтому Россия всегда будет находиться между Востоком и Западом, поворачиваясь то в одну, то в другую сторону.

**«Русская идея»
(Н. А. Бердяев)**

Николай Александрович Бердяев (1874–1948), по мнению многих современных исследователей, являлся мыслителем, полнее других олицетворившим духовный ренессанс начала XX в. Устремленность Бердяева к всемирной соборности, призванной преодолеть церковный конфессионализм, находится в русле идеи всеединства В. С. Соловьева и его учения о «Богочеловечестве». Духовная эволюция Бердяева прошла путь от «легального марксизма», когда он выступал против идеологии народничества, к религиозному миросозерцанию.

В основе философской концепции ученого лежит «русская идея», обоснование особенностей национального характера, в котором, по Бердяеву, соединились два противоположных начала: природная, языческая стихия и аскетически ориентированное православие. Природное начало связано с необъятностью географического пространства России, государственное овладение которым сопровождалось централизацией, подчинением жизни людей государственным интересам, подавлением свободных личных и общественных сил.

Знаменитая книга философа «*Судьба России*» была написана еще до Октябрьской революции, а опубликована лишь в 1918 г. Революция во многом подтвердила вывод Бердяева о том, что Россия является «узлом мировой истории», сосредоточившим в себе острейшие общечеловеческие проблемы. Хотя падение самодержавия в феврале 1917 г. ученый встретил восторженно, октябрьские события он оценил иначе. Для него большевизм означал победу разрушительного начала. Заключение Брестского мира Бердяев воспринял как предательство национальных интересов. В период 1917–1918 гг. им было создано более 40 статей, вошедших в сборник «*Духовные основы русской революции. Опыты 1917–18 гг.*».

В 1922 г. Бердяев наряду с другими видными деятелями русской культуры был насильственно выдворен за пределы страны. Выход в свет эссе «*Новое средневековье. Размышление о судьбе России и Европы*» (1924) принес ему европейскую известность. В 1924 г. Бердяев переехал в г. Кла-

мар под Парижем, где прожил до конца своих дней. В условиях эмиграции он вел активную творческую, общественно-культурную и редакционно-издательскую работу, осуществляя в своем творчестве связь русской и западноевропейской философской мысли.

Резко критикуя идеологию и практику большевизма, Бердяев не считал «русский коммунизм» случайным явлением. Его истоки он видел в глубинах национальной истории, в «вольнице» характера, в мессианской судьбе России, призванной к великим жертвам во имя подлинного единения человечества. В годы Второй мировой войны Бердяев занял ясно выраженную патриотическую позицию, а после победы над Германией надеялся на некоторую демократизацию духовной жизни в СССР, что вызвало негативную реакцию со стороны непримиримой эмиграции. В 1947 г. Бердяеву было присуждено звание доктора Кембриджского университета.

**«Симфоническая личность»
(Л. П. Карсавин)**

Лев Платонович Карсавин (1882–1952) в своих трудах вслед за В. С. Соловьевым и многими другими русскими философами развивал идеи всеединства, выстраивая его как иерархию множества «моментов» различных порядков, пронизанную горизонтальными и вертикальными связями. Всеединство, с его точки зрения, подчиняется и интегрируется в триединство, которое отождествляется с Богом как Пресвятой Троицей, а также с бытием личности, включающей понятия «индивиду и его психика», «нация», «церковь», «совокупное человечество». Творчество Л. П. Карсавина стало интереснейшим примером философско-художественной прозы.

В центре его учения находится личность как фундамент социальных ценностей. Связь между индивидом и высшей личностью создает «симфоническую личность». Суть человеческого бытия, по Л. П. Карсавину, — воссоединение с Богом. Создавая, Бог совершает акт и тем самым утрачивает собственное бытие, принимая жертвенную смерть ради сотворенного.

Соответственно высшим проявлением любви человеческой может быть только самоотдача Богу, «жизнь через смерть», то есть вечная жизнь через добровольную смерть («*О личности*» (1929); «*Поэма о смерти*» (1931)). Внимание философа обращено к религиозности как специфической форме социального сознания, повседневного коллективного и индивидуального «переживания веры».

С точки зрения философской концепции Карсавина, культура не является воплощением лишь творческого духа «избранных». Она во всех

своих выражениях неповторимо-своеобразна, раскрываясь и в материальном быту, и в социально-экономическом и политическом строе, и в эстетике, мировоззрении, религиозности. История человечества в этом контексте трактуется как процесс преодоления и взаимодействия культур.

Получив в 1927 г. приглашение Каунасского университета, Л. П. Карсавин переехал в Литву и возглавил кафедру всеобщей истории. Здесь была написана главная работа философа *«История европейской культуры»* (1931–1937), где с единых позиций представлена история социальная и духовная, история философских учений, религиозной жизни. В послевоенные годы ученый, не смирившийся с советским режимом, стал подвергаться репрессиям. За антисталинские высказывания в 1949 г. философ был арестован. В инвалидном лагере Абезь, несмотря на тяжелую форму туберкулеза, Л. П. Карсавин продолжал творческую работу, создав около десяти небольших религиозно-философских сочинений, в числе которых такие произведения философской поэзии, как *«Венок сонетов»* и цикл *«Терцины»*.

Трагична не только личная, но и творческая судьба ученого. Его труды многие годы были недоступны российскому читателю, так как «не вписывались» в идеологию советского режима ни методологией, ни проблематикой, связанной с историей религии и религиозностью.

Поэтическая философия

Русская литература Серебряного века существовала в тесной связи с философией, точнее, они стали практически единым целым. Философы и поэты в прозе и стихах выражали свои мировоззренческие

взгляды на жизнь природы и общества, поэтому философские произведения становились художественными по форме, а художественные — философскими по глубине заложенных в них смыслов.

В философской работе *«Символизм»* Андрея Белого символизм рассматривается как мировоззрение на основе синтеза культур Индии, Персии, Египта, Греции и средневековой Европы. Познать жизнь, считал поэт, можно только через творческую деятельность, которая недоступна анализу. В процессе творческого акта символ становится реальностью, а слово, тесно связанное с реальностью, получает магическую силу.

Поэт Вяч. И. Иванов в своих философских работах (*«По звездам»* (1909); *«Эллинская религия и страдающий Бог»* (1910); *«Борозды и межи»* (1916); *«Переписка из двух углов»* (1922); *«Достоевский»* (1932)) трактует символы как намеки реальности, невыразимой в словах. Именно сим-

волы позволяют возникнуть мифам, выражающим истину в форме образов.

Поэты обращаются к проблемам мирового Зла. Образ сатаны с философской точки зрения рассмотрен в книге Вяч. И. Иванова о Ф. М. Достоевском, в которой рассматриваются два проявления сатанинской силы: Люцифер, дьявол в расцвете своих возможностей, возросших в энергичной борьбе против Бога, и Ариман, дьявол в безнадежном, подавленном состоянии и страстно стремящийся к небытию после переживания целого ряда неудач и разочарований.

Великие святые, как считает *Вяч. И. Иванов*, вступая в общение с отдельными людьми, оказывают влияние на целые исторические эпохи. Он усматривает связь между св. Франциском Ассизским и Данте, прослеживает влияние духа св. Серафима Саровского на русское искусство и мысль XIX в.

Над смертью вечно торжествует,
В ком память вечная живет.
Любовь зовет, любовь предчует;
Кто не забыл, — не отдает.

Вечная память.¹

Философ, писатель и поэт *Д. С. Мережковский* также глубоко интересовался вопросами религии. Он не только занимался теорией религиозных учений, но стремился влиять на жизнь церкви, духовенства и людей вообще. В 1901 г. по инициативе Д. С. Мережковского с целью объединения русской интеллигенции и церкви было организовано Религиозно-философское общество. Резкая критика государственной власти и церкви привела к роспуску общества в 1903 г.

Наибольший интерес у Д. С. Мережковского вызывали проблемы социальной справедливости и ее решения через христианизацию жизни общества. Поэт уделяет большое внимание идее равноправия полов, потому что через соединение мужчины и женщины достигается высшее единство.

Идеал личности, по мысли русских философов Серебряного века Д. С. Мережковского, В. С. Соловьева, Н. А. Бердяева, представляет собой некое двуполое существо, цельную индивидуальность, сочетающую в себе мужчину и женщину.

¹ Багин С., Семибратова И. Судьбы поэтов Серебряного века. — М., 1993. — С. 177.

Большой интерес в русском обществе вызвала антропософия.

Антропософия (от древнегреч. «человек» и «мудрость») — эзотерическое учение, основанное в 1912 г. *Р. Штайнером* с целью открытия широкому кругу людей методов достижения так называемого «духовного созерцания». Согласно этому учению, предметы физического мира представляют собой лишь более уплотненные образования духа и души. После смерти связь духа и души сохраняется до тех пор, пока душа не расстанется со своей привязанностью к физическому бытию.

Русское антропософское общество было организовано в 1913 г., в него входили поэты *Андрей Белый*, *М. А. Волошин*, *Эллис (Л. Л. Кобылинский)*, *А. А. Блок*, художник *В. В. Кандинский*, артист *М. А. Чехов*. В 1922 г. деятельность общества была запрещена, а в 1934 г. все участники антропософского общества, оставшиеся в России, были арестованы.

«Философский пароход»

После установления советской власти большинство русских философов были высланы за границу, а те, кто остался, были репрессированы.

В августе 1922 г. была осуществлена массовая депортация ученых-гуманитариев и деятелей культуры. На пароходах «Пруссия» и «Обербургомистр Хакен» за границу было выслано более 200 выдающихся представителей духовной элиты. Многие из них внесли значительный вклад в развитие мировой науки: *П. И. Сорокин*, *Н. А. Бердяев*, *Ф. А. Степун*, *Л. П. Карсавин*, *С. Л. Франк* и др. «Философский пароход» — одна из трагических страниц российской истории. Это событие обозначило разрыв в преемственности развития интеллектуальной мысли на долгие годы. Власть увидела в интеллектуальной элите смертельную опасность для коммунистического режима.

Одним из инициаторов высылки был *В. И. Ленин*. «Операция» против инакомыслящих представляла собой серию последовательных акций, арестов, ссылок врачей, репрессий против вузовской профессуры. Депортация интеллигенции продолжилась и в 1923 г.

«Философский пароход» является своеобразной точкой отсчета, с которой в XX в. начался драматический раскол единой культуры России на русское зарубежье и Советскую Россию.

Трагедия русской интеллигенции, долгие годы готовившей революцию, заключалась в том, что она оказалась не востребованной новой властью. До февральской революции 1917 г. интеллигенция не имела возможности воплотить в жизнь свои социально-политические идеалы, а после падения самодержавия она оказалась неспособной удержать власть. Пришедшие к управлению страной радикальные силы разру-

шили политикой тотального террора и насилия высокие идеи свободы и справедливости. Вожди революции, планируя будущее идеальное общество, забыли о живом человеке.

Оказавшись не по своей воле в изгнании, многие политические деятели, ученые, литераторы сразу же включились в бурную и нелегкую жизнь русского зарубежья. Они активно участвовали в общественной работе, издавали свои газеты и журналы, на страницах которых публиковали научные статьи, заметки, письма, читали лекции в высших учебных заведениях, тем самым знакомили Запад с русской культурой.

В Берлине, Праге, Париже и других центрах русской эмиграции вокруг философов сконцентрировалась интеллектуальная жизнь русской диаспоры.

Безусловно, не следует идеализировать русских философов Серебряного века, во всем с ними соглашаться. Они и сами нередко спорили между собой. Но в одном они были едины: в своей беззаветной любви к Родине, в заботе о ее духовном возрождении.

Многообразие художественных поисков

Литературные течения и школы

В конце XIX — начале XX в. русская литература, прежде обладавшая высокой степенью мировоззренческого единства, стала эстетически многослойной. Этот период, ознаменованный глубоким кризисом европейской культуры и ставший следствием разочарования в прежних идеалах и ощущением приближения гибели существующего общественно-политического строя, в русской культуре стали называть «Серебряный век».

Культура Серебряного века поражает обилием талантов и многообразием художественных поисков. Почти полувекое царствование реализма сменилось эпохой безудержного творческого эксперимента. Стремительно появляются новые эстетические направления, течения, школы, художественные идеи и эксперименты, интенсивно осмысливаются самими творцами, оформляются в виде теоретических трудов и эстетических манифестов.

Искусство было переполнено всевозможными наукообразными самоназваниями: «символизм», «адамизм», «акмеизм», «кларизм», «имажинизм», «футуризм», «кубизм», «экспрессионизм», «лучизм», «супрематизм» и еще множество других. Все эти направления не были какими-то строго определенными, замкнутыми системами. Очень часто творчество одного художника включало в себя произведения, созданные в разных стилях. Целый ряд поэтов, писателей, живописцев, в начале своего пути выступивших под знаменем того или иного направления, позже, в силу своей индивидуальности и таланта, создали новые неповторимые художественные системы.

Не вся литература этой эпохи была связана с модернизмом и рождением новых художественных форм. В это время еще продолжал творить представители критического реализма Л. Н. Толстой, А. П. Чехов. Параллельно развивался неореализм, представленный творчеством таких писателей, как *Максим Горький, А. Н. Толстой, Л. Н. Андреев, В. В. Вересаев, И. А. Бунин, И. С. Шмелев, М. А. Алданов* и др.

Модернизм: обновление художественной формы

На сегодняшний день продолжают существовать разногласия в понимании «модерна» и «модернизма», и нередко их понимают в прямом значении, как «современный». Однако ошибочно было бы отождествление терминов. Модерн — это художественный стиль, возникший в искусстве на рубеже XIX–XX вв., главной задачей которого стал синтез ретроспективы и новизны. Поня-

тие «модернизм» чаще всего используют для обозначения художественного феномена, называемого еще и «авангардом».

Модернистскими в литературоведении принято называть прежде всего литературные течения, заявившие о себе в период с 1890-го по 1917 г., — *символизм, акмеизм и футуризм*. В модернистских группах и направлениях объединились писатели и поэты, разные по своему идейно-художественному облику, дальнейшей судьбе в литературе. Всеобщее стремление к обновлению художественной формы, к новому освоению языка привело к модернизации текста, стиха, слова.

Символисты, продолжая идеи *П. Верлена* («Музыки прежде всего!») и *С. Малларме* («суггестивная» поэзия, внушающая определенное настроение), искали некую магическую силу слов, сравнимую с музыкой или цветом. Слова должны утратить обычный смысл, стать частью души, которую можно ощутить лишь интуицией. Русские символисты видели в творческом, «живом» слове спасительное начало, оберегающее человека от гибели в эпоху всеобщего упадка, их девизом стали слова *А. Белого* («*Магия слов*» (1910)) о том, что человечество живо, пока существует поэзия языка.

Поэтизация и символика языка в прозаических произведениях основывалась на «потоке сознания», нелинейном повествовании, использовании лейтмотивов и монтажа как принципов организации текста, экспрессивности и даже алогичности образов (*А. Белый, Ф. К. Сологуб, Л. Н. Андреев*).

Футуристы предложили радикальный подход к обновлению языковых средств, провозгласили необходимость словотворчества, создания нового, «вселенского» языка. *В. Хлебников* искал способ превращения всех славянских слов из одних в другие, *А. Крученых* говорил, что причудливые сочетания слов (заумный язык) позволяют достигнуть наибольшей художественной выразительности, *В. В. Маяковский* реформировал поэзию посредством введения разговорных слов, неологизмов, экспрессивных образов, которыми, по его мнению, отличается язык быстротекущей современности.

Акмеисты призвали ценить слово в единстве его формы и содержания, в его реальности как строительного материала живой речи. Ясность поэтического образа, оптимальное соотношение слова и смысла, уход от мистики символизма и футуристской звуковой игры, стали основой возврата поэзии из области чистого эксперимента к гармонии и жизни. Ориентацию на ритмику неожиданных образов, создание метафоры путем соединения не сочетаемых по смыслу понятий провозгласили *имажинисты*.

Модернизм выполнил важную задачу, возникшую в обществе на рубеже эпох, — показал совершенно новые пути, по которым искусство продолжает развиваться и сегодня.

Особенности русского декаданса

В русской художественной культуре конца XIX — начала XX в., так же, как и в культуре Западной Европы, получил распространение *декаданс* (от фр. «упадок»), характеризующийся оппозицией к общепринятой «мещанской» морали, провозглашением красоты как самодостаточной ценности, эстетизацией порока, отвращения к жизни, пессимизмом и мистицизмом.

Русский декаданс как литературный феномен представляет собой переходный момент от классической традиции к символизму. Оригинальной особенностью русского декаданса как мировоззрения является воплощение в нем не только ситуации утраты веры, но и кризиса гуманизма вообще.

Декаденты в своих произведениях использовали мистификации, серьезно интересовались колдовством, магией, оккультизмом, трансформируя религиозные переживания в эстетические. Отрицание положительных чувств также стало частью художественной игры: если любовь, то несчастная; если красота, то скоро погибнет; если мечта, то непременно разрушится.

К поэтам-декадентам чаще всего относят *С. Я. Надсона*, *К. М. Фофанова*, *М. А. Лохвицкую*. Но декадентские мотивы можно найти и у авторов, не принадлежащих к этому течению: тема разочарований в поэзии *Д. С. Мережковского*, воспевание смерти у *Ф. К. Сологуба*, любование самим собой у *И. В. Северянина* и т. д. К заслугам декадентского искусства можно отнести оригинальные художественные решения, парадоксальную образность.

Неореализм: на стыке контрастных методов

Литература, рожденная кризисом

Рациональный путь познания действительности не оправдал себя, и творческие люди первыми почувствовали необходимость найти ответы в мистическом, иррациональном опыте. Кризис сознания породил стремление обрести синтез в искусстве, так как к этому времени возникло ощущение недостаточности прежних художественных форм. Былые представления о мире распадались, и когда зашатался в своих основах материальный мир, «зашатался образ человека» (Н. А. Бердяев).

В русской литературе этого времени возникает активное соперничество двух систем художественного мышления. Во второй половине XIX в. преобладало одно художественное направление — реализм, но в 1890 г. начинает утверждаться новое модернистское искусство. Противопоставляя себя реалистам, писатели-модернисты прежде всего активно дискутировали с сообществом «Знание» (возглавлял *Максим Горький*), защищающим традиционные позиции. Постепенно к 1905 г. на почве общей оппозиции существующему политическому режиму между символистами и «знаньевцами» наметилось сближение. В дальнейшем их взаимоотношения видоизменялись, происходило переосмысление мировоззренческих и творческих позиций.

В первом десятилетии XX в. получает широкое хождение термин «новейший реализм» (или «неореализм», или «новый реализм»). В тот момент в понятие «неореализм» вкладывались различные смыслы. Реалисты обозначали отмежевание от натурализма конца XIX в., возвращение к традиции классической литературы, обновленной за счет некоторых художественных открытий модернизма. А среди модернистов бытовало мнение, что «неореализм» является разновидностью символизма (М. А. Волошин).

Писатели-неореалисты разделились на две группы. Одна, так называемая «школа Горького», состояла из авторов, завоевавших известность в конце XIX в. (*В. В. Вересаев, И. А. Бунин, Л. Н. Андреев, А. И. Куприн* и др.), которые входили в образованное в 1912 г. «Книгоиздательство писателей в Москве». Хотя не все литераторы однозначно причисляли себя к реалистам, все же их творчество находилось в тесном диалоге с предшествующей литературой.

Вторая группа сплотилась вокруг петербургского журнала «Заветы», основанного *А. М. Ремизовым* и *Е. И. Замятиным*. Писатели, входившие в эту группу (*А. М. Ремизов, Е. И. Замятин, С. Н. Сергеев-Ценский,*

Б. К. Зайцев, И. С. Шмелев, А. Н. Толстой, М. М. Пришвин и др.), приобрели популярность в начале XX в. Эти писатели сразу заявили о себе как о новаторах, имевших чисто ассоциативное отношение к классике.

Границы этих литературных групп достаточно размыты. Так, многие исследователи считают, что творчество *А. М. Ремизова* и *В. В. Розанова* не укладывается в рамки эстетики неореализма, в то время как выдающиеся символисты *Ф. К. Сологуб* и *В. Я. Брюсов* создавали некоторые произведения в стиле нового реализма.

Новый тип повествования

Политическая реакция на события русской революции 1905 г. оказала сильное влияние на развитие литературного процесса. И модернисты, и реалисты увидели в происходящем прежде всего не общественно-политическую суть, а общечеловеческие проблемы. Поэтому для неореализма характерен интерес к бытовым подробностям, материальной жизни в противовес иррациональному миру модернизма.

Описание быта чаще всего дается или как особый синтез бытийного и социального, или как социальное противопоставление бытового историческому. Бытовая тема основывается на описании жизни русского захолустья, которое все больше привлекало внимание писателей, так как именно там, по их мнению, должны были решиться мучительные вопросы о будущем России («Лесная топь» (1907) *С. Н. Сергеева-Ценского*; «Неуемный бубен» (1909) *А. М. Ремизова*; «Крутоярский зверь» (1911) *М. М. Пришвина*; «Уездное» (1913) *Е. И. Замятина*). Писатели сосредоточиваются исключительно на лишенной ярких событий жизни героев, их привычках, вещах, повседневных делах. Но при этом произведения неореалистов пронизаны философскими раздумьями на «вечные» темы: о смысле жизни, бренности материального мира и т. д.

Неореалисты привлекают внимание читателей к обычному существованию, в котором нет ничего героического и даже просто интересного. Эволюция литературного героя отсутствует, их герой не просто не герой, а вообще человек «не мыслящий», сравнимый с неодушевленными предметами. Обобщенные образы связаны со всей предшествующей литературной традицией (сюжет о «маленьком человеке»).

Интересен и новый тип повествования, когда конкретное предметное описание передает субъективную позицию автора, которая, в свою очередь, растворяется в картине быта. В результате простые повседневные детали обретают глубокий символический смысл. Так, у *И. А. Бунина* в рассказе «Господин из Сан-Франциско» (1915) из множества мелких

подробностей возникает обобщенный, напряженно-эмоциональный образ Дьявола, представляющего сатанинскую сущность современного писателю мира.

Яркой особенностью неореализма становится использование сказовой формы, когда повествование автора становится устной речью героя. Зачастую сказовая манера выдерживается непоследовательно, и время от времени в тексте проскальзывает речь литературная, что подчеркивает условность повествователя.

Важной проблемой для писателей-неореалистов стала проблема отношений Бога и человека в ситуации кризиса религиозного сознания. Через своих героев спорит с Творцом, называя его «старым обманщиком», А. И. Куприн (*«Поединок»* (1905)), переосмысливают Новый Завет Л. Н. Андреев (*«Иуда Искариот»* (1907)) и Максим Горький (*«Мать»* (1907)), издевается над человеком как «лучшим созданием» Бога И. А. Бунин (*«Петлистые уши»* (1916)), пытается вернуть истинную веру В. В. Вересаев (*«Живая вода»* (1909–1914)). Надежды на светлое будущее исчезают, уступая место воспоминаниям о святых временах, ушедших в небытие.

Неореализм сблизил прозу и лирику, реалистический и модернистский взгляды на искусство, различные жанры (когда рассказ становится емким, как повесть, а повесть схожа с романом), предопределив тем самым направления развития русской литературы XX в.

«Ищу я сочетанья прекрасного и вечного» (И. А. Бунин)

«Вот этот небосклон вместить в созвучия...»

В 1933 г. *И. А. Бунин* стал первым русским писателем — лауреатом Нобелевской премии (в этом же году была выдвинута кандидатура Д. С. Мережковского). До этого на премию представляли Л. Н. Толстого и Максима Горького, но безрезультатно.

Иван Алексеевич Бунин (1870–1953) вступил в литературу как поэт. Уже в ранних стихотворениях звучали мотивы, которые потом во многом определили смысл зрелого творчества. Тогда же сложились характерные особенности поэтического стиля И. А. Бунина: четкость и простота сюжетов, красочные эпитеты, щемящее лирическое чувство.

Пантеистические мотивы поэзии И. А. Бунина завораживают, поражая воображение слиянием человеческой души и природы. Природа для поэта становится сосредоточием гармонии, идеалом естественности и совершенства. Удивительное чувство красоты природы и человеческой души поэт вынес из своего детства, которое прошло среди орловских лесов и полей. Пейзажи этого края вошли во многие его произведения.

Лирика проникла и в прозу И. А. Бунина, став основой особого жанра лирико-философского рассказа («*Перевал*», «*Сосны*», «*Мелитон*», «*Антоновские яблоки*», «*Святые горы*» и др.). Все произведения писателя отмечены плотностью, мыслемкостью текста. Бессюжетная лирика писателя представляет поток образов, объединенных внутренними ассоциативными связями, в сочетании с их предметно-бытовой и исторической достоверностью.

«Возврат в вечное»

Проблема неразделимости человеческой жизни и смерти занимает важное место в творчестве И. А. Бунина. Чувственные ощущения представлялись писателю более древними человеческими проявлениями, чем разумное и рациональное начало.

Смерть в бунинской интерпретации предстает как особый высокий момент жизни, потому что смерть позволяет увидеть человека в истинном свете, перед смертью стираются все различия, разделяющие людей. Подобной силой обладает еще только любовь. Смерть представлена в виде гибели отдельного человека («*Захар Воробьев*» (1912); «*Легкое дыхание*» (1916); «*Худая трава*» (1913) и др.), гибели всей страны («*Окаянные дни*» (1918–1919)), пророчества всемирной катастрофы

(«Господин из Сан-Франциско» (1915)), абсолютной очищающей силы («Преображение» (1921); «Митина любовь» (1924)).

Важным моментом буниных произведений является прозрение героя, который узнает цену своей жизни и определяет свое отношение к вечности. Мысль о вечности примиряет с земными страданиями, дает избавление от мира, который не хочет понять отдельного человека.

Имناзистка Оля Мещерская, героиня рассказа «Легкое дыхание», беспечная юная красавица, не боящаяся, в отличие от чопорных подруг, ни чернильных пятен, ни растрепанных волос, наделена удивительным даром полноты жизни, являясь полным антиподом смерти. Иллюзорность ощущения легкости и веселости жизни подчеркивается в самом начале повествования описанием тяжести дубового креста на могиле Олечки. Но уже здесь появляется мотив ветра, который усилится в финале.

Писатель использует слово «снова», подчеркивая мотив воскрешения, бесконечности перевоплощений, противостояния страху смерти.

Символичен рассказ «Господин из Сан-Франциско», подчеркивающий, что состояние греха, в котором пребывают люди неверующие, подобно смерти. Планы главного героя нарушает природа, потому что только она является силой божественного возмездия. Природа встречает американского миллионера и на океанском пароходе, и в Неаполе, и на Капри неприветливо и холодно. И только утро того дня, когда он умер, чудесное и солнечное, как будто природа радуется избавлению от человека, не умеющего понимать ни радость жизни, ни красоту окружающего мира. Особый смысл есть и в том, что путешествие господина прерывается в декабрьскую неделю, предположительно перед Рождеством.

И. А. Бунин трагически ощущал обреченность привычного уклада жизни. Мир писателю казался хрупким, люди — совершенно беззащитными перед лицом смерти, все события — преходящими над бездной. Он стремился представить реальность во всей ее многогранности, поэтому возникают мотивы смерти, недоступности понимания смысла жизни, ее бренности. А высший судья, по мнению И. А. Бунина, — только любовь.

Автобиография вымышленного героя

Самым крупным произведением, созданным И. А. Буниным в эмиграции, стал роман «Жизнь Арсеньева» (1927–1933). Книга «Жизнь Арсеньева», первоначально названная «Истоки дней», стала итогом жизни писателя.

И. А. Бунин сумел совместить различные жанровые тенденции: и автобиографичность, и роман о художнике, когда автор в уста героя вкладывает свои размышления об искусстве, и художественную исповедь. Многие современники рассматривали «Жизнь Арсеньева» как биографию самого автора, но И. А. Бунин отрицал это. Он говорил, что книга автобиографична настолько, насколько автобиографично всякое художественное произведение, в которое автор непременно вкладывает часть своей души. Писатель называл роман «автобиографией вымышленного лица».

Мастеру удалось так просто и ясно передать внутренний мир героя, что читатель ни на секунду не сомневается в истинности происходящего. Конечно, в основе произведения лежат личные переживания и наблюдения писателя. Но все же это не автобиография. Образ Арсеньева представляет собой некую концентрацию жизни и позиции автора.

Композиция романа выстроена нелинейно: повествование не собрано вокруг сюжета, а ассоциативно разворачивается в виде различных лирических тем. Темы размышлений героя о философии творчества, о судьбе России и русской культуры рассматриваются сквозь призму индивидуальных переживаний.

Интересной особенностью повествования стало включение в текст стихотворных цитат из классической поэзии. Таким образом, в этом романе осуществились мечты символистов о соединении стиха и прозы в единое художественное целое. Стихотворные фрагменты сопровождают и комментируют все наиболее важные события жизни.

Пять книг «Жизни Арсеньева» представляют собой пять этапов духовной работы, происходящей в герое. Дом, родители, окружающая природа, первая увиденная смерть, общение с учителем Баскаковым, религия, чтение А. С. Пушкина и Н. В. Гоголя, преклонение перед братом Георгием, казеница и серость гимназии, первые влюбленности, стремление познать мир и первые путешествия. Уже со школьной скамьи у Алеши Арсеньева появляется потребность выразить себя через творчество. Ему хочется «что-нибудь выдумать и рассказать в стихах», «понять и выразить что-то происходящее» в нем самом.

«Обостренное ощущение Всебытия»

Признавая, что художник должен обладать «обостренным ощущением Всебытия», Бунин утверждал необходимость изобразительности в искусстве, отличая ее от бытописательного натурализма и фотографичности. Исследователи отмечают, что в бунинских произведениях почти всегда присутствует взгляд не только

писателя, но и живописца. Умение чувствовать цвет сближает Бунина с такими художниками, как *К. А. Коровин, И. И. Левитан, К. Моне, К. Писсарро*. В красках сосредоточены для писателя какое-то особое чувство радости бытия, неизбывной силы жизни, способность к возрождению. В поэме «*Листопад*» передано горение осени, пестрота лесного наряда, раскрашенного в лиловые, золотые, багряные тона.

Краски в произведениях Бунина трепещут, переливаются, мерцают, сменяя друг друга: «Мелькали освещенные поездом белые снежные скаты и черные чащи соснового леса» («*Генрих*»). Борьба света и тени окрашивает мир в таинственные тона: тени «причудливо стелются на снегу»; в лунном свете «сад серебрится светом таинственным и кротким», а небо принимает «зеленоватый оттенок». Особую подлинность получают картины, в которых писатель соединяет звук и цвет: «Рассыпчатый и твердеющий от мороза снег визжал и скрипел».

Для Бунина красота разлита в мире, она присутствует «в запахах росистых трав и в одиноком звоне колокольчика, в звездах и небе», в «легком дыхании» юной красавицы. Красота — источник высших радостей, импульс к «сильным и высоким думам». Миссия художника состоит в том, чтобы озарить красотой других людей — ведь в умении восторгаться красотой мира таятся душевное богатство человека, его способность приобщаться к вечности.

В то же время в поэтизации красоты, утверждении единства красоты и истины, понимании силы ее воздействия на человека Бунин перекликается с символистами, утверждавшими, что в красоте скрыты тайные сущности, а ее постижение связано со сверхчувственной интуицией художника, способного к «мистическому созерцанию». Отличие в том, что у Бунина носители красоты — прежде всего природа и люди.

Таким образом, творческая манера Бунина является в первую очередь результатом новаторского освоения традиционных форм, приемов и философско-эстетических ценностей русской классической литературы. Бунин во многом завершает ее золотой век. В его творчестве последний раз мелькнула живая, навсегда утраченная Россия (*Т. В. Марченко*).

Русский символизм

«Тень несозданных созданий...»

Русский символизм как литературное направление сложился на рубеже XIX и XX в., впитав в себя западноевропейские тенденции. Но теоретические, философские и эстетические корни и источники творчества писателей-символистов были достаточно разнообразны. *В. Я. Брюсов* считал символизм чисто художественным направлением, *Д. С. Мережковский* опирался на христианское учение, *Вяч. И. Иванов* искал теоретическую опору в философии и эстетике античного мира, преломленных через философию Ф. Ницше, *А. Белый* увлекался идеями В. С. Соловьева.

Предтечей символистов стал философ и поэт *В. С. Соловьев*. Он считал, что хаос подавляет любовь, возрождение человека возможно лишь в сближении с Душой Мира, с Вечной Женственностью. В подъеме к таким высотам особая роль отводилась искусству, поскольку в нем упраздняются противоречия между идеальным и чувственным, между душой и вещью.

В отличие от западноевропейского, русский символизм стремился к универсальности и общенациональному значению творчества, опираясь на достижения отечественной культуры.

Сформулировав принцип полной свободы художественного творчества, *В. Я. Брюсов* писал о том, что попытка установить в новой поэзии неизблемые идеалы и найти общие мерки для оценки должна погубить ее смысл. Подобное отношение к художнику и его творениям было связано с пониманием и предчувствием того, что на исходе XIX в. мир входит в новое, тревожное и страшное время. Художник должен был проникнуться и этой новизной и тревогой, напитать ими свое творчество, в конечном итоге принести себя в жертву времени, событиям, еще невидимым, но которые являются такой же неизбежностью, как и движение времени.

Символизм как яркое проявление модернизма способствовал возникновению многочисленных течений — от декадентства до авангарда, несмотря на то что многие возникающие литературные направления были критично настроены по отношению к символизму.

Философия Всеединства

Сильнейшее влияние на формирование «нового религиозного сознания» и, как следствие, на развитие всего русского символизма оказал философ и поэт *Владимир Сергеевич Соловьев* (1853–1900).

В трактатах «*Смысл любви*» (1892–1894) и «*Оправдание добра*» (1894–1897) философ раскрывает нравственно-метафизическую основу

подлинного, сопричастного Богу человеческого существования. Именно в этих работах наиболее полно представлена его доктрина «всеединства» и «цельного знания», отраженная в учении о «мировой душе» Софии.

Философско-богословский представления В. С. Соловьева показывают мир, лежащий во зле, в грехе и смерти. Мир, будучи единым живым организмом, имеет свой первоисточник — мировую душу, от века существующую в Боге. Она обладает свободой и может либо стать частью Всеединства, либо существовать сама по себе.

Философ считал именно Россию и славянский мир центром и отправным пунктом возвращения к Божественной сущности, потому что для этого духовная, культурная, социальная, политическая жизнь должна быть отмечена Духом Христовым, который ярче всего выражен в православии.

В расколе христианства В. С. Соловьев увидел явление, противоречащее духу этого учения. К концу жизни философ удивительным образом совместил все направления христианства в своем учении. Он считал, что православие — чистейшая и совершеннейшая форма христианства, католическая церковь является законным и традиционным центром христианского мира, а протестанты же имеют внутреннюю свободу по отношению ко всем церковным институтам и в защите совершенно свободного философского и богословского исследования.

Важны для понимания философии В. С. Соловьева размышления о Софии — божественной Премудрости, личностному воплощению божественной первоосновы мира. Премудрость, живущая от вечности в Боге, после грехопадения мировой души осталась в Боге. В. С. Соловьев воспринимает это не просто как миф, а как чувственно-сверхчувственный мистический опыт. Свою задачу отныне он видит в том, чтобы содействовать восстановлению целостности мира, объединению мировой души с небесной Софией.

Предсимволизм Средоточием эстетического учения В. С. Соловьева было прозрение художника, сообразное живой истине мироздания, то есть религиозному откровению. Многие его собственные стихотворения («Бедный друг! Истомил тебя путь», «Милый друг, иль ты не видишь», «Вечно женственное») стали программными текстами раннего русского символизма.

Милый друг, иль ты не видишь,
Что все видимое нами —
Только отблеск, только тени
От незримого очами?..

Милый друг, иль ты не чуешь,
Что одно на целом свете —
Только то, что сердце к сердцу
Говорит в немом приветѣ?¹

Первые стихотворные опыты сопутствовали развитию философской мысли («Хоть мы навек незримыми цепями», «Вся в лазури сегодня явилась», «У царицы моей есть высокий дворец» и т. д.).

Удивительная музыкальность стихов позволила многие из них положить на музыку. Поэт воспевал свой идеал — Вечную Женственность, совмещая ее в своем сознании с реальными земными женщинами. Провозглашая Любовь, он подчеркивал божественное начало, с помощью которого человек противостоит злу.

Сам поэт считал себя лишь благодарным учеником фетовской поэзии, на деле же стихи его открывали новые литературные горизонты и послужили стимулом творчества символистов. В. С. Соловьев стал предтечей символизма при том, что был принципиальным противником «декадентства», отзывался на него насмешливой рецензией и меткими пародиями.

Философские образы В. С. Соловьева: Душа мира, Вечная Женственность, Вечная Подруга, София — стали символами, совмещающими реальный и нереальный планы, воссоздающими состояние души.

¹ Багин С., Семибратова И. Судьбы поэтов Серебряного века. — М., 1993. — С. 372.

Старшие символисты

«Новые поэты» Старшие символисты, или «новые поэты», вошли в русскую литературу в 80–90-х г. XIX в., протестуя против оскудения русской поэзии. Главным принципом нового направления стало стремление вернуть ей жизненную силу. К старшим символистам традиционно относят *В. Я. Брюсова*, *Д. С. Мережковского*, *К. Д. Бальмонта*, *Э. Н. Гиппиус*, *Н. М. Минского*, *Ф. К. Сологуба*.

Представители старших символистов развивали западноевропейские тенденции в русской литературе, расширяли область поэзии, вводя новые темы и мотивы, глубоко исследовали «новое религиозное сознание». Идеологом «новых поэтов» можно назвать *Д. С. Мережковского*, а учителем, разработавшим новые формы и приемы стихосложения, — *В. Я. Брюсова*.

В русском символизме, явлении неоднородном, различались московская и петербургская школы. Представители петербургской школы основывались на религиозно-мистических поисках, воплощенных в художественном творчестве (*Д. С. Мережковский*, *Н. М. Минский*, *Э. Н. Гиппиус*). Их интересовал поиск связей между религией и творчеством, церковью и интеллигенцией, что привело к утверждению «нового религиозного сознания», основанного на уничтожении разрыва между верой и жизнью.

Московская школа, возглавляемая *В. Я. Брюсовым*, популяризировала традиции европейского символизма в русской поэзии. Критически относясь к мистической сущности символа, москвичи утверждали необходимость формального совершенствования стихосложения, создание энергичных, жизнеутверждающих произведений.

Представители обеих линий символизма считали, что любой творческий акт приближает поэта к Творцу, деятельность художника не может быть работой, это таинство, волшебство.

Поиски Бога

Писатель, поэт, философ, критик *Дмитрий Сергеевич Мережковский* (1866–1941) стал теоретиком и создателем основных критериев русского символизма. В основе нового искусства, по его мнению, должно лежать мистическое содержание, символы и расширение художественной впечатлительности. Эти принципы писатель отразил в книге стихов *«Символы»* (1892).

Любовь, личные переживания, по мнению Д. С. Мережковского, не просто привычка или страсть, а чувство единения двоих. Тайна любви открывает человеку тайну новой общности людей, объединенных высокими устремлениями. Естественней всего такая связь рождается в религии, в общей вере, ведь слово «религия» в переводе с латинского означает «связь». Сквозной темой в стихах поэта на протяжении всей его жизни была тема отношений человека и Бога.

В монографиях Д. С. Мережковского неисчерпаемыми символами духовного многообразия и единства русской культуры предстают русские писатели («Пушкин» (1896); «Л. Толстой и Достоевский» (1901); «Гоголь и черт» (1906); «Лермонтов — поэт сверхчеловечества» (1909); «Две тайны русской поэзии. Тютчев и Некрасов» (1915) и др.).

Д. С. Мережковский и его жена З. Н. Гиппиус организовали Религиозно-философские собрания (1901–1903), объединяющие людей самых противоположных идеологий, которые редко могли встретиться в жизни. Н. А. Бердяев позже вспоминал, что это был единственный в Петербурге «глоток свободы слова и свободы совести, хоть и ненадолго». На обсуждение выносились вопросы о том, включается ли мир-космос и мир человеческий в зону христианства церковного, то есть не искажает ли институт церкви истинную религию. Общество просуществовало всего чуть больше года и было запрещено как подрывающее устои государства, но основные идеи русской религиозной мысли, так или иначе, зародились на этих Собраниях.

Исходя из собственного понимания божественного, Д. С. Мережковский стремился показать историю человечества как повторяющееся из века в век противоборство Христа и Антихриста, которые воплощаются в различные исторические фигуры.

Трилогия «Христос и Антихрист» (1895–1904) положила начало русскому символическому роману. Трилогия состоит из романа «Смерть богов», повествующего о закате язычества, в котором христиане представлены как мракобесы, а язычник император Юлиан как сильная личность; романа «Воскресшие боги», рассказывающего о Леонардо да Винчи, показанного человеком, живущим по ту сторону добра и зла, в мире искусства; романа «Антихрист», представляющего Петра I как воплощение дьявольской силы.

Мысль о том, что для спасения русского общества необходимо преодолеть атеизм и прийти к Богу, Д. С. Мережковский отразил в статье «Грядущий Хам» (1906). Он не принял революцию, воплотив ее в образе Грядущего Хама, имеющего три лица: лицо самодержавия — мертвой

казенщины, лицо православия — той церкви, о которой Ф. М. Достоевский сказал, что она в параличе, и будущее лицо хамства, идущего снизу, — самое страшное из всех трех лиц. Этого Хама Грядущего победит лишь Грядущий Христос, считал писатель.

Мужской характер

Законодательница моды и вкусов эпохи, *Зинаида Николаевна Гиппиус* (1869–1945) была авторитетным идеологом символизма. Под псевдонимом Антон Крайний она писала статьи и рецензии, резкие и остроумные, четко определяющие репутацию поэтов. Мужественность ее настроенности и склада ума отразилась и на художественном творчестве: лирический герой у поэтессы всегда мужского рода.

Литературное окружение ценило ее как поэта, проповедующего индивидуализм, эпатазирующего небрежным отношением к человеку и Богу. Современники вспоминают З. Н. Гиппиус как яркую и неоднозначную личность. Поэтесса знала, что ее считают злой, нетерпимой, придирчивой, мстительной, и слухи эти сама усердно поддерживала, они ей нравились, как нравилось ей раздражать людей, наживать себе врагов. Но это была игра, злым человеком, по воспоминаниям современников, З. Н. Гиппиус никогда не была, а в особенности не было в ней злопамятности.

Человек без Бога, по мысли З. Н. Гиппиус, «представлялся ей чудовищным автоматом, “чертовой куклой”». На протяжении всей жизни она не изменяла своему чувству Бога, как бы ни менялось ее богомыслие.

З. Н. Гиппиус и Д. С. Мережковский, муж и жена, были крепко соединены духовно, составляли как бы одно целое, несмотря на полное несходство душевных свойств. Д. С. Мережковский искренне верил в Бога, З. Н. Гиппиус искала веру, призывала к ней, в мыслях сводила все проблемы жизни к Нему, «Единому», «Единственному», Богу.

Религиозная настроенность и любовь к России сочетались в этой женщине с эстетизмом и модернистским вкусом.

В 1919 г. супруги эмигрировали, обосновавшись окончательно в Париже. Там чета Мережковских организовала салон «Зеленая лампа», ставший культурным центром русской диаспоры. Здесь встречались поэты, писатели, философы, обреченные на жизнь вне Родины. В последние годы З. Н. Гиппиус писала мемуары. Она оставила интересные портреты современников — А. А. Блока («Мой лунный друг»), В. Я. Брюсова («Одержимый»), Ф. К. Сологуба, В. В. Розанова, А. А. Вырубовой. Но писательница не успела закончить воспоминания о муже Д. С. Мережковском, с которым прожила, не расставаясь, пятьдесят два года.

З. Н. Гиппиус не отделяла судьбу России от своей собственной. Она долго верила, что скоро все закончится, предчувствуя «воскресение» России.

«Отточенность стиха»

Создатель и руководитель московской школы символизма *Валерий Яковлевич Брюсов* (1873–1924) призывал к четкому соблюдению канонов новой поэзии при сохранении творческой свободы. Он реформировал стихосложение, ввел в русскую поэзию верлибр, совместил художественные образы различных эпох.

Основываясь на учении Ф. Ницше, В. Я. Брюсов понимал самоутверждение поэта как полную власть над формой и языком. Его творчество отличают сила характера, умение подчинять жизнь поставленным целям, способность к повседневной тщательной работе, волевое, энергичное начало. Но, с другой стороны, такой пронизательный критик, как *В. Ф. Ходасевич*, отмечал, что оригинальность его поэзии выразилась в сочетании декадентской экзотики с простодушнейшим московским мещанством. Эстетическая позиция В. Я. Брюсова, заключающаяся в независимости искусства от общественной жизни, религии, морали, сложилась уже в 1890-е гг. Первые поэтические сборники обратили на себя внимание дерзким характером стихотворений, в которых преобладали экзотические образы, мотивы откровенно чувственной любви, поэтизация индивидуализма и творческой фантазии. В них уже прослеживалась тяга к формальному экспериментированию, совершенствованию технических навыков стихосложения, некоторой математической выверенности строк.

На рубеже веков, в период творческой зрелости В. Я. Брюсова, сложились основные направления его лирики: обращение к ярким эпизодам мировой истории, мифологическим сюжетам и образу современного города. *В. Я. Брюсов* стал одним из первых в русской литературе поэтов-урбанистов. Он поэтизировал городскую цивилизацию, торжество человеческого разума и победу над стихией природы.

Город и камни люблю,
Грохот его и шумы певучие...

«Я люблю большие города...»¹

¹ *Багин С., Семибратова И.* Судьбы поэтов Серебряного века. — М., 1993. — С. 89.

Революцию 1917 г. назвал «торжественнейшим днем земли» и стал сотрудничать с большевистской властью.

Наследие В. Я. Брюсова внесло крупный вклад в развитие русской литературы. «...Нельзя не признавать, что без Брюсова русская поэзия не имела бы ни Блока, ни Пастернака, ни даже Есенина и Маяковского — или же имела бы их неузнаваемо иными. Миновать школу Брюсова было невозможно ни для кого»¹.

¹ Гаспаров М. Л. Избранные труды: В 2 т. — М., 1997. Т. 2. — С. 121.

Младосимволизм

Продолжение традиций

На рубеже XIX–XX вв. выделилась группа младших символистов, в которую входили *Андрей Белый, Вяч. И. Иванов, А. А. Блок* и др.

В основу их литературной платформы легла идеалистическая философия В. С. Соловьева с его идеей Третьего Завета и пришествия Вечной Женственности. Понимание высшей задачи искусства как создания не просто художественного произведения, а некоего «вселенского духовного организма» укрепило связь символизма с мистикой.

Символизм окончательно оформился как самостоятельное направление в русском искусстве именно в творчестве младших символистов. Основой их творчества стало понимание символизма как тенденции к новому мироощущению, преломляющему по-своему и искусство.

Одним из ярчайших представителей второго поколения символистов был *Александр Александрович Блок* (1880–1921), творчество которого считают наиболее законченным и универсальным воплощением данного литературного направления. Если в раннем сборнике поэта «*Стихи о Прекрасной Даме*» (1903) часто встречаются экзотические песни, которые поэт обращал к своей Прекрасной Даме, то уже в сборнике «*Нечаянная радость*» (1907) он переосмысливает позицию и создает новый символический образ грядущего мира.

Незадолго до революционных событий 1917 г. А. А. Блок создал поэму «*Соловьиный сад*», в которой представил погибельную для поэта участь отрешения от мира, ухода в волшебный уют песен и благоухающих роз. После Октябрьского переворота поэт пишет поэму «*Двенадцать*», пытаясь понять и осмыслить происходящие события.

Религиозно-эстетическая поэзия *Вячеслава Ивановича Иванова* (1866–1949) ориентирована на культурно-философскую проблематику античности и средневековья. Поэт создал своеобразную философскую концепцию символа, который имеет душу и внутреннее развитие, живет и перерождается. Влияние творчества Вяч. И. Иванова на младших символистов было очень сильным и основывалось на упрочнении позиции внецерковной мистики.

В 1910-е гг. разгорелась полемика между «мистическими» символистами-петербуржцами, объединенными *Вяч. И. Ивановым*, и «эстетскими»-москвичами, сплотившимися вокруг *В. Я. Брюсова*. Спор этот был принципиальный и показал кризис символизма как направления.

**Психологический
символизм**

Поэтом, открывшим постсимволистские перспективы, стал *Иннокентий Федорович Анненский* (1855–1909). Ощущение трагизма преобладало в творчестве поэта. И. Ф. Анненский принимал жизнь как безусловную ценность, поэтому мотивы страдания и смерти рождены опытом переживания быстротечности счастья и красоты. Страдание и красота для него являются единым целым, а высшее проявление этого единства возможно только в искусстве.

Современники называли стиль И. Ф. Анненского «земным» или «ассоциативным», сегодня исследователи говорят о нем как о психологическом символизме. Поэт находил символы в конкретных деталях цивилизации (крыши домов, плиты тротуара, перрон железнодорожного вокзала, станционный сторож) или подробностях быта (маятник, балкон, рояль, скрипка).

Не мерещится ль вам иногда,
Когда сумерки ходят по дому,
Тут же возле иная среда,
Где живем мы совсем по-другому?

Свечку внесли¹

Лирический герой всегда погружен в сложные раздумья о загадках мироздания, он будто разгадывает собственные ощущения, не организованные логически. Потому ведущая роль в стихах И. Ф. Анненского принадлежит недосказанности, иносказаниям, наводящим читателя на определенную мысль.

Импрессионистический стиль отражается и во внимании поэта к звуковому потоку, использовании многообразных по форме фонетических повторов, разнообразных способов ритмического обогащения стиха. Неповторимость художественного стиля подчеркивается разнообразием поэтической лексики, использованием как философской терминологии, так и разговорных просторечных оборотов («ну-ка», «где уж», «кому ж» и т. п.).

При жизни поэта вышел в свет только один сборник стихов, подписанный псевдонимом Никто, *«Тихие песни»* (1904), только после смерти в 1910 г. издана главная книга *«Кипарисовый ларец»*.

Новизна поэтического стиля И. Ф. Анненского заключается прежде всего в приближении к жизни символистских абстракций, замене

¹ Три века русской поэзии. — М., 1986. — С. 374.

отвлеченных понятий их вещественными эквивалентами. Именно это обусловило положение поэта, ставшего посредником между поколениями символистов и акмеистов. *А. А. Ахматова* писала в своих воспоминаниях, что «Инокентий Анненский не потому учитель Пастернака, Мандельштама и Гумилева, что они ему подражали, — нет... но названные поэты уже “содержались” в Анненском»¹.

¹ *Ахматова А. А.* Проза поэта. — М., 2000. — С. 64.

«Симфония» слова (Андрей Белый)

Восхождение к душе читателя

Создатель новой литературной формы, новой музыкально-ритмической прозы *Андрей Белый* (настоящее имя *Борис Николаевич Бугаев*, (1880–1934)) родился и вырос в академической среде, в семье знаменитого математика, профессора Московского университета *Николая Васильевича Бугаева*. Его окружали интереснейшие люди эпохи: философ и поэт *В. С. Соловьев*, философ *С. Н. Трубецкой*, историк *В. О. Ключевский*, *В. Я. Брюсов*, *Д. С. Мережковский*, *З. Н. Гиппиус*. Именно *В. С. Соловьев* помог *Борису Бугаеву* придумать псевдоним *Андрей Белый*: имя *Андрей* означает «мужественный», а белый цвет — священный, утешительный цвет, представляющий собою гармоническое сочетание всех цветов.

Четыре «симфонии» *А. Белого* («*Северная симфония*» (1900); «*Симфония драматическая*» (1902); повесть-«симфония» «*Возврат*» (1905); «*Кубок метелей*» (1907)) представляют единое произведение о разорванности человека и мира, быта и бытия. Поэт заменяет сюжет отдельными эпизодами, ассоциативно связанными друг с другом, отказывается от определяющей позиции автора, но главное, что в каждой «симфонии» присутствуют все элементы этого музыкального жанра. Короткие ритмические фразы, сквозные повторения создают своеобразный музыкальный строй.

Реалистический символизм

В произведениях *А. Белого* 1901–1904 г. отразились философские увлечения трудами *А. Шопенгауэра*, *Ф. Ницше*, *В. С. Соловьева*, живописью *К. А. Сомова*, *В. Э. Борисова-Мусатова*, поэзией *К. Д. Бальмонта*, особенно его книгой «Будем как солнце».

А. Белый по праву считается теоретиком новаторского стихосложения, особенно в области ритма и строфики. Одним из лучших экспериментаторских стихотворений можно назвать «*Маленький балаган на маленькой планете Земля*» с эпиграфом: «Выкрикивается в форточку».

И —
— Я —
— Никогда не увижу
Тебя —
— И —
— Себя

Ненавижу
За
Это!¹

Современные критики называют творчество А. Белого «реалистическим символизмом», что свидетельствует о безграничности этого литературного направления. Живя в реальном мире, писатель ощущал свою связь с миром иным, находящимся вне обыденного человеческого понимания.

«Символы автобиографии»

Едва ли не все произведения А. Белого в определенной степени автобиографичны. В сюжетах узнаются события, сыгравшие прямую или косвенную роль в его жизни, а в образах литературных героев проглядывают черты самого писателя, его родных и друзей.

Сильный импульс к развитию мемуарно-биографической темы дала антропософия. С этим учением Р. Штайнера писатель познакомился в 1912–1923 гг., во время долгого пребывания за границей. Он стал уделять пристальное внимание проблеме человеческого самопознания, духовного становления и самоопределения личности, ощутил потребность по-новому осмыслить прожитую жизнь, постичь ее потаенный телеологический смысл.

Так родилась идея большого цикла автобиографических произведений *«Моя жизнь»*. В полном объеме этот грандиозный замысел (семь частей) А. Белому осуществить не удалось. Кроме романа *«Котик Летаев»*, посвященного детству, было написано произведение о годах отрочества *«Крещеный китаец»*. Эти романы отличает не столько тщательная, сугубо художественная организация автобиографического материала, сколько то, что объектом описания становятся не внешние обстоятельства, а внутренняя жизнь индивида, начиная с подсознательных рефлексов и первых пульсаций сознания у младенца, открывающего мир.

Цикл воспоминаний А. Белого, создававшийся в конце 1920-х — начале 1930-х гг., стал высоко ценимым произведением русского символизма. Три книги *«На рубеже двух столетий»* (1930), *«Начало века»* (1933) и *«Между двух революций»* (1934) значительны и как образец художественного слова, и как исторический источник. Они содержат богатый и выразительно интерпретированный материал об эпохе, охватывающей

¹ Бавин С., Семибратова И. Судьбы поэтов Серебряного века. — М., 1993. — С. 61.

около тридцати лет исторической, культурной и бытовой жизни России.

В мемуарах А. Белый использует ассоциации, причудливые впечатления, метафорические сопоставления, мифотворчество. В результате возникает реальность, выстроенная по законам образного мышления и управляемая фантазией. Обладая избирательной, экстравагантной, но чрезвычайно острой и устойчивой памятью, писатель сумел создать из хроники своей жизни, своих исканий, литературных и нелитературных деяний картину пережитой исторической эпохи.

Разрушение мифа о Петербурге

На рубеже XIX–XX вв. большой интерес вызвала проблема исторической миссии России, ее дальнейшего пути. Пытаясь ответить на этот вопрос, А. Белый задумывает художественную трилогию *«Восток или Запад»*, первой частью которой стал роман *«Серебряный голубь»* (1909), а второй — *«Петербург»* (1911–1913). Роман *«Петербург»* считается самым сильным и художественно выразительным произведением автора. Писатель стремился в нем разрушить миф о Петербурге, созданный в XIX в. отечественной литературой.

А. Белый пришел к выводу, что именно западная культура породила в России искаженное человеческое сознание, а реформы Петра I привели страну к духовному кризису, к пропасти. Роман *«Петербург»* строится на постоянных противопоставлениях «революция — эволюция», «разрушение — развитие», «индивидуальность — толпа», «столица — провинция», «линия — круг» и т. п. Петербург лишен столичного очарования и блеска, державного величия и великолепия.

В мистическом трактате *«Эмблематика смысла»* (1909), предваряющем *«Петербург»*, А. Белый геометрически выстраивает пространство на основе своеобразной догматики треугольника, соединившей в себе исследования монад-треугольников Г. В. Лейбница, комбинаторику математики Н. В. Бугаева (отца А. Белого) и светски переосмысленного, вслед за Д. С. Мережковским, догмата о Троице. Впоследствии в *«Петербурге»* это трансформируется в объемные предметы в виде геометрических фигур: кубов, многогранников (например, карета, в которой едет Аполлон Аполлонович Аблеухов). Публика, циркулирующая по городу, предстает как тени, оживающие и превращающиеся в движущиеся силуэты.

Цветовая гамма столицы безрадостна и неприятна. Улицы окрашены в черные, серые, зеленые цвета. Время действия тоже выбрано соответствующее — осень. Слякоть, туман, серые потоки людей. Такой город

не может существовать без миражей, фантастических видений и призраков. Бесконечность бегущих проспектов и толп людей переходит в бесконечность бегущих призраков.

Мистика столицы может перекинуться на русскую провинцию, что уже и происходит, подчеркивает А. Белый. Пахари, бросив бороны, направляются к барским домам и поджигают их, рабочие митингуют и бунтуют, и предотвратить эту болезнь можно лишь путем уничтожения ее источника — Петербурга.

Коренной москвич, А. Белый был своеобразно привязан к Петербургу, хотя глубоко не любил его и относился к городу с опаской и предубеждением. Бывать в столице писатель не стремился, хотя получилось так, что в его жизненной и творческой судьбе Петербургу суждено было сыграть решающую роль. Ощущение трагичности усиливалось и революционными событиями 1905 г. Петербург в романе символизирует утрату национальных особенностей, национального самосознания. Писатель верит в возрождение России только при условии возрождения исконно русских основ, в возвеличивании провинциальных русских городов, символизирующих, в отличие от Петербурга, патриархальный уклад.

Теоретик символизма

Активный участник символистского движения в России, А. Белый в многочисленных книгах и статьях излагает философские и эстетические

основы символизма, подкрепляя теоретические заявления художественной практикой, в которой подчас уходит далеко за пределы символистской доктрины. В его произведениях отразился общий подъем, которым жило русское общество в годы перед и во время первой революции.

Концепцию русского символа писатель изложил в комментарии к сборнику *«Символизм»* (1910), заявив о себе как о крупнейшем теоретике символизма. Символ, по мнению А. Белого, служит средством преодоления преграды между явлением и его сущностью, между искусством и действительностью.

Октябрьский переворот писатель воспринял как начало обновления человечества, отождествляя революционные и библейские события (поэма *«Христос воскрес»* (1918)). С 1918 г. А. Белый активно участвует в работе советских учреждений, председательствует в Вольной философской ассоциации, преподает в Студии Пролеткульта. В этот период он более известен как лектор, оратор, педагог, чем как писатель. В одной из сохранившихся личных записок А. Белого зафиксирован внушительный список выступлений за последние годы — около 930 лекций.

Умер А. Белый в 1934 г. от солнечного удара. Поразительно, но в 1907 г. поэт написал строки, ставшие пророческими:

Золотому блеску верил,
а умер от солнечных стрел.
Думой века измерил,
а жизнь прожить не сумел¹.

Смерть писателя была осознана современниками как завершение целой эпохи, оставившей глубокий след в творчестве многих литераторов, способствовавшей появлению так называемой «орнаментальной прозы».

¹ Багин С., Семибратова И. Судьбы поэтов Серебряного века. — М., 1993. — С. 63.

Акмеизм

Возвращение к реальности

Реакцией на кризис символизма стало появление постсимволистского течения — акмеизма (древнегреч. «цветущая пора», «высшая степень чего-либо»). Идейным вдохновителем и главой нового литературного направления стал *Н. С. Гумилев*. В октябре 1911 г. было основано новое литературное содружество «Цех поэтов». Название кружка указывало на отношение участников к поэзии как к чисто профессиональной сфере деятельности с необходимостью постоянного совершенствования мастерства и безразличия к особенностям мировоззрения участников.

Руководителями «Цеха» стали *Н. С. Гумилев* и *С. М. Городецкий*, поддерживаемые сплоченной группой единомышленников, куда входили *А. А. Ахматова*, *О. Э. Мандельштам*, *М. А. Зенкевич* и *В. И. Нарбут*. Другие «цеховики» (*Г. В. Адамович*, *Г. В. Иванов*, *М. Л. Лозинский* и др.) поддерживали только некоторые тезисы программы акмеистов.

Детально разработанной философско-эстетической концепции акмеизм не выдвинул. Поэты разделяли взгляды символистов на природу искусства, абсолютизируя роль художника. Но они призывали очистить поэзию от использования туманных намеков и символов, провозгласив возврат к материальному миру и принятие его таким, каков он есть.

Для акмеистов оказалась неприемлемой импрессионистская тенденция к восприятию реальности как знака непознаваемого, как искаженного подобия высших сущностей. Акмеистами ценились такие элементы художественной формы, как стилистическое равновесие, живописная четкость образов, точно вымеренная композиция, отточенность деталей. В их стихах эстетизировались хрупкие грани вещей, утверждалась атмосфера любования бытовыми, привычными мелочами.

Овеществление переживаний

Акмеисты выработали тонкие способы передачи внутреннего мира лирического героя. Часто состояние чувств не раскрывалось непосредственно, оно передавалось психологически значимым жестом, перечислением вещей. Подобная манера овеществления переживаний была характерна, в частности, для многих стихотворений *А. А. Ахматовой*.

О. Э. Мандельштам отмечал, что акмеизм не только литературное, но и общественное явление в русской истории. С ним вместе в русской поэзии возродилась нравственная сила. Изображая мир с его радостями, пороками, несправедливостью, акмеисты демонстративно отказывались

от решения социальных проблем и утверждали принцип «искусство для искусства».

После 1917 г. Н. С. Гумилев возрождает «Цех поэтов», но как организованное направление акмеизм прекратил свое существование в 1923 г., хотя была еще одна попытка восстановления этого литературного течения в 1931 г. По-разному сложились судьбы поэтов-акмеистов. Лидер акмеистов Н. С. Гумилев был расстрелян. О. Э. Мандельштам скончался в одном из сталинских лагерей от крайнего истощения. На долю А. А. Ахматовой выпали жестокие тяготы: ее первый муж был расстрелян, дважды был арестован и осужден на каторжные работы в лагере ее сын. Но Ахматова нашла мужество создать великое поэтическое свидетельство трагической эпохи — «Реквием».

Лишь С. М. Городецкий прожил достаточно благополучную жизнь: отказавшись от принципов акмеизма, он научился творить «по новым правилам», подчиняясь идеологическим запросам власти. В 1930-е гг. создал ряд оперных либретто («Прорыв», «Александр Невский», «Думы про Опанаса» и др.). В военные годы занимался переводами узбекских и таджикских поэтов. В последние годы жизни Городецкий преподавал в Литературном институте им. М. Горького. Он скончался в июне 1967 г.

Реформатор символистской поэтики (Н. С. Гумилев)

Мечта о дальних странах

Поэт, драматург, критик *Николай Степанович Гумилев* (1886–1921) прожил яркую, но короткую, насильственно прерванную жизнь, отмеченную стремительным развитием и расцветом выдающегося поэтического таланта. Один за другим вышли поэтические сборники *«Пути конквистадоров»* (1905), *«Романтические цветы»* (1908), *«Жемчуга»* (1910), *«Чужое небо»* (1912), *«Колчан»* (1916), *«Костер»*, *«Фарфоровый павлин»* и поэма *«Мик»* (1918), *«Шатер»* и *«Огненный столп»* (1921).

Показательно, что реформатора символистской поэтики Н. С. Гумилева волновали те же, что и символистов, духовные проблемы. Но уже в *«Пути конквистадоров»* чувствуется собственный взгляд на синтез земного и мистического. Автор активно использовал мужественные интонации, подчеркивая в стихах волевое начало. Образы сказочного и легендарного Прекрасного обращены к земной жизни человека. *«Романтические цветы»* наполнены грустными авторскими ощущениями призрачности счастья, хотя и здесь побеждает сила стремлений.

С детства поэт интересовался великими географическими открытиями, личностями путешественников *Дж. Кука*, *Ж.-Ф. Лаперуза* и *В. де Гама*. С их именами в поэзию входят темы неслгибемой силы духа людей, умеющих мечтать и воплощать свои мечты в жизнь.

Н. С. Гумилева особенно притягивала Африка, по которой он совершил несколько путешествий, запечатленных в циклах *«Абиссинские песни»*, *«Африканская ночь»*, в книге *«Шатер»* и в *«Африканском дневнике»*. Так зарождались идеи акмеизма, основывающегося на передаче реальных впечатлений поэта. В *«Абиссинских песнях»* много ярких конкретных бытовых и социальных деталей, творчески интерпретированных фольклорных произведений абиссинцев.

Обреченный тебе, я поведаю
О вождах в леопардовых шкурах,
Что во мраке лесов за победою
Водят полчища воинов хмурых...

Вступление¹

Сборник *«Чужое небо»* стал логичным продолжением предшествующих, но выражающим новые устремления и замыслы. В небольших

¹ Бегин С., Семибратова И. Судьбы поэтов Серебряного века. — М., 1993. — С. 143.

поэмах «Блудный сын» и «Открытие Америки» ощущается беспокойный дух поиска, хотя отношение автора к теме путешествий меняется. Рядом с Х. Колумбом в «Открытии Америки» встала не менее значительная героиня — Муза Дальних Странствий. Н. С. Гумилева увлекает не величие поступков, а их духовный, нравственный смысл.

Гумилев глубоко интересовался творчеством *Т. Готье*, разделял с ним такие художественные принципы, как умение отбросить все случайное, туманное, отвлеченное, познать идеал жизни в искусстве и для искусства.

«Волшебница суровая»

В Первую мировую войну Н. С. Гумилев ушел добровольцем на фронт. Трагическая сущность войны отразилась в его письмах с места военных действий, но поэт не считал нужным обезопасить себя и участвовал в самых ответственных маневрах. В мае 1917 г. уехал по собственному желанию на Салоникскую (Греция) операцию Антанты.

Н. С. Гумилев расценил свое участие в войне как высшее предназначение, сражался, по словам очевидцев, с завидным спокойным мужеством, был награжден двумя крестами, что свидетельствует об идейной и нравственной позиции. Сборник стихов «*Колчан*» (1916) долгие годы вызывал раздражение у соотечественников, хотя патриотические настроения были в это время близки многим. Но поэту ставили в вину и добровольное вступление в армию, и проявление на фронте героизма, обвиняли его в романтизации общечеловеческой трагедии.

Между тем поэтизация войны скорее связана с патриотическими чувствами, чем с реальным восхищением событиями. Так, в «*Записках кавалериста*» Н. С. Гумилев раскрыл все тяготы войны: ужас смерти, муки тыла.

На родину Н. С. Гумилев вернулся лишь в апреле 1918 г., моментально включившись в напряженную деятельность по созданию новой культуры. Он читал лекции в Институте истории искусств, работал в редколлегии издательства «Всемирная литература», вел семинары пролетарских поэтов. Тема России нашла отражение в сборниках стихов «*Костер*» (1918) и «*Огненный столп*» (1921).

Отчизна предстает перед читателями в образе суровой волшебницы («*Старые усадьбы*»), в метаниях души («*Разговор*»), в старинных легендах («*Юдифь*», «*Леонард*») и авторских сказках («*Птица*», «*Видение*»).

Обитатели дикого и убогого родного края предстают в стихах как олицетворение непостижимой древней силы.

В 1921 г. Н. С. Гумилев был расстрелян по обвинению в причастности к контрреволюционной организации. Его поэзия вернулась к читателям только после полной реабилитации поэта в 1991 г.

«Я женщиною был тогда измучен...» После трех лет знакомства с *Анной Андреевной Ахматовой* (настоящая фамилия *Горенко*) (1889–1966) и нескольких ее отказов Н. С. Гумилев все же добился ее согласия на брак. Диалог двух выдающихся русских поэтов на фоне драматических и сложных взаимоотношений стал одной из драматических и прекрасных страниц любовной лирики XX в. Их сын *Лев Николаевич Гумилев* впоследствии стал известным ученым-этнографом, философом, создателем теории этногенеза и пассинарности.

Как забуду? Он вышел, шатаясь,
Искривился мучительно рот...
Я сбежала перил не касаясь,
Я бежала за ним до ворот.
Задыхаясь, я крикнула: «Шутка
Все, что было. Уйдешь, я умру».
Улыбнулся спокойно и жутко
И сказал мне: «Не стой на ветру»¹.

Многие литературоведы считают, что на отношения супругов влияла и поэзия, в которой они не то что бы соревновались, но произвольно сравнивали стихи друг друга. Хотя сама А. А. Ахматова это отрицает и вспоминает, что Н. С. Гумилев не любил ее ранние стихи, но когда все же она прочла ему то, что впоследствии стало называться «Вечер», Гумилев сказал ей: «Ты — поэт, надо делать книгу». Поэт боготворил жену, что отразилось в массе стихотворений, посвященных ей («*Отправленный*», «*Укротитель зверей*», «*У камина*» и др.). «Баллада» из цикла «*Посвящается Анне Ахматовой*» была преподнесена невесте ко дню венчания, а в стихотворении «*Она*» Н. С. Гумилев создал прекрасный портрет любимой женщины, таинственной и загадочной:

Я знаю женщину: молчанье,
Усталость горькая от слов,
Живет в таинственном мерцанье
Ее расширенных зрачков.

¹ Багин С., Семибратова И. Судьбы поэтов Серебряного века. — М., 1993. — С. 27.

Ее душа открыта жадно
Лишь медной музыке стиха,
Пред жизнью дольной и отрадной
Высокомерна и глуха.

Она¹

Женитьба для Н. С. Гумилева не стала победой над строптивой избранницей. У Ахматовой была своя собственная сложная «жизнь сердца», в которой мужу отводилось более чем скромное место. Да и для Н. С. Гумилева оказалось совсем не просто совместить в сознании образ Прекрасной Дамы, объекта для поклонения, с образом жены и матери. Потому уже через два года после женитьбы поэт позволяет себе любовные увлечения. После возвращения Н. С. Гумилева с войны жена предлагает развод, так как она влюблена в другого. Несмотря на прохладные отношения между супругами, развод стал для поэта настоящим ударом, оказалось, что он все еще любил свою Прекрасную Даму.

Сложные отношения связывали этих двух людей, подаривших миру прекрасные стихи. Когда А. А. Ахматова узнала о смерти Н. С. Гумилева, она написала: *«Заплаканная осень как вдова»*, хотя «в то лето горели леса и Петербург был весь в дыму». Не став хорошей женой, А. А. Ахматова стала идеальной вдовой. Она отеклась от него живого, всеми почитаемого, но мертвому, расстрелянному большевиками, она осталась верна до конца: хранила его стихи, хлопотала об их издании, помогала энтузиастам собирать сведения для его биографии, посвящала ему свои произведения.

¹ Багин С., Семибратова И. Судьбы поэтов Серебряного века. — М., 1993. — С. 145.

Чуткость к движению времени (О. Э. Мандельштам)

Поэзия истории Осенью 1911 г., стремясь освободиться от влияния символизма, *Осип Эмилевич Мандельштам* (1891–1938) участвует в создании литературного объединения «Цех поэтов». С этого момента для поэта начинается период борьбы за принципиально иное представление о мире, в корне отличающееся от его ранних стихотворений. Он написал статью «*Утро акмеизма*» (опубликована в 1919 г.), которая была им предложена в качестве литературного манифеста нового литературного направления. Как высший принцип акмеизма *О. Э. Мандельштам* провозглашает безусловную ценность земного существования.

Дано мне тело — что мне делать с ним,
Таким единым и таким моим?
За радость тихую дышать и жить
Кого, скажите, мне благодарить?¹

В его поэзии возникают образы архитектурных памятников (Адмиралтейство, Казанский собор, Айя-София и др.), заключающих в себе огромное количество знаний и представлений о данном культурном периоде, история человечества становится неперменным контекстом стихотворений. Время становится четвертым измерением поэзии *О. Э. Мандельштама*.

Гармоничный мир природы сталкивается с миром реальности, человеческой действительности, вызывая тревогу за судьбу человечества. Устранить это противостояние, по мнению поэта, призвана культура, снимающая противоречие между духовным и материальным миром. *О. Э. Мандельштам* виртуозно использует в своих стихах музыкальную полифонию, соединяющую культурологическую мозаику смыслов: имена, эпохи, стили, ставшие для автора не абстрактным поэтическим материалом, а самой жизнью.

Творчество *О. Э. Мандельштама* имеет множественные интерпретации, ассоциации, иногда взаимоисключающие друг друга, что усиливает воздействие его поэзии.

«Сумерки свободы»

Чуткий к движению времени, *О. Э. Мандельштам* не остался равнодушным к революционным событиям. В его поэзии появляется тема

¹ Багин С., Семибратова И. Судьбы поэтов Серебряного века. — М., 1993. — С. 262.

драматически сложных отношений творческой личности и власти. Происходящее ассоциировалось с Французской революцией («Когда октябрьский нам готовил времениж...»), с Россией сто лет назад («Декабристка»), с гибнущим Иерусалимом («Среди священников левитом молодым...»).

Разочаровавшись в революции, О. Э. Мандельштам изображает события, используя метафоры, наводящие страх.

Век мой, зверь мой, кто сумеет
Заглянуть в твои зрачки
И своею кровью склеит
Двух столетий позвонки?

Век¹

Трудный, неустроенный быт, постоянные поиски заработка, отсутствие читательской аудитории вызывали чувство потерянности, одиночества, страха. В мае 1934 г. за стихотворение, направленное лично против И. В. Сталина, О. Э. Мандельштам, был арестован и сослан в город Чердынь-на-Каме, затем переведен в Воронеж.

...Там припомнят кремлевского горца.
Его толстые пальцы как черви жирны,
И слова как пудовые гири верны,
Тараканьи смеются глазища,
И сияют его голенища².

Стихи, написанные в этот период, так называемые «Воронежские тетради» (опубликованы в 1966 г.), стали духовной исповедью поэта и его приговором времени. Существует несколько версий о последних месяцах жизни поэта. Согласно одной из них, он погиб в декабре 1938 г. между Владивостоком и Хабаровском, похоронен в общей могиле.

¹ Мандельштам О. Э. Стихотворения. — М., 1990. — С. 117.

² Там же.

Футуризм

Будущее против прошлого

Авангардистские художественные поиски начала XX в. в Италии, Германии, Франции, Англии, Австрии, Польше, Чехии, России, несмотря на различия в идейной ориентации, очень близки по адекватности восприятия событий, происходящих в мире. Центром художественных авангардистских движений 1910–1920-х гг. XX в. стали прежде всего Италия и Россия. Одним из главных направлений в искусстве этого времени, раскрывающим идейно-содержательную сущность эпохи, стал футуризм (лат. «будущее»).

Футуризм оказался творчески продуктивным, заставив переживать искусство как проблему, изменив отношение к вопросу понятности и непонятности в творчестве. Н. А. Бердяев понимал это направление в искусстве как знак времени. Важным следствием футуристических экспериментов стало осознание того, что непонимание или неполное понимание художественного произведения не всегда недостаток, а порой необходимое условие полноценного восприятия. Само приобщение к искусству в этой связи понимается как труд и сотворчество, поднимается от уровня пассивного потребления до уровня бытийно-мировоззренческого.

Пытаясь отразить динамизм современной технократической цивилизации, воспевая прогресс и механизированную жизнь больших городов, футуристы использовали в живописи хаотические комбинации плоскостей и линий, дисгармонию цвета и формы, в литературе — «заумности», насилие над лексикой и синтаксисом. Технический утопизм предполагал финальный и непротиворечивый синтез человека и машины а соответственно и возникновение новой мифологии.

Характерное для футуризма преклонение перед действием, движением, скоростью, силой и агрессией привело к утверждению приоритета силы, упоения войной, разрушением и насилием. По этому поводу стоит отметить, что, несмотря на различия, почти все тоталитарные государства в области искусства опирались на футуризм (Италия, Германия, Россия, Китай).

Первоначально футуристическое движение возникло только в литературе, но вскоре распространилось на все сферы художественного творчества: музыку, живопись, театр, скульптуру, архитектуру, кино.

Манифест как форма художественной рефлексии

Рефлексия искусства по поводу собственного назначения и инструментария у футуристов вылилась в манифесты. 20 февраля 1909 г. выходит «Первый манифест футуризма» известного итальянского литератора *Филиппо Томмазо Маринетти* (1876–1944) в парижской газете «Фигаро», затем в этом же году в итальянском журнале «Поэзия».

В искусстве футуризма нет ничего случайного, каждый искаженный звук, изломанная линия, музыкальная какофония прочувствованы и продуманы. Так, манифест состоит из одиннадцати пунктов, и это не случайно. Одиннадцать было важным числом для *Ф. Т. Маринетти*, своеобразным талисманом. Основатель футуризма интересовался мистикой и был суеверен, поэтому, опираясь на древнее мистическое учение каббализма, считал, что одиннадцать — его число, так как буква «М», с которой начинается фамилия, в итальянском алфавите стоит одиннадцатой. Впоследствии число одиннадцать часто становилось числом пунктов в манифестах или этим числом футуристы подписывались, вне зависимости от реальной даты написания.

Манифест провозглашал «антикультурную», «антиэстетическую», «антифилософскую» направленность движения, основанную на оппозиционности, присущей всем модернистам в целом, по отношению к предшествующему искусству. Цель искусства та же, что и у других авангардистов, — создание новой реальности. Но историческая задача футуризма другая: «ежедневно плевать на алтарь искусства». Карнавализация действительности стала важной чертой нового направления, заостряющей внимание на «великом футуристическом смехе», который должен «омолодить лицо мира» (*Ф. Т. Маринетти*).

Текст манифеста вызвал необычайный интерес к новому жанру, внеся в художественную жизнь возбуждающий элемент — эпатаж, оскорбления публики, провокации («Музеи — кладбища!» и т. д.).

Манифест стал популярной формой выражения эстетической позиции футуристов, в результате в Италии на свет появилось огромное количество шокирующих обывателя документов: «Убьем лунный свет» (1909), «Технический манифест футуристской литературы» (1912), «Программа футуристской политики» (1913), «Великолепные геометрии и механики и новое численное восприятие» (1914), «Новая футуристическая живопись» (1930) и др. Становление футуризма во всех странах опиралось на такое экстравагантное заявление своей позиции.

В России первый манифест футуристов появился в 1910 г. в журнале «Садок судей I», напечатанном на обоях, затем в 1912 г. в Москве был издан наиболее скандальный документ «*Пощечина общественному вкусу*», в котором предлагалось скинуть с «парохода современности» признанных русских классиков.

Родина футуризма

Футуризм появился в Италии как противодействие многовековой культуре, превратившей страну в громадный музей. Футуристическая революция в искусстве переставила акценты восхищения прошлым на неведомое будущее, на энергию и динамику воображения. Футуристический проект культуры не ограничивался лишь сферой искусства, а вторгнулся в социальную и политическую реальность.

В начале XX в. мир находился в состоянии, предчувствующем разрушительные революции, войны и тоталитарные системы. Футуристы, опережая время, предвсказывая будущее художественной интуицией. Итальянские футуристы (основоположник *Ф. Т. Маринетти*, поэты *Дж. П. Лучини*, *П. Буцци*, *А. Палаццески*, *К. Говони*, композитор *Б. Прателла*, живописцы *У. Боччони*, *К. Карра*, *Дж. Балла*, *Дж. Северини*, *Л. Руссоло*, *А. Соффичи*, архитекторы *А. Сант-Элиа*, *М. Кьяттоне* и др.) глядели в будущее с оптимизмом, абсолютизировали внешние признаки технической цивилизации в качестве новых эстетических ценностей, знаменующих модель грядущего мироустройства, новый тип массового сознания.

Расцвет футуристического движения в Италии приходится на 1913–1914 г., однако жесткий механицизм эстетики *Ф. Т. Маринетти*, милитаристская и шовинистическая пропаганда привели в 1913–1915 г. к расколу движения. В это время некоторые участники движения пришли к фашистской идеологии, видя в ней воплощение мечты о великом будущем Италии; другие вообще отказались от принципов футуризма.

Третий раз движение активизируется в 30-х гг. XX в., когда стало понятно, что идеология итальянского футуризма созвучна пришедшему к власти фашизму. После падения режима *Б. Муссолини* футуристическое движение практически распадается. Однако окончательно история итальянского футуризма завершается со смертью его основателя и вдохновителя *Ф. Т. Маринетти* в 1944 г.

Непримиримые разногласия

1914 г. был ознаменован важным событием в истории футуристического движения: в Россию приехал *Ф. Т. Маринетти*. Русских футуристов неприятно удивило спокойное поведение и более чем приличный внешний вид итальянца. Но *Маринетти* не ожидал, что столкнется

в России не с провинциальным отражением своих идей, а с чем-то вполне самостоятельным, более того, во многом враждебным его собственным взглядам.

Непонимание дошло до того, что русские представители движения разослали в газеты декларации протеста. Как итальянские, так и русские футуристы одним из первоочередных положений в своих манифестах провозглашали отказ от всего опыта, всех культурных устоев и достижений предыдущих поколений во имя нового искусства, которое бы в более полной мере соответствовало духу современности.

Русские футуристы сумели существовать в нескольких группах, не ограничивавших друг друга жесткими рамками правил, не мешавших друг другу на творческом пути. В результате общие идеи, лежавшие в основе течения, для каждого из них оборачивались своей стороной, воспринимались каждым по-своему, так, например, творчество уважающих друг друга *В. В. Маяковского* и *В. В. Хлебникова* представляло собой полную противоположность.

В русском футуризме не возникло оптимистической мифологии техники, агрессивного движения, наоборот, мир техники воспринимался многими творческими людьми как враждебная сила, подавляющая и деформирующая органическую основу жизни. Мало связанный с городом и современностью, российский кубофутуризм неожиданно обрел романтическую направленность (*Е. Г. Гуро, Н. Н. Асеев, В. В. Каменский, В. М. Чурилин, В. В. Хлебников*).

Внимание русских футуристов было сконцентрировано не на волевом, насильственном преобразении мира и человека, символами которого выступали война и машина, а на «психической эволюции», на открытии новых возможностей в сознании человека. Созидание им было ближе, чем разрушение. С «природной», «органической» ориентацией русского футуристического мифа связаны и архаизирующие тенденции в творчестве, охватывающие и фольклор, и городской примитив, и древние архаические культуры. В русском футуризме этот архаический слой определял не столько ритм и стиль действий, сколько конкретную содержательную, тематическую и формальную сторону художественного произведения.

Словотворчество стало крупнейшим завоеванием русского футуризма, его центральным моментом, потому что русский синтаксис, сам почти футуристически-свободный, предоставляет личности безграничный простор для экспериментов.

Многие футуристы были одновременно поэтами и художниками (*В. В. Хлебников, В. В. Маяковский, Д. Д. Бурлюк, А. Е. Крученых, Е. Г. Гуро*),

художниками и музыкантами (*Н. И. Кульбин, В. Д. Баранов-Россинэ, М. В. Матюшин*). Почти все они были склонны к теоретизированию, к рекламным и театрално-пропагандистским жёстам, что никак не противоречило их пониманию футуризма как искусства, формирующего будущего человека, независимо от того, в каких стилях, жанрах и видах работает его создатель.

Русский футуризм не вылился в целостную художественную систему, как это случилось в Европе, этим термином обозначались самые разные тенденции русского авангарда. После Октябрьского переворота большинство футуристов, вслед за В. В. Маяковским, приняли активное участие в политико-агитационной пропаганде. Художественные тенденции этого движения были осуждены в письме *«О пролеткультмах»* (1920) и запрещены.

Кубофутуризм: всегда против

Результатом взаимовлияния поэтов-футуристов и живописцев-кубистов стал русский кубофутуризм. Активное взаимодействие поэзии

и живописи, безусловно, явилось одним из важнейших стимулов формирования кубофутуристической эстетики.

К началу 1910 г. вокруг *В. В. Хлебникова* (группа «Гилея») сложился круг единомышленников, которые называли себя «будетлянами», то есть «будущими людьми», и разработали оригинальную философско-эстетическую программу. В. В. Хлебников исходил из первобытного синкретизма творческого духа и возвращал словесность к ее истокам. Словотворчество — «враг книжного окаменения языка».

Основные эстетические принципы кубофутуризма сформулированы в ряде манифестов, главными среди которых были *«Пощечина общественному вкусу»* (1912) и манифест в сборнике *«Садок судей II»* (1913). Некоторые критики видели в появлении «Пощечины» доказательство падения нравов, но кубофутуристы считали, что этим заявлением официально был учрежден футуризм в России. Футуризм превратился в стиль жизни, «новое мироощущение новых людей».

Особую популярность у кубофутуристов имели «синтезы», короткие пьесы, в которых слово переставало быть доминантой и подчинялось физическому действию. Таковой, например, была опера *«Победа над Солнцем»* (1913), поставленная поэтом *А. Е. Крученых*, художником *К. С. Малевичем*, создавшим костюмы и декорации, художником и музыкантом *М. В. Матюшиным*, который выступил в роли композитора, с поэтическим прологом, написанным В. В. Хлебниковым. Авторы доказывали, что они являются разрушителями литературного языка, от-

жившего мышления, элегантности, легкомысленности и дешевой красоты. Герои оперы сражались против мира живой природы и в конце концов спрятали Солнце в бетонный дом, откуда оно не могло уйти, и никто его больше не видел. Эта опера интересна еще и тем, что декорации навели *К. С. Малевича* на мысль, воплощенную впоследствии в его загадочном полотне «*Черный квадрат*».

Литературные произведения кубофутуристов основывались на полном отрицании всех законов и правил грамматики и поэтики. Основные принципы определялись главным понятием «против»: слово против содержания, слово против языка (литературного, академического), слово против ритма (музыкального, условного), слово против размера, слово против синтаксиса, слово против этимологии. Так, в поэзии *В. В. Маяковского* звуки и буквы становятся целостными образами, а полные рифмы заменяются составными и ассонансными.

А. Е. Крученых создал свой искусственный поэтический язык, состоящий из обрывков слов, лишенных смысла звуковых сочетаний.

Дыр бул щыл
убещур
скуп
вы со бу
р л эз¹.

Утверждение права поэта на расширение поэтического лексикона, оригинальности авторского письма, отрицание правописания, знаков препинания позволило выйти из рамок привычного мировосприятия во имя свободы личностного выражения. Новые эстетические возможности были развиты футуристами в связи с переориентацией многих из них с читаемого на произносимый текст. Поэзия, согласно их представлениям, должна была вырваться из темницы книги и зазвучать на площади.

История литературы XX в. показала, что все эти радикальные находки кубофутуристов были востребованы и развиты в самых разных направлениях модернизма, постмодернизма.

Математико-лингвистическая поэзия

Разносторонне образованный, одаренный литератор *Велимир Владимирович Хлебников* (настоящее имя Виктор) (1885–1922), стал вдохновителем «поэзии будущего». Его поэтические тексты многомерны и непривычны обычному

¹ Цит. по: *Кузьмина С. Ф.* История русской литературы XX века: Поэзия Серебряного века. — М., 2004. — С. 228.

читателю. «Перед нами чистая поэтическая энергия, стиховая лава... Хлебникова местами так же нельзя читать, как нельзя слушать позднего Баха или смотреть на сцене вторую часть «Фауста» Гёте. Они переступили границы своего искусства, но их привела к этому безмерность вдохновения»¹.

Математик по образованию, В. В. Хлебников не просто интересовался естественно-научными и математическими проблемами, но и использовал в своих стихах математико-лингвистические эксперименты. Он считал, что наука опирается на человеческое отношение к окружающему, свойственное времени и месту. Поэтому научное исследование возможно, когда объяснение идет не дальше какого-то уровня представлений, и только мифология и искусство способны на подсознательном уровне раскрыть глубокий смысл Вселенной. В 1912 г. в Херсоне издана первая брошюра В. В. Хлебникова с математико-лингвистическими опытами *«Учитель и ученик»*.

В модернистских направлениях искусства поэта привлекают прежде всего формально-экспериментаторские вещи: «словотворчество» и «заумь». Результаты поиска «праязыка» В. В. Хлебников публикует в своем труде *«Наша основа»* (1920). Наиболее ярко заумный язык реализован в сверхповести *«Зангези»* (1920–1922).

Они голубой тихославль,
Они голубой окопад.
Они в никогда улетабль,
Их крылья шумят невпопад².

В. В. Хлебников искал соответствия «зрительного» и «звукового» характера речи. Он был большим мастером палиндромов, стихов-«перевертышей», которые читаются слева направо и справа налево: «Кони, топот, инок», «Но не речь, а черен он».

Экспериментальные поиски, словотворчество, рифмотворчество, разработка интонационного стиха, синтез лирики, эпоса и драмы, реформирование языка в целях познания и предвидения будущего, то есть вся проблематика творчества В. В. Хлебникова является глубочайшим пластом, который еще только предстоит рассмотреть и понять до конца современным литераторам.

¹ Марков В. О свободе в поэзии. — СПб., 1994. — С. 207.

² Бавин С., Семибратова И. Судьбы поэтов Серебряного века. — М., 1993. — С. 399.

Эгофутуризм: вечный круг

В отличие от кубофутуризма, который провозглашал существование в коллективе единомышленников, эгофутуризм был индивидуальным изобретением поэта *И. В. Северянина*. В 1911 г. он провозгласил собственный манифест «Пролог эгофутуризма».

Именно эгофутуристы ввели в русскую литературу само слово «футуризм» (доктрина «Я — в будущем»). Это литературное направление возникло в 1911 г., когда в Петербурге был образован кружок «Его», в который, кроме *И. В. Северянина*, вошли *Константин Олимпов* (*К. К. Фофанов*), *А. Грааль-Арельский* (*С. С. Петров*), *Г. В. Иванов*. В 1912 г. кружок расширился до «Академии Эгопоэзии».

В 1913 г. была образована «Интуитивная ассоциация», представители которой (*И. В. Игнатъев*, *П. В. Широков*, *В. И. Гнедов*, *Д. Крючков*) стремились от общей символистской ориентации эгофутуризма перейти к более глубокому философскому и эстетическому обоснованию нового направления как интуитивного творчества индивида. Они утверждали, что каждая буква имеет не только звук и цвет, но и вкус и неразрывную от прочих литер зависимость в значении, осязание, что можно почувствовать только интуитивно. *И. В. Игнатъев* не останавливаясь на словотворчестве, широко вводил в стихи математические знаки, нотную запись, проектируя визуальную поэзию.

Другим экспериментатором стал *Василиск Гнедов*, enfant terrible петербургской богемы, писавший стихи и ритмическую прозу (поэзы и ритмеи) на основе старославянских корней, используя алогизмы, разрушая синтаксические связи. Он создал нашумевшую «Поэму конца». Все ее содержание состояло из одного жеста руки, которая поднималась и резко опускалась вниз, а затем вправо и вбок, образуя нечто, похожее на крюк.

Эгофутуризм обратил пристальное внимание литературы на психологизм и саморазоблачение, на подсознательные струны человеческой души, на глубокий смысл не только звука, линии, но и жеста, молчания.

«Я, гений Игорь Северянин»

Игорь Васильевич Северянин, настоящая фамилия *Лотарев* (1887–1941), считал своим учителем *К. К. Фофанова*. 20 ноября 1907 г., день, когда познакомился со своим главным поэтическим учителем, *И. В. Северянин* праздновал ежегодно.

Свой псевдоним поэт писал через дефис: Игорь-Северянин, подразумевая, что это не фамилия, а имя. Игорем его называли по святам, в честь святого древнерусского князя Игоря Олеговича; приложение

«Северянин» усиливало элемент избранности, принадлежности к великому народу. Но с течением времени вторая часть имени стала восприниматься как фамилия.

Первые поэтические опыты были достаточно высоко оценены *Ф. К. Сологубом* и *В. Я. Брюсовым*, одоббившим попытки обновить литературный язык. Развело *И. В. Северянина* и кубофутуристов отношение к культуре прошлого. Поэт искал новые выразительные средства языка не в его искажении, а в поиске новых смыслов.

В 1918 г. на вечере в Политехническом музее в Москве *И. В. Северянин* был избран «королем поэтов», опередив *В. В. Маяковского* и *В. В. Каменского*. По достоинству были оценены современниками поэзоконцерты, на которых *И. В. Северянин* не читал, а пел свои стихи, стремясь достичь синтеза музыки и поэзии. Его поэтический мир пронизан удивительным чувством цвета, совмещающим кажущиеся несовместимыми оттенки: маки лиловеют, опаловая влага реки, абрикосовые ветерки, фиолетовое и голубое поле и т. п.

Поэзия *И. В. Северянина* стала отражением, рефлексией культурно-бытовых и поэтических реалий начала XX в. Беззаботность, игривость, изысканность, неразделимая с пошлостью, предстает перед читателем в стихотворении «*Мороженое из сирени*». Образы такого художественного мира не единожды поэтом обыграны и спародированы. Небольшая грамматическая неправильность меняет смысл фразы до неузнаваемости, делая ее легкой и изящной.

Пора популяризировать изыски, утончиться вкусам народа,
На улицу специи кухонь, огимнив эксцесс в вирелз!¹

Музыкально-поэтический язык *И. В. Северянина* раскрывает индивидуальный способ осмысления картины мира, ценностные ориентации автора. Интерпретации языковых средств выразительности и составляют индивидуальный творческий стиль поэта, несущий отпечаток его личности, сочетающий лиричность и иронию.

«Мезонин поэзии»

В 1913 г. появилась еще одна футуристическая группа, просуществовавшая чуть больше года, но внесшая весомый вклад в формирование русской поэзии, — «Мезонин поэзии», которую основали московские эофутуристы *В. Г. Шершеневич*, *Хрисанф (Л. В. Зак)*, *К. А. Большаков*, *Б. А. Лавренев*, *С. М. Третьяков*, *Р. Ивнев*. Самым энергичным предста-

¹ Багин С., Семибратова И. Судьбы поэтов Серебряного века. — М., 1993. — С. 355.

водителем «Мезонина» был *В. Г. Шершеневич*. Свою позицию он выразил в поэтическом манифесте, в котором в аллегорической форме представляет новые принципы.

Обращайтесь с поэтами как со светскими дамами,
В них влюбляйтесь, любите, преклоняйтесь с мольбами,
Не смущайте их души безнадежными драмами,
Но зажгите остротами в глазах у них пламя¹.

Другой представитель «Мезонина» *Рюрик Ивнев* проповедовал декадентский уход из страшного мира городов и людей. Лирический герой — разочарованный, усталый, сосредоточенный на личных переживаниях, чувствует себя ничтожным и обреченным перед действительностью.

Особенностью «Мезонина», отличавшей эту группу от других, было активное участие в творческой работе поэтов: *Е. Г. Гуро*, *Е. Г. Низен*, *В. О. Станевич*, *Е. Ю. Кузьминой-Караваевой*. *Е. Г. Гуро* обращалась к теме любви ко всему живому, прославления природы, принятия земного мира. Романтическое воспевание дерзких порывов, яркость красок, обращение к примитиву полностью отвечали требованию футуристов.

Дождики, дождики,
Прошумят, прошумят.
Дождики — дождики, ветер — ветер
Заговорят, заговорят, заговорят —
Журчат².

Просуществовав один год, хотя очень насыщенно и активно, «Мезонин» распался. В. Г. Шершеневич в 1916 г. в книге статей «*Зеленая улица*» начал разрабатывать особое направление — имажинизм, который был публично заявлен в начале 1919 г.

«Центрифуга»: «блеск сплетных рук»

Поэтическая группа «Центрифуга» возникла в 1914 г., хотя основные участники *С. П. Бобров*, *Н. Н. Асеев*, *Б. Л. Пастернак* были знакомы задолго до ее основания. Большой резонанс вызвала программа *С. П. Боброва «Русский туризм»*, обозначившая этим понятием новую эстетику, основанную на национальной архаике. Хотя предложенный им термин не прижился, важнейшие положения были встречены одобрительно. Свое название группа получила после появления

¹ Шершеневич В. Г. Романтическая пудра. — М., 1913. — С. 1.

² Гуро Е. Г. Небесные верблюжата. Избранное. — СПб., 2001. — С. 196.

стихотворения С. П. Боброва «*Турбопэан*», ставшего художественно-политической декларацией.

Завертелась ЦЕНТРИФУГА
Распустила колеса:
Оглушительные свисты
Блеск парящих сплетных рук!¹

Первым изданием «Центрифуги» был сборник «*Руконог*» (1914), посвященный памяти погибшего в январе 1914 г. *И. В. Игнатьева*. Эта книга устанавливала преемственность новой группы от петербургского эгофутуризма. Идеология строилась на резком противопоставлении своего творчества кубофутуристам и «Мезонину поэзии». Каждая из футуристических групп считала именно себя выразительницей истинного футуризма и вела ожесточенную полемику с другими группировками, но время от времени члены разных групп сближались.

Для поэтики участников «Центрифуги» характерна установка на звук и ритм, звуковые повторы внутри фразы, сближение в стихе слов по звуковым ассоциациям («Стекало с стекольных», «Тебе бы не повесть, а поезд, тебе б не рассказ, а раскат» *Н. Н. Асеева*, «И стонет в сетях, как стенает в сонатах» *Б. Л. Пастернака*).

На фоне борьбы различных группировок футуристов «Центрифуга» стала самой «интеллигентской» и «филологической» из футуристических групп. Она составила, по существу, третье главное течение русского поэтического футуризма.

¹ Поэзия русского футуризма. — СПб., 1999. — С. 457.

«Так начинают жить стихом» (Б. Л. Пастернак)

«Рассыпание мира»

Борис Леонидович Пастернак (1890–1960) в начале творческого пути испытывал сильное воздействие символистов (особенно *А. А. Блока* и *А. Белого*) и футуристов. В 1913 г. он примыкает к небольшой поэтической группе «Лирика», а в 1914 г. входит в футуристическую группу «Центрифуга».

Поэтика раннего Б. Л. Пастернака основывается на представлении о взаимопроникновении отдельных предметов реальности, о единстве всего чувственного, о слитности всего мира, где невозможно отделить человека от природы, поэзию от жизни. Центром творчества Б. Л. Пастернака является природа как неиссякаемый источник чудес и удивления, поэтому ветки, дождь, деревья воспринимают окружающее, наблюдают и обсуждают людей. Поэт особенно ценил в искусстве органичность, непринужденность, обостренную восприимчивость и естественность.

Я пробудился. Был, как осень, темен
Рассвет, и ветер, удаляясь, нес,
Как за возом бегущий дождь соломин,
Грядущим по небу берез.

Сон¹

Б. Л. Пастернак стремился многообразно определить явление, делая стихотворения особенно наглядными. Зрительные ассоциации сочетаются у поэта с ассоциациями культурными и социальными, в действие одновременно включаются множество оттенков слова.

Одобрительно отзывался о первом сборнике стихов «Близнец в тучах» (1914) *В. Я. Брюсов*, заметив, что футуристичность поэзии Б. Л. Пастернака подчиняется не теории, а своеобразному складу души. Поэт обладал особым видением, основанным на «принципе рассыпания мира на детали (краски, формы, предметы, ощущения) и собирания из этих элементов новой поэтической реальности».

После выхода в свет книги «*Сестра моя — жизнь*» (1922) Б. Л. Пастернак становится признанным поэтом, его популярность постоянно растет. Но с 1930 г. поэт уединяется на даче в Переделкино, где создает стихи для сборников «*На ранних поездах*» (1943) и «*Земной простор*» (1945).

¹ Пастернак Б. Л. Стихи. — М., 1990. — С. 6.

«Зверь в загоне» Сам Б. Л. Пастернак называл этот период «вторым рождением». В это время он напряженно работает над романом *«Доктор Живаго»*, который, по замыслу автора, должен был стать выражением его взглядов на искусство, на Евангелие, на жизнь человека в истории.

В роман включены стихи главного героя Юрия Живаго, составляя своеобразный лирический дневник героя и автора. Б. Л. Пастернак включил в роман стихи разных лет, раскрывающие процесс своего творческого становления. «Смысл романа — в ощущении краха, крушения, что сам доктор свидетельствует об этом своими стихами и своей жизнью, которая сама и есть комментарий на эти стихи», — отмечает современный философ А. М. Пятигорский¹.

Но роман *«Доктор Живаго»* (1957), который писатель вынашивал долгие годы, не печатали в СССР, обвиняя автора в искажении действительности. Произведение было опубликовано в Италии, а затем в других европейских странах. За него в 1959 г. Б. Л. Пастернак был удостоен Нобелевской премии. Реакция на это событие советского правительства была резко отрицательной. Больше всего писатель боялся быть оторванным от Родины, но грубую и несправедливую критику, исключение из Союза писателей, полное забвение официальной властью переживал очень тяжело.

Я пропал, как зверь в загоне.
Где-то люди, воля, свет,
А за мною шум погони,
Мне наружу ходу нет...
Но и так, почти у гроба,
Верю я, придет пора —
Силу подлости и злобы
Одолеет дух добра².

М. И. Цветаева в письме к Пастернаку точно определила суть поэта: «Пастернак, есть тайный шифр. Вы — сплошь зашифрованы, Вы безнадежны для “публики”. Вы — царская перекличка или полководческая. Вы переписка Пастернака с его Гением... Закиньте выше голову — выше! — Там Ваш “Политехнический зал”»³.

¹ Пятигорский А. М. Избранные труды. — М., 1996. — С. 217.

² Пастернак Б. Л. Стихи. — М., 1990. — С. 106.

³ Цветаева М. И. Собр. соч.: В 2 т. — Т. 2. — С. 478.

Имажинизм

«Образ, как нафталин»

Одним из ведущих направлений русского литературного авангарда стал возникший в первые послереволюционные годы *имажинизм* (лат. «образ»). Использование непривычного, даже шокирующего взгляда на конкретный образ восходит к английской поэтической школе (Т. Э. Хьюм, Э. Паунд, Т. Элиот, Р. Олдингтон). Русские литераторы познакомились с произведениями английского имажинизма благодаря статье Э. А. Венгеровой «Английские футуристы» (1915).

Эстетическая концепция имажинизма опиралась на принципиальный антиэстетизм с установкой на отталкивающие и провоцирующие образы, аморализм и цинизм как философскую систему. По сути, в этом ничего нового не было. Образ как прием художественного творчества широко использовался и прежде не только футуризмом, но и символизмом. Но имажинисты заявили, что только образ, как нафталин, пересыпающий произведение, спасает это последнее от моли времени.

Основателями этого направления в России, именовавшими себя «Верховным советом Ордена имажинистов», стали поэты А. Б. Мариенгоф, В. Г. Шершеневич, С. А. Есенин, Р. Ивнев, художники Г. Б. Якулов и Б. Р. Эрдман. В январе 1919 г. они изложили принципы нового, альтернативного футуризму направления в «Декларации», опубликованной в журнале «Сирена» и газете «Советская страна». В январе 1919 г. в Союзе поэтов состоялся первый литературный вечер имажинистов.

Основной идеей заявления стало неприятие футуризма как изжившего себя, потерявшего скандальность, уделяющего слишком большое внимание содержательной стороне произведения. Имажинизм стал одним из самых молодых авангардистских литературных направлений. В сентябре 1919 г. С. А. Есенин и А. Б. Мариенгоф разработали и зарегистрировали в Московском совете устав «Ассоциации вольнодумцев», который утвердил нарком просвещения А. В. Луначарский. Председателем «Ассоциации» был избран С. А. Есенин.

Создание «Ассоциации» позволило открыть при ней несколько коммерческих предприятий: кафе «Стойло Пегаса», два книжных магазина «Книжная лавка художников слова» и «Лавка поэтов» с «Бюро газетных вырезок», кинотеатр «Лилипут». Средства, которые в годы «военного коммунизма» давали поэтам эти заведения, не только помогали выжить, но и шли на нужды «Ассоциации», прежде всего на издание книг.

Во второй половине 1920-х г. имажинизм прекратил свое существование и из-за разногласий внутри содружества, и из-за общих тенденций советской культуры к нивелированию необычных явлений.

Эксперименты с художественным образом

Сегодня имя *Вадима Габриэловича Шершеневича* (1893–1942) почти забыто. Между тем для понимания поэтики и эстетики имажинизма его творчество очень важно.

Неприятие мещанства в жизни и в литературе заставило его искать свой творческий путь. Сначала молодой поэт примкнул к футуристам, активно работал в группе «Мезонин поэзии», дебютировал сборником стихов *«Весенние проталинки»* (1911), затем вышли в свет книги стихов *«Carmina: Лирика»* (1911–1912), *«Экстравагантные флаконы»* и *«Романтическая пудра»* (1913).

Позднее, в 1919 г., *В. Г. Шершеневич* стал одним из основателей русского имажинизма, но в 1930-х гг. исчез со страниц литературных журналов. В этот период он занимался переводами, работал в театре, написал книгу мемуаров *«Великолепный очевидец»*, которая сохранилась в варианте, сильно изувеченном цензурой, но так и не изданном.

Стихи 1915–1919 гг. вошли в сборник имажинистского периода творчества *«Лошадь как лошадь»*. Несмотря на то, что произведения этого периода можно назвать вершиной поэзии *В. Г. Шершеневича*, книга вызвала в основном отрицательные отзывы из-за своего эпатажно-экспериментаторского характера. Необычность подчеркивает графическое оформление стихотворений: выравнивание строчек по правому краю, что затрудняло восприятие текста, к тому же книга вышла без указания страниц.

Свободной ассоциативности поэт противопоставляет принцип механистичности и строгой логической связи. Структура стиха держится только на метафорическом сравнении, что подчеркивает искусственность, сконструированность образа. Так, ориентируясь на название стихотворения *«Рассказ про глаз Люси Кукиковой»*, читатель настраивается на связанное повествование. Но название — только констатация темы, а текст представляет из себя мастерскую игру в сопоставление несопоставимых объектов.

Аквариум глаза. Зрачок рыбешкой золотой.
На белом Эльбрусе глетчерная круть.
На небосклон белков зрачок луною
Стосвечной лампочкой ввернуть¹.

Предметная определенность повествования исчезает в потоке оригинальных сравнений, а образы, описывающие предельно конкрети-

¹ Шершеневич В. Г. Стихотворения и поэмы. — СПб., 2000. — С. 120.

зированный предмет — глаз, превращаются в абстрактную чистую форму.

Убеденный атеист В. Г. Шершеневич определяет деятельность поэта как религиозное служение. При этом несоответствие образа лирического героя, который призван отвечать за мироустройство, но не обладает для этого соответствующими качествами, приводит к трагическому раздвоению лирического субъекта. Соединение экспериментальности и лирики нашло отражение в одном из самых шокирующих стихотворений В. Г. Шершеневича *«Выразительная, как обезьяний зад»*, посвященном матери. Трагическое мироощущение героя на пороге самоубийства контрастирует с эпатажным названием.

В поэзии В. Г. Шершеневича неожиданно сочетаются радикальные формы новаторства и заимствованность образной системы.

Последний имажинист

Первые стихотворения *Рюрика Ивнева*, настоящее имя *Михаил Александрович Ковалев* (1891–1981), были напечатаны в 1912 г. в большевистской газете «Звезда». Вскоре молодой поэт вошел в группу эгофутуристов, печатался в сборниках «Центрифуги» и «Мезонина поэзии». В 1913 г. выходит его первая книга стихов «Самосожжение (Откровения)», с этого времени *Михаил Ковалев* становится *Рюриком Ивневым*. Сам поэт говорил, что этот псевдоним родился во сне, буквально за день до запуска в тираж «Самосожжения». Книга сделала молодого поэта известным и открыла двери в большую литературу.

Пой о щенках с перебитыми лапами,
О любви, поруганной когортой самцов,
О покинутых девушках, любивших свято...¹

В 1918 г. Р. Ивнев переезжает в Москву и примыкает к имажинистам. Но через два месяца после подписания «Декларации» имажинистов, в марте 1919 г., активно содействующий советской власти, поэт публикует в «Известиях» письмо, в котором объявляет о своем выходе из «Ордена имажинистов» из-за несогласия с образом действия этой группы.

Революцию 1917 г. поэт встретил восторженно, его захватила политическая деятельность. На одном из митингов Р. Ивнев знакомится с *А. В. Луначарским* и становится его секретарем. В качестве корреспондента газеты «Известия ВЦИК» поэт принимал участие в работе

¹ Багин С., Семибратова И. Судьбы поэтов Серебряного века. — М., 1993. — С. 198.

Четвертого Чрезвычайного съезда Советов, ратифицировавшего Брестский договор, стал сотрудником агитационно-пропагандистского отдела Красной Армии, много ездил по стране, агитируя за советскую власть. Внешне политическая активность выглядит очень убедительно, но если внимательно вчитаться в поэтические строки, то можно увидеть, как радостная уверенность в правильности перемен в стране переходит в раздумья, а затем и в сомнения.

Поэт восхищенно встретил революцию. Однако через год в поэтических строках Р. Ивнева ясно видны боль и смятение от происходящего.

Стихи, написанные в 1920-х гг., показывают разочарование и внутреннее неприятие того, что случилось в стране. Поэта волнует проблема потери народом веры, уход от Бога. Такие стихи не могли появиться в советской печати, они вошли в сборник *«Солнце во гробе»* (1921), выпущенный издательством «Ордена имажинистов».

А в 1921 г. в сборнике «Имажинисты» появилось его «Открытое письмо» *С. А. Есенину* и *А. Б. Мариенгофу* от 3 декабря 1920 г., и поэт был введен в правление «Ассоциации вольнодумцев», его стихи стали печататься в имажинистских сборниках.

Р. Ивнев прожил долгую жизнь, работал специальным корреспондентом журнала «Огонек», много ездил по стране, но очень мало писал о современниках и о событиях действительности. Последнее стихотворение он написал незадолго до смерти в 1981 г.

Из-под ног уплывает земля, —
Это плохо и хорошо.
Это значит, что мысленно я
От нее далеко отошел.
Это значит, что сердцу в груди
Стало тесно, как в темном углу.
Это значит, что все впереди, —
Но уже на другом берегу¹.

¹ Багин С., Семибратова И. Судьбы поэтов Серебряного века. — М., 1993. — С. 195.

Новокрестьянские поэты

Миф

о Руси-хранительнице

Во второй половине XIX в. активизировался интерес к фольклору и начало формироваться новое отношение к истории страны. Народная культура начинает восприниматься как основа и философия крестьянской жизни. В это время проводятся научные исследования фольклора *А. Н. Афанасьевым*, *М. М. Забылиным*, *И. П. Сахаровым* и др. *М. Е. Пятницкий* систематизирует и популяризирует народную песню.

Интерес к древним корням стал ярким отличием русской литературы от европейской. Славянскую мифологию и образы деревни использовали в своем творчестве символисты (*А. А. Блок*, *А. Белый*, *В. И. Иванов*, *К. Д. Бальмонт*, *С. М. Городецкий*), футуристы обращались к древнему языку как основополагающему в новом словообразовании (*В. В. Хлебников*), даже декадентская мистика включала национальный колорит (*К. К. Фофанов*).

На фоне религиозно-философских поисков актуализировался интерес к сектантам и старообрядцам, носителям бунтарского начала. О раскольниках писали *М. М. Пришвин*, *К. Д. Бальмонт*, *Д. С. Мережковский*, *З. Н. Гиппиус*.

Именно в это время, на волне всеобщего интереса к прошлому народа, возникла поэзия, вошедшая в историю литературы как новокрестьянская. Новокрестьянские поэты не организовались в общее литературное течение с единой творческой программой. Их объединили не особенности поэтики, а мировоззренческие и сословные позиции. Из традиционной крестьянской поэзии в особую группу они были выделены критиком *В. Л. Львовым-Розацевским* в 1919 г. К новокрестьянским поэтам были причислены *Н. А. Клюев*, *С. А. Есенин*, *С. А. Клычков*, *П. И. Карпов*, *П. В. Орешин*, *А. В. Ширяевец*, *П. А. Радимов*, *А. А. Ганин* и др. Творчество новокрестьянских поэтов было оценено как самобытное явление многими известными писателями. Ориентация на традицию, ритуальность, чувство природы, отношение к деревенскому быту как к целостному миру воспринимались как возрожденная нравственная основа новой эпохи.

Россия проходила свой особый путь от «почвенников» и народолюбцев XIX в. до стремительных событий начала XX в. Именно новокрестьянские поэты первыми увидели в деревенском быте и психологии созидательное и стабилизирующее начало всей русской культуры. Поэты,

гордившиеся своим крестьянским происхождением, создали свой миф о Руси-хранительнице, о «Великой матери», давшей народу и жизнь, и талант.

Судьбы новокрестьянских поэтов после Октябрьского переворота сложились трагически. Воспевание и идеализацию деревенской старины признали «кулацкой». В конце 1920-х гг. был взят курс на отлучение поэтов от литературы, они стали объектом издевательских статей и пародий. В 1930-е гг. новокрестьянские поэты были полностью вытеснены из советской литературы и стали жертвами репрессий.

«Пришелец» из Олонца

Творчество и жизнь *Николая Алексеевича Ключева* (1884–1937) загадочны и противоречивы. Одни превозносили его как русского сказителя (*А. А. Блок, О. Э. Мандельштам*). Некото-

рые исследователи считали, что творчество Ключева является значительным шагом вперед в русской поэзии. Другие же критиковали незрелую, «неумелую» рифму (*В. Я. Брюсов*), «словно нарочитую бедность ритма» (*В. А. Рождественский*), сбивчивый и противоречивый синтаксис, сложную грамматику.

Рожденный в одной из глухих деревень русского Севера (в Олонецкой губернии), Н. А. Ключев понимал крестьянскую работу как творчество, как переход одной стихии в другую, почти религиозный акт.

Зачастую прямо или косвенно поэт сравнивал свое поэтическое видение, свою работу с ремеслом иконописца. Он стремится «заземлить», приблизить к человеку идеальный, духовный мир, сводит святых, апостолов на землю, в дом или хлев, где их образы смешиваются с языческими персонажами и начинают отражать реально существующее в деревнях «народное православие». Шестикрылый Серафим представляется читателю скорее домовым, чем потусторонним существом.

Сразу после революции в стихах Ключева звучит мысль о совпадении божественной справедливости со справедливостью социальной (сборник *«Медный Кит»* (1919)). Но жизнь показала, что мечты далеки от реальной жизни, от жестокости классовой борьбы, от трагедии, разыгравшейся в первые годы советской власти в деревнях (продразверстка, голод).

Ты Расея, Расея теща,
Насолила ты лихо во щи,
Намаслила кровушкой кашу —
Насытишь утробу нашу!..¹

¹ Ключев Н. А. Стихотворения и поэмы. — М., 1991. — С. 122.

Прославление России стародавной и традиционной ставит на творчестве Н. А. Клюева клеймо «кулацкого поэта». Он, отлученный от литературы, живущий в нищете, продолжает работать и создает в 1927–1928 гг. свое самое значительное произведение, отображающее художественно-эстетическую программу жизни автора, поэму *«Погорельщина»*.

Это произведение стало последним штрихом к портрету антисоветского поэта. В 1934 г. его выслали из столицы, в 1937 г. Н. А. Клюев был арестован «за контрреволюционную повстанческую деятельность» и в этом же году расстрелян. Россия потеряла замечательного поэта, «пришельца с величавого Олонца, с его эллинской важностью и простотой» (О. Э. Мандельштам).

«Последний Лель»

Первыми сборниками стихов *Сергея Антоновича Клычкова*, настоящая фамилия или деревенское прозвище Лешенков (1889–1937) по другим данным 1940), были сборники с поэтическими названиями *«Песни: Печаль-радость. Лада. Бова»* (1911) и *«Потаенный сад»* (1913). Поэт заявил о возрождении в отечественной лирике жанра народной песни, предания и сказки. Сказочный, языческий мир, где обитают Лель и Лада, Садко и Бова, Дубравна и Месяц медовый, где разворачивается картина созидательного единства человеческих и природных сил на грани яви и сна, С. А. Клычков переосмысливал в романтически-символистском плане.

В начале Первой мировой войны С. А. Клычков был призван в армию, где в его сознании произошел перелом. Поэта начинает тянуть к эпической прозе, он задумывает написать хронику жизни деревни. Революцию 1917 г. поэт принял без сомнений. После выпуска поэтических сборников *«Дубравна»* (1918), *«Домашние песни»*, *«Гость чудесный»* (1923), продолжающих традиционные для поэта темы, но несколько обостренные переживаниями военных лет, зрелищем разрушаемой деревни, С. А. Клычков обращается к мифологическо-философской прозе. Из задуманной серии в девяти романах опубликованы *«Сахарный немец»* (1925), *«Чертухинский балакирь»* (1926), *«Князь мира»* (1928).

Легенды и предания отеческой деревни вошли в роман *«Чертухинский балакирь»*, где действуют, наряду с жителями села Чертухино, лешие, домовые и водяные, где сплетены размышления о христианском начале и языческих корнях, крепости и «природности» русского мужика.

Используя сказочный сюжет «обмена» обликом старика и молодого солдата, С. А. Клычков раскрыл образ зла, корысти и бессердечия,

разъедающих русскую крестьянскую общину со времени отмирания крепостного права, в романе *«Князь мира»*. Мотив «бесовства» в его поэзии и прозе порождает безысходность, отчаяние, предчувствие горестей, ожидающих Русь, которая обрекла на уничтожение патриархальный мужицкий уклад и поэтому обрекла на смерть себя.

В 1937 г. С. А. Клычков был арестован по ложному обвинению в принадлежности к антисоветской организации «Трудовая крестьянская партия» и расстрелян. Его произведения снова появились в печати только в 1985 г.

И не страшна мне злая участь
И жалко не убогий кров:
Мне жаль узорность снов, певучесть
И лад привычный слов!¹

¹ Багин С., Семибратова И. Судьбы поэтов Серебряного века. — М., 1993. — С. 221.

Познание мировой культуры (М. А. Волошин)

**Земледелец,
строитель,
художник, поэт**

Максимилиан Александрович Волошин, настоящая фамилия Кириенко-Волошин (1877–1932), был необыкновенно талантливым человеком: поэт, художник, критик, краевед, библиофил, а так же строитель и земледелец. Поэт не примыкал ни к какой литературной группировке, соединяя в творчестве несоединимые стили и жанры. По его признанию, он привык писать и говорить в одиночестве. Поставив перед собой задачу познания мировой культуры в первоисточниках, М. А. Волошин много путешествовал, смотрел, учился.

Поэту удалось в своем творчестве соединить культуру Запада и Востока. М. А. Волошин предпочитал учиться художественной форме у Франции, чувству красок — у Парижа, строю мыслей — у А. Бергсона, скептицизму — у А. Франса, прозе — у Г. Флобера, поэзии — у Т. Готье. В методе изучения и передачи природы он был согласен с классической живописью японцев, преобразуя цветовую палитру в слова.

Особое место в жизни и творчестве писателя занимает крымское селение Коктебель (Киммерия). В Коктебеле, начиная с 1903 г., на самом берегу моря строится дом М. А. Волошина, который стал приютом для многочисленных его друзей и собратьев по перу. Киммерии (восточная область Крыма) посвящено более шестидесяти стихотворений и многочисленные акварели. Эта земля стала для поэта сгустком мировой истории, земель, оваянной поэзией мифов, частицей космоса.

С тех пор как отроком у молчаливых
Торжественно-пустынных берегов
Очнулся я — душа моя разъялась,
И мысль росла, лепилась и ваялась
По складкам гор, по выгибам холмов¹.

Мистико-символический характер поэт придает первой русской революции, наполняя смысловую ткань своих стихов многочисленными библейскими образами. Пацифист и величайший гуманист, М. А. Волошин в годы Первой мировой и гражданской войны не желал участвовать в этой кровавой бойне. Дом поэта превратился в крепость для всех гонимых, какой бы стороне конфликта они ни сочувствовали.

¹ Цит. по: Бавин С., Семibrатова И. Судьбы поэтов Серебряного века. — М., 1993. — С. 104.

Вера в человека Философско-поэтическое кредо М. А. Волошина состоит из понимания того, что человеческое всегда выше классового, выше любой идеологической агрессии и фатализма, глубокой веры в высшую предназначенность своего народа. Поэт писал о своем творчестве в послереволюционный период, что из самых глубоких кругов преисподней Тerrorsа и Голода он вынес свою веру в Человека.

С Россией кончено... На последях
Ее мы прогали, проболтали,
Пролузали, пропили, проплевали,
Замызгали на грязных площадях¹.

Вслед за Ф. М. Достоевским поэт почувствовал, что в революционном беспределе виновен не сам человек, а нечеловеческие духи или басы, и предложил молиться за палачей. Он свято верил в праведную, само-возрождающуюся Русь.

Страшные потрясения, выпавшие на долю народа, не заслонили собою истинную Россию. Одной из ведущих тем в поэзии М. А. Волошина становится история Отечества. Проникая мыслью в глубь веков, поэт пытался найти ответ на вопрос о предназначении русского народа, о миссии России. Стремление развернуть эпическую панораму истории страны, останавливаясь на наиболее важных моментах, определяет замедленный ритм его поэмы *«Россия»* (1924). Свободная связь образов далекого прошлого и современности создает ощущение исторического единства.

Стихи М. А. Волошина запрещали как при большевиках, так и при белых, долгие годы его произведения распространялись тайно.

¹ Цит. по: Бавин С., Семибратова И. Судьбы поэтов Серебряного века. — М., 1993. — С. 111.

«Моим стихам... настанет свой черед» (М. И. Цветаева)

Искусство

при свете совести

Становление *Марины Ивановны Цветаевой* (1892–1941) как поэта связано в первую очередь с московскими символистами. Первый поэтический сборник *«Вечерний альбом»* с подзаголовком *«Детство — Любовь — Только тени»* (1910), посвященный рано ушедшей из жизни художнице *М. К. Башкирцевой*, был высоко оценен *В. Я. Брюсовым*, оказавшим сильное влияние на ее раннюю поэзию, поэтами *Эллисом* (*Л. Л. Кобылинским*), *Н. С. Гумилевым*, *М. А. Волошиным*.

Уже в ранних стихах проявляется присущая поэтессе исповедальность, дневниковая направленность, диалогичность, сочетание нереальности с реальными людьми и событиями, яркое личное начало.

Разбросанным в пыли по магазинам
(Где их никто не брал и не берет!),
Моим стихам, как драгоценным винам,
Настанет свой черед¹.

М. И. Цветаева, не желая принадлежать ни к одному литературному направлению, создала индивидуальный поэтический стиль, легко справляясь со сложнейшими художественными задачами.

В начале 1920-х г. окончательно формируется поэтический стиль М. И. Цветаевой (*«Версты»* (1921–1922); *«Ремесло»* (1923)): богатство образов, суггестивность смысла, синтез народного и современного языка, необычный синтаксис с использованием тире как замены слова.

Но моя река — да с твоей рекой,
Но моя рука — да с твоей рукой
Не сойдутся, Радость моя, доколь
Не догонит заря — зари.

Стихи о Блоке²

В центре циклов стихов М. И. Цветаевой всегда находится личность, не понятая современниками и потомками, стоящая выше обывательского сочувствия. Поэтесса в определенной степени идентифицирует себя со своими героями и с поэтами-современниками *А. А. Блоком*, *А. А. Ахматовой*, *О. Э. Мандельштамом*, и с историческими лицами или литературными героями Мариной Мнишек, Дон Жуаном и др., причисляя их к высшему миру души, любви, поэзии.

¹ *Цветаева М. И.* Сочинения: В 2 т. — М., 1988. — Т. 1. — С. 45.

² Там же.

Советскую власть М. И. Цветаева не приняла. Стихи 1917–1921 гг. полны сочувствия белому движению («Лебединый стан»). Она не хотела оставлять Родину, несмотря на разруху, голод и смерть одной из дочерей. Только желание восстановить семью вынудили ее на этот шаг. Свою концепцию искусства М. И. Цветаева изложила в очерке *«Искусство при свете совести»* (1932), в котором оговорила, что не раскрывает читателю полной правды, а оставляет за собой право на изменение точки зрения. Искусство представляется ей в виде мира, где противоположности объединяются, а поэзия становится пограничным пунктом, где сливаются эти силы, не уничтожаясь взаимно.

Энергия чувств

Мотивы отверженности, бездомности, сочувствия оторванным от Родины, присущие лирике М. И. Цветаевой, основываются на реальных обстоятельствах жизни поэта. Жизнь в эмиграции складывалась тяжело: нехватка денег, бытовая неустроенность, сложные отношения с русской диаспорой, враждебность критики. Лучшие поэтические произведения этого периода — сборник стихов *«После России»* (1922–1925, 1928), *«Поэма горы»*, *«Поэма конца»* (1926), поэма *«Крысолов»* (1925–1926), трагедии на античные сюжеты *«Ариадна»* (1927) и *«Федра»* (1928) — образуют дилогию, объединенную темой любви и разлуки и построенную на контрасте «неба» и «земли», жизни и смерти.

Вся жизнь М. И. Цветаевой, как и ее творчество, пронизаны несовместимостью реальности и мечты. В одном из писем она рассказала о внутреннем драматизме своего существования, об ощущении своей ненужности на Западе и невозможности существования в России. Эмоциональная напряженность, энергия чувства, экспрессивность стиля и философская глубина наполняют поэзию 1930-х гг.

Особой любовью и болью М. И. Цветаевой стала Москва, которую она ощущала как часть своей души, олицетворяла с собой. Город стал для нее живым существом, чувствующим, мыслящим. В начале творческого пути М. И. Цветаевой Москва предстает спутницей, подругой, радующейся, грустящей, но всегда светлой и лучезарной.

Облака — вокруг,
Купола — вокруг.
Надо всей Москвой —
Сколько хватит рук!

Стихи о Москве¹

¹ Цветаева М. И. Сочинения: В 2 т. — М., 1988. — Т. 1. — С. 59.

Вернувшись из Франции в июне 1939 г., М. И. Цветаева встретила совсем другую Москву, где ей, бесконечно любившей свой город, не нашлось места. Отсутствие жилья вынуждало поэтессу жить в пригородах, снимать углы в чужих квартирах. В ответ на ее просьбу секретарь Союза писателей А. А. Фадеев написал, что в Москве нет «ни метра», хотя для вернувшегося из эмиграции А. И. Куприна нашлось постоянное жилье.

«Имя благородное — как брань»

В отличие от стихов, не получивших в эмигрантской среде признания, большим успехом пользовалась проза М. И. Цветаевой, занимавшая основное место в творчестве 1930-х гг. Соединили в себе черты художественной мемуаристики, лирической прозы и философской эссеистики очерки *«Дом у Старого Пимена»* (1934), *«Мать и музыка»* (1935), *«Мой Пушкин»* (1937), *«Повесть о Сонечке»* (1938), воспоминания о М. А. Волошине (*«Живое о живом»* (1933)), А. Белом (*«Пленный дух»* (1934)), М. А. Кузmine (*«Нездешний ветер»* (1936)), письма поэтессы к Б. Л. Пастернаку (1922–1936) и Р. М. Рильке (1926).

Особое место в творчестве поэтессы занимала личность А. С. Пушкина. Поэт — дитя стихии, а стихия — всегда бунт, восстание против всего окаменелого, пережившего себя, считала М. И. Цветаева, поэтому в восприятии А. С. Пушкина выделяла прежде всего духовную свободу творчества и личности. В своих стихах она твердой рукой стирала с поэта «хрестоматийный глянец».

Очерк *«Мой Пушкин»* (1937) — это автобиографическое эссе, необычная проза поэта и проза о поэзии, рассказ о вторжении в душу ребенка стихии стиха. М. И. Цветаева пытается раскрыть подтексты некоторых произведений великого поэта, опираясь на собственный жизненный опыт и утверждая, что высшей ценностью и достоверностью в искусстве является «опыт личной судьбы», «кровная истина». Такой метод анализа можно назвать интуитивным постижением.

В *«Стихах к Пушкину»* М. И. Цветаева развивает такие темы, как разговор двух поэтов на равных, исключительность, опасность положения любого поэта во все времена, всегда не понимаемого обывателями и стоящего над ними.

У М. И. Цветаевой русский поэт представлен не как бог, а как живой человек, и, будучи живым человеком, он не может быть критерием меры. А. С. Пушкин видится ей бешеным бунтарем, который «всех живучей и живее».

Уши лопнули от вопля:
«Перед Пушкиным во фронт!»
А куда девали пекло
Губ, куда девали — бунт?

Стихи к Пушкину¹

М. И. Цветаева наполняет имя А. С. Пушкина особым смыслом, своими эмоциональными ассоциациями, подчеркивая «внутреннюю свободу» как главенствующую движущую силу, противопоставляющую творца толпе.

Безмерность и гармоничность

М. И. Цветаева, прочитав в 1912 г. стихи А. А. Ахматовой, увлеклась ее поэзией и личностью. Сотворив себе образ «Музы Плача», «Златоустой Анны всея Руси», М. И. Цветаева писала восторженные письма, посвятила А. А. Ахматовой сборник «Версты», изданный в 1922 г.

Два больших поэта, А. А. Ахматова и М. И. Цветаева, живущие в одну эпоху, испытывавшие одни невзгоды (неприятие страной их поэзии, расстрел мужей, ссылку детей), все же не смогли понять друг друга в силу резкой полярности мировосприятия и индивидуальности. «Цветаева всегда в движении; в ее ритмах — учащенное дыхание от быстрого бега. Она как будто рассказывает о чем-то второпях, запыхавшись и размахивая руками. Кончит — и умчится дальше. Она — непоседа. Ахматова — говорит медленно, очень тихим голосом; полулежит неподвижно; зябкие руки прячет под “ложноклассическую” (по выражению Мандельштама) шаль. Только в едва заметной интонации проскальзывает сдержанное чувство. Она — аристократична в своих усталых позах. Цветаева — вихрь, Ахматова — тишина... Цветаева вся в действии — Ахматова в созерцании...» — писал литературовед К. В. Мочульский в 1923 г.²

Их встреча состоялась в июне 1941 г., но закончилась взаимным непониманием. М. И. Цветаева читала «Поэму Воздуха», А. А. Ахматова — начало своей «Поэмы без героя». Незнакомая с «Реквиемом», существовавшим только в устном варианте, М. И. Цветаева смогла воспринять лишь то, что лежало на поверхности: условность, театральность имен и названий, сказав: «Надо обладать большой смелостью, чтобы в 41 году писать об Арлекинах, Коломбинах и Пьеро». А. А. Ах-

¹ Цветаева М. И. Сочинения: В 2 т. — М., 1988. Т. 1. — С. 274.

² Цит. по: Ахматова А. А. Избранное. — М., 1993. — С. 291.

матова не поняла и не приняла цветаевскую «Поэму Воздуха», обращенную к памяти *Р. М. Рильке*, отметив, что Цветаевой стало тесно в рамках Поэзии.

Столь непохожие поэты по-разному относились к жизни и выражали это в своих стихах. Когда под гнетом обстоятельств мощный и энергичный цветаевский темперамент стал слабеть, она написала, предчувствуя свой скорый уход из жизни:

Пора снимать янтарь,
Пора менять словарь,
Пора гасить фонарь
Надверный...¹

А. А. Ахматова, невзирая ни на какие обстоятельства, не могла добровольно уйти из жизни, хотя тоже часто думала о смерти, не боясь ее, принимая как неизбежную данность.

М. И. Цветаева не сравнивала себя с А. А. Ахматовой, не соревновалась, а делила с ней сложную судьбу российского поэта. В 1940 г. А. А. Ахматова выразила свое отношение к творчеству М. И. Цветаевой в стихотворении, которое адресат уже не увидел.

Мы сегодня с тобою, Марина,
По столице полночной идем.
А за нами таких миллионы,
И безмолвнее шествия нет...²

Своеобразие отношений двух поэтов пронизательно определила дочь Цветаевой А. С. Эфрон: «Марина Цветаева была безмерна, Анна Ахматова — гармонична... безмерность одной принимала (и любила) гармоничность другой, ну а гармоничность не способна воспринимать безмерность»³.

¹ *Цветаева М. И.* Сочинения: В 2 т. — М., 1988. Т. 1. — С. 330.

² *Ахматова А. А.* Избранное. — М., 1993. — С. 194.

³ Цит. по: *Ахматова А. А.* Избранное. — М., 1993. — С. 299.

«Дар тайнослышанья тяжелый...»

(В. Ф. Ходасевич)

Литературный потомок Пушкина по тютчевской линии

Еще при жизни *Владислава Фелициановича Ходасевича* (1886–1939) современники спорили о его месте на русском Парнасе. Некоторые критики полагали, что Ходасевич — лучший поэт Серебряного века (*София Парнок, Максим Горький, Борис Поплавский*). Другие отрицали его принадлежность к поэзии вообще (*Н. Н. Асеев*).

В. Я. Брюсов считал, что стихи В. Ходасевича «ударяют больно по сердцу, как горькое признание». При этом такая зрелая книга, как *«Тяжелая лира»*, получила у Брюсова «самый нелицеприятный отзыв». Он констатировал, что стихи Ходасевича больше всего похожи на пародии стихов Пушкина и Баратынского, и отмечал архаичность его языка.

Между тем особое место в русской поэзии определяют именно такие качества стиля Ходасевича, как ясность стиха, чистота языка, точность в передаче мысли. В его творчестве выделяются и слитые воедино духовность и сдержанность, что для поэзии Серебряного века с ее тягой к непомерному выглядело весьма необычным. Ходасевич в одиночку, не опираясь ни на кого из своих современников, руководствуясь только своим внутренним голосом, проделал свой путь в жизни и в искусстве.

При жизни поэта, с 1908 по 1927 г., вышло пять книг его оригинальных стихов, содержащих всего 191 стихотворение. Это, по русским масштабам, совсем немного. Но если даже вообразить, что большая часть сохранившегося поэтического наследия Ходасевича будет утрачена или отвергнута, он и тогда сохранит свои права на благодарную память потомков: как литературовед, мемуарист, критик, переводчик. В каждом из этих своих качеств он был незауряден. Им написано около 300 литературных статей, сделан ряд открытий в пушкиноведении.

В 1939 г., в год смерти поэта, вышла книга его воспоминаний *«Некрополь»* — быть может, лучшее из написанного о Серебряном веке. В ней пронизательные литературоведческие мысли естественно переплетаются с тонкими замечаниями о жизни героев мемуаров. Кроме того, обнаруживается удивительное знание человеческой природы, особое знание, которое немислимо без любви к людям.

**«И в них вся
родина моя...»**

В. Ф. Ходасевич родился на пересечении разных культур. Его отец происходил из польских дворян, мать — из еврейской семьи, но с детства она жила в польской католической семье, была крещена и восприняла польскую культуру и католичество. Такое необычное для русского поэта происхождение и воспитание предопределило основное направление литературной деятельности Ходасевича, которое можно охарактеризовать как поиски своих корней.

В 1922 г. Ходасевич покинул родину. С 1925 г. до конца своих дней он живет в Париже. Живет трудно, нуждается, много болеет, но работает напряженно и плодотворно, все чаще выступая как прозаик, литературовед и мемуарист: *«Державин. Биография»* (1931), *«О Пушкине»* (1939) и др. Эмиграция усилила в поэте чувство изгнания, обреченности на скитания.

Но все же Ходасевич нашел свои корни — в почве русской культуры, прежде всего культуры пушкинского времени:

России — пасынок, а Польше —
Не знаю сам, кто Польше я,
Но: восемь томиков, не больше, —
И в них вся родина моя.

«Я родился в Москве. Я дыма...»¹

Восемь томиков — это собрание сочинений Пушкина, вышедшее в начале XX в. Пушкинское наследие не было для Ходасевича образцом для подражания. Он изучал его как историк литературы, воспринимая универсальность, гуманизм, чувство ответственности художника, безупречность формы. Ходасевич не наследовал пушкинской «светлой печали». Его лирике свойственны прежде всего трагические мотивы, в этом он ближе к *Е. А. Баратынскому*. В его стихах сильно переданы экзистенциальное ощущение пограничного положения между бытием и вечностью, глубокие противоречия между классической гармонией и надрывом, пессимизмом и органичностью восприятия жизни, историзмом и позицией «над пропастью».

Многозначность приведенных строк придает всему стихотворению особую смысловую насыщенность. Все его следующие строки воспринимаются в этом освещении. Ходасевич обретает в этом стихотворении собственное место в круговращении жизни, как зерно в природе, как народ в войне и революции, как все живущее.

¹ Ходасевич В. Ф. Стихи // <http://poetrus.by.ru/188/188s-3.htm#6>.

В «силовом поле» Серебряного века

Разные судьбы

Литература Серебряного века стала неисчерпаемым источником для постоянного возникновения новых философских и филологических исканий. Судьбы большинства писателей и поэтов Серебряного века трагичны. Испытав за одну человеческую жизнь ужас и Первой мировой войны, и Октябрьского переворота, и Гражданской войны (некоторые писатели пережили и Великую Отечественную войну), «дети страшных лет России», как назвал свое поколение А. А. Блок, присутствовали при уничтожении духовной основы русской культуры. Непростой оказалась послереволюционная биография большинства литераторов. Не смогли смириться с политической пролетарской властью и уехали в эмиграцию Д. С. Мережковский, Э. Н. Гиппиус, К. Д. Бальмонт, В. И. Иванов, И. А. Бунин, А. И. Куприн, И. С. Шмелев, Б. К. Зайцев, Л. Н. Андреев, Е. И. Замятин, А. М. Ремизов, И. В. Северянин, Саша Черный, Тэффи, В. Ф. Ходасевич, М. И. Цветаева и др. Несмотря на активную жизнь русской диаспоры, в творчестве писателей-эмигрантов преобладает тема тоски по утраченной, уничтоженной Родине. М. И. Цветаева и А. И. Куприн вернулись, не сумев прижиться на чужбине. Неприятие советской страной поэзии М. И. Цветаевой, расстрел мужа и ссылка дочери привели ее к самоубийству.

В годы «красного террора» и сталинщины были расстреляны или сосланы в лагеря и там погибли Н. С. Гумилев, О. Э. Мандельштам, И. Э. Бабель, Н. А. Клюев, Б. К. Лившиц, С. А. Клычков, В. И. Нарбут и др. Покончили жизнь самоубийством при не выясненных до сих пор обстоятельствах С. А. Есенин и В. В. Маяковский. Почти все эти имена на долгие десятилетия были преданы забвению, а если их произведения печатали, то с купюрами или идеологическими правками. Еще одним изощренным способом творческой смерти стала невозможность издаваться, а следовательно, и отсутствие средств существования. Не печатали произведения М. М. Зощенко, А. А. Ахматовой, превратив их в изгоев собственной отчизны. Травля привела Б. Л. Пастернака к депрессии и уединению на долгие годы в Переделкино.

Некоторые литераторы Серебряного века попытались сотрудничать с советской властью, находя вначале множество положительных моментов в идеях социалистического строя. Для многих это обернулось трагизмом творческого кризиса и утратой индивидуальности (А. М. Горький, А. Н. Толстой, С. М. Городецкий, Р. Ивнев, М. А. Зенкевич, В. В. Ка-

менский). Усталый и надломленный, А. А. Блок умер в Петрограде, написав, что жизнь потеряла смысл.

Поэты и писатели XX и начала XXI в. продолжают обращаться к наследию Серебряного века, находя в нем все новые и новые смыслы. Влияние русского ренессанса на последующую культуру очень широко. Литература следующего столетия вобрала в себя все тенденции Серебряного века и применила их к современной прозе и поэзии, обнаружив, что открытия прошлого совсем не устарели.

Сомневаясь в реальности

Социальные изменения, произошедшие в 1917–1929 г., изменили и читательскую аудиторию, и социально-культурное положение писателя. Уничтожение традиций, связи поколений, эстетических и этических ориентиров породило необходимость формирования новых авторских позиций. В СССР формировалось принципиально новое разделение на официальное и неофициальное искусство. В результате многие авторы были искусственно вытеснены из литературы, некоторые в самом начале своего творческого пути (*Д. И. Хармс, А. И. Введенский, Ю. Д. Владимиров*).

Ощущение пустоты в тот момент было свойственно многим писателям, которых не печатали, и они вынуждены были писать «в стол» (*М. А. Булгаков, М. М. Зощенко, О. Э. Мандельштам* и многие другие). В такой ситуации молодые поэты создали Объединение реального искусства (ОБЭРИУ), в которое вошли *Д. И. Хармс, А. И. Введенский, Н. А. Заболоцкий*, на некоторое время к ним присоединялись *Н. М. Олейников, Е. Л. Шварц*, с ними сотрудничали художники *К. С. Малевич, П. Н. Филонов*, разделяли взгляды на искусство философы *Я. С. Друскин, Л. С. Липавский*.

Представители этой группы подвергали сомнению понятие «реальное» как традиционное, классическое искусство, показывая, что реальность нового мира авангардна и абсурдна. Даже последний звук аббревиатуры названия «у» пародировал различные «измы», подчеркивая комизм литературных произведений участников.

Находясь под сильным влиянием творчества *В. В. Хлебникова*, обэриуты разрабатывали теорию абсурда на основе текучести мысли и языка, различая бессмыслицу речи, когда слова попадают в другой контекст, и бессмыслицу, присущую бытию вообще.

Творчество обэриутов развивало элементы карнавальской культуры, стихийности, развенчивало общепринятые ценности и правила,

поэтому многие произведения были предназначены для сцены. В пьесах Д. И. Хармса и А. И. Введенского действовали герои-марионетки, подчеркивая бездуховность XX в. и разобщенность людей. Мир превращался в реальность нелепостей, маловероятностей и случайностей, а пустяк становился главной характеристикой жизни. В стихотворении «Жене» Д. И. Хармс в образе марионетки представляет поэтическое творчество:

Я за стол и ну писать
давай буквы составлять
давай дергать за веревку
Смыслы разные сплетать.

Жене¹

Обэриуты развивали принципы фонетической «зауми», утверждая вслед за футуристами, что слово не успевает за переживаниями, поэтому художник имеет право использовать не только существующий общепринятый язык, но и свой личный.

Полностью освободиться от влияния привычного языка представители Объединения реального искусства не смогли, поэтому они использовали звукоподражание в традиционной лексике, обычные предметы помещали в фантастические ситуации. Например, в «Ответе богам» А. И. Введенский использует цитаты из сказки А. С. Пушкина и «заумь»:

...говорит одна девица
я хочу дахин, дахин
сестры начали давиться
шили сестры балдахин...²

Поэты Объединения в своих поисках способов внутренней организации текста и его структуры намного опередили европейскую литературу абсурда. Но в 1930-х гг. ОБЭРИУ распалось, творчество писателей было причислено советской критикой к формальным эстетствующим группировкам и на долгие годы забыто.

Абсурд как отражение жизни

Даниил Иванович Хармс, настоящая фамилия Ювачев (1905–1942), использовал бессмыслицу как художественный прием, разрушающий привычные культурные и языковые ассоциации.

¹ Хармс Д. И. Малое собрание сочинений. — СПб., 2005. — С. 99.

² Цит. по: Кузьмина С. Ф. История литературы XX века: Поэзия Серебряного века. — М., 2004. — С. 311.

Даже псевдоним Хармс выбран, потому что это слово допускает множество толкований и интерпретаций: от французского — «очарование», от английского — «несчастье», от иврита — «запрет», от санскрита — «благочестие».

В 1925 г. Д. И. Хармс провозгласил, что он отрекается от логического течения мысли. Наиболее ярко экспериментальность произведений отразилась в пьесе *«Елизавета Бам»* (1928), подвергшейся резкой критике официальных изданий.

Сильное влияние на творчество Д. И. Хармса оказала теория и практика кубофутуристов. Стремление очистить литературу от обывательской речи привело поэта к отказу от грамматических правил, орфографии и пунктуации, применение сдвигов ударений.

Дойдя до крайности абсурда, поэт использует звукоподражание как ассоциативный рассказ, позволяющий читателям самим догадываться или придумывать смысловые нагрузки для текста:

...дриб жриб бобу
джинь джень баба
хлесь хлясь — здорово —
раздай мама!¹

Д. И. Хармс широко использовал цитаты классических произведений (И. В. Гёте, Н. В. Гоголя, Ф. М. Достоевского, М. Ю. Лермонтова, А. С. Пушкина и др.), но эти отрывки становились как бы отстраняющими элементами текста. Прежде всего для поэта было важно наследие Серебряного века: творчество Д. Д. Бурлюка, В. В. Хлебникова, А. А. Блока, А. Е. Крученых и др.

Языковая стихия творчества Д. И. Хармса позволяла поэту создать «пустотелую форму», которую можно наполнить любым содержанием: от метафизических категорий до просторечной болтовни. Поэт, используя только местоимения, создает ощущение растерянности перед мирозданием:

Мы тоскуем и думаем и томимся.
Где-же теперь?
Теперь тут, а теперь там, а теперь тут, а теперь тут и там
Это быть то.
Тут быть там.
Это, то, тут, там, быть Я, Мы, Бог.

«Нетеперь»²

¹ Хармс Д. И. Малое собрание сочинений. — СПб., 2005. — С. 26.

² Там же.

Цель литературного творчества Д. И. Хармса — передать изменения мира, растерянность рационального сознания перед закономерностями и случайностями жизни, неуверенность человека перед стихией. В 1930 г. им была написана поэма *«Месть»*, представляющая собой разговор Бога, апостолов, писателей, Фауста и Маргариты. Бессмыслица жизни, которую отстаивал писатель, побеждает над здравым смыслом Фауста.

Философско-поэтическая концепция Д. И. Хармса приводит его к поэтике бесконечного небытия, так как в небытии возможно все, а в бытии ограничено.

Удивительное сочетание комического и трагического передает экзистенциальный характер творчества Д. И. Хармса, выражающий растерянность и ужас человека перед абсурдностью жизни и смерти.

**«Во весь голос...»
(наследники
В. В. Маяковского)**

Молодая поэзия 1950–1960-х гг. после десятилетий запретов каких бы то ни было экспериментов начала утверждаться в сознании читателей с броских манифестов.

Традиции русского футуризма прослеживались как в гражданском и нравственном пафосе произведений молодых поэтов, их уверенности в том, что в центре вселенной — личность творящего человека, так и в экспериментировании с художественными формами. Прямое обращение поэта к массовой публике, «звучащая», «стадионная» поэзия, обращенная прежде всего к слуху аудитории, а не к ее вдумчивому размышлению, — все это отличительные черты творчества А. А. Вознесенского, Е. А. Евтушенко, Р. И. Рождественского.

Творческие искания Е. А. Евтушенко настолько разнообразны, что его поэзию сравнивали и с пафосом стихотворений В. В. Маяковского, и с эгофутуризмом И. В. Северянина, и с наследием Б. И. Пастернака. Неточная рифма, используемая поэтом, соединяет воедино слова-образы из контрастных рядов, обнаруживая новые оттенки их существования и взаимопроникновения.

Р. И. Рождественский выбрал путь лирической публицистики, сближаясь в этом с творческой позицией В. В. Маяковского. Характерным свойством его поэзии стала ориентация на постановку в стихах остро актуальных вопросов. Использование акустического принципа в подборе рифмы, рубленой строки создает ощущение постоянно пульсирующей современности.

Человеку надо мало:
чтоб искал
и находил.

Чтоб имелись для начала
друг —
один
и враг —
один...¹

Мощная поэтическая фантазия, темперамент, парадоксальность ассоциативного мышления А. А. Вознесенского роднят его поэзию с творчеством кубофутуристов, особенно с фонетическими поисками В. В. Хлебникова и А. Е. Крученых.

Футуристическая эстетика деконструктивизма воздействовала на поэзию концептуалистов Д. А. Пригова, В. Н. Некрасова, Л. С. Рубинштейна. Абсурдность и ускоренность современной жизни отражается в лаконичном абсурде стихов Л. С. Рубинштейна, раскрывает механизм манипулирования сознанием, доводит до автоматизма воспроизведение готовых формул, существующих вне всякой связи с реальной жизнью. В его стихах показная действительность через поэтический язык соприкасается со скучной повседневностью.

Темы и вариации (В. Ф. Ходасевич и И. А. Бродский)

Помимо очевидных параллелей поэзии конца XX в. и ее вершин, созданных в его начале, можно обнаружить и поразительные переклички несхожих на первый взгляд поэтических миров. Так, для В. Ф. Ходасевича сохраняет ключевое значение двоемирие, противопоставление земного бытия и высшего духовного состояния в мире, недоступном человеку. Одна из важнейших тем этого поэта — соотношение души и «Я», которые раздвоены, разведены.

Пробочка над крепким йодом!
Как ты скоро перетлела!
Так вот и душа незримо
Жжет и разъедает тело.

Пробочка²

Поэзии И. А. Бродского все это чуждо. Между тем многое сближает этих поэтов. Современниками поэзия Ходасевича воспринималась как прямое продолжение классической лирики. На это указывали В. Я. Брюсов, Андрей Белый, В. В. Набоков, Э. Н. Гиттинус и др. Интересно, что

¹ Рождественский Р. И. Все начинается с любви: Сборник стихотворений. — М., 1977. — С. 5.

² Ходасевич В. Ф. Пробочка // <http://poetrus.by.ru/188/188s-5.htm#15>.

сходные оценки были даны и поэзии *И. А. Бродского*. Но сами поэты осознавали себя не только хранителями поэтической традиции, но и ее обновителями.

Кроме того, исследователи, анализируя стихи Бродского, обнаружили, что отсылки к пушкинским текстам у него часто сопровождаются цитатами из стихотворений Ходасевича — иногда переиначенными, «вывернутыми наизнанку».

Близость поэзии Бродского к стихотворениям Ходасевича проявляется и в сходстве образного словаря. Иногда это совпадения и в форме, и в значении образов. Иногда эти образы близки лишь внешне, но противоположны по значению (грамофонная пластинка с иглой, издающей звук; устойчивая в поэзии Бродского параллель «сердце — часы» предварена Ходасевичем в стихотворении «*Так бывает почему-то...*» и т. д.). Для обоих поэтов характерно отстраненное описание собственной личности. Роднящим их качеством можно назвать и соединение глубинной философичности с осязаемой предметностью, когда чувственные вещи становятся своеобразными эмблемами бытия.

Особенная значимость Ходасевича для Бродского объясняется, видимо, тем, что он обнаруживал в судьбе автора «*Гяжелой лиры*» сходство с событиями собственной жизни. Такое сопоставление давало Бродскому ощущение столь необходимой его душе укорененности и в жизни, и в поэзии.

«Ахматовские сироты»

Интертекстуальное пространство акмеизма оказало сильное влияние на поэзию XX в. Акмеистические тенденции прослеживаются и в поэзии общепризнанных продолжателей традиции *И. А. Бродского*, *Е. Б. Рейна*, *А. Г. Наймана*, *Б. А. Ахмадулиной*, и в творчестве далеких друг от друга по стилю *Т. Ю. Кибирова*, *В. Б. Кривулина*, *Л. В. Лосева*, *О. А. Сedaковой*, в бардовской и рок-поэзии.

Акмеисты выработали специфический поэтический язык, который остается актуальным и в эпоху постмодернизма. «История-судьба», «романтический историзм» *Н. С. Гумилева*, деформация исторического времени *А. А. Ахматовой* и *О. Э. Мандельштама*, акмеистическое восприятие культуры как личного, интимного события прослеживаются в творчестве поэтов XX в.

Особое значение для поэтов второй половины XX в. имела личность *Анны Андреевны Ахматовой*, вокруг которой в последнее десятилетие ее жизни сложилась сильная поэтическая школа. К ней принадлежат поэты очень разные, у каждого влияние Ахматовой соединилось с осо-

бенностями собственного поэтического стиля и другими литературными традициями. По мнению исследователей (В. С. Баевский и др.), к «школе Ахматовой» можно отнести творчество М. С. Петровых, А. А. Тарковского, Д. С. Самойлова, А. С. Кушнера, Е. Б. Рейна, И. А. Бродского.

Вектор действия акмеизма и, в частности, влияние Ахматовой на современную литературу проходит через открытую поэтическую систему И. А. Бродского в область «неофициальной» поэзии 1960–1980-х гг. Таким образом, акмеизм можно рассматривать как одну из основ формирования советского литературного андеграунда.

Жизнь И. А. Бродского с ранних лет как будто пронизана символами Серебряного века: его детство прошло в том самом «питерском» доме, где до революции жили Д. С. Мережковский и З. Н. Гиппиус.

А. А. Ахматова предсказала поэту большое поэтическое будущее и навсегда осталась для И. А. Бродского нравственным эталоном («Утренняя почта для А. А. Ахматовой из г. Сестрорецка», «Закричат и захлопочут петухи...» (1960-е); «Сретенье» (1972); «На столетие Анны Ахматовой» (1989), эссе «Муза плача» (1982)). Поэт вспоминал: «Всякая встреча с Ахматовой была для меня довольно-таки замечательным переживанием. Когда физически ощущаешь, что имеешь дело с человеком лучшим, нежели ты. ... С человеком, который одной интонацией своей тебя преображает. И Ахматова уже одним только тоном голоса или поворотом головы превращала вас в хомо сапиенс. Ничего подобного со мной ни раньше, ни, думаю, впоследствии не происходило... В разговорах с ней... ты быстрее становился христианином — человеком в христианском смысле слова... Роль поэта в обществе сводится в немалой степени к этому»¹.

Ахматовская традиция ассоциативности, ощутимой вечности воссоздаваемого мира продолжается и в творчестве Б. А. Ахмадулиной.

Как и в стихах Ахматовой, ахмадулинский мир чувственно реален: он видим, слышим, осязаем, обоняем, воспринимаем на вкус. В то же время под пером поэта становятся волшебными самые обыденные вещи. Такие, как газированная вода из автомата.

Воспрянув из серебряных оков,
родится омут сладкий и соленый,
неведомым дыханьем населенный
и свежей толчеею пузырьков.

Газированная вода²

¹ Бродский об Ахматовой. — М., 1992. — С. 5.

² Ахмадулина Б. А. Стихотворения и поэмы // <http://www.litera.ru/stixiya/authors/axmadulina.html>.

Стихи Беллы Ахатовны Ахмадулиной — этого, по словам И. А. Бродского, «сокровища русской поэзии» — как будто «пропитаны» Серебряным веком, живым личностным восприятием творчества *А. А. Блока, А. А. Ахматовой, О. Э. Мандельштама, М. И. Цветаевой*.

Для современной поэзии остаются актуальными все художественные принципы акмеизма, которые в каждой индивидуальной поэтической системе органично сосуществуют.

Литература

1. *Аврааменко А. П.* Блок и русские поэты XIX века. — М., 1990.
2. *Азадовский К. М.* Жизнь Николая Клюева. — СПб., 2002.
3. Андрей Белый. Проблемы творчества: Статьи. Воспоминания. Публикации. — М., 1988.
4. *Аннинский Л. А.* Серебро и чернь: Русское, советское, славянское, всемирное в поэзии Серебряного века. — М., 1997.
5. Антология акмеизма: Стихи. Манифесты. Статьи. Заметки. Мемуары. — М., 1997.
6. *Ахматова А. А.* Проза поэта. — М., 2000.
7. *Бабореко А. К. И. А.* Бунин: Материалы для биографии. — М., 1983.
8. *Бавин С., Семибратова И.* Судьбы поэтов Серебряного века. — М., 1993.
9. *Бавеский В. С.* Пастернак. — М., 1997.
10. *Баскер М.* Ранний Гумилев: Путь к акмеизму. — СПб., 2000.
11. *Белкина М. И.* Скрещение судеб. — М., 1988.
12. *Бельская Л. Л.* Песенное слово: Поэтическое мастерство Сергея Есенина. — М., 1990.
13. *Белый А.* Между двух революций. — М., 1990.
14. *Белый А.* Символизм как миропонимание. — М., 1994.
15. *Бердяев Н. А.* Кризис искусства. — М., 1990.
16. *Богомолов Н. А.* В зеркале «Серебряного века»: Русская поэзия начала XX века. — М., 1990.
17. *Ванев А. А.* Очерк жизни и идей Л. П. Карсавина // Звезда. — № 12. — С. 138–151.
18. *Вильмонт Н. Н.* О Борисе Пастернаке: Воспоминания. — М., 1989.
19. Владимир Маяковский и его традиция в поэзии: Исследования. — М., 2005.
20. *Волошин М. А.* Лики творчества. — Л., 1988.
21. *Воронский А. К.* Искусство видеть мир. — М., 1987.
22. Воспоминания о Максимилиане Волошине. — М., 1990.
23. Воспоминания о Марине Цветаевой. — М., 1992.
24. Воспоминания о Серебряном веке. — М., 1993.
25. *Гиппиус З. Н.* Живые лица: В 2 т. — Тбилиси, 1991.
26. *Голубков М. М.* Русская литература XX века: После раскола. — М., 2001.

27. Григорьев В. П. Будетлянин. — М., 2000.
28. Давидсон А. Муза Странствий Николая Гумилева. — М., 1992.
29. Дефье О. В. Д. Мережковский: Преодоление декадана (раздумья над романом о Леонардо да Винчи). — М., 1999.
30. Долгополов Л. К. Андрей Белый и его роман «Петербург». — Л., 1988.
31. Д. С. Мережковский: pro et contra. — СПб., 2001.
32. Жаккар Ж. Ф. Даниил Хармс и конец русского авангарда. — СПб., 1995.
33. Жирмунский В. М. Анна Ахматова. — Л., 1975.
34. Зобнин Ю. В. Н. Гумилев — поэт православия. — СПб., 2000.
35. Кихней Л. Г. Акмеизм: Миропонимание и поэтика. — М., 2005.
36. Кормилов С. И. Поэтическое творчество Анны Ахматовой. — М., 1998.
37. Крученых А. Е. Наш выход: К истории русского футуризма. — М., 1996.
38. Кузьмина С. Ф. История русской литературы: Поэзия Серебряного века. — М., 2004.
39. Купченко В. П. Странствие Максимилиана Волошина. — СПб., 1996.
40. Лосев А. Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. — М., 1995.
41. Лосский Н. О. История русской философии. — М., 1991.
42. Маковский С. К. Портреты современников: На Парнасе «Серебряного века». — М., 2000.
43. Мальцев Ю. В. Бунин. — М., 1994.
44. Мандельштам Н. Я. Вторая книга: Воспоминания. — М., 1990.
45. Марков В. Ф. История русского футуризма. — СПб., 2000.
46. Марченко А. М. Поэтический мир Есенина. — М., 1989.
47. Масленикова Э. А. Портрет Бориса Пастернака. — М., 1990.
48. Мескин В. А. Кризис сознания и русская проза конца XIX — начала XX века. — М., 1997.
49. Минц Э. Г. Поэтика Александра Блока. — СПб., 1999.
50. Михайлов А. И. Пути развития новокрестьянской поэзии. — Л., 1990.
51. Найман А. Г. Рассказы об Анне Ахматовой. — М., 1989.
52. Николай Гумилев в воспоминаниях современников. — М., 1990.

53. *Ничипоров И. Б.* «Поэзия темна, в словах не выразима...»: Творчество И. А. Бунина и модернизм. — М., 2003.
54. *Пастернак Е. Б.* Борис Пастернак: Материалы для биографии. — М., 1989.
55. *Пинаев С. М.* Близкий всем, всему чужой... Максимилиан Волошин в историко-культурном контексте Серебряного века. — М., 1996.
56. *Поляков В.* Русский кубофутуризм: Книги и идеи. — М., 1995.
57. *Пономарева Т. А.* Проза Николая Клюева 20-х годов. — М., 1999.
58. Поэзия русского футуризма. — СПб., 1999.
59. Поэты-имажинисты. — М.; СПб., 1997.
60. Русский футуризм: Теория. Практика. Критика. Воспоминания. — М., 2000.
61. *Саакянц А. А.* Марина Цветаева: Страницы жизни и творчества. 1910–1922. — М., 1986.
62. Серебряный век: Мемуары. — М., 1990.
63. *Скорospelова Е. Б.* Русская проза XX века: От А. Белого («Петербург») до Б. Пастернака («Доктор Живаго»). — М., 2003.
64. *Спиридонова Л. А.* М. Горький: Новый взгляд. — М., 2004.
65. *Харджиев Н. И.* Статьи об авангарде: В 2 т. — М., 1997.
66. *Хейт А.* Анна Ахматова. — М., 1991.
67. *Эткинд А. М.* Содом и Психея: Очерки интеллектуальной истории Серебряного века. — М., 1996.
68. *Эфрон А. С.* О Марине Цветаевой: Воспоминания дочери. — М., 1989.

Феномен «русского литературного зарубежья»

Час безземельных братств.
Час мировых сиротств.

*М. И. Цветаева. Есть час на те слова...
(1922)¹*

«Россия вне России»

Возникновение литературы русского зарубежья связано с первой волной эмиграции (1910 — начало 1920-х гг.). Это понятие подразумевает существование за границей как бы второй России — особого самостоятельного «мира», существование внутри которого как бы воспроизводило бытие на утраченной родине. Русское зарубежье — совершенно уникальный феномен отечественной культуры. Ученые подчеркивают, что, несмотря на кочевой характер, «русское зарубежье» явилось весьма нестандартным опытом в мировой истории.

В эмиграции литература была поставлена в неблагоприятные условия. Отсутствие массового читателя, крушение социально-психологических устоев, неприютность, нужда большинства писателей должны были неизбежно подорвать силы русской культуры. Но этого не произошло.

Стремясь стать «живой связью между вчерашним и завтрашним днем России» (Г. П. Федотов), писатели вкладывали в понятие «Родина» не географический, а духовный смысл, «вглядываясь в лик Родины своей через ее искусство» (В. Петерс). Определяющим для их творческой жизни было решение писать на русском языке. Тема Родины звучит в произведениях всех крупнейших писателей-эмигрантов (И. А. Бунина, А. И. Куприна, И. С. Шмелева, А. М. Ремизова, Б. К. Зайцева, М. И. Цветаевой, В. В. Набокова и др.), пронизанных чувством причастности к трагическому и великому прошлому своей страны.

Существует мнение, что русская эмигрантская литература представляла собой не единый процесс, но отдельные тексты, связанные между собой лишь родственной участью изгнания. Тем не менее ряд признаков позволяет объединять самых разных авторов и говорить о русском

¹ Цветаева М. И. Есть час на те слова... // <http://www.world-art.ru/lyric/lyric.php?id=2008>.

литературном зарубежье как целостном явлении: острое ощущение своей миссии нести наследие культуры; существование крупных издательств, журналов, газет, литературных кружков, объединений, представляющих культуру различных центров русской эмиграции: Парижа, Берлина, Софии, Праги, Харбина, Нью-Йорка, Тель-Авива — и всех ее «волн» (берлинские *«Новая русская книга»*, *«Эпопея»*, *«Дни»*, *«Руль»*; парижские *«Современные записки»*, *«Последние новости»*, *«Числа»*, *«Возрождение»*, *«Континент»*, *«Синтаксис»*; софийская *«Русская мысль»*; харбинский *«Рубеж»*; американские *«Новое русское слово»*, *«Новый американец»*, *«Грани»* и т. д.).

Кроме того, оказываясь в эмиграции, художник тесно соприкасался с другой культурой, получая как бы «двойную прописку»: в русской культуре и в мировом интеллектуальном пространстве. Хотя в результате подобных пересечений возникли замечательные явления литературного билингвизма (творчество *В. В. Набокова*), главным отличительным признаком русского литературного зарубежья остается все же национально-культурная самоидентификация, желание создавать тексты на русском языке. Изгнание отнимало у художника «чувство рода», но взамен он получал независимость от власти и свободу суждений, возможность участвовать в диалоге культур.

Влияние литературы русского зарубежья на современный литературный процесс в России более чем очевидно. В эмиграции на русском языке были созданы великие произведения XX в. Исследователи отмечают следы их влияния на такие яркие книги последнего десятилетия, как *«Жизнь замечательных людей»* В. А. Пьецуха, *«Оно»* А. И. Слаповского, *«Все поправимо: хроники частной жизни»* А. А. Кабакова, *«Маленькая девочка из "Метрополя"»* Л. С. Петрушевской и др. В. Ф. Ходасевич, выдающийся представитель русского зарубежья, писал: «История знает ряд случаев, когда именно в эмиграциях создавались произведения, не только прекрасные сами по себе, но и послужившие завязью для дальнейшего роста национальных литератур. ...Разумеется, это не значит, что почва родины для литературы губительна, но этим лишь красноречиво подтверждается, что национальная литература может существовать и вне отечественной территории»¹.

Литература русского зарубежья не только представляет новую, более актуальную для времени модель видения мира как такового и себя в нем, но и воздействует на читателей и на параллельно создаваемые коллегами по перу на родине иные художественные миры.

¹ Ходасевич В. Ф. Литература в изгнании // Русский Париж / Сост., предисл. и коммент. Т. П. Буслаковой. — М., 1998. — С. 263–264.

«Волны» русской эмиграции

«Удержать прошлое»

После событий 1917–1921 гг. из России выехало около 9 млн человек. «Первая волна» рассеяния прокатилась по всем континентам, но в становлении русской зарубежной литературы особую роль сыграли Берлин, Париж, Прага, Белград, Варшава, София и «русский Китай» (Харбин и Шанхай). Россию покинул цвет русской интеллигенции. Часть ее была выслана в начале 1920-х гг. на так называемом «философском пароходе». В эмиграции оказались такие выдающиеся писатели и поэты, как И. А. Бунин, И. С. Шмелев, А. Т. Аверченко, К. Д. Бальмонт, Э. Н. Гиппиус, Б. К. Зайцев, А. И. Куприн, А. М. Ремизов, И. Северянин, А. Н. Толстой, Тэффи, Саша Черный, М. И. Цветаева, Д. С. Мережковский, Марк Алданов, Г. В. Адамович, Г. В. Иванов, В. Ф. Ходасевич.

Атмосферу эмигрантской литературы определяло прежде всего многообразие свободных творческих поисков. Писатели «старшего поколения» (И. А. Бунин, Б. К. Зайцев, М. К. Осоргин и др.) стремились «удержать то действительно ценное, что одухотворяло прошлое» (Г. В. Адамович). В изгнании были созданы великие книги: «Жизнь Арсеньева» (Нобелевская премия 1933 г.), «Темные аллеи» И. А. Бунина; «Солнце мертвых», «Лето Господне», «Богомолье» И. С. Шмелева; «Сивцев Вражек» М. К. Осоргина; «Путешествие Глеба», «Преподобный Сергей Радонежский» Б. К. Зайцева. Значительным литературным событием становится появление книги воспоминаний «Живые лица» Э. Н. Гиппиус.

Темы, к которым наиболее часто обращались прозаики старшего поколения: тоска по «вечной России», события революции и гражданской войны, русская история, воспоминания о детстве и юности. Смысл обращения к «вечной России» получили биографии писателей, композиторов, жизнеописания святых («Освобождение Толстого» И. А. Бунина, биографии В. А. Жуковского, И. С. Тургенева, Сергея Радонежского — Б. К. Зайцева).

Особый пласт русской эмигрантской литературы составляют произведения, в которых дается оценка трагическим событиям революции и гражданской войны. И. С. Шмелев создает трагическое повествование о красном терроре в Крыму — эпопею «Солнце мертвых», которую Т. Манн назвал «кошмарным, окутанным в поэтический блеск документом эпохи».

К младшему, «незамеченному» (В. Варшавский) поколению принадлежали молодые писатели, не успевшие создать себе прочную литера-

турную репутацию в России: *В. В. Набоков, Г. И. Газданов, М. Алданов, Б. Ю. Поплавский* и др. Наиболее остро тяготы, выпавшие на долю «незамеченного поколения», отразились в поэзии «парижской ноты», созданной *Г. В. Адамовичем, Н. А. Оцупом* и др. Младшее поколение писателей внесло значительный вклад в мемуаристику: *В. В. Набоков «Другие берега», Н. Н. Берберова «Курсив мой», Ирина Одоевцева «На берегах Невы», «На берегах Сены»* и др.

Научным центром русской эмиграции «первой волны» долгое время была Прага, в которой был основан Русский народный университет, где бесплатно учились 5 тыс. русских студентов. Важную роль в сохранении славянской культуры, развитии науки сыграл Пражский лингвистический кружок. С Прагой связано творчество *М. И. Цветаевой*, создавшей в Чехии лучшие свои произведения.

«Все именую в жизни И такою...»

«Вторая волна» эмиграции, порожденная Второй мировой войной, не отличалась массовым характером. В результате добровольной и принудительной репатриации (перемещения) на Западе осталось несколько сотен тысяч невозвращенцев: угнанные немцами в неволю, оказавшиеся в концлагерях, попавшие в плен и оставшиеся живыми сделали свой выбор «в пользу» Европы и Америки.

Большинство эмигрантов «второй волны» селились в Германии (преимущественно в Мюнхене) и в Америке. Писатели и поэты «второй волны» — (*Иван Елагин (И. В. Матвеев), Д. И. Кленовский, Ю. П. Иваск, Николай Нароков и Николай Моршен (отец и сын Марченко)* и др. На долю выехавших из СССР в 1940-е гг. выпали тяжелые испытания. Это не могло не сказаться на мироощущении литераторов: самыми распространенными темами в творчестве писателей «второй волны» становятся лишения войны, плен, ужасы большевистского террора.

По единодушному мнению критики, наибольший вклад в развитие русской литературы «второй волны» русской эмиграции принадлежит именно поэтам (*В. А. Синкевич, Иван Елагин, Владимир Марков* и др.). В книгах прозаиков «второй волны» изображены судьбы героев, не сжившихся с советской действительностью (*Федор Панин* в романе «*Параллакс*» (1952) *В. И. Юрасова-Жабинского*).

Многие из писателей «первой волны» оказывали помощь младшим коллегам. Постоянный интерес к литературной молодежи проявляли *Б. Зайцев, Тэффи, Г. Газданов, Г. Адамович, Г. Иванов*. Встречи с *И. А. Бунинным* и письма классика явно оказали влияние на прозу *Л. Ржевского*.

Много и доброжелательно писал о литераторах «второй волны» Р. Гуль, «благословивший» в «Новом журнале» первые книги И. Елагина, Н. Нарокова, Л. Ржевского, С. Юрасова, стихи молодого И. Чиннова. Творчество Н. Моршенина и Б. Нарциссова получило поддержку И. Одо-евцевой.

Пронзительно точно о таком духовном единстве изгнанников сказала Валентина Синкевич:

Малое все — велико одинаково.
Все именую в жизни Итакою.
Плыть нам всем вместе. Поэтому
Все вдохновляет. Все здесь поэтово.

Может, в этом есть нечто странное¹

«Разброд и кривизна»

«Третья волна» эмиграции из СССР приходится на 1960–1980-е гг. Многие писатели были высланы из страны и лишены советского граж-

данства (А. И. Солженицын, В. П. Аksenov, В. Е. Максимов, В. Н. Войнович и др.). Вынуждены эмигрировать Юз (И. Е.) Алешковский, И. А. Бродский, Г. В. Владимов, Ф. Н. Горенштейн, И. М. Губерман, С. Д. Довлатов, А. А. Галич, Л. З. Копелев, Н. М. Коржавин, Ю. В. Мамлеев, В. П. Некрасов, Саша Соколов, А. Д. Синяевский и другие крупные писатели, поэты, философы, литературоведы. Большая часть писателей-эмигрантов осела в США, где формируется мощная русская диаспора (Бродский, Коржавин, Аксенов, Довлатов, Алешковский и др.), во Франции (Синяевский, Розанова, Некрасов, Лимонов, Максимов, Наталья Горбаневская), в Германии (Войнович, Горенштейн).

В отличие от эмигрантов «первой» и «второй волн», они не ставили перед собой задачи «сохранения культуры» или изображения лишений, пережитых на родине. Их творчество складывалось главным образом под влиянием популярной в 1960-е гг. американской и латиноамериканской литературы, а также поэзии Серебряного века. Одной из основных черт русской эмигрантской литературы «третьей волны» является тяготение к авангарду и постмодернизму (Саша Соколов, Ю. В. Мамлеев и др.).

Два крупнейших писателя реалистического направления, работавших в эмиграции, — А. И. Солженицын и Г. В. Владимов. Солженицын создает в изгнании роман-эпопею «Красное колесо», в котором обращается к ключевым событиям русской истории XX в. Г. В. Владимов публику-

¹ Цит. по: Агеносов В. В. Литература второй волны русской эмиграции // <http://agenosov.h1.ru/doc/lit.html>.

ет роман *«Генерал и его армия»*, в котором также касается исторической темы: в центре романа события Великой Отечественной войны, отменившие идейное и классовое противостояние внутри советского общества.

Представители «третьей волны» открыли свои издательства, создали альманахи и журналы. Один из известнейших журналов «третьей волны», *«Континент»*, созданный В. Е. Максимовым, выходил в Париже. Наиболее известные американские издания — газеты *«Новый американец»* и *«Панорама»*, журнал *«Калейдоскоп»*. В Израиле был основан журнал *«Время и мы»*, в Мюнхене — *«Форум»*. В 1972 г. в США начинает работать крупное издательство «Ардис».

Русская эмиграция видела свое назначение в сохранении и развитии отечественной литературы. Но на разных этапах в эту формулировку вкладывался разный смысл. Если для писателей «первой волны» эмиграции было актуально понятие традиции, то важнейшей характеристикой литературы «третьей волны» стала установка на новизну. Обостренное желание творческой свободы было порождено жесткостью цензурных ограничений и идеологических запретов в СССР. Большую роль сыграло и знакомство эмигрантов с произведениями, запрещенными для советского читателя. Особую ностальгическую «тоску» вызывала культура Серебряного века с ее утонченностью и глубиной философских откровений. Начало века, разнообразное и блестящее, представлялось чистым праздником духа, растоптанным жестокой силой. Литературное поколение «третьей волны» было связано, таким образом, именно с модернистскими течениями.

Непрерывное движение

В начале 1990-х гг. из бывшего СССР снова хлынул многомиллионный людской поток (главным образом в Израиль, Германию и США). Хотя, по наблюдению *Александра Бондаря*, писателя-эмигранта «четвертой волны», в этом потоке в основном «были проворовавшиеся чиновники, бывшее советское начальство... скороспелые бизнесмены, удиравшие из страны тогда, когда дома на них уже заводили уголовные дела»¹, литература русского зарубежья продолжает свой сложный путь.

Ключевой для писателей этой «волны» (*Михаил Шишкин*, *Юлия Кисина*, *Андрей Лебедев* и др.), тяготеющих к философской прозе, можно считать тему путешествия. В ситуации перехода эмигрант находится

¹ *Бондарь А.* Ночной кабак. — Монреаль, 2004 // http://det.lib.ru/a/aleksandr_b/denliteratury.shtml.

в крайне неустойчивом положении: достигая внешнего и внутреннего равновесия благодаря непрерывному движению.

Несмотря на острые различия в установках и ценностных системах представителей разных «волн» эмиграции, в русском литературном зарубежье сложились определенные традиции. Одна из самых заметных — издание литературно-публицистических журналов. Продолжается история «Нового журнала», ставшего преемником парижских «Современных записок» (1920–1940 гг.). Это издание можно назвать старейшим из существующих русских журналов, некоторые из его авторов (Н. О. Лосский, И. А. Бунин) родились в царствование Александра II. В 1990-е гг. журнал стал связующим звеном между литературным зарубежьем и демократической интеллигенцией России.

Самым важным событием в истории журналистики русского зарубежья стало возвращение на родину таких наиболее популярных журналов, как «Посев», «Грани», «Континент». Все они (в отличие от «Нового журнала», который продолжает издаваться в Нью-Йорке) с 1992 г. стали выходить в России. «Посев» и «Грани» появились сразу же после окончания Великой Отечественной войны (первый в 1945 г., второй в 1946-м). В первых же номерах оба издания провозгласили, что будут способствовать развитию свободной мысли, свободного творчества, будут публиковать произведения, которые не могут быть изданы на родине из-за цензурных или политических ограничений. «Грани» — журнал трагической судьбы. За свою более чем полувековую жизнь его создатели никогда не знали, какое количество номеров журнала — порой с риском для жизни тех, кто это делал, — пересечет границу. Журнал издается тиражом всего 750 экземпляров. Его основные рубрики: «Публицистика. Пути России», «Интеллигенция и власть» — свидетельствуют, что редакция из номера в номер публикует материалы по острым политическим проблемам. Наряду с писателями русского зарубежья (И. А. Бунин, З. Н. Гиппиус, Б. К. Зайцев, В. Е. Максимов, В. В. Набоков, И. С. Шмелев) в журнале регулярно печатались и советские писатели (В. С. Гроссман, К. Г. Паустовский и др.).

Острым политическим изданием является и еженедельный журнал «Посев», полвека нелегально распространявшийся в России и славившийся в советской прессе самым антисоветским журналом. Из художественных произведений, опубликованных в «Посеве», можно выделить такие произведения, как «Белая гвардия» М. А. Булгакова, «Жизнь и судьба» В. С. Гроссмана. Очень активно выступал в «Посеве» академик А. Д. Сахаров. В журнале постоянно печатались не только его статьи, но и статьи, посвященные всемирно известному академику. В 1973–1975 гг. их было

так много, что в «Посеве» появилась специальная рубрика «А. Д. Сахаров». «Посев», как и «Грани», выходит небольшим тиражом, не превышающим 3 тыс. экземпляров.

Наиболее влиятельным в послевоенной журналистике русского зарубежья стал основанный *В. Е. Максимовым* в 1975 г. в Берлине журнал «Континент». Цели и задачи журнала формулировались следующим образом: безусловный антитоталитаризм, безусловный демократизм, безусловная беспартийность, безусловный религиозный идеализм.

Создание «Континента» искренне приветствовали многие видные писатели и журналисты, в их числе *А. И. Солженицын* и *А. Д. Сахаров*. В разные годы в редколлегию журнала входили *Василий Аксенов*, *Иосиф Бродский*, *Игорь Виноградов*, *Галина Вишневская*, *Алла Демидова*, *Фазиль Искандер*, *Виктор Некрасов*, *Булат Окуджава*, *Андрей Сахаров*, *Зинаида Шаховская*. Сегодня, как и прежде, «Континент» выходит четыре раза в год, сохраняя значительное число зарубежных подписчиков.

Из газет русского зарубежья можно выделить «*Русскую мысль*» и «*Новое русское слово*». Единственная ежедневная русская газета «*Новое русское слово*» издается в Нью-Йорке с 1910 г. Она в основном публиковала произведения эмигрантских писателей, документы самиздата и протесты из СССР. Еженедельник «*Русская мысль*» выходит в Париже с 19 апреля 1947 г. тиражом 50 тыс. экземпляров. Работа основной редакции во Франции позволяет журналистам давать достаточно взвешенную оценку политических событий в России, доносить до наших российских читателей европейскую демократическую мысль, то есть быть своеобразным «мостом» для сближения между Россией и Западом.

На распутье

Освоение новой реальности

Оказавшись в эмиграции, русские писатели встали перед многими сложнейшими творческими проблемами. Можно ли сохранять великую традицию русской литературы вне русской жизни и без поддержки живого русского языка? Какова стратегия взаимоотношений с литературой в Советской России? Можно ли в условиях эмиграции подготовить достойную литературную смену?

Вокруг этих вопросов возникла многолетняя (1927–1937 гг.) журнальная полемика крупнейших литературных критиков и поэтов *В. Ф. Ходасевича* и *Г. В. Адамовича*, развернувшаяся на страницах парижских газет «Последние новости» (*Г. В. Адамович*) и «Возрождение» (*В. Ф. Ходасевич*). *В. Ф. Ходасевич* (1886–1939) полагал главной задачей русской литературы в изгнании — сохранение русского языка и культуры. Он настаивал на том, чтобы эмигрантская литература наследовала величайшие достижения предшественников, прививала классическую розу к эмигрантскому «дичку». Вокруг *Ходасевича* объединились молодые поэты группы «Перекресток» (*Г. Раевский*, *И. Голенищев-Кутузов*, *Ю. Мандельштам*, *В. Смоленский*).

Г. В. Адамович требовал от молодых писателей прежде всего простоты и правдивости «человеческих документов». Он стал вдохновителем литературной школы «парижской ноты» (*А. Штейгер*, *Л. Червинская* и др.). Свою лепту в осмысление литературного процесса в эмиграции внесли статьи *Гайто Газданова*, *Б. Ю. Поплавского*, посвященные проблемам положения молодого поколения писателей. В статье «*О молодой эмигрантской литературе*» (1936) *Г. Газданов* признавал, что отсутствие современных интересов, заклинание прошлого превращает эмиграцию в «живой иероглиф». Эмигрантская литература стоит перед неизбежностью освоения новой реальности.

Особую тему в эмигрантской периодике составили споры о восприятии новой советской литературы. Важную роль в ее пропаганде сыграл пражский журнал «Воля России» и критик *М. Л. Слоним*.

На атмосферу русской литературы в изгнании значительно повлияла полемика «сменовеховцев» и «евразийцев». В 1921 г. в Праге вышел сборник «*Смена век*». Его авторы *Н. В. Устрялов*, *Ю. В. Ключников*, *С. С. Лукьянов*, *А. В. Бобринцев-Пушкин*, *С. С. Чахотин*, *Ю. Н. Потехин* были связаны с белым движением. Но, переосмыслив свой жизненный опыт, они призывали принять большевистский режим, во имя родины пойдя на компромисс. В среде сменовеховцев зародилась идея использования большевизма в национальных целях.

В это же время в Софии был выпущен сборник «Исход к Востоку. Предчувствия и свершения. Утверждения евразийцев». Авторы сборника (П. Н. Савицкий, П. П. Сувчинский, князь Н. С. Трубецкой, Г. В. Флоровский), в идейном отношении близкие славянофильству и «почвенничеству», видели в России страну с мессианским предназначением, Евразию, соединившую разные народы и религиозные конфессии. Эту концепцию сочувственно встретили многие выдающиеся мыслители того времени: Г. В. Вернадский, Л. П. Карсавин, В. Н. Ильин, П. М. Бицилли, Д. П. Святополк-Мирский. «Последним евразийцем» называл себя крупнейший российский историк и этнограф XX в. Л. Н. Гумилев.

С евразийским движением был связан альманах «Версты» (1926–1928), печатавший произведения *М. И. Цветаевой*, *А. М. Ремизова*, а также авторов из СССР (*С. А. Есенин*, *Б. Л. Пастернак*, *И. Э. Бабель*, *Ю. Н. Тынянов*).

Пристрастный суд истории (Марк Алданов)

Творческое кредо замечательного русского писателя *Марка Алданова* точно отражают его собственные слова о том, что без органичности, без радости жизни, без любви и не может быть искусства.

Признанный мастер исторического романа *Марк Александрович Алданов* (настоящая фамилия Ландау) (1886–1957) был необыкновенно разносторонним человеком. Он окончил физико-математический и юридический факультеты Киевского университета. Был и незаурядным химиком, и общественным деятелем. Как секретарь антибольшевистского «Союза возрождения России» в 1918 г. посетил ряд европейских столиц с целью добиться реальной помощи для борьбы против новой власти. В марте 1919 г. он эмигрировал, несколько лет прожил в Берлине, но потом обосновался в Париже.

Начиная с 1921 г. Алданов был постоянным автором журнала «Современные записки», где впервые увидели свет все основные художественные произведения, созданные им до Второй мировой войны. Согласно замыслу автора они образуют два цикла: тетралогию о Французской революции и наполеоновской эпохе «*Мыслитель*», включающую повесть «*Святая Елена, маленький остров*» (1921), романы «*Девятое термидора*» (1923), «*Чертов мост*» (1925), «*Заговор*» (1926) и трилогию, действие которой происходит в канун и вскоре после Октябрьской революции 1917 г. («*Ключ*» (1929), «*Бегство*» (1930), «*Пещера*» (1934)). Впоследствии оба этих цикла были дополнены рядом произведений на материале русской и европейской истории, от воцарения Екатерины II

(повесть *«Пушьева водка»* (1938)) до восстания в советской зоне оккупированного Берлина летом 1953 (роман *«Бред»* (1955)).

Вскоре после начала Второй мировой войны Алданов переехал в США (но вернулся во Францию в 1947 г.), где много сил отдал *«Новому журналу»*, основанному им вместе с М. О. Цетлиным и М. М. Карповичем. В этом журнале, перенявшем от *«Современных записок»* статус главного русского литературного издания за рубежом России, с 1943 г. печатался его роман *«Истоки»*, посвященный пореформенной России, когда политика Александра II и его правительства, по мнению Алданова, дала империи реальный, но упущенный шанс вступить на путь демократического развития. Писатель прослеживает истоки русской трагедии, которую затем описывает в романе *«Самобийство»* (1958), воссоздающем переворот, совершенный под руководством В. И. Ленина. В этот период создан ряд исторических портретов (Карно, Гитлер, Сталин, Мата Хари, Азеф и др.) и коротких рассказов, в которых писатель достиг особенных художественных высот.

В своих рассказах писатель выводит характеры самого разнообразного психологического склада, остро индивидуализируя каждый отдельный случай. Писатель не дает детального описания внешности героев, он подробно рассказывает об их пристрастиях в одежде, пище, напитках, искусстве, литературе, философии, политике, сообщает о состоянии здоровья. В рассказах очень ярко проявляется стремление писателя объяснить поведение человека сугубо житейскими причинами, его тяготение к изображению людей с большим жизненным опытом (Пьер Ламор, Макс Норфолк).

В 1953 г. был опубликован философский трактат *«Ульмская ночь. Философия случая»*. Согласно фаталистической концепции Алданова, историческое событие возникает как бы самопроизвольно, вопреки логике вещей. При этом, даже повторяясь, оно не становится поучительным опытом: из века в век человечество совершает одни и те же ошибки. Таким образом, невозможно установить законы истории, которые управляют событиями.

Стилистика исторических романов Алданова складывалась под влиянием двух контрастных течений: «толстовского письма» с его масштабностью и историософским подходом к событиям и «латинской» отчетливости в духе А. Франса. Особенности художественного мира Алданова: «мрачное вдохновение смерти» (М. Л. Слоним) как реакция на иррациональный поток жизни, скрупулезная верность историческому документу, скептический, лишенный иллюзий разбор мотивации человеческих поступков.

Творчество Алданова было необыкновенно популярным в среде эмигрантов. Как бы отражая общее мнение, И. А. Бунин говорил, что, когда он получает еще пахнущий типографской краской номер какого-нибудь толстого журнала или альманаха, он первым делом смотрит по оглавлению, значится ли в нем имя Алданова, и тогда тут же разрезает страницы, заранее возбудившие его любопытство, и, откладывая все дела, принимается за их чтение. Возможно, наиболее привлекательной чертой подхода этого писателя к изображению истории является его непредвзятость. Примером может служить портрет Ленина («*Самоубийство*»), составленный из ряда отдельных эпизодов, но вместе с тем целостный, не сравнимый ни с теми подслащенными, «житийными» описаниями, в которых его выводили советские беллетристы и драматурги, ни с критическими обвинениями сегодняшних романистов, которые появились сравнительно недавно.

На других берегах (В. В. Набоков)

«Дважды изгнанник»

Творчество *Владимира Владимировича Набокова* (1899–1977) — уникальный пример билингвизма. «Дважды изгнанник, бежавший от

большевиков из России и от Гитлера из Германии, он успел создать массу великолепных произведений на умирающем в нем языке для эмигрантской аудитории, которая неуклонно таяла. Тем не менее в течение второго десятилетия пребывания в Америке он сумел привить здешней литературе непривычные дерзость и блеск, вернуть ей вкус к фантазии, а себе — снискать международную известность и богатство»¹.

Выросший в одной из богатейших семей России, окруженный любовью взрослых, получивший превосходное домашнее образование («научился читать по-английски раньше, чем по-русски», серьезно увлекся энтомологией, шахматами и спортом), Набоков прожил счастливые детство и юность, воспоминания о которых будут постоянно возникать на страницах его книг. Октябрьская революция заставила семью Набоковых в 1919 г. навсегда покинуть родину.

Литературная известность пришла к Набокову после выхода в свет в 1926 г. романа *«Машенька»* (под псевдонимом *В. Сирин*). В это время он жил в Германии; уже год был женат на Вере Слоним, ставшей его верной помощницей и другом. Отношения с другими эмигрантами-литераторами не сложились, друзей у него не было. Только к В. Ф. Ходасевичу и И. А. Бунину он на протяжении всей жизни испытывал пиетети уважение. В этот период были написаны рассказы *«Возвращение Чорба»* (1928) и др., повесть *«Защита Лужина»* (1929), романы *«Камера обскура»* (1932), *«Отчаяние»* (1934), *«Приглашение на казнь»* (1935), *«Дар»* (1937) и др.

В 1937 г. Набоковы уехали из фашистской Германии. Сначала в Париж, а в 1940 г. — в США. С этого времени он начинает писать на английском языке, публикуясь под своим настоящим именем — Набоков. Первый англоязычный роман — *«Истинная жизнь Себастьяна Найта»*, затем последовали *«Под знаком незаконнорожденных»*, *«Другие берега»* (1954), *«Инин»* (1957). Прославившая писателя *«Молита»* (1955) была написана им и на русском, и на английском языках. Этот роман принес ему материальную независимость.

¹ *Андайх Дж.* Предисловие // Набоков В. В. Лекции по зарубежной литературе. — М., 1998. — С. 22.

В 1959 г. Набоков вернулся в Европу. «Палас-отель» в Монтрё (Швейцария) стал его последним пристанищем.

В 1964 г. он опубликовал свой перевод на английский язык «Евгения Онегина» А. С. Пушкина (в четырех томах с обширными комментариями). Затем перевел на английский «Слово о полку Игореве», многие лирические стихотворения Пушкина, Лермонтова, Тютчева, лермонтовского «Героя нашего времени». Набоков скончался 12 июля 1977 г. в Монтрё.

Новизна поэтики В. В. Набоков всегда демонстративно отказывался принимать участие в каких бы то ни было политических, идеологических, этических дискуссиях. Его девизом оставалось всепоглощающее служение Искусству. Оценивая развитие русской литературы в XIX–XX вв., писатель пришел к выводу, что она всегда была больше чем литературой, и постепенно это привело к почти полной ее идеологизации, превращению в «вечную данницу той или иной орды», когда от художника требуется приносить общественную пользу. Его совет художникам: во всем ставить «как» превыше «что».

Мир набоковских произведений необыкновенно яркий, праздничный, сияющий, красочный. В этом его можно назвать наследником Н. С. Гумилева и И. А. Бунина, о котором писатель «не мог говорить без волнения». Но при этом в способах изображения внешнего мира он делает шаг вперед по сравнению со своими предшественниками, открывая новую структуру метафоры. Реальность, созданная им, прежде всего видима и осязаема. Зыбкое и невещественное уплотняется и превращается в некое подобие предметов, телесно ощутимых. Даже внутренний мир человека изображен предметно: «тяжелые движения души» шахматиста Лужина («Защита Лужина»), «шум рассаживающихся чувств» («Весна в Фиальте»).

Таким образом, подход к изображению человека в прозе Набокова практически не отличается от его подхода к изображению внешнего мира. Человек часто изображается как вещь: сосуд («Истребление тигранов»), буква (тело в виде зета в рассказе «Весна в Фиальте»). Вещи же, наоборот, одушевляются: фабрика «шагает», шоколад с объявления «окликает» («Пассажир»). Характеры персонажей не развиваются. Герои уходят со страниц такими же, какими туда пришли: великолепными манекенами. Статичны не только характеры. Статичен весь мир набоковских произведений. Не случайно критики называли Набокова «неисправимым обманщиком», «мистификатором» и даже «литературным провокатором», а его стиль «бездушным, надменным и холодным».

Между тем нарочито холодный и отстраненный стиль есть не что иное, как созданный самим Набоковым литературный прием. Тем самым писатель уходил от действительности, погружаясь в вымышленную им великолепную и изысканную реальность. Поэтику стилистически изысканной прозы слагают как реалистические, так и модернистские элементы (лингвостилистическая игра, всеохватное пародирование, мнимые галлюцинации). Принципиальный индивидуалист, Набоков ироничен в восприятии любых видов массовой психологии и глобальных идей (в особенности марксизма, фрейдизма).

«Великое (многие полагают, что и чрезмерное) мастерство Набокова в его прозе гипнотизирует и мистифицирует нас. ...Да, конечно, мастер, да, конечно, талант, да, возможно, гений, но... Сколько я слышал такого. То холодный, то неверующий, то бездушный, то циничный, то жестокий (короче — безыдейный...)... Мы отказываем человеку в боли, чувстве, трагедии за то, что ставим его выше себя. Не есть ли это плебейство или попросту зависть? Не есть ли и пресловутое мастерство (тем более избыточное) — своего рода маска человека застенчивого, нежного, ранимого и израненного, страшщегося насилия (в том числе насилия истолкования)? ...Не есть ли обостренное чувство достоинства то, что мы полагали за высокомерие или самодовольство?»¹

**«Она впилась,
эта тоска...»**

Ранимая душа Набокова, сила его чувства ярко проявились в мемуарно-биографической книге «*Другие берега*», в которой он, в частности признавался: «Я обязан особому оттенку, в который с тех пор окрасилась тоска по родине. Она впилась, эта тоска, в один небольшой уголок земли, и оторвать ее можно только с жизнью»². Это произведение отстоит от основного корпуса прозы писателя, тяготеющей к нарушению жизненного правдоподобия, стремящейся изменить до неузнаваемости жизненные реалии. Название книги — «*Другие берега*» — метафора удаленности того мира, который стал предметом воспоминания, исчезнувшего в потоке времени прошлого.

«*Другие берега*» — книга о собственной жизни, наполненная биографическими фактами, многочисленными подробностями окружающего мира, представшего перед Набоковым в годы детства, юности, молодости. Вместе с тем она заключает в себе сквозные мотивы всей набоковской прозы: детства как утраченного рая, человеческого одиночества,

¹ Битов А. Г. Ясность бессмертия // Владимир Набоков: pro et contra. — СПб, 1997. — С. 12.

² Набоков В. В. *Другие берега*. — М., 1989. — С. 45.

эстетики шахматной игры. В ней отчетливо проступает мироощущение писателя, парадоксально сочетающего в себе острый скептицизм и лиричность мироощущения. Воспоминания Набокова демонстрируют уникальность жизненного опыта человека, равно принадлежащего двум культурам: русской и англо-американской.

Набоков стремится быть предельно точным, воссоздавая прошлое, принципиально не желает нарушать «чистый ритм Мнемозины», своей постоянной спутницы и собеседницы. Он исключительно внимателен на самые мелкие подробности. Он обстоятельно описывает внешность, манеру поведения окружающих, обстановку родительского дома, оформление прочитанных книг, вид пойманных бабочек. Достоверность изображения превращает книгу Набокова в ценное документальное свидетельство, вместе с тем написанное им всецело принадлежит художественной прозе.

Время историческое отступает на второй план, становится фоном для движения автобиографического времени, «личной обочины общей истории». История входит в личную жизнь отдельными фрагментами своих больших и малых событий: родословной рода Набоковых и Рукавишниковых, упоминанием о Первой мировой войне, императорской семье, Октябрьской революции, отголосками политической деятельности отца.

Особенностью набоковских воспоминаний являются и авторские философские, искусствоведческие, научные рассуждения, например, о спиралеобразном характере жизни, о шахматном искусстве, о бабочках и — через них — мире живой природы. Сквозь них проходят важнейшая для писателя идея необратимости жизни, чувство призрачности существования.

«Другие берега» являются «ключом к пониманию набоковской прозы» (В. В. Ерофеев), подтверждая нерасторжимую связь между личностью писателя и «Я» повествователей его текстов.

Спасение в языке (Саша Соколов)

Искусство обращения со словом

Автор произведений, открывших, по мнению авторитетных исследователей, новые возможности русской прозы в ее наиболее редко и трудно воплощаемой пушкинской версии, *Саша*

(Александр Всеволодович) Соколов (р. 1943) родился в г. Оттава (Канада) в семье помощника военного атташе. После окончания школы он поступил в элитный Военный институт иностранных языков, но затем перешел на факультет журналистики Московского университета им. М. В. Ломоносова.

После окончания университета он два года проработал журналистом в «Литературной России», но, вступив в конфликт с семьей, оставил журналистику и устроился работать егерем на Волге.

В 1976 г., женившись на австрийке, Соколов эмигрировал за границу, где опубликовал повесть *«Школа для дураков»* — экспериментальную прозу, состоящую из стихов и прозаических фрагментов, на грани реальности и фантазии.

«Школа для дураков» была издана К. Проффером и получила одобрительный отзыв В. В. Набокова, назвавшего книгу «обаятельнейшей, трагической и трогательнейшей». В 1980 г. появился его роман *«Между собакой и волком»*. Его главным героем стал язык, который по ходу действия сам творил персонажей, то растворяя их в языковой стихии, то придавая им отчетливые облики. Исследователи говорят о редком языковом чутье автора, его речевых догадках, о стилистической изощренности, которая позволила писать один и тот же роман в разных вариациях.

«Палисандрия» (1985) написана как пародия одновременно на исторический, эротический, детективный и мемуарный роман.

В основе сюжета история родившегося в Кремле Палисандра Дальберга — правнука Григория Распутина и внучатого племянника Лаврентия Берия. Палисандр в начале XXI в. становится, по замыслу автора, правителем России. Его биография выстраивается практически из крайних состояний человеческого существования: знатность и безвестность, культ личности и предельное унижение, безмерное богатство и нищета, амплуа великого любовника и жертвы сексуальных издевательств, юность и старость.

Подобное обилие жизненных испытаний, выпадающих на долю персонажа, в реалистическом художественном мире превратило бы текст

в роман воспитания, в «историю человеческой души», открыв богатейшие возможности для психологического исследования. В постмодернистском романе Саши Соколова стержень личности героя — абсолютная самовлюбленность, не подверженная деформации временем и событиями.

В «Палисандрии» содержатся сотни разнообразных культурных знаков и ассоциаций: имена исторических деятелей, в первую очередь руководителей Советского Союза, представителей русской, советской и мировой культуры — писателей, композиторов, архитекторов и т. д. и их творений; географические названия, которые выстраиваются в какие-то списки-свидетельства невероятной широты мира; библейские контексты; античная и восточная (буддийская) мифология; многочисленные скрытые литературные цитаты и аллюзии.

Умножая число масок главного героя, писатель умножает и образ самого мира как арены действия романа. Приемы двойничества, маски и мистификации становятся в художественном мире «Палисандрии» определяющими. Масочный характер приобретают в романе образы реальных деятелей и исторических событий. Масочным становится само слово. Не случайно Саша Соколов определил смысл своего творчества как «серьезная игра». Он говорил, что литература.. — это искусство обращения со словом, подчеркивая свою огромную любовь к русскому языку.

Маятник между двумя реальностями

Повествование в *«Школе для дураков»* ведется от лица умственно отсталого мальчика, который, рассказывая, постоянно включается в игры, создаваемые на глазах читателя. Если включиться в эти игры, то можно все увидеть глазами ребенка: фолианты и рукописные труды на парте, машину, на которой герой отправляется к любимой женщине. Если остаться в мире «здорового смысла», тогда вместо этого перед взором возникнут помойка и «грузовик мусорного треста, клопообразный и зеленый, как муха».

Обыденной, прозаической реальности, в которой господствует здравый смысл, мальчик противопоставляет свободный, нерегламентированный мир детской игры. Чудесный мир, где можно по своему желанию превращаться в кого угодно и который, несмотря ни на что, существует на самом деле. Достаточно распахнуть дверь и оказаться во рву Миланской крепости, беседуя с Леонардо да Винчи. В этом мире, несомненно, могут существовать снежные бабочки. В нем соседка

по квартире, школьный завуч и ведьма превращаются друг в друга и никогда нельзя с уверенностью сказать, с кем мы говорим в данный момент.

В этом волшебном мире живут мальчик, Павел Норвегов и академик Акатов. В мире «здравого смысла» обитают отец мальчика, который работает прокурором («у него столько дел, столько загубленных судеб...»), и директор спецшколы Н. Г. Перилло («он всегда приходил угрюмо... зарплата у него была небольшая, а пил он много...»). Мечта для мальчика связана с игрой. То и другое преобразуют мир, делая обыденное — поэтичным, низменное — высоким, пошлое — чистым, уродливое — прекрасным. Но игра еще дает возможность действовать. Это свободный мир, где ты волен поступать, как вздумается. Она дает возможность для творчества даже в ненавистой школе или в тесной городской квартире. Тогда мир здравого смысла превращается прямо на глазах в сказку.

Один из важнейших мотивов романа — мечта о свободе. Детская игра становится способом достижения свободы в душном мире здравого смысла. На протяжении всего повествования между двумя мирами качается маятник. В диалог постоянно вступают персонажи, олицетворяющие две реальности. Маятник качается, а читатель воспринимает происходящее в зависимости от того, кто из участников этого диалога говорит.

Так происходит «покачивание» от обыденного, незначительного к высокому, поэтическому. Изображение как бы раздваивается. Два впечатления накладываются друг на друга. От их соединения возникает нечто третье. Образ становится более емким. Саша Соколов говорил, что, по его мнению, проза должна «завораживать», потому что она обязана своим течением «чистой энергии слова». Эти слова весьма справедливы для его собственных книг.

Один из важнейших композиционных приемов «Школы» — подключение при помощи ассоциаций эмоционального фона. Сначала автор сообщает о каком-то событии, просто констатируя факт, но потом, после создания такого фона, то же событие описывается подробно. О смерти Павла Норвегова сообщается на первых страницах, то есть задолго до того, как читатель узнает, что это за человек и как к нему относится главный герой. Когда об этом событии рассказывается уже в конце — детально, подробно, — сильный эмоциональный фон создан и рассказ звучит пронзительно. Норвегов умер, но для мальчика он реален. Он даже может сидеть на подоконнике, поставив на батарею босые ноги, и разговаривать с ним. Авторская речь в этой книге неод-

народна. Отдельные фрагменты написаны в манере, близкой к реалистической. Иногда голос автора становится неотличим от голоса мальчика.

«Школа для дураков» пронизана сильными искренними эмоциями. Именно они скрепляют текст, в котором на первый взгляд все спутано, алогично. Несмотря на трагические ситуации, в которых оказывается мальчик, эта книга оставляет необыкновенно светлое чувство, как будто произошло путешествие в мир прекрасный, чистый, волшебный. В мир, полный чудес.

«Вернуться в Россию — стихами»

«Нас судьба ударила наотмашь...»

Поэзия русского зарубежья часто представляется выдающимися именами и непревзойденными творениями *М. И. Цветаевой, В. Ф. Ходасевича, Г. В. Адамовича* и др. Но история

русской эмигрантской поэзии не прервалась на «первой волне». В 1950-е гг. возникли новые замечательные поэты, были изданы сборники-антологии, появились литературоведческие исследования, посвященные творчеству *Ивана Елагина, Дмитрия Кленовского, Валентины Синкевич, Николая Моршенина* и других поэтов «второй волны».

Один из наиболее известных поэтов «второй волны» эмиграции *Иван Венедиктович Елагин (Матвеев)* (1918–1987) родился во Владивостоке в семье поэта-футуриста *Венедикта Марта*. Елагин оказался в Германии во время Второй мировой войны. В 1950 г. он выехал в США, где прожил до своей смерти от рака в 1987 г. Первые книги стихов Елагина «*По дороге оттуда*» и «*Ты, мое столетие*» вышли еще в Мюнхене в конце 1940-х гг. В дальнейшем были опубликованы сборники «*Отсветы ночные*» (1963), «*Косой полет*» (1967), «*Под созвездием топора*» (1976), «*Тяжелые звезды*» (1986), «*Курган*» (1987). Последняя книга издана посмертно. В 1998 г. в России появилось полное собрание сочинений в 2 томах.

В основе художественного опыта Елагина — трагический опыт XX в., преломившийся в его судьбе. Важнейшие мотивы его лирики — нелегкие жизненные испытания, долгие дороги войны, тоска по родине. Завершение войны побудило его не ограничиваться изображением картин разрушений, а осмыслить войну как трагедию всего израненного мира, великих жертв террора («*Бомбы истошный крик...*» и др.). Поэт создал поэму «*Звезды*», посвященную участи репрессированного отца и собственной скитальческой судьбе. Через всю поэму проходят сквозные образы неба, неотвратимо гаснущих звезд.

Мастерство поэта заключается в умении создавать зримое, движущееся, почти кинематографическое изображение: «дождь бежал по улице на цыпочках», «отсветы неоновые ерзали в темноте асфальтовых глубин». В стихах возникает тема утраты человеком самого себя, превращения в «этом мире объема и тяжестей» в ответ, плоскую тень, «призрак двумерный».

Сосмыслением судьбы человека в условиях технизированной цивилизации связана и еще одна важная для поэзии Елагина тема — «Творца и Робота». Он страстно выступает против тотальной унифициру-

ющей механизации жизни, в защиту сердца, души («*Послушай, я все расскажу без утайки...*» и др.).

Размышляя о сущности поэзии, Елагин уделяет внимание силе действительности поэтического слова. В поисках «первозданных слов» для него бесценен опыт Блока, Цветаевой, Ахматовой, Бунина, Пастернака, Заболоцкого. Незадолго до кончины им было создано четверостишие, которое он завещал опубликовать в альманахе «Встречи» после смерти. Строки звучат апофеозом жизни, ее обыкновенного чуда, запечатленного в безыскусности, горькой мудрости точных незаменимых слов:

Здесь чудо все: и люди, и земля.
И звездное шуршание мгновений,
И чудом только смерть назвать нельзя —
Нет в мире ничего обыкновенней¹.

Последняя прижизненная книга поэта вышла в 1987 г. в США. Сборник «*Курган*» появился уже после его смерти, в Германии, в 1988 г. Эта книга, посвященная террору 1930-х гг., была названа автором «памятью о погибших и свидетельством современника».

В судьбе *Валентины Алексеевны Синкевич* (р. 1926) Вторая мировая война также стала определяющим событием. Ее детство прошло на Украине. В 1942 г. Валентину угнали в Германию на принудительные работы. В конце войны В. Синкевич оказалась в английской зоне оккупации, несколько лет прожила во Фленсбурге и Гамбурге в лагерях для перемещенных лиц. В 1950 г. с мужем и дочерью переехала в США, где сначала работала санитаркой в доме для престарелых, продавщицей и кассиром в супермаркете, а затем 27 лет — библиографом в библиотеке Пенсильванского университета. Печататься она начала в 1973 г. — в газете *Андрея Свдых* «Новое русское слово». С этого времени стихи, рецензии, переводы, статьи и очерки В. Синкевич часто публикуются в периодических изданиях: «Грани», «Новый журнал», «Записки Русской академической группы в США», «Стрелец», «Перекрестки», «Встречи» и др.

На выход первого стихотворного сборника «*Огни*» (1973) доброжелательными рецензиями отозвались *И. Одоевцева* и *Ю. Терапиано*. Вторая поэтическая книга В. Синкевич «*Наступление дня*» (1978) — двуязычна, в нее вошли и авторские переводы на английский. Затем появились сборники стихов «*Цветение трав*» (1985) и «*Здесь я живу*» (1988). Вместе с художником *В. Шаталовым* Валентина Алексеевна

¹ Цит. по: *Зайцев В. А.* Русская поэзия XX века. — М., 2001. — С. 190.

подготовила и издала в 1992 г. антологию поэзии «второй эмигрантской волны» «Берега», представившую сорок имен. В соавторстве с *В. Крейдом* и *Д. Бобышевым* на основе источников, рассеянных по многим странам, она составила «Словарь поэтов Русского Зарубежья» (1999).

Определяя особенности своего творчества, В. Синкевич писала о том, что, попав в гигантские пульсирующие американские города, она постаралась открыть свою Америку, постепенно найдя в ней единственный, приемлемый для себя мир, в котором английский язык переплетается с русским.

Синтаксис и ритм в стихотворениях зачастую сознательно затруднены. Поэт стремится к тому, чтобы напрячь читательское восприятие, «не заботясь, чтоб стих был гладок и голос красив».

Поэты «третьей волны» эмиграции

Поэты этого поколения — созвездие ярких индивидуальностей: *Иосиф Бродский*, *Дмитрий Бобышев*, *Александр Галич*, *Бахыт Кенжеев*, *Наум Коржавин*, *Лев Лосев*, *Ирина Ратушинская* и др. Несмотря на разность художнических устремлений, всех их объединяет одно — принадлежность к народу, создавшему великую культуру.

В лирике *Наума Моисеевича Коржавина* (р. 1925), одного из старших поэтов «третьей волны», выехавшего на Запад в 1973 г., философско-публицистические размышления воплощаются в лаконичных формах прямой, автологической речи. Важнейшим качеством его поэзии всегда были социально-духовная насыщенность, взаимодействие гражданственности и лиризма. В поздних стихах поэта нарастает ощущение тревоги («*Оторопь*» (1987)), предчувствия беды, запаха «новой крови», опасного движения мира в пропасть, к бездне («*Наше время*», «*Вагон*», «*Ньюс*» и др.).

Чувство смятения, горечи пронизывают и произведения *Юрия Михайловича Кублановского* (р. 1947), стихи которого отличаются верностью традициям русского стихосложения, большим чувством меры, никогда не эксцентричной, всегда оправданной по сущности метафоричностью. Другие неотъемлемые качества его лирики — глубинная сродненность с историей, насыщенность чувства. Нельзя оставить без внимания и достойную биографию поэта: после многих лет политических преследований он в 1982 г. был вынужден выехать в эмиграцию, где, наряду с европейскими впечатлениями, продолжал разработку русских тем. Затем первый из всех эмигрантов бесповоротно, не в туристскую поездку, вернулся в Россию (в 1990 г.) и здесь отдал все свое

внимание бедствиям нынешнего времени, особенно в своей родной Ярославщине (подробнее о творчестве Кублановского см. в статье Иосифа Бродского «Поэзия Юрия Кублановского» в хрестоматии на CD).

На творчество *Ирины Борисовны Ратушинской* (р. 1954) оказал влияние тяжелый жизненный опыт тюремных мытарств, уготованных ей за правозащитную деятельность. Ратушинская приняла поэзию не как игру, а как «исповедь, проповедь, самое бытие» (*Ю. М. Кублановский*). Душевная щедрость поэта, богатство внутреннего мира позволили даже сквозь тюремную решетку и колючую проволоку увидеть прекрасное («*Есть праздник любования луной...*»). Вечная тема природы, ее хрупкой красоты раскрывается в острых драматических контрастах. Для поэта Родина — страдальца и святая. Стихи И. Ратушинской дышат действенной гражданственностью, готовностью идти до конца дорогой испытаний.

«Ниоткуда с любовью» (И. А. Бродский)

Космизм мироощущения

Выдающийся, всемирно известный поэт, лауреат Нобелевской и других престижных премий
Иосиф Александрович Бродский (1940–1996)

вошел в поэзию на излете оттепели. Писать стихи он начал в 17 лет и вскоре получил известность в среде молодежи. В конце 1950-х Бродский сблизился с кругом *Е. Рейна, Д. Бобышева, А. Наймана*, так называемым «ахматовским кружком». Знакомство с *А. А. Ахматовой* сыграло огромную роль в творческом формировании Бродского. Среди других влияний можно назвать поэзию *Джона Донна*, по словам самого Бродского, «сбившего поэта с ног экзистенциальным ужасом».

Настоящей школой поэзии оказалась для молодого поэта английская метафизическая школа XVII в. — это прежде всего уже названный *Джон Донн, Джордж Герберт, Ричард Крэншо и Эндрю Марвелл*. Отличительной чертой поэтов-метафизиков является интеллектуальная основа их творчества, то есть стремление дать в стихах картину мира, основанная на логическом, умственном анализе. Их поэзия полна необычных образов, подчеркивающих индивидуальность восприятия мира. По своему чувственному и интеллектуальному восприятию, по совершенно особому сплаву логического и эмоционального в стихе Бродский и явился совершенно уникальным поэтом, соединившим русскую и английскую традицию стихотворчества.

В 1964 г. Бродский был на пять лет сослан «за тунеядство» в деревню Норенская Архангельской области. Однако в результате активных действий в его защиту (*А. А. Ахматова, С. Я. Маршак, К. И. Чуковский*) был досрочно освобожден и вернулся в родной Ленинград. Начиная с 1965 г. его произведения широко публикуются за рубежом. Период с 1965-го по 1972 г., до вынужденного отъезда в США, был временем активного лирического творчества поэта, совершенствования в области поэтической формы («*Сонет*» (1967); «*Паршивый мир...*», «*Я всегда твердил...*» (1971) и др.).

В 1972 г. Бродский был вынужден уехать из страны. Он поселился в США, где стал преподавать, выступать с лекциями и, добившись материальной независимости, смог более интенсивно заниматься литературным творчеством. В США выходят его книги «*Часть речи*» и «*Конец прекрасной эпохи*» (1977), «*Римские элегии*» (1982), «*Новые стансы к Августе*» (1983), «*Мрамор: Пьеса*» (1984), «*Урания*» (1987), в Швеции «*Примечания папоротника*» (1990) и др. Посмертно была выпущена книга «*Пейзаж с наводнением*» — (1996).

Излюбленные темы Бродского — время, пространство, Бог, жизнь, смерть, поэзия, изгнание, одиночество. Исследователи отмечают трагедийность мироощущения поэта, «апофеоз одиночества» в его лирике.

В своем взгляде на личность Бродский сближается с мнениями и положениями философов-экзистенциалистов — Камю, Сартра, Бердяева, Кьеркегора и Хайдеггера. При этом они подчеркивают то, что человек, только полностью отказавшись от общества, найдет сам себя и сможет реализовать заложенные природой уникальные способности. Однако, чтобы выйти на свой личный путь самоутверждения в мире, человек должен отказаться и от личных представлений о самом себе, которые сложились также под влиянием социальной среды. Как преодоление изобреченности возникает у Бродского тема языка, слова, речи. Поэт, в его понимании, — это инструмент языка. А язык важнее Бога, важнее природы.

Несомненна особая роль античности в философско-поэтическом мировидении Бродского. Поэт считал, что эллино-римское мироощущение было более достоверным и убедительным, чем «навязанное культурной традицией христианское мироощущение» («Орфей и Артемиды» (1964), «Дидона и Эней» (1969), «Одиссей Телемаку» (1972), «Развивая Платона» (1976)). Бродский пристально исследует и мотивы Ветхого и Нового заветов («Исаак и Авраам» (1963), «Сретенье» (1972), «Бегство в Египет» (1988) и др.). С 1961-го по 1991 г. поэт написал более 10 рождественских стихотворений. В начале 1990-х были созданы такие шедевры, как «Рождественская звезда», «Колыбельная», «Что нужно для чуда?».

В «Рождественской звезде» (1987) Бродский дал свою философско-поэтическую интерпретацию библейских мотивов. Он излагает сюжет более конспективно, несколько декоративно. Условно-легендарное поэтически конкретизируется, обрастает зримыми, осязаемыми предметными деталями («желтый пар из воловьих ноздрей», «втасченные» в пещеру подарки волхвов) и в то же время одухотворяется. Ключевым становится образ звезды. Взгляды младенца (Сына Человеческого) и звезды (Бога-Отца) скрещиваются, а на их пересечении чувствуется пристальный взгляд матери.

Излюбленный жанр поэта — путевые заметки («Роттердамский дневник» (1973), «Темза и Челси» (1974), «Мексиканский дивертиссмент» (1975) и др.). В 1995 г. вышел сборник «Пересеченная местность», в котором собраны сорок произведений «жанра путешествий». Каждое стихотворение сопровождается подробным комментарием автора. Так создается «с одной стороны, пейзаж, с другой — автопортрет».

Среди произведений Бродского, посвященных поэтам («На смерть Роберта Фроста», «Большая элегия Джону Донну», «На смерть Т. С. Элиота», «У памятника А. С. Пушкину в Одессе» и др.), особое место занимают 12 стихотворений с посвящениями А. А. Ахматовой и эпитафиями из ее стихов. Этот ряд, начатый еще при жизни Ахматовой, был завершен проникновенным и редкостным по художественному совершенству обращением «На столетие Анны Ахматовой» (1989). Это произведение отмечено космизмом мироощущения, классической простотой формы. В нем раскрываются поразительно гармоничная художественная концепция бытия и творчества, образ поэта в мире:

Бог сохраняет все; особенно — слова
Прощенья и любви, как собственный свой голос¹.

Наблюдатель и мыслитель

В своих поздних стихах Бродский предстает прежде всего как наблюдатель и мыслитель. Почти полностью исчезает мотив физического движения героя в пространстве. Ритм замедляется. Сам герой неподвижен, движутся его взгляд, его мысль: «Взгляд оставляет на вещи след» (*«Это — ряд наблюдений...»*).

Иосиф Бродский открыл новую поэтическую традицию, соединив уроки нескольких поэтических школ и направлений в своей поэзии. Новаторство Бродского проявилось не только в особом видении мира, но и в принципах построения метафоры, которая чаще всего строится на зрительном сходстве: солнце на рассвете изображено как горячий уголь, тлеющий в серой золе неба (*«Эклога 4-я (зимняя)»*). Но за живописным образом скрывается глубокая смысловая подсветка, мир обретает непостижимую глубину. Среди пурги появляются первые дуновения тепла: тепло тела; пламя загорается как страстное желание идеала; полыхающие сны.

Нетрадиционность метафор и сравнений Бродского проявляется и в том, что чувственно ощущаемое уподобляется тому, что органам чувств недоступно.

Как число в уме, на песке оставляя след,
Океан громоздится во тьме, миллионы лет
Мертвой зыбью баюкая щепку.

Колыбельная трескового мыса²

¹ Цит. по: *Зайцев В. А.* Русская поэзия XX века. — М., 2001. — С. 223.

² *Бродский И. А.* Колыбельная трескового мыса // <http://alexey-lao.narod.ru/quote/brodskiy1.html>.

В творчестве Бродского многое покажется странным, если следовать стереотипам читательского восприятия. Если строки воспринимать буквально, то получится полный абсурд: «Годы жизни повсюду важней, чем воды», «воды, рельсы... все эти вещи почти мгновенны» и др. Но в стихотворении речь идет о способах самоубийства. Слова «воды» и «рельсы» заменяют длинные фразы: «те мгновения, когда человек тонет», и «те мгновения, когда человек умирает под колесами поезда». Бродский сокращает фразу до одного слова, опуская логические связки. Читатель должен восстанавливать их сам.

Стихи Бродского как бы отражают процесс мышления: ведь мысль бежит быстрее, чем человек успевает ее записать. Во многих произведениях мысль зафиксирована фрагментарно, а промежуточные звенья опущены. Явления нагромождаются одно на другое. Вещи соединяются, образуя разнородный конгломерат. Реальность дробится на ощущения, которые стягиваются в крепкие узлы («*Узнаю этот ветер...*», «*Литовский дивертистмент*» и др.).

Талант Бродского необыкновенно многолик. В его поэтическом видении мира нет единообразия, повторяемости. Возможно, поэтому его творчество стало огромным фактором, влияющим на сознание людей, а его стихи обрели такую власть над душами читателей.

В «ситуации границы» (на пороге XXI в.)

Ощущая себя иммигрантами

Существование советского государства, тоталитарного режима наделяло русскую эмиграцию особым чувством единения в противостоянии. С утратой этого врага эмигранты как будто начали терять свою прежнюю национальную идентичность. Таким образом, в настоящее время, с одной стороны, происходит эстетизация эмиграции и эмигрантов «первой волны», формируется миф о Русской Эмиграции. С другой стороны, в отношении эмиграции 1990-х, более близкой по времени к сегодняшнему моменту и потому в меньшей степени иллюзорной, механизмы мифологизации не срабатывают.

Писатели-эмигранты 1990-х гг. существуют в сложной «ситуации границы» нескольких культур. Осознавая себя скорее иммигрантами, чем эмигрантами, они, в отличие от эмигрантов «первой волны», перешли от политики «исключения» к политике «включения». Например, *Михаил Шишкин*, русский писатель, живущий в Швейцарии, выпустил 600-страничный литературно-исторический путеводитель по Швейцарии на немецком языке: «*Русская Швейцария*».

Русский писатель-эмигрант *Андрей Макин* создал роман «*Французское завещание*» на французском языке, принесший ему большой успех.

Возможно, успех книги Макина заключается в авторской стратегии: он радикально изменил привычную оппозицию «аборигены/эмиграция». В его книге повествователь-чужак (и ассоциирующийся с ним автор) не противопоставляет себя первым, но подчеркнуто демонстрирует свое желание стать одним из аборигенов.

«Словом воскреснем» (М. П. Шишкин)

Один из наиболее ярких и титулованных представителей «четвертой волны» *Михаил Павлович Шишкин* (р. 1961) обрел известность после публикации романа «*Всех ожидает одна ночь*». В 2001 г. он стал лауреатом Букеровской премии за роман «*Взятие Измаила*», о котором сам автор сказал, что эта книга «о невозможности освободиться от России».

Одно из последних произведений Шишкина, роман «*Венерин волос*», был награжден в 2005 г. премией «Национальный бестселлер», но породил при этом дружный и недоброжелательный хор критических откликов. Критики называли писателя имитатором, изображающим «то страсть, то мысль», обвиняли его героя в том, что он лишен «способности к состраданию» и «острому переживанию собственного греха и гне-

тущего чувства вины», а автора — в том, что он наслаждается российскими ужасами из сытой Швейцарии. Почти каждый из писавших о «Венеринем волосе» упомянул, что Шишкин эмигрировал в 1995 г. из России.

Между тем писатель создал роман для всех, не только для россиян, но и для европейцев из Западной Европы, и для американцев, и для израильтян. И это принципиальная черта авторской позиции, ориентирующейся не на гражданство своей аудитории, а на вдумчивого читателя, готового воспринять такой большой, гулкий, сложно устроенный текст.

Ключи к его пониманию скрываются внутри: так, в романе упомянута фреска «Воскрешение плоти» Луки Синьорелли в итальянском соборе Орвието; в унисон с сюжетом фрески звучит эпиграф «И прах будет призван, и ему будет сказано: „Верни то, что тебе не принадлежит; яви то, что ты сохранял до времени. Ибо словом был создан мир, и словом воскреснем“ (Откровение Варуха, сына Нерии. 4, XLII)». То, что цитата взята из апокрифа — апокалипсического видения пророка Варуха, — принципиально, потому что роман сознательно не претендует на каноничность толкования образа «воскрешения плоти».

Начало произведения — истории, которые рассказывают россияне, желающие получить в Швейцарии статус беженцев. Они попали в Цюрих из Чечни: из детского дома, из тюрьмы, их дом сожгли, их родителей убили, их насиловали черенком метлы, их детей расстреливали в упор. Главный герой романа — переводчик, которому приходится переводить все эти жуткие подробности на немецкий язык. Ав перерывах между допросами он читает «Анабасис» Ксенофонта.

Такое сопоставление предоставляет возможность соединить в одном тексте греческих наемников, отступающих к морю, со спустившимися с гор чеченскими беженцами, которые поклялись, что лучше умрут, чем сдадутся русским. Чеченцы и эллины отправляются в путь вместе. Герой же не только переводит чужие истории, он еще и пишет полуфантастические письма сыну Навуходонозавру, рассказывая ему о службе в Министерстве обороны швейцарского рая.

«Венерин волос» постепенно превращается в роман о человеческом рассказе. В произведение включены эпизоды, в которых герои испытывают пронзительную «острую жалость», в их сердцах возникает любовь. Автор и его герои уверены: то, что не будет записано, умрет. И потому все важное, и болезненное, и радостное, и невыносимое, и очаровательное должно быть запечатлено в слове, тогда оно не умрет

уже никогда. «Наша жизнь и есть тот самый рассказ», — считает автор. Поэтому так важна каждая мелочь, каждое «проглоченное ветром» слово, каждое молчание. Ведь и в эпиграфе романа сказано: «словом воскреснем».

Важно только понять, из какого именно слова рождается жизнь, что можно узнать из человеческого рассказа, а чего узнать нельзя никогда.

Поле борьбы за выживание

Поле литературы становится полем борьбы за выживание: в данном случае включения в литературу страны проживания писателя-эмигранта.

Впрочем, очевидно, что литературе эмиграции 1990-х гг. почти не удается создать властный дискурс ни в рамках поля метропольной литературы, ни в рамках эмигрантской литературы прошлого, ни тем более в мировой литературе. Метропольная литература стремится теперь к вытеснению авторов, уже уступивших властные позиции предыдущим поколениям эмигрантов.

Обращает на себя внимание и то, что писатели-эмигранты последней волны в конкурентной борьбе в поле литературы используют в своем творчестве позиции, характерные для того или иного меньшинства.

Так, *Юлия Кисина* в своих произведениях обыгрывает идею асексуальности. Как будто выросшие из кошмаров геной инженерии и массового искусства клоны в романе «Слезы» вытесняют несимметричного человека как вид, формируют себе новые тела. *Мария Рыбакова* пристально исследует отношения палача и жертвы, акцентируя чувство вины немцев перед евреями. *Михаил Шишкин* выносит в центр повествования психическую неполноценность: в центре романа «Взятие Измаила» находится любовь героя к своему психически неполноценному ребенку.

Таким образом, очевидно, что литература диаспоры 1990-х позиционирует себя в первую очередь как меньшинственную литературу, герои которой находятся «в покинутости и отчаянии», так как они никогда «не предстают перед собой существами стабильными, завершенными, владеющими собой и вещами».

Такой герой представляет собой постоянное бегство в пустоту, в небытие, к «смерти, которую он приемлет, поскольку только через нее определяет заботу, решимость, совесть» (*Ж. А. Голенко*).

Литература

1. Агеносов В. В. Литература русского зарубежья (1918–1996). — М., 1998.
2. Анненков Ю. П. Дневник моих встреч. Т. 1–2. — Л., 1991.
3. Буслакова Т. П. Литература русского зарубежья. — М., 2005.
4. Варшавский В. С. Незамеченное поколение. — М., 1992.
5. Демидова О. Р. Метаморфозы в изгнании. Литературный быт русской эмиграции. — М., 2002.
6. Литература русского зарубежья. 1920–1940. — М., 1993.
7. Михайлов О. Н. Литература русского зарубежья. От Мережковского до Бродского. — М., 2001.
8. Набоков В. В. Русский период. Собр. соч.: В 5 т. — СПб., 1999 — 2000.
9. Пискунов В. М. Россия вне России // Русская идея в кругу писателей и мыслителей русского зарубежья. — М., 1994.
10. Поплавский Б. Ю. Неизданное: Дневники, статьи, стихи, письма / Сост. и коммент. А. Богословского и Е. Менегальдо. — М., 1996.
11. Раев М. И. Россия за рубежом. История культуры российской эмиграции, 1918–1939. — М., 1994.
12. Русская эмиграция: литература, история, кинолетопись. — Иерусалим; Таллинн, 2004.
13. Русское Зарубежье: Хроника научной, культурной и общественной жизни: 1920–1940: Франция, Т. 1–4 / Под общей ред. Л. А. Мнухина. — Париж; М., 1994–1995.
14. Русское литературное зарубежье. Золотая книга эмиграции. Первая треть XX века: Энциклопедический биографический словарь. — М., 1997.
15. Соколов А. Г. Судьбы русской литературной эмиграции 1920-х годов. — М., 1991.
16. Шаховская З. А. В поисках Набокова. Отражения. — М., 1991.

Советская литература: между догмой и правдой

Во тьме крошечной и при свете белом,
Между войной и миром, — грубо,
в целом, —
Духовную налаживая связь.

*А. П. Межиров. Прощание со снегом
(1964)¹*

Становление литературы «пролетарского государства»

Новый тип культуры

После Октябрьской революции 1917 г. начался переход к новой системе общественных отношений, к совершенно иному типу культуры.

В 1920-х гг. в СССР проходила широкомасштабная кампания построения «пролетарской культуры» — культуры класса, не имеющего национальной самобытности, отечества, религии, традиций. Этот процесс был связан с беспощадной борьбой группировок («Кузница», «Октябрь», «напостовцы», «налитпостовцы» и др.). Для этого времени характерно литературное многоголосие, которое в 1930-х гг. исчезло, уступив место социалистическому реализму. В это же время были заложены основные направления искусства, просуществовавшие до конца советской эпохи: советская литература, литература эмиграции и литература «подпольная».

Разнообразие литературной жизни 1920-х гг. отразилось в создании различных творческих группировок. В 1921 г. сложилась группировка «Серапионовы братья» (И. А. Груздев, М. М. Зощенко, В. В. Иванов, В. А. Каверин, Л. Н. Луц, Н. Н. Никитин, Е. Г. Полонская, М. Л. Слонимский, Н. С. Тихонов, К. А. Федин), которая защищала традиционные представления об искусстве, считая, что задачи творчества должны быть общечеловеческими, а не классовыми.

Наиболее влиятельной творческой группой стала Российская ассоциация пролетарских писателей (РАПП), сформированная в 1920 г. В разные годы ведущую роль в ассоциации играли Л. Л. Авербах, Ф. В. Гладков,

¹ Цит. по: Зайцев В. А. Русская поэзия XX века. — М., 2001. — С. 82.

А. С. Серафимович, Ф. И. Панферов. Призывая к борьбе за высокое художественное мастерство, РАПП вместе с тем оставалась на позициях классовой идеологии. Вся непролетарская культура отрицалась, а писатели, не вошедшие в ассоциацию (*А. М. Горький, В. В. Маяковский, М. М. Пришвин, К. А. Федин* и др.), объявлялись попутчиками.

Многие выдающиеся писатели и поэты активно противостояли такому грубому идеологическому диктату, потому что для них непреложными законами творчества являлись безусловный приоритет гуманистического начала и свобода художественного замысла. Жертвами ужесточения цензуры стали такие крупнейшие писатели и поэты, как *Е. И. Замятин, М. А. Булгаков, А. П. Платонов, А. А. Ахматова, О. Э. Мандельштам, И. Э. Бабель, М. М. Зощенко* и др.

Многообразные литературные объединения и группировки в 1932 г. постановлением «*О перестройке литературно-художественных организаций*» были ликвидированы, а всем писателям было предложено войти в Союз советских писателей.

Разнообразие в рамках идеологии

Философские и культурные проблемы, порожденные социальными перипетиями, такие, как политика и нравственность, русская ментальность, кризис традиционного гуманизма, рождение «нового» человека, позволили утвердиться в литературе большим формам: романам и романам-эпопеям. В 1920-х гг. появляются «*Хождение по мукам*» (1922–1941) *А. Н. Толстого*, «*Мы*» (1921) *Е. И. Замятина*, «*Голый год*» (1921) *Б. А. Пильняка*, «*Железный поток*» (1924) *А. С. Серафимовича*, «*Тихий Дон*» (1928–1940) *М. А. Шолохова*, «*Жизнь Клима Самгина*» (1927–1936) *А. М. Горького*.

Необычайно популярна в это время и малая проза: повести и рассказы. Бытовая повесть основывалась на конфликтах, заключающихся в поиске своего места в новой жизни, и рассматривала настоящее в исторической перспективе («*Петушихинский пролом*» *Л. М. Леонова*, «*Виринея*» и «*Перегонной*» *Л. Н. Сейфуллиной*, «*Антон Непутевый*» и «*Ташкент — город хлебный*» *А. С. Неверова*). Писатели пытались исследовать путь в революцию интеллигенции («*Конец мелкого человека*» *Л. М. Леонова*, «*Зoo, или Письмо не о любви*» и «*Сентиментальное путешествие*» *В. Б. Шкловского*). Многие авторы переосмысливали свою жизнь, обращаясь к прошлому («*Мои университеты*» *А. М. Горького*, «*Детство Никиты*» *А. Н. Толстого*, «*Анна Тимофеевна*» *К. А. Федина*).

Наиболее широко в официальной советской литературе была представлена героико-революционная повесть («*Падение Даира*» *А. Г. Малышкина*,

«Партизаны» *В. В. Иванова*, «Ветер» и «Сорок первый» *Б. А. Лавренева*). Хотя некоторые произведения о послереволюционных событиях не совсем соответствовали требованиям пролетарской литературы, так как размышляли о поисках духовности в разрушаемом мире, их все же публиковали («Конармия» *И. Э. Бабеля*, «Котлован» *А. П. Платонова*).

В это же время возникает потребность в социально-психологическом анализе действительности, интерес к постижению изменения жизни и взглядов конкретного человека, что возрождает роман как жанр. Создаются такие произведения, как «Города и годы» (1924) *К. А. Федина*, «Дело Артамоновых» (1925) *А. М. Горького*, «Белая гвардия» (1925) *М. А. Булгакова*, «Зависть» (1927) *Ю. К. Олеши*, маленькие романы *О. Э. Мандельштама* и др. В конце 1920-х — начале 30-х гг. активизируется интерес к философской проблематике (повести и романы *М. М. Пришвина*, *А. П. Платонова*, *Л. М. Леонова*, *А. С. Грина* и др.).

Слияние «петербургской» культуры, синтезирующей литературу XIX в., символизма и авангарда начала XX в., с новой культурой, родившейся на стыке города и деревни, создало интересное явление — «неклассическую» прозу. Недосказанность, компоновку разноплановых фрагментов, смысловое смещение, орнаментализм использовали в своих произведениях *Андрей Белый*, *Б. А. Пильняк*, *Ю. К. Олеша*, *М. А. Булгаков*.

Утверждение соцреализма

С 1934 г. в официальной советской литературе начался новый и долгий этап существования, ограниченный руководящими документами партии. На Первом съезде писателей СССР социалистический реализм был провозглашен как единственный художественный метод. В его утверждении большую роль сыграл *Максим Горький* (настоящее имя Алексей Максимович Пешков) (1868–1936), который в своей речи на съезде все же подчеркивал, что единство не отрицает многообразия. В действительности писателям рекомендовалось строить содержание и структуру произведения с позиций существования «нового типа сознания», которое зародилось в результате утверждения марксизма-ленинизма. Литература, таким образом была поставлена на службу коммунистической идеологии и пропаганде.

Под полный запрет попали эксперименты с художественным языком (*А. П. Платонов*, *Д. И. Хармс*, *М. М. Зощенко*). На этом фоне удалось сохранить игру со словами и смыслами только детской литературе, которая в 1930-е гг. испытывала небывалый подъем (*В. В. Маяковский*, *С. Я. Маршак*, *К. И. Чуковский*, *А. Н. Толстой*, *Ю. К. Олеша*). Следует

заметить, что и произведения для детей, созданные в соответствии с методом соцреализма, в этот период отличаются высоким художественным уровнем (А. Л. Барто, С. В. Михалков, А. П. Гайдар, Л. А. Касиль, В. А. Каверин).

Несмотря на обязательную классовость и партийность художественного творчества, создавались замечательные произведения, передающие дух эпохи и внутренние стремления обычных людей. Наиболее востребованной в литературе становится ситуация изменения мира. Роман В. П. Катаева «Время, вперед!» стал образцом сочетания экспрессивности движения времени, символического образа страны на основе реальных событий.

В предвоенный период заметно повышается интерес к истории отечества: созданы такие выдающиеся произведения, как «Кюхля» Ю. Н. Тынянова, «Радищев» О. Д. Форш, «Емельян Пугачев» В. Я. Шишкова, «Чингиз-хан» В. Г. Яна, «Петр Первый» А. Н. Толстого, «Степан Разин» А. П. Чапыгина. Писатели в своих произведениях делали акцент на героизме русского народа в тяжелые периоды истории, хотя проблема личности в истории безоговорочно решалась в пользу сильного лидера.

Особую популярность приобрели романы-биографии, в первую очередь о героях революции и гражданской войны («Хлеб» А. Н. Толстого, «Я, сын трудового народа» В. П. Катаева, «Мы, русский народ» В. В. Вишневского). На этом фоне выделяется роман «Как закалялась сталь» Н. А. Островского, воплотивший идею самопожертвования во имя идеалов, идею победы человека над судьбой. Павка Корчагин стал для нескольких поколений советской молодежи воплощением идеала. Силу и влияние этого образа признавали даже такие мастера, как М. М. Зощенко, А. П. Платонов. Совершенно иначе решена историко-революционная тема в романе-автобиографии «Белеет парус одинокий» (1936) В. П. Катаева, где поэтичность воспоминаний сочетается с подлинно героическими событиями.

«Тема особой важности»

Тема труда заняла важное место в советской литературе, так как пролетарское искусство в первую очередь должно было воспитывать труженика, борца за общественные интересы. В рамках поставленной задачи появляются произведения, показывающие эволюцию сознания человека в процессе трудовой деятельности, так называемые романы воспитания «Педагогическая поэма» (1935) и «Флаги на башнях» (1938) А. С. Макаренко.

Крестьянский труд, жизнь деревни, проблемы коллективизации отразились в «колхозных» романах «Поднятая целина» (1932–1960) *М. А. Шолохова*, «Бруски» (1928–1937) *Ф. И. Панферова*. Но при отсутствии перспектив развития села это направление закончило свое существование в послевоенные годы с выходом в свет романов «Кавалер Золотой Звезды» (1947–1948) и «Свет над землей» (1949–1950) *С. П. Бабаевского*.

В это же время укрепляет свои позиции «производственный» роман, получивший свое начало в «*Цементе*» (1925) *Ф. В. Гладкова*, который сыграл значительную роль в дальнейшем развитии темы труда в советской литературе. Авторы, обращающиеся к проблеме индустриализации, стали писать не просто о производстве, а о человеке, о смысле его труда, о личном счастье («*Соть*» *Л. М. Леонова*, «*Не переводя дыхания*» *И. Г. Эренбурга*, «*Люди из захолустья*» *А. Г. Малышкина*). «Производственный» роман можно назвать открытием именно 1930-х гг., потому что позднее писатели практически повторяли уже сказанное до них.

Роман «Новое назначение» *А. А. Бека* (1960–1964, опубликован за рубежом в 1971 г., в СССР — в 1986 г.) многие литературоведы называют завершающим индустриальную тему. Писатель говорил, что роман задуман как главная книга его жизни и первоначально назывался «Ошибка».

Действие романа разворачивается в 1956 г., в начале хрущевских нововведений, в частности упразднения министерств. Главного героя снимают с работы в Совете Министров СССР и переводят на работу послом в одну из стран Европы. Главная мысль, которую автор стремится донести до читателя, заключается в понимании исторической обреченности всех, кто безоговорочно верил Сталину и его окружению.

Несмотря на критику сталинизма, роман в 1960-е гг. не был опубликован, так как многие руководители такого типа были живы и работоспособны. Произведение вышло в свет только через четырнадцать лет после смерти автора.

В 1970-е гг. была сделана попытка возродить «рабочий роман» («И это называется будни» *В. Ф. Попова*, «Изотопы для Алтунина», «Алтунин принимает решение», «Школа министров» *М. С. Колесникова*, «Территория» *О. М. Куваева*), но разработка этой темы так и не стала заметным художественным явлением.

Военная проза

**«Давайте, люди,
никогда об этом
не забудем...»**

Великая Отечественная война оставила неизгладимый след и в жизни страны, и в литературе. С самого ее начала советские писатели почувствовали себя «мобилизованными и призванными». Многие из них стали военными корреспондентами центральных и фронтовых газет, используя ставший актуальным в те дни жанр очерка (*И. Г. Эренбург, В. С. Гроссман, А. П. Платонов, Б. Л. Горбатов*). Писательский и журналистский труд был приравнен к фронтовому подвигу, десять писателей удостоены звания Героя Советского Союза: *М. М. Джалиль, П. П. Вершигора, А. П. Гайдар, А. А. Сурков, Е. П. Петров, А. А. Бек, К. М. Симонов, М. А. Шолохов, А. А. Фадеев, Н. С. Тихонов*.

Конкретные факты военных действий нашли свое отражение в героико-романтических произведениях, написанных по реальным трагическим событиям («Непокоренные» *Б. Л. Горбатова*, «Народ бессмертен» *В. С. Гроссмана*, «Взятие Великошумска» *Л. М. Леонова*, «Звезда» *Э. Г. Казакевича*, «Повесть о настоящем человеке» *Б. Н. Полевого*, «Они сражались за Родину» *М. А. Шолохова*, «Молодая гвардия» *А. А. Фадеева*).

В годы войны и в первые послевоенные годы вновь возник интерес к социально-психологической прозе, анализирующей природу действий человека и общества в экстремальной ситуации («Дни и ночи» *К. М. Симонова*, «Волоколамское шоссе» *А. А. Бека*, «Спутники» *В. Ф. Пановой*, «В окопах Сталинграда» *В. П. Некрасова*).

В послевоенную литературу пришло поколение фронтовиков, новый жизненный опыт которых нуждался в осмыслении. Поэтому приобрела актуальность тема возвращения солдата, радость от встречи и горе от созерцания разрухи, проблема адаптации к мирным условиям после долгой окопной жизни. Сформировавшийся канон социалистического реализма предполагал оптимистически быстрый переход от боев к созидательному труду. Примером может служить роман «Счастье» (1945–1946) *П. А. Павленко*, история возвращения израненного полковника домой и его вхождения в мирное восстановление хозяйства в послевоенном Крыму.

Литература военных и послевоенных лет основывалась на перенесении исторических реалий во внеисторическое мифологизированное пространство. Но была и другая литература, правдиво исследующая драматическую сложность устройства солдата в мирной жизни. Особое место в ней занимает рассказ «Возвращение» (1946) *А. П. Платонова*,

вызвавший бурю критики. После этого рассказа официальные структуры предали великого писателя забвению.

Переосмысление военной темы

Новый период в развитии советской литературы начался после XX съезда КПСС в 1956 г. Вехой в наступившей художественной эпохе стал рассказ «Судьба человека» (1956) *М. А. Шолохова*. В 1950–1960-е гг. публикуются произведения очевидцев войны, которые до этого времени невозможно было опубликовать («Живые и мертвые» *К. М. Симонова*, «Жизнь и судьба» *В. С. Гроссмана*).

В последующие годы авторы чаще решали морально-этические проблемы судьбы простого человека в период испытаний («Батальоны просят огня», «Горячий снег», «Берег» *Ю. В. Бондарева*, «Пастух и пастушка» *В. П. Астафьева*, «Сотников», «Обелиск» *В. В. Быкова*, «Сашка» *В. Л. Кондратьева*, «В списках не значился», «А зори здесь тихие...» *Б. Л. Васильева*).

Прозу *Ю. В. Бондарева*, военного артиллериста, называют «лейтенантской прозой». В романе «*Тишина*» (1962) писатель рассказал о трагедии поколения, ушедшего на поля сражений со школьной скамьи, о том, что вся их взрослая жизнь — война, жить в гражданском обществе они не умеют.

Произведения *В. В. Быкова* отличает обращение к психологической проблематике нравственного выбора. В повести «*Сотников*» представлены два типа жизненного поведения, писатель размышляет над этическими проблемами подвига и нравственного компромисса, истоками героизма и предательства. Герой лирической повести «*Пастух и пастушка*» *В. П. Астафьева*, двадцатилетний лейтенант, убивал фашистов, хоронил товарищей, воевал, не задумываясь над нравственной оценкой происходящего, но три дня любви неузнаваемо изменили его отношение к жизни. Война как явление страшное, чуждое человеку представлена и в поздней прозе писателя. В романе «*Прокляты и убиты*» (1990–1994), в повестях «*Так хочется жить*» (1995) и «*Веселый солдат*» (1998) военное и послевоенное время показано как столкновение тоталитарных систем, которым жизни простых людей не нужны и не интересны.

Жизнь и судьба поколения

Изображение Великой Отечественной войны как события, решающего судьбу всего мира, а не только России, дано в романе-эпопее «*Жизнь и судьба*» *Василия Семеновича Гроссмана* (1905–1967). Работу над романом под рабочим названием «*Сталинград*» писатель начал в 1948 г.

Первая часть дилогии *«За правое дело»* была опубликована в 1953 г., но вторую часть *«Жизнь и судьба»* арестовали на стадии рукописи. После этого имя автора оказалось под запретом. Чудом уцелевший экземпляр *«Жизни и судьбы»* опубликовали в Швейцарии в 1980 г., а в нашей стране — только в 1989 г.

Роман написан в жесткой аналитической манере, но имеет глубокий подтекст, заявленный уже в названии. Герои романа сталкиваются с судьбой-роком, неразрешимыми противоречиями, которые заставляют их страдать и ощущать разрушение привычного мира. Автор показывает героизм народа, его желание защитить родную землю от врага, подчеркивая, что победа достигнута вопреки сталинскому произволу.

В *«Жизни и судьбе»* не просто описаны факты и события этого сложного времени, но и показано влияние эпохи на души людей, на их нравственность. В процессе развития сюжета читатель видит изменения в характерах героев, их отношении к жизни, потому что страх может победить самые возвышенные чувства.

Писатель считает главными причинами этого смещение ценностей при тоталитарной власти, будь это сталинизм или фашизм. Гроссман изображает полное порабощение человеческой личности, которое, по его мнению, является одной из главных целей современного мира, независимо от того, по какую сторону линии фронта в условиях мировой войны оказываются его герои.

От «оттепели» к «застоям»

Глоток свободы В декабре 1953 г. в журнале «Новый мир» была напечатана статья *В. М. Померанцева* «Об искренности в литературе», в которой критиковалась идеализация жизни, искусственность сюжетов, плакатность характеров героев в современных художественных произведениях. Впервые прочно утвердившийся принцип социалистического реализма был подвергнут серьезной критике. Реформы, произошедшие после XX съезда КПСС, были метко определены названием повести «Оттепель» *И. Г. Эренбурга*.

1960-е гг. стали началом идейного и нравственного раскрепощения советского общества, освобождения от догм принципа «партийности литературы», когда стало возможным знать горькую, ранее тщательно скрываемую правду о прошлом и настоящем. На смену ортодоксальным нормам соцреализма приходят более свободные художественные решения.

Но обновление художественной литературы происходило сложно. У литературных журналов стали появляться различия в направлении, эстетическая и даже духовная программа, расхождения во взглядах на общество и литературу. По этой причине возникли принципиальные противоречия в позиции консерваторов (журналы «Октябрь», «Нева», «Литература и жизнь» и примыкавшие к ним журналы «Москва», «Наш современник» и «Молодая гвардия») и демократов (журналы «Новый мир», «Юность»).

Наиболее сильным было противостояние главного редактора «Нового мира» *А. Т. Твардовского* и *В. А. Кочетова*, возглавлявшего журнал «Октябрь». Позиция *В. А. Кочетова* заключалась в критике обновления, в сохранении в литературе принципов «замалчивания» и требований соцреализма. Защитником новых взглядов выступал журнал «Новый мир», которому принадлежит особая роль в духовной культуре этого времени. Этот журнал стал центром, притягивающим к себе самые талантливые и прогрессивные силы литературы. Публикации в «Новом мире» служили знаком качества прозы и поэзии (подробнее см. в воспоминаниях Ю. В. Манна в хрестоматии на CD). Именно на страницах журнала в 1960-е гг. появляются совершенно новые по своей сути произведения («Один день Ивана Денисовича» и «Матренин двор» *А. И. Солженицына*, повесть «На Иртыше» *С. П. Залыгина* и др.).

А. Т. Твардовский четко проводил политику XX съезда КПСС, отстаивая идеологическую и литературную свободу в рамках верности коммунистической идее, которая в годы сталинизма была искажена. После

1964 г. существование журнала стало непрерывной борьбой с бюрократизмом и цензурой. С отставкой в 1970 г. А. Т. Твардовского с поста главного редактора «Нового мира» журнал утратил свою роль органа демократических сил.

Возвращение к запретам

Период хрущевской «оттепели» нельзя назвать либеральным в полном смысле этого слова. Именно в это время происходят травля

Б. И. Пастернака за публикацию в Италии в 1957 г. романа «Доктор Живаго» и присуждение писателю Нобелевской премии, от которой он вынужден был отказаться, арест романа «Жизнь и судьба» *В. С. Гроссмана*, публичные политические разносы деятелей культуры, «бульдозерная выставка» художников-авангардистов.

Важным моментом, определяющим приход брежневской эпохи, стал в 1966 г. арест и открытый судебный процесс над писателями *А. Д. Синяевским* и *Ю. М. Даниэлем* по обвинению в антисоветской деятельности, которая заключалась в публикации под псевдонимами на Западе нескольких литературных произведений. Началась новая волна вынужденной эмиграции писателей (*А. И. Солженицын*, *В. Н. Войнович*, *А. Т. Гладили*, *В. П. Аксенов*).

Давление идеологии породило оппозиционные настроения, выразившиеся в диссидентском движении. В конце 1960-х гг. основные течения диссидентов объединились в «Демократическое движение», представленное тремя направлениями: «подлинным марксизмом-ленинизмом» (*Р. А. и Ж. А. Медведевы*), либерализмом (*А. Д. Сахаров*) и традиционализмом (*А. И. Солженицын*).

Советская художественная литература 1970-х гг. представлена несколькими ведущими направлениями: военная проза, раскрывая конфликты и события минувшей войны, обращала пристальное внимание на судьбу отдельно взятого человека; «деревенская» проза интересовалась глубокими изменениями в сознании и морали деревенского человека, показывала изменения связи поколений, передачи духовного опыта старших поколений младшим; внимание к проблемам современников отразилось в «городской» прозе (московские повести, роман «Старик» *Ю. В. Трифонова*, романы «Берег», «Выбор» *Ю. В. Бондарева*, повести «Самый последний день», «Не стреляйте в белых лебедей» *Б. Л. Васильева*).

В годы «застоя» активно развивалась национальная литература, открывшая миру прекрасных писателей и поэтов: киргиза *Ч. Айтматова* («Джамия», «Прощай, Гульсары», «Белый пароход», «И дольше века

длится день»), башкира *Мустая Карима* («Долгое-долгое детство», «Таганок»), белоруса *В. В. Быкова* («Мертвым не больно», «Волчья стая», «Сотников»), украинца *И. Ф. Стаднюка* («Максим Перепелица», «Люди не ангелы», «Война»), грузина *Н. Думбадзе* («Я, бабушка, Илико и Илларион», «Я вижу солнце», «Белые флаги»), армянки *С. Канутикян* («Часы ожидания», «Караваны еще в пути»), эстонцев *Я. Кросса* («Между тремя поветриями», «Императорский безумец»), *Э. Ветемаа* («Монумент», «Реквием для губной гармоники», «Яйца по-китайски»), литовцев *Й. Авижюса* («Стеклянная гора», «Потерянный кров», «Когда засмеялась скрипка»), *Э. Межелайтиса* («Солнце в янтаре», «Муза и форель», «Монологи»), латышей *О. Вацетиса* («Меридиан через сердце»), *В. Лациса* («Сын рыбака»), молдаванина *И. П. Друцэ* («Бремя нашей доброты», «Листья грусти», «Птицы нашей молодости»), аварца *Р. Г. Гамзатова* («В горах мое сердце», «Дагестанская весна»), казаха *Т. Ахтанова* («Буран», «Свеча горит») и др.

Возникающие экологические проблемы, связанные с нерациональным использованием природных богатств, отразились в произведениях о взаимоотношениях человека и природы («Царь-рыба» *В. П. Астафьева*, «Русский лес» *Л. М. Леонова*). Писатели рассматривали изменение нравственных основ человека, порожденное потребительским отношением к природе.

В 1970–1980-е гг. отчетливо проявилось разделение культуры на официальную и неофициальную, распространяющуюся в так называемом «самиздате».

Линия раздела

«Удрученный ношей крестной» (А. И. Солженицын)

Крупнейший русский писатель XX в. Александр Исаевич Солженицын (р. 1918) в своем творчестве стремится определить:

Ту черту, что доброе от злого отличает дело,
А она — она по сердцу каждому проходит,
Линия раздела¹.

Главнейшей темой его произведений стало «прославление нравственности, единственной возможности выжить в кошмарном мире, где только нравственность гарантирует человеческое достоинство и где идея гуманизма приобретает сверхценный характер» (Дж. Франк). Писателем был создан памятник миллионам уничтоженных государственной системой СССР — «Архипелаг ГУЛАГ», получивший международный резонанс. Эта трагическая книга оказала огромное влияние на изменение общественного сознания и в СССР, и на Западе. В творчестве Солженицына, продолжающего традиции русской классики, судьбы героев осмысливаются в свете нравственного идеала.

Александр Солженицын родился в Кисловодске в семье казаков через несколько месяцев после смерти отца. В 1924 г. семья переехала в Ростов-на-Дону, где после окончания школы Александр поступил на физико-математический факультет университета. В эти годы у него появляется замысел большой книги о первой мировой войне и революции по образцу «Войны и мира» Л. Н. Толстого. В октябре 1941 г. Солженицын был мобилизован и служил в артиллерии. Писатель награжден орденами Отечественной войны 2-й степени и Красной Звезды. 9 февраля 1945 г. он был арестован, лишен звания капитана и отправлен в Москву, в следственную тюрьму на Лубянку. В руки НКВД попали письма Солженицына к другу детства Н. Виткевичу, содержащие резкие антисталинские высказывания.

В июле 1945 г. писатель осужден на 8 лет исправительно-трудовых лагерей (по статье 58, п. 10 и 11). Впечатления от лагеря в Новом Иерусалиме, затем от работы заключенных в Москве (строительство дома у Калужской заставы) легли в основу пьесы «Республика труда» (первоначальное название «Олень и шалашовка», 1954). В июне 1947 г. писатель был переведен в Марфинскую «шарашку», позднее описанную

¹ Солженицын А. И. Дороженька, 1948–1953 // Солженицын А. И. Протеревши глаза. — М., 1999. — С. 150.

в романе *«В круге первом»*. Из специализированной тюрьмы в Марфино Солженицын переводится в Казахстан, в лагерь для политических заключенных, где у будущего писателя обнаружили рак желудка и посчитали обреченным. Однако, освободившись 5 марта 1953 г. (день смерти Сталина), он прошел успешную лучевую терапию в ташкентском госпитале и выздоровел (пережитый опыт отразился в романе *«Раковый корпус»*). В июне 1957 г., после реабилитации, А. И. Солженицын поселился в Рязани. Он учительствовал в рязанской деревне, живя у героини будущего рассказа *«Матренин двор»*. Все это время идет потаенная писательская работа над романом *«В круге первом»*, созревает замысел *«Архипелага ГУЛАГ»*.

В 1959 г. за три недели был написан рассказ *«ИЦ-854 (Один день одного зека)»*, который в 1961 г. через товарища по Марфинской «шарашке» литературоведа Л. З. Копелева писатель передал в журнал «Новый мир», где благодаря усилиям А. С. Берзера, был представлен главному редактору А. Т. Твардовскому. Твардовский добился разрешения на публикацию рассказа (публикацию лично санкционировал Н. С. Хрущев), получившего название *«Один день Ивана Денисовича»*, который появился в «Новом мире» за 1962 г., № 11. Рассказ вызвал огромный резонанс. Это произведение критики сравнивали с «Записками из мертвого дома» Ф. М. Достоевского.

Годом позже в «Новом мире» были опубликованы *«Случай на станции Кречетовка»*, *«Матренин двор»*, *«Для пользы дела»* и другие рассказы. Писатель был даже выдвинут на Ленинскую премию по литературе за 1964 г., однако награды не получил, а после освобождения Н. С. Хрущева от занимаемых постов перестал печататься. Последним опубликованным в СССР произведением Солженицына был рассказ *«Захар Калита»* (1966). Затем практически перекрываются возможности публикаций. В ноябре 1969 г. Солженицын был исключен из Союза писателей.

В 1970 г. ему была присуждена Нобелевская премия по литературе «за нравственную силу, почерпнутую в традиции великой русской литературы». В СССР началась волна преследований и клеветы. 12 февраля 1974 г. А. И. Солженицын был арестован, лишен гражданства и выслан в ФРГ.

В октябре 1976 г. семья Солженицыных переселяется в усадьбу близ города Кавендиш (штат Вермонт).

Основной работой писателя на долгие годы становится эпопея *«Красное Колесо. Повествование в отмеренных сроках»*, в которой исторические главы перемежаются главами романическими, посвященными судьбам персонажей «вымышленных». Причину национальной (и ми-

ровой) катастрофы Солженицын видит в торжестве властолюбия и приверженности утопиям об установлении «всеобщего благоденствия» на Земле.

16 августа 1990 г. указом Президента СССР писателю было возвращено гражданство. С этого времени проза Солженицына широко печатается на родине.

27 мая 1994 г. Солженицын возвращается в Россию. Проехав страну от Дальнего Востока до Москвы, он активно включается в общественную жизнь. По возвращении писатель работает над книгой *«Угодило зернышко промеж двух жерновов. Очерки изгнания»*. Рассказы и лирические миниатюры («Крохотки») публикуются в «Новом мире» (1995–1997).

«Искал избитых правоту» (В. Т. Шаламов)

В одном из писем В. Т. Шаламова Б. Л. Пастернаку (1956) есть знаменательные строки: «Вопрос “печататься — не печататься” — для меня вопрос важный, но отнюдь не первостепенный. Есть ряд моральных барьеров, которые я перешагнуть не могу»¹. Писатель отвергает любое приспособление к цензуре, изначально ориентируясь на правду как норму и в жизни, и в творчестве. Но речь идет об особом уровне правды — правды без границ, без условностей — правды абсолютной.

Подобно тому как Т. Адорно заявил, что после Освенцима нельзя писать стихи, Шаламов считал, что после Колымы литература должна радикально измениться (подробнее о взглядах Шаламова см. в статье Е. Волковой «Варлам Шаламов. Поединок слова с абсурдом» в хрестоматии на CD).

Варлам Тихонович Шаламов родился в 1907 г. в Вологде в семье священника. Старинный северный город сыграл большую роль в формировании его взглядов. Обладая с детства сильной восприимчивостью, он чувствовал свою связь с этим городом, в котором сложился особый нравственный и культурный климат. Тем более что семья Шаламовых находилась в самом центре духовной жизни Вологды. Его отец — Тихон Николаевич, потомственный священник, был в городе видным человеком. Он не только служил в церкви, но и занимался активной общественной деятельностью, резко выступал против черносотенцев. 1918 г. стал крахом для семьи Шаламовых. Тихон Николаевич скончался в слепоте и крайней бедности. Вслед за ним ушла и мать

¹ Цит. по: Есипов В. Работа головы или работа колен? (Варлам Шаламов и Александр Солженицын) // http://scepsis.ru/authors/id_160.html.

писателя — *Н. А. Шаламова*, которой он, по его словам, «был обязан стихами».

В 1926 г. будущий писатель поступил в Московский университет на факультет советского права. Но 19 февраля 1929 г. он был арестован как участник работы подпольной университетской типографии и после пребывания в Бутырской тюрьме осужден на 3 года лагерей (на Северном Урале, в Вишере) за распространение завещания Ленина («Письма к съезду»). О своей первой ссылке писатель рассказал в «антиромане» *«Вишера»*.

В 1931 г. Шаламова освободили и восстановили в правах. Писатель вернулся в Москву, начал печататься в московских изданиях как журналист, опубликовал несколько рассказов. Но через несколько лет, 12 января 1937 г., он снова был арестован «за контрреволюционную троцкистскую деятельность» и осужден на 5 лет заключения в лагерях с использованием на тяжелых физических работах. Когда писатель находился под следствием, в журнале «Литературный современник» вышел его рассказ *«Пава и дерево»*. Следующая публикация (стихи в журнале «Знамя») состоялась только в 1957 г. Все эти долгие 20 лет писатель провел на Колыме. Условия, в которых там находились заключенные, были рассчитаны на физическое уничтожение.

В 1951 г. Шаламов был освобожден из лагеря как отбывший срок, но еще в течение двух лет ему было запрещено покидать Колыму. Его семья распалась, взрослая дочь не знала отца. Здоровье было подорвано лагерями, он был лишен права жить в Москве. Шаламову удалось устроиться на работу агентом по снабжению на торфоразработках в поселке Туркмен Калининской области (сейчас Тверская). В 1952 г. он послал свои стихи *Б. Л. Пастернаку*, который высоко их оценил.

В 1954 г. писатель начал работать над своим главным произведением — *«Колымскими рассказами»*, который включает в себя шесть сборников рассказов и очерков: «Колымские рассказы», «Левый берег», «Артист лопаты», «Очерки преступного мира», «Воскрешение лиственницы», «Перчатка, или КР-2».

В этих трагических произведениях Шаламов дал глубокую оценку страшному лагерному опыту, который пережили миллионы советских людей. Он убедился в том, что в колымских лагерях происходит не очищение, а растление человеческих душ. Лагерный мир у Шаламова — это мир зла и иррациональности.

В мае 1979 г. Шаламов переехал в дом инвалидов и престарелых, откуда в январе 1982 г. был насильно отправлен в интернат для психических больных, простудился по дороге и вскоре скончался.

В рассказах Шаламова с потрясающей силой раскрыта психология обреченных на смерть. Их спасает не вера, надежда и любовь, а первобытный инстинкт самосохранения, заставляющий забыть о ближнем. «Доходяга» остается жить лишь благодаря обману: вместо него на прииск, на верную смерть, отправлен кто-то другой («Тифозный карантин»). Писатель размышляет о могущественной силе «звериных инстинктов», которые правят миром. В рассказе «Берды Онже» взамен потерянного заключенного конвоиры сажают в тюремный вагон первого попавшегося на базаре туркмена. Произвол вершится над человеком только потому, что он не говорит по-русски и поэтому беззащитен.

В лице В. Шаламова, в его даре большого писателя, считают современные исследователи, народная трагедия получила своего бескомпромиссного свидетеля, мученика-летописца, собственной душой и кровью заплатившего за «страшное знание». В. Т. Шаламов был убежден, что лагерная тема — «основной вопрос наших дней», потому что «лагерь мироподобен». Этот тезис подчеркивает, что тема сопротивления бесчеловечным обстоятельствам, «зубьям государственной машины», универсальна и непреходяща.

По убеждению Шаламова, «возвратиться может любой ад, увы!». Свое мрачное предвидение он основывает на том, что в России не осознан главный урок XX в., урок обнажения звериного начала при самых гуманистических концепциях.

Живые силы России и залог ее возможного здорового саморазвития составили для писателя прежде всего полузабытые, безымянные мученики — миллионы уничтоженных режимом. Все, кто искренне верил в справедливость начал новой жизни и, став жертвой террора, сохранил в себе человеческое, в его глазах заслуживают только сострадания. В этой теплоте понимания, не отягощенной никакими пристрастиями, — высокая нравственная правота Шаламова, который зовет не к поиску «врагов» в прошлом и настоящем, не к новому расколу общества, а к осознанию подлинной трагедийности исторического пути России в XX в.

Вот потому-то средь притворства
И растлевающего зла
И сердце все еще не черство,
И кровь моя еще тепла.

Поэту¹

¹ Шаламов В. Т. Стихи // <http://poetrus.by.ru/191/191s.htm>.

Поколение, теряющее свои корни

Уничтожение русского крестьянства

«Деревенская» проза, по мнению большинства исследователей, возникла из переплетения двух литературных тенденций: производственной проблематики колхозной деревни, раскрытой в очерках «Районные будни» (1952) *В. В. Овечкина*, и вопросов потери корней, исчезновения традиционных духовных ценностей крестьянства, поставленных в «Деревенском дневнике» (1956) *Е. Я. Дороша*.

«Деревенская проза» отразила жизнь крестьянства в XX в., показав все главные события, оказавшие влияние на судьбу русской деревни: октябрьский переворот и гражданскую войну, военный коммунизм и нэп, коллективизацию и голод, колхозное строительство и индустриализацию, военные и послевоенные лишения, всевозможные эксперименты над сельским хозяйством. Образы, созданные в «деревенской» прозе, выразительно раскрывают различные грани русского национального характера. Это и «чудики» *В. М. Шукшина*, и мудрые старухи *В. Г. Распутина*, и «многотерпеливый» Иван Африканович *В. И. Белова*, и многие другие.

Знаковым временем для российской деревни стали 1929–1933 гг., которые А. И. Солженицын назвал «переломом хребта» крестьянства. Насильственная коллективизация и практическое уничтожение сельского населения описаны в повести «На Иртыше» (1964) *С. П. Залыгина*, романах «Мужики и бабы» (1976) *Б. А. Можая*, «Кануны» (1976) *В. И. Белова*, «Касьян Остудный» (1978) *И. И. Акулова*. В 1990-е гг. были опубликованы запрещенные ранее рукописи: вторая часть «Мужиков и баб» (1987) *Б. А. Можая*, «Год великого перелома» (1987) *В. И. Белова*, рассказы «Хлеб для собаки» и «Пара гнедых» (1988) *В. Ф. Тендрякова*.

Традиция и современность

Уже первая повесть *Василия Ивановича Белова* (р. 1932) «Привычное дело» (1966) стала заметным явлением «деревенской» прозы.

Главный герой, Иван Африканович Дрынов, многодетный колхозник, человек добрый и терпеливый, воспринимает свою бедность как данность. Он не может поменять привычный уклад своей деревенской жизни, поэтому попытка уехать в город на заработки заканчивается возвращением назад.

Писателя интересует традиционный уклад деревенской жизни, что нашло отражение в *«Плотницких рассказах»* (1968).

Отношения двух друзей-врагов, безответного труженика Олеши и проводника революционных идей и порядков в деревне Авенира Козонкова, складываются непросто. Терпеливый и неконфликтный Олеша, хоть и прав в споре, но всегда уступает, и конфликт завершается общим застольем с задумчивой песней.

Важное место в творчестве писателя занимает роман *«Кануны»* (1976), повествующий о преддверии всеобщей коллективизации в северной деревне Шибанихе. Тема влияния коллективизации на судьбы жителей деревни раскрывается в продолжении — романах *«Год великого перелома»* (1987) и *«Час шестой»* (1997–1998).

Осмысление этнографических исследований дано в книге *«Лад»* (1979–1981), имеющей подзаголовок «Очерки народной эстетики». Увлекательный рассказ о русской северной деревне погружает читателя в быт и взаимоотношения крестьян. В книге представлен прекрасный материал о традиционной деятельности: трепании льна, белении холстов, изготовлении рыболовных снастей, о приметах и обычаях, праздниках, песнях и сказках. Однако писатель неоправданно переносит гармонию человека с природой, природосообразность труда и досуга на общественные и внутрисемейные отношения, утверждая, что там всегда царила исключительная благодать, нарушенная лишь приходом городского прогресса.

Городская жизнь воспринимается В. И. Беловым как сплошное нравственное падение, что отражено в таких произведениях, как *«Моя жизнь»*, *«Воспитание по доктору Споку»* (1974). Множество критических откликов получил роман *«Все впереди»* (1986), в котором писатель жестко обозначил консервативное отношение к прогрессу, нововведениям, внешним и внутренним изменениям российского уклада жизни. На эту тему он также размышляет в сборнике критических работ *«Раздумья на Родине»* (1986–1989).

Нравственность и прогресс

Интерес к месту человека на земле прослеживается во всех произведениях Валентина Григорьевича Распутина (р. 1937). Проблемы нравственных ценностей народа в изменяющемся мире выходят у писателя на первый план, оттесняя социальные вопросы. Дебютом стала повесть *«Деньги для Марии»* (1967), рассказывающая историю деревенской

продащицы, по неопытности и от широты души растратившей деньги, которые нужно вернуть через три дня. Традиционно в русской деревне выручали «всем миром», но сто лет спустя большинство крестьян уклоняются от помощи односельчанке.

Размышления писателя о жизненных испытаниях, о поведении человека на границе между жизнью и смертью наиболее ярко раскрылись в повестях *«Последний срок»* (1970) и *«Прощание с Матерой»* (1976).

Героини повестей Анна и Дарья готовятся встретить свою смерть спокойно, достойно, с осознанием выполненного земного долга. Самое страшное для них не уход из жизни, а разрушение привычных, веками проверенных жизненных устоев. Проблему смысла жизни писатель раскрывает во взаимоотношениях главных героинь и прогресса, уничтожающего все, что дорого человеку. Последние дни Дарьи из *«Прощания с Матерой»* совпадают с уничтожением родной деревни, затопляемой для нужд строящейся ГЭС, у Анны — с фактическим распадом родной семьи, отчуждением друг от друга братьев и сестер, детей.

В. Г. Распутин написал также замечательные рассказы *«Уроки французского»*, *«Василий и Василиса»*, *«Что передать вороне?»*, *«Век живи — век люби»*, *«Новая профессия»*, *«Изба»*, а также публицистические произведения, среди которых очерк *«Сибирь, Сибирь...»* (1988–1991), посвященный истории, этнографии и современному состоянию этого российского края.

Поколение разочарованных

Послабление цензуры в годы перестройки породило огромное количество публикаций на ранее запретные темы. Началось открытое обсуждение и осуждение «деформаций социализма», что привело к возникновению идеи покаяния. Мысль о всеобщем грехе, раскаянии и искуплении заставила писателей обратиться к таким формам художественного образного мышления, как притча, миф, символ («Плаха» Ч. Айтматова).

Важнейшим достижением художественной ситуации этого времени стала «возвращенная» литература. Читатели открыли для себя широко известные за рубежом, но ранее не публикуемые у нас произведения Б. Л. Пастернака, А. И. Солженицына, И. А. Бродского, В. В. Набокова, Э. Л. Лимонова, В. П. Аксенова.

В конце 1980-х — начале 1990-х гг. особое место в литературе заняла антитоталитарная проза. Были опубликованы «задержанные» романы, повествующие о периоде сталинизма («Новое назначение» А. А. Бека, «Дети Арбата» А. Н. Рыбакова, «Белые одежды» В. Д. Дудинцева, «Мужики и бабы» Б. А. Можавва).

Возникает так называемая «литература сорокалетних», то есть активно вступают на творческий путь люди, начавшие взрослую жизнь в конце 1960-х — начале 70-х гг. Обманутые ожидания юности отразились в драматическом мироощущении. Позже философию этого поколения социологи назовут этикой ухода, заключающейся в нежелании противостоять власти и замыкании на частной жизни. Яркие представители «литературы сорокалетних» — В. С. Маканин (р. 1937), создавший мифологическое повествование, лишенное примет времени («Где сходилась небо с холмами» (1984); трилогия «Один и одна», «Утрата», «Отставший» (1987); «Андеграунд, или Герой нашего времени» (1998)); А. А. Ким, синтезировавший архаические формы представлений с современными художественными принципами («Белка» (1985); «Отец-Лес» (1989); «Поселок кентавров» (1992)).

Происходит активное возвращение сатирических произведений. Переиздаются И. А. Ильф и Е. П. Петров, М. М. Зощенко, печатаются В. Н. Войнович, Ф. А. Искандер, Г. И. Горин и др. Возрождается жанр антиутопии (В. П. Аксенов, А. А. Кабаков) и научной фантастики (И. А. Ефремов, А. Н. и Б. Н. Стругацкие, А. П. Казанцев), возникает новый для русской литературы жанр «фэнтези».

В конце 1980-х гг. пробиваются к читателям ранее запрещенные и издаваемые за границей произведения *А. Г. Битова*, *В. В. Ерофеева*, *А. В. (Саши) Соколова*, *Ю. В. Мамлеева*, *Л. С. Петрушевской*. Именно в это время развивающийся русский постмодернизм становится реальной альтернативой официальной литературы.

Мир хаоса и хаос мира (Венедикт Ерофеев)

Абсурдистский миф

Для Венедикта Васильевича Ерофеева (1938–1990) неустроенность стала стимулом литературного творчества, основанного на сопоставлении культурно насыщенного слова с советской действительностью. Уже в первом произведении *«Записки психопата»* (1956–1957) была определена творческая манера писателя.

Наиболее значительное произведение Вен. В. Ерофеева *«Москва — Петушки»* (1969) в продолжение гоголевской традиции было названо автором «поэмой» (реминисценции из Н. В. Гоголя вообще имеют решающее значение для художественной структуры этого произведения). Издана повесть была только в 1988 г., но до этого активно ходила в «самиздате», то есть перепечатывалась и передавалась «от знакомого знакомому». В 1973 г. в Израиле поэма вышла в свет, после чего писатель стал знаменит.

Поэма Вен. В. Ерофеева является одним из первых постмодернистских произведений в нашей стране. Отражение хаоса мира в хаосе сознания автобиографического героя представляет советскую действительность в абсурдистском ключе. Это история путешествия на электричке из Москвы в городок Петушки, наполненная псевдосерьезными и откровенно комическими размышлениями и признаниями, гротескными бытовыми зарисовками, видениями, которая представляется историей человеческой жизни, вырывающейся из рамок запретов. В конце концов рассказчик становится мучеником окружающей действительности, чужим для толпы, «приговоренным» без суда и следствия, подвергнутым линчеванию на советско-уголовный манер.

«Москва — Петушки» в контексте идей М. М. Бахтина воспринимается как карнавальное отражение советской действительности. Исследователи отмечают глубинные связи лексического строя поэмы с Библией, штампами советской идеологической пропаганды, классической русской и мировой литературами. Само название произведения необыкновенно многозначно, несмотря на кажущуюся простоту: автором обозначены всего лишь два населенных пункта, неравнозначных по своему месту в общественном сознании. Москва — столица крупнейшего государства. Петушки — райцентр Владимирской области, факт географии, но не истории, широкого общественного значения не имеющий.

В поэме Петушки обращаются в плод индивидуального мифа героя поэмы, а за Москвой сохраняется устойчивое значение символа государственной мощи. При этом московская топонимика четко соответствует

реальности, а описание Петушков явно «нереалистично». Таким образом, для Венички Петушки — чудный город свободы, где он всегда пьян и счастлив. Это уголок, где «не всегда есть место подвигу». Там не видно Кремля — воплощения несвободы, ложной патетики, агрессивной пошлости и непроходящего похмелья.

Критики указывают и на наличие в поэме аллюзий на «Сентиментальное путешествие» *Л. Стерна* и «Путешествие из Петербурга в Москву» *А. Н. Радищева*. Конечно, обращает на себя внимание, что герой Радищева стремится в Москву, герой же Венедикта Ерофеева, напротив, уезжает из Москвы, но именно в нее он в конце концов попадает и гибнет.

Игра с цитатами Определяющей чертой стиля поэмы в целом является сквозная пародийно-ироничная цитатность. Пласт литературных цитаций в поэме необыкновенно широк. Пародированию подвергается идущее из античной литературы уподобление жизни пиру, на который призван человек. Как пародия на произведения *И. С. Тургенева*, воспринимаются рассказы «о любви» собеседников Венички. В пародийном духе воссозданы литературные занятия Венички, перевоплощающегося в *И. Г. Эренбурга*, знаком-символом которого становится сборник новелл «Тринадцать трубок».

Соединенные между собой разностилевые цитаты (название пьесы *А. Н. Островского*, строки из стихотворения в прозе *И. С. Тургенева*, поэмы *А. А. Блока* «Соловьиный сад», высказывание *В. И. Ленина* о романе *М. Горького* «Мать») становятся объектами комедийной игры. Так, ленинская цитата используется для характеристики блоковской поэмы, к которой она, казалось бы, менее всего подходит. Пародийно-ироническая трактовка известных афоризмов, поэтических строк, названий литературных произведений дает непривычный взгляд на привычное, перестраивает сознание читателя.

Особое значение в поэме имеют цитации, восходящие к произведениям *Ф. М. Достоевского* (от ранней повести «Двойник» до последнего романа «Братья Карамазовы»). Глубоко связана с Достоевским сама личность героя поэмы, маргинала и люмпена, но пытающегося вырваться из грязи, пьянства и разврата, стремящегося «воспарить» в высшие сферы духа. Нередко «достоевские» мотивы переплетаются с библейскими. Сквозь всю поэму проходит тема смерти и воскресения, отчетливо ориентированная на Евангелие. Библейские цитаты приводятся как дословно, так и в достаточно вольном пересказе, в значительно измененном виде, но и в этом случае сохраняют элемент узнаваемости. Именно Библия и русская классическая поэзия, по свидетельству са-

мого писателя, помогли ему очистить душу от «духовной пищи», которой пичкал людей тоталитаризм. В своей гениальной поэме В. В. Ерофеев стремился воскресить слово, вернуть ему силу воздействия, наделить множеством значений, которые невозможно исчерпать. К этой цели он шел путем создания нового языка.

Поэма В. Ерофеева глубоко трагична, ее можно назвать «эпитафией по тысячам и тысячам талантливых людей, которые спились, потому что со своим чувством правды в атмосфере всеобщей лжи были страшно одиноки». Вокруг личности Венедикта Ерофеева возник один из наиболее значимых литературных мифов советской эпохи, своими общими очертаниями совпадающий с есенинским мифом, мифом Владимира Высоцкого и Николая Рубцова. Поэма *«Москва — Петушки»*, написанная в конце 1969 — начале 1970 гг., уже давно не может сравниться по объему со сборниками исследований о ней.

Большая жизнь малого жанра

Прозаические миниатюры

Традиционно жанры эпоса принято разделять на «большие» (эпопея, роман), «средние» (повесть) и малые (новелла, рассказ, очерк, эссе, фельетон). До последнего времени, говоря о малой форме, в первую очередь подразумевали рассказ, обозначая повествовательное произведение, основанное на изображении одного события.

Размытость границ малой прозы порождает постоянные споры о жанровой принадлежности того или иного произведения. Например, можно определить рассказ как повествовательный эпический жанр с установкой на малый объем и на единство художественного события, а новеллу как малый прозаический жанр, сопоставимый по объему с рассказом, но отличающийся от него острым центростремительным сюжетом, нередко парадоксальным, отсутствием описательности и композиционной строгостью. А можно придерживаться мнения, что рассказ — это русский термин для новеллы.

История рассказа

Произведения малых форм традиционны для русской литературы, но национальный тип русского рассказа окончательно сформировался в XIX в. в произведениях *И. С. Тургенева*, *Л. Н. Толстого*, *Н. С. Лескова*, *А. П. Чехова*, *А. И. Куприна*. Подлинный расцвет жанра прозаической миниатюры произошел в начале XX в. Представители Серебряного века экспериментировали, вкладывая афористическое содержание в стихотворения в прозе, афоризмы, миниатюры.

Необыкновенная популярность рассказов в 1920-е гг. во многом связана со сказовой манерой повествования, воспроизводящей устную речь рассказчика. Утверждение в малых формах литературы сказовой манеры в это время можно объяснить тем, что «маленький» человек послереволюционной России наконец обрел дар речи. Голоса звучали разнообразные, литературно необработанные, но главное — живые, голоса, врывающиеся в литературу с улицы. Подчас авторское повествование полностью заменялось разговорной речью (новеллы *И. Э. Бабея*, рассказы *М. М. Зощенко*, «Донские рассказы» *М. А. Шолохова*, «Марья-большевичка» *А. С. Неверова*).

Во время Великой Отечественной войны жанр рассказа, как наиболее мобильный, использовался достаточно часто. Военный рассказ сразу же заговорил о том, что составляло содержание и смысл народной жизни. Наиболее актуальным в это время становится очерк, в жанре кото-

рого работали *М. А. Шолохов, Л. М. Леонов, И. Г. Эренбург, А. Н. Толстой, К. Г. Паустовский*. Создавались целые циклы рассказов: «Морская душа» *Л. С. Соболева*, «Севастопольский камень» *Л. В. Соловьева*, «Рассказы Ивана Сударева» *А. Н. Толстого*.

Во второй половине XX в. многие авторы отдали предпочтение не большому рассказу, следуя классическим канонам. Для этого времени характерен интерес уже известных писателей к малой прозе в виде миниатюр, коротких художественных очерков, художественно-публицистических заметок, заключавшихся в циклы («Камешки на ладони» *В. А. Солоухина*, «Крохотки» *А. И. Солженицына*, «Трава-мурава» *Ф. А. Абрамова*, «Мгновения» *Ю. В. Бондарева*). В той или иной мере пытались решать задачи историко-литературного осмысления необычной актуальности малой литературной формы в своих книгах *Ю. М. Нагибин* («Размышления о рассказе»), *А. А. Ниню* («Современный рассказ»).

Сегодня многообразие форм и вариантов постоянно расширяет границы жанра, смешивая классическое понимание рассказа с анекдотом, афоризмом, появляются моностих, однофразовая, одноабзачная миниатюра, явственно прослеживается тяготение к символике, философскому обобщению.

Трагизм «маленького человека» (М. М. Зощенко)

Поглощенные бытом

Наиболее плодотворным периодом в творчестве *Михаила Михайловича Зощенко* (1894–1958) стали 1920-е гг., когда идеологическая пропаганда безоговорочно противопоставляла жизнь, культуру, общество до и после революции. У «нового человека» должно в жизни все быть по-новому: новый быт, новая мораль, новые отношения, то есть только положительные качества. Но М. М. Зощенко, вопреки бытующим романтическим образам советского гражданина, показывает мироощущение «маленького человека», рисуя его средствами сатиры.

Уже в первой книге *«Рассказы Назара Ильича, господина Синябрюхова»* (1922) писатель нашел интонацию, позволившую преодолеть преграду между рассказчиком-писателем и слушателем-читателем.

Сатирик подчеркивал, что именно «маленькие люди», большинство населения страны, утратили прежние культурные ориентиры, но не обрели новых, поэтому готовы разрушать «плохое старое», не понимая, как строить «новое хорошее». В результате они отстаивают ничтожные интересы (невозможность снять пальто, потому что нет рубашки, в рассказе *«Прелести культуры»*; надкушенное дамой пирожное, за которое надо платить, в рассказе *«Аристократка»*; монтер в театре, считающий себя важнее тенора, в рассказе *«Монтер»*).

Но писатель не просто высмеивает своих персонажей, он испытывает к ним чувство сострадания. Трагедия «маленького человека», заключенная в невозможности реализовать свои мечты, в поглощении личной жизни социальными обстоятельствами, продолжает традиции *Н. В. Гоголя*, *Ф. М. Достоевского* и *А. П. Чехова*. Эволюция творчества Зощенко заключается в уменьшении дистанции между автором и героем, в изменении отношения писателя к «маленькому человеку»: от насмешки до желания понять его взгляд на жизнь.

«Эффект зеркала»

В 1929 г. вышла в свет книга М. М. Зощенко *«Письма к писателю»*, в которой собраны наиболее характерные письма читателей с комментариями писателя. Эта книга ярко показала, что культура простого советского человека очень низка. Удивительный комический эффект писателю удастся создать, выбирая героем рассказов среднего, ничем не выделяющегося из толпы человека. Сначала читатель видит в герое «своего», не поучающего, а просто рассказывающего историю, поэтому возникает доверие к автору. Именно благодаря похожежности автора и чи-

тателя возникает «эффект зеркала»: читатель смотрит на «своего» и видит себя.

Интересно, что названия многих рассказов М. М. Зощенко («*Любовь*», «*Чудный отдых*», «*Счастье*» и т. п.) прямо противоположны содержанию, чем еще больше подчеркивается сатиричность происходящего. Самыми счастливыми днями в рассказе «*Чудный отдых*» были две недели непрерывной игры в карты; в рассказе «*Любовь*» кавалер обижается на вора, который требует шубу и сапоги у него, а не у его любимой девушки.

После широкой дискуссии на страницах «Литературной газеты» в 1929 г. по проблеме возможности существования сатиры в социалистическом государстве многие сатирики переключились на безобидный юмор без социального содержания. Популярность М. М. Зощенко среди читателей позволила ему дольше других быть верным своему художественному стилю, но все чаще в его адрес слышались упреки в том, что он не противопоставляет сатирическим образам положительный пример героя-борца, строителя социализма, а следовательно, такая сатира не нужна и даже вредна для советского государства. Доклад А. А. Жданова «О журналах “Звезда” и “Ленинград”» в 1946 г. стал приговором для писателя-сатирика.

Так великий русский писатель был приговорен к писательской «смерти», к полному молчанию, отсутствию работы и средств существования, изоляции от писательской среды.

Интеллигент и революция (И. Э. Бабель)

Под именем Кирилла Лютова

Позиция интеллигента, его отношение к послереволюционным событиям нашли отражение в ряде автобиографичных произведений, таких как «Разгром» А. А. Фадеева, «Железный поток» А. С. Серафимовича, «Чапаев» Д. А. Фурманова, «Как закалялась сталь» Н. А. Островского, «Донские рассказы» М. А. Шолохова. Выбивающимся из общей линии стал цикл рассказов «Конармия» Исаака Эммануиловича Бабеля (1894–1940). Этот цикл был опубликован впервые в 1926 г.

И. Э. Бабель назвал свое произведение «*Конармия*», хотя это не история Первой Конной армии, а лишь эпизоды из жизни красноармейцев. Однако автор соблюдает хронологию событий, указывает реальные города, номера воинских частей, даты. Это не просто сборник рассказов, а целостное, организованное произведение. Художественное единство «*Конармии*» выражается в общей концепции, композиции и системе литературных образов. На первый взгляд объединяет рассказы только главный герой Кирилл Васильевич Лютов, штабной работник, который вынужден и участвовать в боях, и выполнять совсем не «писарские» поручения. И. Э. Бабель под именем Кирилла Лютова служил в 1-й Конной армии, и некоторые рассказы являются настоящими дневниковыми записями писателя. Но, несмотря на то что в образе главного героя много автобиографического, его нельзя полностью отождествлять с самим И. Э. Бабелем.

Кирилл Лютов соединяет в себе черты наблюдателя, участника, судьи страшных военных событий. При этом, находясь в гуще событий, он не может эмоционально отрешиться от происходящего, давая всему личную субъективную оценку.

Лютов пытается стать своим для красноармейцев и принять их нравственные нормы и миропонимание. В рассказе «*Мой первый гусь*» главный герой, чтобы заслужить доверие, переступает через свое воспитание и миропонимание. Он нарочито грубо ведет себя с хозяйкой, толкает ее кулаком в грудь, требуя зажарить гуся на ужин. Казаки вроде бы признали интеллигентного парнишку в очках за «своего». Но он «своим» так и не смог стать, потому что не овладел «простейшим из умений — умением убить человека» («*После боя*»).

«Работаю, как землекоп»

Особое отношение писателя к слову проявляется в том, как он организует текст: в результате такого отбора образуются специфические

«приращения смысла», которые зависят как от выразительности самих слов в системе языка, так и от новых связей между словами, создающимися внутри текста. Стремление Бабеля к миниатюрной форме определило особенности языка и стиля. *К. Г. Паустовский* вспоминал слова И. Э. Бабеля о том, что он работает, как землекоп, которому в одиночку нужно скрыть до основания Эверест. Огромное внимание писатель уделял занимательности сюжета, который влиял на тщательный отбор языковых средств в обрисовке персонажей, ситуаций и, более того, ритма изложения событий. Безыскусственность и внешняя шероховатость бабелевского стиля была создана в результате серьезной аналитической работы над стилем и языком. Особый дар Бабеля состоял в умении соединять в текстах самые разнородные элементы так, что они образуют неразделимое целое. Часто это происходит за счет повторности различных деталей.

В своих лаконичных рассказах писатель сумел, не отказываясь от наследства классики, «заговорить» на языке мира, который только начал создаваться: «пожар сиял, как воскресенье» («*Прищепка*»); «лизуны из штабов удили жареных куриц в улыбках командарма» («*История одной лошади*»); «луна, торчащая как дерзкая заноза» («*Вечер*»); «июльский просторный день» («*Афонька Буда*»); «ночь выгнулась над умирающим» («*Вдова*»).

Одним из главных приемов, характерных для прозы Бабеля, является прием контраста. Закон контраста определяет размеренный тон, в котором автор повествует о беспрестанно льющейся крови и горах трупов («*Берестечко*»); помогает лепить рельефные образы. Герои рассказов Бабеля обычны, но они волею судьбы оказываются в ситуации перелома, разрушения традиций и отказа от прежних норм нравственности и морали. При этом их можно с уверенностью назвать романтиками жизни, устремленными в будущее, в котором все будет, конечно же, иначе, чем в прошлой жизни: все будет справедливо, красиво и необыкновенно. Они отказываются от эгоистических, мелочных инстинктов и «горят» идеями «общего дела».

«Мир, видимый через человека»

Фрагментарность повествования в «*Конармии*» позволила показать различных людей в разных ситуациях, как бы «вырвать» из многоликой жизни отдельные сцены, чтобы акцентировать внимание читателя на определенном моменте военной действительности. Тонкая связь между новеллами держится не только на главном герое, но и на символической связи глав-рассказов между собой.

Эти связи не явные, они то видны, то исчезают, что придает повествованию естественность и ощущение причастности к событиям. У *«Истории одной лошади»* есть продолжение — *«Продолжение истории одной лошади»* (через восемь глав), новелла *«Рабби»* завершается через двадцать пять глав в рассказе *«Сын рабби»*, история, рассказанная в новелле *«Сашка Христос»*, заканчивается в рассказе *«Песня»*, рассказ *«Пан Аполек»* получает свое развитие в новелле *«У святого Валента»*, своеобразным продолжением рассказа *«Соль»* является новелла *«Измена»*, написанная также в форме письма от лица того же солдата Никиты Болмашова.

Вершиной творческой отрешенности и одухотворенности является пан Аполек, художник-иконописец, юродивый, еретик, пьяница и гениальный живописец. Пан Аполек сумел доказать то, что веками не может доказать ни идеология, ни религия: ценность и величие каждой личности. На стенах храма святого Валента в Берестечке художник изобразил местных жителей в иконописных образах апостолов, пророков. Земная жизнь простых людей под кистью Аполека возвысилась до небесной, вечной, наполненной смыслом.

Молчание большого мастера

В 1930-е гг. по указанию И. В. Сталина начала энергично разрабатываться «теория советской литературы», в узкие рамки которой бабелевское творчество не укладывалось. Писатель,

отзывавшийся на актуальнейшие темы советской действительности, раскрывал их слишком остро и правдиво. Органический сплав иронии и лукавства, патетики и натурализма, эротики и лиризма — все эти особенности его произведений вступали в противоречия с требованиями советских идеологов.

И. Э. Бабель мучительно искал смысл происходящего в стране. Но для молодой «пролетарской культуры» он так и остался писателем-«попутчиком», который до конца не может понять революцию. Цикл *«Одесских рассказов»* был воспринят как «отход от советской действительности», да и «Конармия» в конце 1920-х гг. выглядела не как прославление революционных масс, а как пасквиль, рассказывающий о бездушии и жестокости, оправдывающей себя будущим всеобщим счастьем.

Внешне все выглядело вполне благополучно. В 1934 г. Бабель очень ярко выступил на I съезде советских писателей. В 1935 г. благодаря настоятельной просьбе французских писателей он был включен в советскую делегацию на Парижский конгресс писателей в защиту культуры. Его выступление на безукоризненном французском языке было встречено овацией.

Но сохранившаяся переписка с издателями выдает отчаяние великого писателя. Он мечется: участвует в создании коллективного романа *«Большие пожары»* (1927), публикует в альманахе *«Перевал»* (№ 6) свои старые рассказы. Но в литературных кругах уже рождался миф о «молчании» Бабеля. Писатель и сам говорил о своей немоте, о попытках писать по-новому и о мучительности этих усилий. Критика убеждала писателя отречься от своего стиля и «воспеть новую действительность». Большой травмой для писателя была отвергнутая совместная с *С. М. Эйзенштейном* работа над фильмом *«Бежин луг»*, который был запрещен и уничтожен. Тем не менее в 1930-е гг. им были созданы рассказы *«Пробуждение»*, *«Ги де Мопассан»*. Последний сборник рассказов вышел в 1936 г.

В обстановке сталинского террора и тотального страха Бабель неизбежно оказался чужим. Он прекрасно осознавал свои непримиримые разногласия с эпохой. Однако его художественный потенциал был неисчерпаем. В трагические дни 1937 г. писатель создал один из своих шедевров — притчу *«Ди Грассо»*. Фантастический прыжок заезжего итальянского трагика символизировал великую силу искусства, утверждающего правду.

15 мая 1939 г. Бабель был арестован на даче в Переделкино под Москвой. Писатель обвинялся в «антисоветской заговорщической террористической деятельности в подготовке террористических актов... в отношении руководителей ВКП (б) и Советского правительства». Под пытками Бабель дал ложные показания, но на последнем судебном заседании Военной коллегии Верховного Суда СССР 21 января 1940 г. отказался от них.

27 января 1940 г. Бабель был расстрелян, тело его было сожжено в крематории Донского монастыря.

Через 14 лет, в 1954 г., в заключении военного прокурора подполковника юстиции Долженко о реабилитации Бабеля было сказано, что из материалов дела не видно причин ареста. При аресте были изъяты все его рукописи — 24 папки. До сих пор они не найдены.

«Рассказ-судьба» (В. М. Шукшин)

Неудачник, чистый душой и помыслами

Василий Макарович Шукшин (1929–1974) ввел в русскую литературу своего героя: деревенского жителя или горожанина в первом поколении, который еще не оторвался от своих кор-

ней. С появлением первых рассказов писателя в литературной критике вошло в обиход понятие «шукшинский герой». Он сумел соединить масштабную философскую мысль с динамичным сюжетом, лиричность с юмором, заключив все это в малую форму рассказа. Писатель умело использует циклизацию, интертекстуальное наполнение произведений, притчевую образность и авторский взгляд.

Впервые о В. М. Шукшине как о писателе заговорили в 1961 г., когда появилась первая публикация в журнале «Октябрь», а через два года вышел сборник рассказов *«Сельские жители»*. Впоследствии при жизни автора были опубликованы сборники *«Там, вдали»* (1968), *«Земляки»* (1970), *«Характеры»* (1973).

Рассказы В. М. Шукшина можно назвать эпическими в том смысле, что они основываются на народных философских, нравственных и эстетических взглядах, хотя и содержат приметы нового времени. Тема сложного, подчас трагического изменения сознания человека, уехавшего из деревни, но все еще имеющего крестьянское мировоззрение, волновала писателя. В. М. Шукшин говорил, что сам чувствует себя человеком, у которого одна нога на берегу, а другая — в лодке.

Многообразные типы народных характеров объединяет одно: за внешне нескладными, неустроенными судьбами многих героев скрыта их неутомленная жажда прекрасного, добра, справедливости. Таковы Бронька Пупков с его мечтой о подвиге (*«Миль пардон, мадам»*), почтальон Макар Жеребцов, всем желающий добра, но не знающий, как помочь людям (*«Макар Жеребцов»*), чистый душой и помыслами «неудачник» Василий Князев (*«Чудик»*).

Часто встречающийся у В. М. Шукшина тип рассказа, как он сам называл, «рассказ-судьба». Такой рассказ позволяет не только показать динамизм и увлекательность сюжетной линии, но и исследовать духовную эволюцию героя (*«Чудик»*, *«Мой зять украл машину дров»*, *«Жена мужа в Париж провожала»*). В прозе В. М. Шукшина преобладают диалог, сценические эпизоды, «раскадровка» текста, наверное, поэтому рассказы и повести драматургичны и востребованы современными театрами.

Характер-притча В. М. Шукшин часто наделяет героя, по словам автора, «характером-притчей», в котором смешались талант, творческий потенциал, сила, но жизненные коллизии приводят человека к неустроенности, неудовлетворенности, сложности взаимопонимания с другими людьми. Писатель по-особому любил этих героев, называя их «чудиками». Чудаковатость преподносится автором как проявление духовности, талантливости, оригинальности, вступающей в противоречие с социальным окружением.

Иakov Бронька Пупков из рассказа *«Миль пардон, мадам!»* (1968). Прошедшему Великую Отечественную войну герою неинтересно рассказывать о реальных событиях. Он рассказывает историю поистине захватывающую, как решил добраться до бункера Гитлера, добрался, стрелял в главного фашиста и промахнулся. Рассказывая эту историю, Бронька каждый раз страдает и плачет из-за того, что промахнулся.

«Рассказ-судьба» дает читателю массу деталей, которые позволяют понять развитие характера главного героя. Бронька родился в 1917 г., то есть он ровесник революции, в молодости участвовал в раскулачивании, коллективизации, которые писатель считал ключевыми моментами формирования характеров нескольких поколений, и, наконец, был на фронте от начала войны до Победы. На фоне глобальных исторических событий наивная фантазия Броньки уже выглядит не просто веселой болтовней, а философским переосмыслением событий с осознанием собственного места в жизни.

Русский человек у В. М. Шукшина часто не удовлетворен своей жизнью, он чувствует наступление стандартизации, усредненности и инстинктивно пытается выразить собственную индивидуальность любыми средствами. Герои рассказов, деревенские жители, так или иначе столкнувшиеся с городом, чаще всего наивны, простодушны, доброжелательны. Но город встречает их неласково и быстро уничтожает мечты и благие порывы. Наиболее ярко такая ситуация представлена в рассказе *«Чудик»* (1967).

Странные люди, чудики, занимаются странными и ненужными с обывательской точки зрения делами. Но именно эти бессмысленные на первый взгляд дела раскрывают глубину души и широту мировоззрения героев. Один изобретает на досуге вечный двигатель (*«Упорный»*, 1973), другой на свои кровные деньги приобретает микроскоп и мечтает придумать средство против микробов (*«Микроскоп»* (1969)), Алеша

Бесконвойный из одноименного рассказа (1973) отстаивает в колхозе право на нерабочую субботу, чтобы каждый раз целиком посвящать ее бане, где он принадлежит только себе, а не коллективу.

За недолгую жизнь В. М. Шукшиным было создано 125 рассказов, киноповести *«Калина красная»* (1973), ставшая самым знаменитым его фильмом, *«Позови меня в даль светлую...»* (1975), а также фантастическая сказка-притча *«До третьих петухов»* (1974), неоконченная повесть-притча *«А поутру они проснулись...»* (1974), повесть-сказка *«Точка зрения»* (1974), роман *«Любовины»* (1965), повествующий о деревне двадцатых годов, и киноман о Степане Разине *«Я пришел дать вам волю»* (1971).

Главным для творчества писателя стало создание родового портрета русского крестьянства, живущего в сложное время, вынужденного заниматься несвойственным ему трудом, приспосабливаться к непонятным жизненным ситуациям. Но и в таком мире деревенский житель крепко стоит на ногах, пока чувствует свои корни.

Норма и безумие (С. Д. Довлатов)

Изыщество сверхкороткой формы

Творческая биография *Сергея Донатовича Довлатова* (настоящая фамилия Мечик) (1941–2001) сложилась главным образом в эмиграции: в 1978 г. он эмигрировал в Вену, затем переехал в США, где стал одним из создателей русскоязычной газеты «Новый американец» (ее тираж достигал 11 тыс. экземпляров). В Америке проза Довлатова получила широкое признание, публиковалась в известнейших американских газетах и журналах. Он стал вторым после *В. В. Набокова* русским писателем, печатавшимся в журнале «Нью-Йоркер».

Жанр, в котором работал Довлатов, он сам называл «псевдодокументалистикой». Целью писателя была не документальность, а «ощущение реальности» описанных ситуаций в художественно выразительном «документе». С. Д. Довлатов не любил называть себя писателем, потому что, с его точки зрения, писатель — это тот, кто знает, как правильно жить. Он же представлял себя рассказчиком, который «просто говорит о том, как живут люди». Такая авторская позиция позволяла не следовать литературной традиции постановки нравственно-этических задач. Для писателя важен и интересен сам процесс рассказывания, а не идейная или воспитательная функция.

Зеркально отражая действительность, Довлатов не следует слепо за потоком жизни, отбирая необычные, странные случаи. Даже в самом обычном, неброском писатель находит изюминку, делает это непринужденно, одной-двумя точными фразами, из тысяч слов безошибочно выбирая наиболее нужные и выразительные. Рассказы и повести Довлатова продолжают русскую литературную традицию изображения «маленького человека», хотя писатель предпочитал американскую литературу из-за отсутствия нравоучительности, например *У. Фолкнера* и *Э. Хемингуэя*.

С. Д. Довлатов не дает этической оценки поступкам героев, не выносит им приговор. Довлатовской прозе свойствен «подпольный аморализм» (*А. А. Генис*). В его произведениях охранник и заключенный, злодей и праведник равны в своих человеческих правах. Зло, по мысли писателя, порождается просто ходом вещей, трагическим течением жизни («Зона»). Единственное чувство, которое автор испытывает к своим персонажам, — снисходительность, понимание неизбежности данных поступков в данных обстоятельствах. В повести «*Ремесло*»

писатель цитирует донос, написанный на него и его друзей. Но этому лживому тексту он не противопоставляет собственный. Он не борется с ложью и демагогией. Он их просто игнорирует.

Искусство, по мысли писателя, должно быть свободно от политики, так как борьба — это тоже форма зависимости. Полная независимость достигается тогда, когда поэт существует вне политики, как будто забывая о ней. Проза С. Д. Довлатова поражает изяществом сверхкороткой формы рассказа, бытовой зарисовки, доходящей до анекдота и афоризма. Писатель в своем творчестве сумел переплести абсурдное и смешное, трагическое и комическое, иронию и юмор. Рассказы предельно лаконичны, автор обращает внимание читателя на детали, использует живую разговорную речь, интонацию. Каждое предложение, высказывание, слово С. Д. Довлатов доводил до абсолютной ясности и простоты, что являлось результатом тщательной, кропотливой работы, но давало ощущение легкости и естественности. Писателя раздражало, даже если два слова подряд начинались на одну букву. Если он обнаруживал такой «дефект», то тут же его исправлял, в итоге слова у него в предложении никогда не начинаются на одну и ту же букву. Он переписывал абсолютно все свои произведения по многу раз, пока не добивался результата, который его удовлетворял.

Абсурд, ставший нормой

Мир, охваченный жестокостью, абсурдом и насилием, раскрывается читателю в «Зоне» (1964–1982), представляющей записки тюремного надзирателя Алиханова. Сам писатель служил в армии в системе охраны исправительно-трудовых лагерей. Но, говоря о тюрьме, он рассказывал прежде всего о тех, кто пытается остаться людьми в любых условиях.

Зона для писателя — модель мира, государства, человеческих отношений. В замкнутом пространстве лагеря обычные для человека и жизни в целом проблемы и противоречия невероятно сгущаются. С. Д. Довлатов воссоздает единый бездушный мир по обе стороны колючей проволоки. А надзиратель, в понимании автора, такая же жертва обстоятельств, как и заключенный. В противовес идейным моделям «каторжник-страдалец, охранник-злодей», «полицейский-герой, преступник-исчадие ада» Довлатов вычерчивал уравнивающую шкалу.

«Зона» начала создаваться в момент, когда только что были опубликованы «Колымские рассказы» В. Т. Шаламова и «Один день Ивана Денисовича» А. И. Солженицына, однако акцент у Довлатова сделан не на воспроизведении чудовищных подробностей армейского и зеков-

ского быта, а на выявлении обычных жизненных пропорций добра и зла, горя и радости. В замкнутом пространстве Усть-вымского лагпункта концентрируются обычные для человека в целом противоречия.

Норма и безумие — центральные понятия поэтики Довлатова. Разумно упорядоченный мир становится безумным, когда привычные связи между вещами разрываются, «контуры действительности» размываются безумием. Мир оказывается организованным по законам абсурда. Такой мир описывается уже не реалистически, а в соответствии с принципами литературного абсурда.

«Зона» была для С. Д. Довлатова одной из наиболее важных книг. Ее он обдуманно, упорно и педантично выстраивал, объединяя лагерные рассказы в то, что он назвал повестью. Автор говорил, что именно тюрьма сделала его писателем, лагерь стал для него «хождением в народ».

Юмор как инструмент познания жизни

В основе всех произведений Довлатова лежат факты из биографии писателя. «Зона» — записки лагерного надзирателя, которым Довлатов служил в армии. «Компромисс» — история эстонского периода жизни Довлатова, его впечатления от работы журналистом. «Заповедник» — ироничное повествование, основанное на опыте работы экскурсоводом в Пушкинских Горах. «Наши» — семейный эпос Довлатовых. «Чемодан» — воспоминания о ленинградской юности. «Ремесло» — заметки «литературного неудачника». Большинство довлатовских героев имеют прототипы и носят их имена. Но помимо отдельных персонажей, в прозе писателя создан обобщенный образ людей его круга, называемых «мы». Довлатовское поколение не желало жить по законам общества, устроенного абсурдно и бесчеловечно, не желало «в мире призраков соответствовать норме» («Ремесло»). В отношении этих людей понятие «безумие» обретает другой смысл. Несоответствие норме — разновидность неординарности. Сумасшествие — разрушение стереотипов. Такая концепция личности близка к романтической.

Усиливая эффект странности героев, абсурдности их поведения, Довлатов использует гиперболы, вырастающие до гротеска. Его описания подчеркнуты ироничны.

Сборник «Компромисс» (1981) содержит истории эстонского периода жизни писателя, его впечатления от работы журналистом. Писатель показывает изнанку журналистской работы, то, что скрывается за внешним благополучием и оптимизмом газетных репортажей. Журналистские материалы не имеют ничего общего с действительностью, изображенной в комментариях к ним.

Ироничное изображение эмигрантской жизни стало основой сборника рассказов *«Иностранка»* (1986). «В эмигрантах Довлатова бесило жлобство. Готовый прощать пороки и преступления, Сергей не выносил самодовольства, скупости, мещанского высокомерия, уверенности в абсолютности своих идеалов, презумпции собственной непогрешимости, нетерпимости к чужой жизни, трусливой ограниченности, неумения выйти за унылые пределы бескрылой жизни»¹.

В своей, по признанию критиков, лучшей книге — *«Заповеднике»* (1983) — писатель воссоздает почти сказочный сюжет: поиски настоящего Пушкина, обретая которого писатель, переживающий тяжелый творческий и жизненный кризис, как будто «примеряет на себя пушкинский миф» (*А. А. Генис*). Постепенно накапливаются совпадения: свою жизнь в Заповеднике писатель выстраивает по образцу Болдинской осени. В этом контексте *«Заповедник»* воспринимается как роман испытания. В финале писатель оказывается способным видеть мир как единое целое, где «все происходило одновременно» и все совершалось на его глазах...

Виртуозный мастер, удивительный человек Сергей Довлатов оказался лишним, ненужным в советской культуре. Сейчас очевидно, что это один из крупнейших писателей XX в., достойно продолжающий великую литературную традицию. В 2007 г., 3 сентября в день рождения писателя, в Санкт-Петербурге на ул. Рубинштейна, 23, где Довлатов прожил 30 лет, была открыта мемориальная доска в его честь.

¹ *Генис А. А.* Довлатов и окрестности. — М., 2001. — С. 223–224.

«Необходимость» романа

Обретения и утраты

Интерес к жизни человека, его поступкам на фоне исторических событий порождает актуализацию жанра романа. Любой роман стремится к постановке наиболее острых и в тоже время вечных вопросов бытия. Идеология романа утверждает себя на многих уровнях: через автора, через рассказчика, через переплетение сюжетных линий, через полифонию (*М. М. Бахтин*), то есть равноправное многоголосие действующих лиц.

Жаркие споры 1920-х гг. о «смерти» романа как жанра возникли из новой пролеткультовской идеологии, доказывающей, что личность никому не интересна, а следовательно, и история ее жизни и душевного становления тоже не нужна. *О. Э. Мандельштам* в статье «Конец романа» (1922) писал о том, что влияние и сила романа падают вместе со значением личности в истории. Еще раз вопрос о необходимости романа как жанра возник в 1960-е гг., но время идет, а роман продолжает существовать.

Конечно, сложившаяся классическая романная форма в XX в. претерпевает существенные изменения, формируются новые принципы построения фабулы, сюжета, повествования и композиции, происходит пересмотр традиционных представлений о литературном характере. В начале века складываются внутрижанровые разновидности: экстенсивная и интенсивная композиции романа. Экстенсивная композиция расширяет художественное пространство, время, увеличивает круг персонажей, движение сюжета основывается на событиях, органично вписанных в ход исторического времени. Сокращение количества действующих лиц, построение сюжета на решении личных проблем, с движением внутреннего мира героя характерно для интенсивной композиции.

Разрыв с классической формой

Важнейшей причиной разрыва романа XX в. с классической формой является поиск новых путей решения нравственных проблем личности и общества. Характерной особенностью новой романной формы становится дефабулизация, то есть ослабление роли фабулы в произведении, когда художественный мир романа организует не сюжет, а его преломление в различных точках зрения, диалогах, размышлениях, воспоминаниях. Возникает устойчивое стремление к приему циклизации, то есть к разноплановому объединению изначально самостоятельных эстетических объектов.

Существенную роль в художественной организации романа XX в. играет принцип «разъединения элементов», когда повествование становится прерывистым, лишенным плавности, так называемый роман-монтаж. Смысл такого произведения открывается при его рассмотрении не во временной последовательности событий, а в пространстве композиции. По этой причине возникает роман, организующим началом которого является творческая рефлексия автора, повествующего о самом процессе написания данного произведения, или появляются формы романа, строящиеся на внутренней точке зрения героя, как бы отодвигающие автора.

«Прямое чувство жизни» (А. П. Платонов)

«Сеять души в людях»

Литературная судьба *Андрея Платоновича Платонова* (настоящая фамилия Климентов) (1899–1951) такова, что несколько поколений читателей открывали его для себя заново. При жизни Платонова почти не печатали. В литературной среде его произведения знали, однако массовому советскому читателю Платонов был мало известен (подробнее см. «О творчестве Андрея Платонова» в хрестоматии на CD).

Самым плодотворным периодом творчества А. П. Платонова стало десятилетие с 1925 по 1935 г. В это время созданы повести «Эфирный тракт», «Епифанские шлюзы», «Джан», «Город Градов», «Строители страны» (первая редакция романа «Чевенгур»), «Котлован», «Ювенильное море», «Ямская слобода», «Сокровенный человек», пьесы «Шарманка», «14 Красных избышек» о страшном голоде в крестьянской России (опубликована лишь в 1988 г.), написан роман «Чевенгур», начата работа над романом «Счастливая Москва».

После яркого дебюта в 1927–1928 гг., ознаменованного выходом сборника повестей и рассказов *«Епифанские шлюзы»* и книги *«Сокровенный человек»*, об А. П. Платонове заговорили как о зрелом мастере слова. Однако публикация в конце 1920-х гг. сатирических рассказов *«Государственный житель»*, *«Усомнившийся Макар»*, повести *«Впрок»*, очерка *«Че-Че-О»*, раскрывающих паразитизм набирающей силу советской бюрократии, дала повод для жесточайшей критики, а сам писатель был признан «классовым врагом». Произведения писателя перестали печатать, только в 1937 г. вышла книга *«Река Потудань»*, в которую вошли только семь рассказов («Фро», «Река Потудань», «Бессмертие» и др.). В годы Великой Отечественной войны А. П. Платонов работал военным корреспондентом в действующей армии и создал четыре книги: *«Одухотворенные люди»* (1942), *«Рассказы о Родине»* (1943), *«Броня»* (1943), *«В сторону заката солнца»* (1945). Один из лучших рассказов писателя *«Возвращение»* (1946) вызвал новую волну отрицательных рецензий, после чего путь произведениям А. П. Платонова был практически закрыт до его смерти.

«Главный вопрос»

А. П. Платонов серьезно увлекался трудами философа-утописта *Николая Федоровича Федорова* (1828–1903), который верил в возможность воскрешения и бессмертия, видя причину вражды между людьми в «смертоносной силе природы». Увлечение трудами ученого отразилось

в образах героев платоновских произведений. Все они размышляют об устройстве миропорядка, о смысле прихода человека в мир, задавая себе и другим вопросы: «А вы знаете, от чего устроился весь мир?», «Зачем ему теперь нужен смысл жизни и истина всемирного происхождения, если нет маленького, верного человека, в котором истина стала бы радостью и движением?».

В повести «*Котлован*» главным героем можно назвать сознание строителей, одурманенное классовыми идеями, классовой ненавистью, противопоставлением классовых ценностей общечеловеческим. Трагизм произведения заключается в неумении людей жить в согласии с мирозданием.

Герои Платонова — в полном смысле романтики жизни, «сокровенные люди», способные, забыв о хлебе насущном, увлеченно спорить о таинственном «пролетарском веществе» (сам писатель говорил о «социалистическом веществе» — статья «*Великая Глухая*»). Это преобразователи мира, в котором быт заменяется бытием (о взглядах Платонова см. в статье «Пушкин и Горький» в хрестоматии на CD). Так, котлован сооружается в надежде на счастье грядущих поколений, как основа будущего дома для всех бедных пролетариев. Однако дальше рытья котлована, все расширяющегося и расширяющегося, дело со строительством в повести не пойдет.

Вглядываясь в новый мир («Чевенгур»)

Писатель пристально вглядывался в процесс возведения нового мира, видя, что переломное время рождает новые отношения между людьми, что сдвинут привычный уклад жизни, а люди в поисках истины устремляются в путь (одним из ведущих мотивов его произведений является мотив движения, дороги). Даже инвалид Жачев из «*Котлована*» «направляет хоть куда-нибудь действие своей тележки».

Одной из вершин творчества А. П. Платонова стал роман «*Чевенгур*» — философское произведение, соединяющее в себе черты утопии и антиутопии. Революция социальная тесно связана у Платонова с революцией «космической», что вызывает ассоциации с концом света.

В романе перед читателем предстает фантастический город Чевенгур, где коммунизм уже построен, но картина этого рая на земле довольно непривлекательна. Люди в городе практически ничего не делают. Так как труд способствует происхождению имущества, а имущество угнетению, работа объявлена пережитком эксплуатации и отменена. За всех и для каждого работает лишь Солнце, объявленное в Чевенгуре всемирным

пролетарием. Изображая в Чевенгуре поселение коммунизма, автор рисует страшную картину вымирания города, показывает смерть массы людей, охваченных безумством перемены всего, включая семью, традиции, веру.

В романе Платонов исследует проблему истинного и ложного. Истинное — это все то, что естественно, искренно и исходит из души, а все безнравственное — это то, что противоречит естественному ходу человеческой жизни и человеческой природе. Создание идеального коммунистического общества любыми путями и есть противоречие, глумление над человечеством. Город Чевенгур получился трагическим и жалким, печальным и смешным.

Отношение человека к миру в романе представлено несколькими философскими позициями. Это позиции уважения и удивления перед устройством мира, желания разгадать тайну смерти рыбака, веры в творчество и созидание. Соответственно различны и попытки разрешения мировых проблем, установления справедливого порядка. Это и достижение технического совершенства, и уничтожение какого-либо имущества, и всеобщее братство.

Вера в революционное переустройство действительности, мечта коллективного творчества жизни, в результате которого рождается «новый человек» и «новый мир», в какой-то мере роднят писателя с его персонажами. Сам писатель был ярким представителем поколения двановых и копенкиных, искренне полагая, что участвует в созидательной работе невиданного масштаба (об этом свидетельствуют его статьи, письма, воспоминания современников). Но его художнический гений оказался пророческим: всматриваясь в то, как бездарно и грубо, корыстно и равнодушно распоряжаются «пролетарским веществом», рассказывая правду о том, как строится утопия социализма, писатель с помощью своего необыкновенного метафорического языка воссоздает утопию, но это утопия абсурда. Именно поэтому главные произведения Платонова, написанные еще до войны, не увидели свет при жизни автора.

Действительно, трудно увидеть ярого апологета советской власти в писателе, который рассказывает в своих романах, как Чевенгурская коммуна, начавшая с того, что расстреляла всех домовладельцев как «пережитков прошлого», потом принципиально отказалась трудиться, так как труд — это «уступка побежденному капиталу».

В «Чевенгуре» практически нет человека, который мог бы элементарно понимать происходящее. Эти люди как будто лишены способности мыслить. Они могут только фанатично верить. Постигание мира происходит у них главным образом через эмоциональную сферу. Чепурный, глава чевенгурского совета, прислушивается

к своим ощущениям, которые сформулировать просто не в состоянии. Но рядом есть человек, из любой ситуации извлекающий пользу, — Прохор Дванов. Именно он формулирует «тезисы» Чепурного. Эти «тезисы» становятся программой действий для настоящего карателя — товарища Пиюси, бывшего каменщика. Для исполнения этой программы не нужна голова — нужен только заряженный наган. Эти трое образуют модель власти, основанной на принуждении. Писатель исследует конфликт здравого смысла со слепотой фанатизма: вторгающиеся в «вахханалию слепоты» (А. Д. Шиндель) трезвые голоса обнаруживают глубину абсурда, развешивающего даже такую чистую душу, как Саша Дванов.

Призрачность усилий

Одним из наиболее значимых для прозы Платонова мотивов является мотив призрачности, бессмысленности невероятных усилий, бездарности использования человеческого энтузиазма. В финале *«Котлована»* Платонов показывает, как постепенно скашивается живая трава, затем лопаты врезаются в живой верхний слой почвы, затем долбят мертвую землю и камни. Но гигантская яма, которую копают для будущего прекрасного общежития, становится могилой для умершей девочки.

Стремление быть точным, заглянув в глубины души целой массы людей, позволяет писателю вскрыть противоречивость, ирреальность новой действительности.

Именно в этом и состоит грандиозность абсурда жизни, в которой люди как будто не замечают окружающего хаоса, устремляясь сообщая в неосуществимые иллюзорные дали гармонии (при этом представления о такой гармонии у каждого свои). Исследуя процесс поиска всеобщей правды, Платонов обнаруживает явное неблагополучие самой идеи, в которой кроется трагический абсурд — одержимые верой в торжество мировой революции мучаются от непосильности свалившейся на них задачи, но отказаться от ее выполнения не могут, потому что уже не представляют другой жизни. Без этой веры их жизнь теряет смысл.

Платонов утверждает, что все сходится в человеке, все проходит сквозь его сознание. Истины вне человека быть не может. Но абсурд, помрачивший сознание чевенгурцев, строителей котлована, создателей ювенильного моря, которое снабдит водой обезвоженную степь, не позволяет оценить трезво и реально то, что происходит вокруг. Битва за колбасу превращается в этом сознании в классовый конфликт инстинктов (*«Ювенильное море»*).

Строительство новой жизни требует наличия «новых» людей, свободных от предрассудков прежней буржуазной, полной собственниче-

ских инстинктов жизни. Платонов разворачивает эту метафору, превращая ее в реальность, — тут и обнаруживается абсурдность самой утопической идеи, ее бесчеловечность. Утопия превращается в антиутопию.

«Судорога платоновской человечности»

Творчество А. П. Платонова занимает особое место в литературе XX в. Необычна для советской литературы его любовь к слабым, беспомощным, одиноким и забытым. Его произведения отличает неповторимая манера письма. Читая Платонова, мы, по определению *А. Д. Шинделя*, «...спотыкаемся о каждое его слово, которое, как материальная преграда, то и дело возникает по ходу нашего движения... спотыкаемся о мысли и поступки людей, которые ничего о себе не знают и на обломках погибшей жизни строят что-то свое, объединенные мечтательным состоянием, но мечтают все о разном»¹.

«Неправильной прелести языка» писателя посвящено много литературоведческих работ. Языковые аномалии в его прозе изучены и систематизированы. Но тайна того явления, которое называется «язык Платонова», все равно остается.

И все же значение Платонова для русской культуры состоит не в стилистическом новаторстве и не в особом качестве гуманизма, а в том, что он глубже других понял трагизм произошедшего в эпоху «утопических преобразований» и единственный из писателей (как считают современные исследователи) сумел это адекватно изобразить на своем необычном языке. Данное обстоятельство и ставит Платонова на особое место в русской литературе XX в.

¹ *Шиндель А.* Свидетель (об особенностях прозы Андрея Платонова) // *Знания.* 1989. — № 9. — С. 209.

Идеал и повседневность (Ю. В. Трифонов)

Мучительный поиск «своей» темы

Юрий Валентинович Трифонов (1925–1981) стоял у истоков рождения жанра «городской повести», разглядев за повседневными явлениями вечные философские вопросы. Публикация в 1950 г. романа *«Студенты»* принесла молодому прозаику известность. После первого успеха Ю. В. Трифонов долго и мучительно искал свою тему в прозе, вырабатывал собственное видение жизни. Писал рассказы разного стиливого и тематического диапазона, опубликовал роман *«Утоление жажды»* (1963), в котором шла речь о строительстве оросительного канала в пустыне.

Художественный мир писателя во всей своей полноте раскрылся в «московских повестях», в которых переосмысливается жизнь интеллигенции, ставится проблема сохранения человеческого достоинства в засасывающей суеде повседневности. Писателя упрекали в отсутствии острых социально-идеологических столкновений, в том, что его герои — это мещане, которых заботит только собственное благополучие.

Первым произведением «московского цикла» стала повесть *«Обмен»* (1969), в которой остро поставлена проблема морального выбора между совестью и материальным благополучием. Название повести *«Предварительные итоги»* (1970) обозначило особый тип повествования. Герой повести, переводчик Геннадий Сергеевич, приходит к промежуточному нравственному рубежу, после которого его жизнь должна коренным образом измениться. Тема подведения некоторых итогов и пересмотра жизненных позиций, душевной глухоты и нежелания понимать друг друга продолжается в повестях *«Долгое прощание»* (1971) и *«Другая жизнь»* (1973).

Завершением «московского цикла» стала повесть *«Дом на набережной»* (1976).

На примере судьбы одного из жильцов знаменитого московского дома, дома для семей партийных работников, в том числе и семьи Ю. В. Трифонова во времена его детства, писатель показал механизм формирования конформистского общественного сознания. История преуспевающего критика Глебова, не вступившего когда-то за своего учителя-профессора, стала в романе историей психологического самооправдания предательства. В отличие от героя, автор отказывался оправдывать предательство жестокими историческими обстоятельствами.

Произведения Ю. В. Трифонова дают возможность читателю иметь собственную позицию, потому что автор нейтрален к своим героям, он сострадает каждому. Его творчеству было близко чеховское выражение «плохой хороший человек», так как личность в понимании писателя не может быть однозначной. Ю. В. Трифонов пытался понять своих героев, но оправдать их поступки стечением обстоятельств не мог, потому что каждый человек в ответе за свои дела.

«Нерв истории» Все основные темы творчества Ю. В. Трифонова отразились в романе *«Старик»* (1978). На примере семьи старого революционера, на склоне лет размышляющего о своем участии в сложных событиях начала XX в. и одновременно о жизненной неустроенности своих детей, автор показал тесное переплетение прошлого и будущего.

Все повествование ведется от лица самого «старика» — Павла Еврафовича Летунова, что позволяет раскрыть внутренний мир этого неоднозначного героя. Но в романе есть еще один не менее значимый персонаж — Сергей Мигулин, командир дивизии, в которой сражался в Гражданскую войну Летунов. Прошло уже много лет с того времени, когда оклеветанный комдив погиб, но память не дает покоя главному герою, он постоянно переоценивает всю свою прошлую жизнь. Писатель подчеркивает в Мигулине качества, которые считает наиболее ценными в человеке: внутреннюю целостность, верность идеалам.

Прототипами многих героев романа стали реальные люди. Судьба красного командира *Филиппа Кузьмича Миронова* стала основой образа Мигулина; история Надежды Суенковой, юной жены Миронова, воплотилась в образе Аси Игумновой; прототипом комиссара казачьего корпуса Александра Данилова стал отец писателя *Валентин Андреевич Трифонов*. Автор использует в романе подлинные документы эпохи: директивы, приказы и главное — письма, передающие ни с чем не сравнимую атмосферу реальной человеческой жизни в реальную эпоху.

Композиция романа построена на сложном соотношении временных планов. Действие происходит то в 1974 г., то в эпоху гражданской войны. При этом рассказ о событиях прошлых ведется в настоящем времени, что подчеркивает душевное состояние Летунова. Он живет в прошлом, сегодняшний день для него слишком неинтересен, невозможно соединение прошлого и настоящего. Для Ю. В. Трифонова связь времен очевидна, и проблемы, которые герои пожинают сегодня, посеяны еще

во времена их молодости. Писатель утверждает, что жизненных теорий много, а жизнь прекрасна сама по себе.

По мнению исследователей, природный дар Трифонова состоит в том, что он сумел уловить и передать неостановимый процесс душевной жизни в секундных ее колебаниях, вибрации и мерцании.

«Этот дом — гиря, закланье, попытка...» Роман *«Дом на набережной»* — художественное размышление писателя о природе власти, ее соблазнах и притяжении. Бег времени определяет и направляет развитие сюжета и характеров романа. Оно берет человека в подчинение, как бы освобождая его от ответственности: «не люди виноваты, а времена». Именно время способно изменить судьбу человека, возвысить его или низвергнуть на дно (Левка Шулепа). Писатель ведет повествование от настоящего к прошлому, постепенно восстанавливая, какими его главные герои, преуспевающий доктор наук Вадим Глебов и спившийся грузчик из мебельного магазина Лев Шулепников, были двадцать пять лет назад.

Трифонов считает, что такой феномен, как Вадим Глебов, был сформирован эпохой, толкающей на предательство и конформизм. Автор напоминает герою то, что он больше всего ненавидит в своей жизни и о чем не желает теперь вспоминать, — детство и юность. Взгляд из настоящего позволяет рассмотреть не случайные, а закономерные черты 1930–1940-х гг.

Важно, что писатель показывает не человека, идущего к цели по трупам. Глебов всего лишь пассивен, он не сопротивляется случаю, который предоставляет жизнь.

Действие романа сосредоточено между домом на Берсеневской набережной, угрюмым зданием, построенным в конце 1920-х гг. для ответственных работников (там живут семья Шулепникова и профессора Ганчука), и невзрачным домишком в Дерюгинском подворье, где обитает семья Глебовых. Два дома заключают в себе два контрастных мира. Большой дом и маленький определяют границы социальных претензий Глебова, которого мучает жажда достичь положения хозяина в большом доме, превратившегося для героя в наивысшую ценность жизни.

«Просто наша жизнь фантастична» (В. Н. Войнович)

Абсурдная реальность

Уже первые публикации *Владимира Николаевича Войновича* (р. 1932): повести *«Мы здесь живем»* (1961), *«Хочу быть честным»* (1963), *«Два товарища»* (1967), рассказ *«Расстояние в полкилометра»* (1967) — вызвали живой интерес у читателей и одновременно подверглись разгромной официальной критике. Сатирический эффект ранней прозы писателя основывался на самобытном гротесковом реализме. С 1966 г. писатель принимал участие в движении за права человека, в частности выступал в защиту *А. Д. Синявского*, *Ю. М. Даниэля*, позднее — *А. И. Солженицына*, *А. Д. Сахарова*. За правозащитную деятельность и сатирическое изображение советской действительности в романе *«Жизнь и необычайные приключения солдата Ивана Чонкина»* (1969–1975) подвергся политическим гонениям. Романы-анекдоты *«Чонкин»* и *«Претендент на престол»* (1979) публиковались в «самиздате», а затем за границей, в нашей стране они вышли в свет только в эпоху перестройки. В декабре 1980 г. писатель вынужден уехать в эмиграцию. За границей были впервые опубликованы книги *«Путем взаимной переписки»*, *«Иванькиада»*, *«Москва 2042»*, *«Антисоветский Советский Союз»*, пьесы *«Трибунал»* и *«Фиктивный брак»*, рассказы, очерки, фельетоны, сказки и стихи.

В антиутопии *«Москва 2042»* (1987) в форме литературного шаржа писатель показывает слияние новой коммунистической идеологии и православия под лозунгом «Народность, партийность, религиозность, бдительность и госбезопасность». Имена основных персонажей романа (от отца Звездония до Сим Симыча Карнавалова) стали нарицательными, знаковыми. Доведенная до полного абсурда воображаемая советская действительность XXI в. и тема сатирической пародии на коммунистических вождей впоследствии продолжают в опубликованных в конце 1990-х гг. романе *«Замысел»* и повести *«Дело № 34840»*.

Новаторская, интонационно свободная, полифоничная книга *«Замысел»* (1995) занимает особое место в творчестве В. Н. Войновича. Используя композицию коллажа, писатель рассматривает сам себя как замысел Божий и прослеживает с детства путь к высшему предназначению. В книге *«Портрет на фоне мифа»* (2002), посвященной *А. И. Солженицыну* и вызвавшей бурную дискуссию, В. Н. Войновича интересует воплощение в общественно-литературной судьбе универсального явления — властолюбия и кумиротворения. Эта тема продолжается и в романе *«Монументальная пропаганда»* (2000), где показан

«маленький человек» как жертва тирана, гипноз которого направлен на коллективное бессознательное.

Роман-анекдот

Роман В. Н. Войновича о солдате Чонкине является единственным русским сатирическим эпосом, созданным в послевоенное советское время. Писатель, сохраняя реалистический взгляд на вещи, дает возможность читателям увидеть предметы и явления окружающей действительности в непривычном ракурсе. Книга, повествуя о смешных и забавных приключениях героя, рисует широкую и красочную картину жизни страны предвоенной и военной поры: это русская деревня с колхозной системой, классовая борьба, политические «чистки», будни застенков НКВД, доносы, эксперименты в области науки, детали быта.

Автор сатирически перевернул едва ли не все мифы тоталитарного государства и дал возможность людям увидеть себя со стороны и посмеяться над собой. В. Н. Войновича обвиняли в написании пасквиля на советскую армию и социалистическую действительность. Но роман при всей его язвительности полон любви и сочувствия к обычному человеку. Книга об Иване Чонкине включает в себя элементы сатиры и гротеска, традиции авантюрного романа, анекдотичность. Деформируя изображаемую действительность, писатель добивается резкости и выразительности художественных образов.

Современный Иван-дурак

Как-то В. Н. Войнович признался, что у Чонкина есть два основных прообраза: сказочный Иванушка-дурачок и реальный человек, которого писатель видел и знал в жизни, поэтому он и получился таким как есть.

Архетипичность главного героя позволяет достигнуть эффекта отстранения от автора и тесной связи с народными корнями. Образ Чонкина восходит к народным сказочным героям, которые вобрали в себя обобщенные черты национального характера. Это и богатырь Илья Муромец, и лентяй, бездельник Емеля, и Иван-дурак, третий, младший сын, глупый и убогий. Сказочный Иван на жизненном пути встречается с испытаниями, из которых победителем выходит благодаря не уму, а доброте и душевности. Это своего рода обряд инициации, проводящий героя от неопытности к социальной зрелости.

Подобный путь проходит и Иван Чонкин, простодушный и глуповатый, но обладающий житейским умом, свойственным крестьянам. Как и сказочный герой, Иван Чонкин доверчив, правдив, бесхитростен,

бескорыстен, из опасных ситуаций выходит невредимым, но и своих противников обескураживает простотой. Образ избранницы героя Нюры, умеющей находить общий язык с животными, чувствовать природу, готовой идти за любимым в самое пекло, также восходит к сказочным прототипам верной и мудрой женщины.

Ивану Чонкину, «маленькому, кривоногому, в сбившейся подремнем гимнастерке, в пилотке, надвинутой на большие красные уши», как сказочному герою, все по плечу. Он вместе со своей спутницей взял в плен весь местный отдел НКВД, долго противостоял целому полку, был взят в плен, прошел через допросы, пытки. Мифологичность образа Чонкина растет по мере развития сюжета. В превращении из обычного рядового красноармейца в классового врага князя Голицына можно увидеть параллель со сказочным превращением Ивана-дурака в царевича, в дальнейшем превращении Чонкина в крупного международного резидента, главаря белочонкинского движения, просматривается гоголевская традиция.

Единственным отходом от сказочной фабулы является отсутствие традиционного счастливого финала. Сам В. Н. Войнович не раз говорил, что роман будет продолжен, есть наметки третьей книги, в которой, возможно, Иван Чонкин и Нюра будут жить долго, в мире и согласии и умрут в один день.

«Литература Дома» (Фазиль Искандер)

Подлинность дерева жизни

В эссе «Попытка понять человека» *Фазиль Абдулович Искандер* (р. 1929) говорит о том, что литература для него всегда делилась на «литературу Дома» и «литературу бездомья». Свое творчество писатель относит к «литературе Дома».

Огромная слава пришла к писателю после публикации в 1966 г. повести *«Созвездие Козлотура»*. Книгу невозможно было достать. Фразы из нее стали афоризмами, а ехидный автор, посмеивший высмеять «интересные начинания», заслужил особое внимание контролирующих органов — оказался в ряду «неблагонадежных» писателей.

«*Сандро из Чегема*» был задуман писателем как шуточное, в чем-то пародирующее плутовской роман произведение. В итоге писателем был создан настоящий юмористический эпос, соединивший авантурный сюжет и поиск истины, легендарных героев и исторических персонажей, трагические события и юмор, по словам писателя, «гармонизацию на уровне разума, попытку преодолеть хаос».

В созданной Искандером идиллической Абхазии старожилы еще помнят древний уклад. Но принципы этой жизни исчезают и обесмысливаются. Драма состоит, с точки зрения писателя, в стремительном искажении этических ценностей традиционной жизни. Важно, что писатель не настаивает на том, что именно абхазские традиции и обычаи — лучшие. Он уверен в том, что привязанность к традициям одухотворяет и укрепляет человека, тогда как потеря этой привязанности делает человека слабым, уязвимым и оттого циничным.

Творчество Искандера отличается каким-то веселым дидактизмом. Ирония в его книгах стала одним из строительных материалов повествования. Писатель активно использует приемы, свойственные устному рассказу. Композицию произведений часто организует динамика беседы, причем не просто беседы, а неспешного кавказского застолья.

Такая логика беседы позволяет начать побочную историю, оттолкнувшись от словесной или ситуационной ассоциации, сократить или развернуть рассказ в соответствии с настроением слушателей, вернуться к изначальному сюжету или вовсе его потерять. Новые звенья побочных историй и наблюдений в целом призваны разъяснить мысль или проиллюстрировать ситуацию. Рассказ-беседа течет по своим законам, он всегда диалогичен в бахтинском смысле этого термина.

Так, в повести *«Школьный вальс»* сначала идет рассказ о решении семьи отдать мальчика в школу на год раньше, чем ему положено по

возрасту. Одним из препятствий к выполнению этого плана является плохая успеваемость его старшего брата. Затем писатель описывает ужасное поведение брата. Повествование переходит к теме жалоб учителей на него. Рассказ о том, как учителя приходили жаловаться к матери, вводит тему любопытных соседей, что без перехода подводит к знакомству с дядей Самадом. Микроочерк о дяде Самаде включает афоризм о бедности и богатстве, а также краткое рассуждение о прекрасной ясности мысли и слова. Затем повествование как бы делает шаг назад, и мальчик подробно рассказывает сначала об одном словесном нападении Самада на школу, а затем о столь же часто повторяющемся споре Самада с соседом Самуилом, страстным читателем Большой Советской Энциклопедии.

Мальчик делится воспоминанием о том, как когда-то он отгадал математическую загадку Самуила. С того дня, когда мальчик дал правильный ответ на загадку Самуила, соседи и семья поверили в его гениальность. Таким образом, от Самуила и его загадки повествование возвращается к решению семьи отдать мальчика в школу на год раньше. Этот отрывок охватывает около двадцати отдельных тем, вводящих либо новую историю, либо новый персонаж с его краткой биографией или иной информацией.

В этом контексте рассказ перестает быть «случаем» или «анекдотом», он занимает определенное место в сплетении событий и людей, передает то, что называется духом времени.

Вместительные крылья любви

Чувство единства всего живого, мудрости Природы пронизывает произведение Искандера, «ибо во все времена, — как замечает писатель в рассказе *«Молния-мужчина, или Чегемский пушкинист»*, — живая душа человека была, есть и будет нашей единственной надеждой». Общение с природой, с точки зрения Искандера, всегда благотворно для человека, так как питает его лучшие нравственные качества (воображаемые диалоги Чика с его собакой Белочкой и с щенком-волкодавом в повести *«Ночь и день Чика»*; чувство ответственности за порученное дело, объединяющее мальчика и ослика в рассказе *«Первое дело»*; взаимное уважение между Кязымом и его лошадью Куклой в рассказе *«Лошадь дяди Кязыма»*; мистическая связь с животным миром охотника Шаада-та в *«Утратах»*).

Отчетливо высокий смысл любви человека к животным раскрывается в рассказе *«Большой день большого дома»*, когда его героиня Кама наблюдает за курицей, собирающей цыплят: «Каждый раз, видя, как цыплята один за другим исчезают под теплыми крыльями наседки, Кама чувствовала, что на ее глазах произошло необъяснимое

чудо. Она еще не понимала, что в мире нет ничего вместительнее крыльев любви. Но, и не понимая, она и сейчас при виде наседки, на ее глазах укрывшей под крыльями всех цыплят, пришла в восторг, как бы в предчувствии праздника жизни»¹.

Парадоксально, но сравнение человека с животным у Искандера служит обычно облагораживанию человека. В повести *«Созвездие Козлотура»* в целом рассказывается о том, что люди, в противоположность животным, совершенно потеряли способность отличать реальные явления от фантастических.

Особенно ярко сакрализация природы проявляется в рассказе *«Дерево детства»*, в котором важнейшим символом становится ореховое дерево, превращающееся в метафору народной жизни, ее непреходящих ценностей: «Иногда я думаю, что дерево не просто благородный замысел природы, но замысел, призванный намекать нам на желательную форму нашей души, то есть такую форму, которая позволяет, крепко держась за землю, смело подыматься к небесам. Мировлюбивая мощь дерева учит нас доброте и бескорыстию...»²

Органическое единение народа и природы является важнейшей частью жизненной философии автора. Его интересует прежде всего процесс интуитивного восприятия мира: жизнь показывается в ее многообразных визуальных, слуховых и иных чувственных проявлениях, обнажить рациональную подоплеку которых для Искандера означает уничтожить их. Но, отталкиваясь от впечатления, писатель постепенно приходит к глубокому философскому знанию, обобщающему ситуацию, на которых строится рассказ. Рассказ *«Тали — чудо Чегема»*, начинающийся описанием чудесной девочки Тали, отмеченной «знаками небесной благодати», завершается горьким утверждением о «небольшом праве на личную грусть». Такая грусть появилась у автора, когда из его любимого Чегема исчезла Тали со своей «утоляющей душу улыбкой».

Между радостью постижения и печалью вывода

Книги Искандера, полные гротеска, иронии и сарказма, печали и горечи, тем не менее не оставляют ощущения безысходности и тоски. Возможно, это связано с тем, что истории рассказаны с огромной теплотой и добротой. Любовь к героям проникнута повествования о жителях Чегема, рассказы о Чике. Доброта — великая часть художественного мира Искандера. Это то, что он так пристально высматривает в жизни.

¹ Искандер Ф. Избранное. — М., 1996. — Т. 2. — С. 381.

² Там же.

Особенно важным этот поиск оказался для периода 1990-х гг. В это время Искандер создал ряд повестей о войне, любви и творчестве («*Пишда*» (1993); «*Софичка*» (1995); «*Поэт*» (1999)), роман в рассказах («*Человек и его окрестности*» (1993)). В них основы его художественного мира — свет, дом, род — остались неизменными, но время, как будто пронизанное «энергией безумия», бросило на них свой отсвет. Сила этой энергии такова, что однажды она может непоправимо разрушить мир. Вот почему так значим «юмор — последняя реальность оптимизма» («*Человек и его окрестности*»).

В новом тысячелетии Искандер создал ряд произведений, подтверждающих его неиссякаемую веру в противодействие «идее полноты мрака» («*Ночной вагон*» (2000); «*Где зарыта собака*» (2001), «*Козы и Шекспир*» (2001); «*Гнилая интеллигенция и аферизмы*» (2001); «*Сон о Боге и дьяволе*» (2002) и др.).

«...Раз в России был Пушкин — значит, гармония в России в принципе возможна», — говорит *Фазиль Искандер*, переключаясь с другим мудрецом, *Давидом Самойловым*, который сказал:

Пока в России Пушкин длится,
Метелям не задуть свечу.

Пусть нас увидят без возни¹

¹ *Самойлов Д. С.* Стихи // <http://www.litera.ru/stixiya/authors/samojlov/all.html>.

Отечественная поэзия второй половины XX в.

Трудности осмысления

История русской поэзии XX в. еще не написана, хотя на подступах к решению этой важной задачи сделано немало. Особенно «не повезло»

середине и второй половине столетия, которые, если и уступают началу века по количеству и масштабу поэтических явлений, ярких художественных индивидуальностей, тем не менее тоже заслуживают серьезного читательского и исследовательского внимания.

Если представить драматический путь русской поэзии этого периода в реальности, нельзя не видеть всей сложности движения ее главных потоков: «официального», «неофициального», зарубежного — их расхождения и взаимодействия, их непростого воссоединения во второй половине 1980-х гг. В каждой из этих основных ветвей по-своему реализовалось творческое освоение опыта и традиций отечественной и мировой литературы. В том числе особенно — поэзии Золотого и Серебряного веков.

В осмыслении процесса развития отечественной поэзии 1940–2000-х гг. важную роль играет изучение эволюции поэтических жанров и стилей, проявления характерных черт в развитии лирики и поэмы, авторской песни и рок-поэзии, формирования различных течений, придерживающихся национальных традиций, и групп, ориентирующихся на опыт авангарда и постмодернизма, творческих поисков поэтов разных поколений и художественских индивидуальностей: *А. А. Ахматовой* и *Б. Л. Пастернака*, *Н. А. Заболоцкого* и *А. Т. Твардовского*, *Л. М. Мартынова* и *А. А. Тарковского*, *Д. С. Самойлова* и *Б. Ш. Окуджавы*, *Ивана Елагина* и *И. А. Бродского*, *А. А. Вознесенского* и *Н. М. Рубцова*, *В. С. Высоцкого* и *Ю. П. Кузнецова*, а также многих других.

Необходимо подчеркнуть, что нельзя в очередной раз начинать с перекраивания и переписывания истории, «сбрасывания» мнимых и подлинных классиков с несомненной целью немедленно взгромоздиться на опустевшие пьедесталы. Развернувшийся в 1990-х гг. закономерный процесс восстановления правдивой картины поэтического развития не сводится к вытеснению и замене одних явлений и имен другими. Речь должна идти прежде всего о расширении карты поэзии, о ее большей полноте и объективности.

«Сороковые, роковые...»

Любая война означает ужас, торжество насилия и хаоса. Любая война сопровождается отчуждением человека и от мира Природы, и от пре-

жних гуманистических ценностей. Превращение убийства в безличный, кроме того, максимально технизированный акт приводит к утрате чувства святости, уникальности, неповторимости человеческой жизни. Но пережитая человечеством Вторая мировая война превзошла все мыслимые пределы жестокости, бесчеловечности, озверения. Кажется, в тяжелейших условиях фронтовой обстановки, когда «естественными» и привычными становятся смерть, ранения, контузии, разрушения, места для лирической поэзии не остается. Но в реальности все иначе...

Именно в лирике особенно глубоко и достоверно раскрывался душевный мир человека, оказавшегося в жестоких условиях войны, но не потерявшего способности любить, радоваться красоте природы и красоте женщины, шутить, грустить, размышлять. Безусловно, жестокая правда войны стала кредо целого поколения поэтов-фронтовиков: *Б. А. Слуцкого, С. П. Гудзенко, Ю. Д. Левитанского, А. П. Межжирова, Ю. В. Друниной, Мусы Джалиля*. Вместе с тем многие их стихи носят глубоко исповедальный характер. Они пронизаны щемящим чувством утраты, ощущением вины (*Д. Б. Кедрин* и др.). Кажется, что даже поэтика их творчества рождена войной: ее голосами (звуками артиллерийских обстрелов, бомбежек) и красками жестоких картин боев. В лирике возникает тема мучительного осознания краткости человеческого существования, страшных переживаний, которые бередили их память даже спустя многие годы после окончания войны.

Однако жестокую реальность войны поэты видели глазами людей, сражавшихся «ради жизни на земле». Этим обусловлены острые контрасты, трагедийное и одновременно жизнеутверждающее звучание произведений («Соловьи» (1942) *М. А. Дудина* (1916–1994); «Перед атакой» (1942) *С. П. Гудзенко*; «Мечтатель, фантазер, лентяй, завистник...» (1942) *М. В. Кульчицкого* (1919–1943) и др.).

Война рождает в сердце солдата не только ненависть и злобу, но и мужество, верность, нежность (*С. П. Гудзенко* «Прожили двадцать лет» (1942); *С. С. Наровчатов* «В те годы» (1942); *К. М. Симонов* «Жди меня...» (1941); *П. Н. Шубин* «Маленькие руки» (1942) и др.). Память поэтов перенасыщена трагическими деталями (*П. Д. Коган* «Нам лечь, где лечь» (1941); *Б. А. Слуцкий* «Кельнская яма» (1944); *А. И. Недогонов* «Я, гвардии сержант Петров» (1945) и др.).

В то же время осмысление Отечественной войны как подлинного исторического подвига народа обусловило масштабность поэтической мысли и образа. В стихотворении-реквиеме «Его зарыли в шар земной...»,

датированном июнем 1941 г., его автор, поэт-фронтовик *С. С. Орлов*, видит происходящее словно из отдаленного будущего. Памятником солдату становится планета Земля в безбрежности времени и бесконечности пространства («Ему как мавзолей Земля — на миллион веков», «Млечные пути пылят вокруг него»).

В лирике военных лет активно разрабатывались и творчески обновлялись традиционные жанры оды и элегии, поэтического обращения и раздумья, создавались такие жанровые разновидности, как стихотворение-клятва (*А. А. Ахматова* «Клятва» (1941), *Муса Джалиль* «Клятва артиллериста» (1941); *И. П. Уткин* «Клятва» (1942) и др.); стихотворение-присяга (*А. А. Сурков* «Присягаем победой» (1941) и др.); стихотворение-реквием (*П. Н. Шубин* «Разведчик» (1942), *И. Л. Сельвинский* «Я это видел» (1942) и др.). В элегических стихотворениях главной тональностью являются преодоление в человеке боли, утверждение мужества (*О. Берггольц* «Третья зона, дачный полустанок» (1942); *В. С. Шефнер* «Я мохом серым нарасту на камень...» (1944) и др.).

Стихотворения, созданные представителями военного поколения, свидетельствуют и об огромной роли песен, сатиры и юмора в условиях передовой. Особенно важную роль приобретал смех: он пробуждал, казалось бы, утраченные человеческие эмоции, возвращая — пусть и ненадолго — к ценностям мирной жизни; придавал силы и уверенность воинам. Наряду с лирикой в это время успешно развивалась стихотворная сатира. Уже 27 июня 1941 г. в Москве появились первые плакаты «Окна ТАСС» со стихотворными подписями. Большую популярность приобрели подписи *С. Я. Маршака* под карикатурами в «Правде» и «Окнах ТАСС» («Партизанское угощение», «Аттестат зверости», «Наша азбука» и др.).

Одним из ведущих жанров поэзии в военное время стала лирическая песня. Удивительный парадокс состоял в том, что истинно массовыми стали именно интимные, лирические песни («Священная война» (1941) *В. В. Лебедева-Кумача*, «Землянка» (1941) *А. А. Суркова*, «Соловьи» (1942) *А. Фатьянова*, «Темная ночь» *В. Агатов* и др.). Поэзия фронтовиков свидетельствует, что диапазон воздействия искусства слова охватывал широкие области и воинского поведения, и духовной жизни людей.

Трудный путь к «правде сущей» (А. Т. Твардовский)

Сила таланта

Становление поэтического дара *Александра Трифоновича Твардовского* (1910–1971) относится к середине 1920-х гг. Но его имя приобретает широкую известность после появления поэмы *«Страна Муравия»* (1934–1936), в которой изображаются события коллективизации рубежа 1920–1930-х гг. Поэт создает картины мощного половодья, стремительного движения. Вместе с тем несомненно его желание передать и драматичность судьбы героя, сложность его исканий: мечты о сказочной Муравии, воспоминания о прошлой жизни. Поэма выдержана в сказочно-фольклорном поэтическом ключе (сцены колхозной свадьбы). В *«Стране Муравии»* Твардовский овладевает формой, речевой полифонией, многообразием ритмов.

Главный труд военных лет — *«Василий Теркин»* (1941–1945). Замысел знаменитой *«Книги про бойца»* относится к периоду финской кампании 1940 г., когда на страницах газеты *«На страже Родины»* появилась лубочная фигура веселого и удачливого солдата Васи Теркина. Возрождение замысла и возобновление работы над *«Теркиным»* относится к середине 1942 г. Меняется весь характер поэмы, ее содержание, философия, герой, форма. Главной стала тема народа на войне. Герой перестал быть лубочной фигурой *«богатыря»*. Наоборот, поэт подчеркивает его *«обычность»*, неотделимость от массы бойцов. Однако в нем черты, присущие многим людям, воплотились ярче, острее, самобытнее. Народная мудрость, оптимизм, выносливость, терпение, самоотверженность, житейская смекалка, мастеровитость, наконец, неиссякаемый юмор — все это сплавляется в живой и целостный человеческий характер.

Сила книги Твардовского — прежде всего в глубочайшей правде о войне как суровом испытании жизненных сил народа, страны, каждого человека, когда в каждом бою *«люди теплые, живые/ шли на дно, на дно, на дно...»*. При всей кажущейся простоте и традиционности *«Василий Теркин»* отличается редкостным богатством языка и стиля, поэтики и стиха. Она отмечена необычайной свободой использования устно-разговорной, литературной, народно-поэтической речи. Замечательно, что в высокой оценке этого произведения сошлись не только массы рядовых читателей, но и такие взыскательные мастера, как И. А. Бунин и Б. Л. Пастернак.

В творчестве Твардовского в конце 1940-х гг. заметно усиливается личностное начало. В 1946 г. была завершена поэма *«Дом у дороги»*, в основе которой скорбное повествование о горестной судьбе крестьянской семьи Сивцовых. На первый план в повествовании выдвигаются внутренние переживания героев. Неслучайно сам автор назвал это произведение «лирическая хроника».

Трагическая недосказанность

В 1960-е гг. поэт создает масштабную трилогию: лирическую эпопею *«За далью — даль»* (1950–1960); сатирическую поэму-сказку *«Теркин на том свете»* (1954–1963); лирико-трагедийную поэму-цикл *«По праву памяти»* (1966–1969). Наряду с крупными произведениями Твардовский пишет стихи, в которых пронзительно отозвалась «жестокая память войны» (*«Я убит подо Ржевом...»* (1946); *«Их памяти»* (1951) и др.). В его поздней лирике особое место занимает ключевой образ «главной утопии», вмещающий в себя роковые для судеб человечества смыслы: апокалиптический конец света в случае ядерной катастрофы и осуществление коммунистического «рая» в «Азии этой, в Европе ли...». Своей трагической недосказанностью многие стихи Твардовского этих лет передают ощущение личной вины и ответственности за случившееся в стране.

Трагедийно звучит чувство сыновней скорби в цикле *«Памяти матерей»* (1965). Показательно, что в последнем стихотворении этого цикла возникает образ «переправы», которая в *«Стране Муравии»* представляла как устремленное движение к берегу «новой жизни», а в *«Теркине»* — как трагическая реальность войны. Творчество Твардовского пронизывает мучительная правда о кровавой эпохе, полной лжи и предательства. Сквозным для него стал мотив поиска «правды сущей», целительной для человеческой души, даже если она добыта ценой жестокого опыта.

«С опрокинутым в небо лицом» (Н. А. Заболоцкий)

Мысль — Программным для всего творчества Николая
Образ — Музыка Алексеевича Заболоцкого (1903–1958) является стихотворение «Я не ищу гармонии в природе...» (1947). Осмысление «нестерпимой тоски разъединения с природой», неразрывной связи добра и зла, смерти и бытия характеризует весь путь этого выдающегося художника слова. Обобщая опыт творческой жизни, Заболоцкий формулирует ключевые понятия своей целостной поэтической системы: «Мысль — Образ — Музыка». Но творческое сознание поэта оказалось настолько сложным и противоречивым, драматическим по своим исканиям, что он так и не пришел к вполне удовлетворявшему его взгляду на мир и собственное в нем место.

Поэт прожил трагическую жизнь. В 1933 г., после выхода poem *«Горьжество земледелия»* (1930), *«Безумный волк»* (1931), *«Деревья»* (1933), созданных под влиянием идей «раскрепощения» животных, глубокой веры в существование разума в природе, началась травля Заболоцкого, объявленного «формалистом» и «поборником чужой идеологии». В 1938 г. он был арестован и до конца 1940-х гг. насильно отлучен от литературы. Пережитое отразилось в поэзии образами контраста между мудрой гармонией жизни и присущей ей звериной жестокостью:

Природы вековечная давиленья
Соединяла смерть и бытие
В единый клуб. Но мысль была бессильна
Соединить два таинства ее.

«Лодейников в саду» (1934)¹

Особенности пластической изобразительности, присущей произведениям Заболоцкого, связаны с его художественными экспериментами в области формы, начатыми еще в ранних опытах (*«Столбцы»* (1929)) в период сотрудничества с членами ОБЭРИУ (Объединение реального искусства) (Д. Хармсом, А. Введенским, И. Бахтеревым и др.). Зоркость поэта сродни зоркости естествоиспытателя, стремящегося узнать истинное устройство бытия, увидеть мир, по его словам, «голыми глазами». Возможно, поэтому наиболее полного лирического звучания стихи Заболоцкого достигали лишь тогда, когда они запечатлевали моменты рождения и развития мысли.

¹ Заболоцкий Н. А. Не позволяй душе лениться... — М., 2004. — С. 182.

Изображая процесс движения, поэт сознательно устраняет в нем действие фактора времени. Так, несколько моментов движения, взятые отдельно, изолированно друг от друга, как бы накладываются один поверх другого на плоскости, создавая при этом эффект многоногого коня (*«Движение»* (1927)). Подобные изображения и возникали у главы школы «аналитического искусства» *П. Н. Филонова*, живописью которого Заболоцкий был необыкновенно увлечен. На формирование натурфилософских взглядов Заболоцкого оказали влияние научные идеи *Н. Ф. Федорова*, *К. Э. Циолковского*, *В. И. Вернадского*. В то же время его поэзия ощутимо сохраняет связь с древнегреческой и древневосточной мифологиями, несущими в себе представления о совершающихся во вселенной метаморфозах.

Мысль о метаморфозах заменяет поэту волнующую его идею бессмертия. В создаваемой поэтической концепции он тяготеет к тому, чтобы время заменить вечностью, ибо только в таком мире возможно хранить то «нетленное бытие», к которому он стремится (*«В жилищах наших»*, *«Поэма дождя»* и др.). Особый драматизм заключается в том, что человек обладает знанием о смерти. Эта мысль является источником трагического переживания жизни в ее несправедливом устройстве. Разъединение человека с природой — результат того, что, будучи существом биологическим, он еще и обладатель разума, коренным образом отличающего его от природы. Человек знает о смерти, природа же не подозревает о ней. Для человека смерть — трагедия, для природы — закономерное явление.

Позднее творчество

Творчество Заболоцкого конца 1940–1950-х гг. отчетливо характеризует формирование главного в эти годы интереса к истории. Переходным этапом от натурфилософской поэзии к «историсофской» была работа над переводами древнего эпоса и произведениями на его основе. Образцом художественного воссоздания исторического бытия служило не только *«Слово о полку Игореве»*, переложение которого было начато им в 1938-м и окончено в 1945 г., но и *«Витязь в тигровой шкуре»* Ш. Руставели, *«Гиль Уленипигель»* Шарля де Костера, узбекский эпос *«Ширин и Шакар»*. Кроме того, Заболоцкий мечтал о переложении *«Сказания о Нибелунгах»*.

Поэту открывалась сложность жизни не только в диалектике биологического развития. Природа для него перестает быть носителем этического начала: она — обладательница свободы, «где от добра неотделимо зло». Он создает тонкие психологические зарисовки (*«Жена»*,

«Неудачник», «В кино», «Некрасивая девочка», «Старая актриса»). Трагедийный характер истории, осознанный в процессе работы над переводами древних эпосов, дал ему возможность ощутить и ценность каждого человека, остро воспринять чужое несчастье (*«Слепой», «Прощание с друзьями», «Где-то в поле возле Магадана»*).

В произведениях второй половины 1950-х гг. с особой глубиной раскрыто единство человека и природы. По мысли поэта, именно человеческое творчество делает природное существование наполненным смыслом, изначально оттуда же черпая свою энергию (*«Бетховен», «Гомборский лес», «Болеро», «Приблизился апрель к середине»*).

В завершающем творчество Заболоцкого цикле стихов *«Последняя любовь»* (1956–1957) развита тема трагической любви. Именно любовь, в понимании поэта, становится высшим выражением всех жизненных и духовных возможностей человека, тем состоянием, при котором открываются новые познавательные возможности.

Поэзия «оттепельного» периода

Поэтический бум

Время второй половины 1950-х — начала 1960-х гг. — эпоха особого творческого подъема в русской поэзии, взлета интереса к ней широкого круга читателей. В этот период в литературу вступило новое поколение молодых поэтов (Е. А. Евтушенко, А. А. Вознесенский, Р. И. Рождественский, Б. А. Ахмадулина, Б. Ш. Окуджава, Н. Н. Матвеева). Поэтическое слово зазвучало на многотысячных вечерах. Стали традицией Дни поэзии, собиравшие сотни тысяч аудитории в концертных залах, во дворцах спорта, на стадионах. Произошел своеобразный эстрадный поэтический бум, в котором, несомненно, был и налет сенсационности, однако главное в этой тяге к стихам определялось способностью поэтов ответить на важнейшие духовные запросы людей, переживающих время обновления, освобождения от страха, раскрепощения, преодоления догматизма и бесконечных «табу».

В середине 1960-х гг. произошла смена приоритетов: на смену «эстрадной» поэзии пришла так называемая «тихая лирика» (Н. М. Рубцов, В. Н. Соколов). Интенсивно развиваются жанры социально-философской и медитативной лирики, особенно лирики природы и любви, а также сюжетно-лирической баллады, стихотворного рассказа, портрета, лирического цикла. Важнейшей темой поэтического осмысления для поэтов-фронтовиков остается война (С. С. Орлов, Б. А. Слуцкий, Л. Н. Мартынов, Е. М. Винокуров и др.).

Период «оттепели» — время создания таких шедевров русской поэзии, как «Реквием», «Северные элегии», «Тайны ремесла», «Шиповник цветет» А. А. Ахматовой; «Стихи из романа», «Когда разгуляется» Б. Л. Пастернака.

Лианозовская школа

Следует отметить особую активность литературных объединений поэтов: «лианозовской школы» (Е. Л. Кропивницкий, Г. В. Сапгир, И. С. Холин), «ахматовского кружка» (Е. Б. Рейн, И. А. Бродский, Д. В. Бобышев, А. Г. Найман), «Самого молодого общества Гениев» — «СМОГ», куда входили Л. Г. Губанов, Ю. М. Кублановский, В. Д. Алейников, В. Н. Делоне (Манифест СМОГа см. в хрестоматии на CD). В «андеграундной» поэзии появляется много ярких имен: А. С. Кушнер, В. А. Соснора, Г. Я. Горбовский, Н. Е. Горбаневская.

«Лианозовская школа» — условное название сложившегося к концу 1950-х гг. дружеского круга поэтов и художников, центром которого был художник и поэт Евгений Леонидович Кропивницкий (1893–1978)

и куда входили поэты *Генрих Сапгир* (1928–1999), *Игорь Холин* (1920–1999), *Ян Сатуновский* (1913–1982), *Всеволод Некрасов* (р. 1934), а также художники *Оскар Рабин* (р. 1928), *Николай Вечтомов* (р. 1923), *Лидия Мастеркова* (р. 1929), *Владимир Немухин* (р. 1925). «Лианозовцы» были тесно связаны с культурой Серебряного века. Главным образом их интересовали вопросы поэтики. Но избранная ими тематика (жизнь городских окраин, повседневное существование «простого советского человека», представляющее как замкнутый и безысходный мир) и выразительные, подчеркнуто острые поэтические приемы вызвали чрезвычайно негативное отношение представителей официальной культуры (подробнее об этом направлении см. в статье Генриха Сапгира «Неофициальная поэзия» в хрестоматии на CD).

Уходившие от социальности поэты парадоксально становились в позицию критиков социальной жизни. При этом уже само появление в 1959 г. независимого журнала, каким являлся «Синтаксис», авторы и редактор которого договорились не касаться политики, было возведено в ранг политической акции, ибо действия их были истолкованы как желание уйти из-под надзора государства.

В 1964 г. состоялся уникальный в своем цинизме судебный процесс над *И. А. Бродским*. Поэт получил пятилетний срок принудительных работ за «тунеядство» и был сослан в Архангельскую область. Так обозначился спад и следовавшее за ним завершение кратковременной и не оправдавшей связанных с нею надежд «оттепели», хотя наиболее существенные сдвиги в утверждении антитоталитаристских начал в общественном самосознании становились все более необратимыми.

«Тихая моя родина...» (Н. М. Рубцов)

Поэтическое наследство *Николая Михайловича Рубцова* (1936–1971) невелико. Оно уместается в одном томе, хотя очевидно, что в него вошло не все написанное. Часть рукописей оказалась безвозвратно утраченной во время скитаний поэта.

Его детство прошло, как писал он в своей автобиографии, в «различных детдомах Вологодской области». Рано лишившись родителей, будущий поэт со всей остротой ощутил горечь сиротства, скитаний, бездомности. Думается, что эти чувства во многом определили и жизнеощущение Рубцова, и его поэтическое кредо.

Первые публикации поэта приходятся на вторую половину 1950-х гг. Его ранние стихи, несмотря на несомненный поиск задушевной интонации, несут следы казенной риторики. Тем дороже встретить среди них подлинно рубцовские лирические произведения: «*Деревенские*

ночи», *«Первый снег»*, *«Березы»*, которые захватывают непосредственностью, пронзительной искренностью чувства. К широкому читателю Рубцов пришел в середине 1960-х гг. В это время одна за другой выходят его книги *«Лирика»* (1965), *«Звезда полей»* (1967), *«Душа хранит»* (1969), *«Сосен шум»* (1970). Последняя книга поэта *«Зеленые цветы»* вышла уже после его трагической кончины, когда 19 января 1971 г. во время разыгравшейся бурной ссоры он был убит женщиной, с которой соби-рался связать свою судьбу.

Определяющей чертой поэтического мира поэта является стихия: стихия воды, света, ветра, всепроникающая стихия музыки, стихия страстий («одинокая странствий звезда»). Но сердцевину этого мира составляет образ Руси. Ощущение высоты, простора пронизывает *«Видения на холме»* (1962):

Взбегу на холм и упаду в траву,
И древностью повеет вдруг из дола!¹

Поэт остро чувствует душевное родство с людскими судьбами, разделяя общее чувство неблагополучия, сиротства — результата всенародных бедствий, гибели близких, распада родственных связей (*«Как много желтых снимков на Руси»*). Вопреки самокритичному признанию поэта: «Мой стиль, увы, несовершенный», — стилевая палитра Рубцова богата, многообразна. В ней естественно сочетаются импрессионистическая зыбкость красок, рисующих переходные состояния природы, времени суток, и отчетливая экспрессивность письма, когда речь идет о грозных явлениях (*«Во время грозы»*). Важнейшими качествами истинной поэзии сам Рубцов считал «лиризм, естественность, звучность». Стихи поэта рождались с естественной необходимостью, в них нет ничего искусственного, придуманного, рассчитанного на эффект, в его стихах как будто застыла тишина, «подобная тишине глубокой чистой реки, в которой отражается окрестный мир» (А. К. Пердреве).

«Противостояние застою»

«Инфляция поэтического слова» в 1970-е гг., «перепроизводство» бравурной стихотворной продукции, воспевающей стройки пятилетки и успехи социалистической экономики, — все эти кризисные явления не должны заслонять значительные произведения, появившиеся в эти годы, и, конечно, их создателей. Истинная поэзия продолжала жить, не укладываясь ни в какие строгие классификационные рамки.

¹ Рубцов Н. М. Стихотворения. — М., 2006. — С. 44.

На рубеже 1970–1980-х гг. особенно ярко обозначились различные формы противостояния «застоя». Это не только создание неподцензурных изданий (альманах «Метрополь» (1979) и др.), различных неформальных творческих объединений (одним из наиболее значительных является авторская песня), но и стремление творить, не подчиняясь социальному заказу, раскрывать подлинную историческую правду. Большинство выдающихся произведений оказалось неудобным для официальной идеологии. Они были исключены из литературного процесса, составив обширный пласт «потаенной» литературы.

Ряд видных поэтов (*И. А. Бродский, А. А. Галич, Н. М. Коржавин* и др.) вообще были вынуждены эмигрировать. Их имена были на длительное время преданы забвению. Защита своих художественных принципов, не совпадающих с догмами социалистического реализма, отстаивание творческой свободы оборачивались гонениями и репрессиями, подавлением инакомыслия. Поэты представляли перед судом (процесс над *Н. Е. Горбаневской* и *В. Н. Делоне*, осужденными за участие в демонстрации против вторжения советских войск в Чехословакию в 1969 г.), оказывались в психиатрических лечебницах (*В. П. Соколов*), за решеткой (*И. Б. Ратушинская*, обвиненная в антисоветской агитации и распространении стихов поэта Серебряного века *М. А. Волошина*).

В 1970-е гг. противостояние официозу выразилось и в рок-поэзии (*Виктор Цой, Илья Кормильцев, Борис Гребенщиков, Александр Башлачев, Константин Кинчев, Юрий Шевчук, Андрей Макаревич*).

Диалог с классикой

«Земное чудо»

(А. А. Тарковский)

В поэтическом процессе 1970–80-х гг. особую остроту приобретает проблема традиций и новаторства, творческого освоения художественного опыта российской поэтической классики. В этот период выходят такие значительные книги, как *«Гиперболы»* (1972) Л. М. Мартынова, *«Из лирики этих лет»* (1972) А. Т. Твардовского, *«Зимний день»* (1980) А. А. Тарковского.

Жизнь *Арсения Александровича Тарковского* охватила чуть ли не весь XX в. Поэт родился в начале столетия, в 1907 г., в отсветах первой русской революции, а умер в 1989 г., в разгар перестройки. Первая книга Тарковского, пережившего страшный удар в 1946 г. (уже набранная книга стихов была отправлена под нож), *«Перед снегом»* смогла появиться на свет лишь в 1962 г., когда поэту исполнилось 55 лет. Спустя четыре года он выпустил сборник *«Земле земное»*, еще через три года появился *«Вестник»*.

Один из последних сборников был назван поэтом *«Зимний день»*. Но зима — это не только пейзажные картины, это и символ умирания (зимний лес в «смертном сраме» и «на смерть готов», «снежный застой» и «лебяжья смертная мука», «снег лежит у тебя на могиле», «снежная балтийская пустыня»), и воплощение «снежного, полного веселости мира», зимнего простора и малинового снега, снежной шири и синевы, и образ старости.

Таким образом, в названии сборника возникает смысловой пласт «романа судьбы», времени подведения жизненных итогов. При этом временной отсчет ведется не с детства и юности поэта, а с исторического опыта, отложившегося в его личности, а вехи собственной биографии осознаются в свете истории и мифологии.

«Зимний день» начинается философским сонетом *«И это снилось мне, и это снится мне...»*, в котором поэт преклоняется перед чудом жизни, а заканчивается патетической *«Одой»*, воспевающей вдохновение, что дарит родство с Вселенной. Через всю книгу проходят события далекого и близкого прошлого, тени великих предшественников от *Феофана Грека* до *А. С. Пушкина*, библейских предков от Адама до апостолов, друзей и родных.

В книгу входит поэтический цикл *«Пушкинские эпитафии»*, включающий четыре стихотворения, написанные в 1976 г. Они объединены эпитафиями из разных произведений *А. С. Пушкина* и являются раз-

мышлениями лирического героя-поэта о человеческой жизни и творчестве как едином целом. Поэт обращается к Пушкину:

Разобрал головоломку,
Не могу ее сложить.
Подскажи хоть ты потомку,
Как на свете надо жить...¹

В стихах возникает образ болота, способного поглотить героя. Потеря ориентации во времени намечена образом «чужого поколения», «хмель» которого «и тревожит, и влечет». Отторженность лирического героя Тарковского от героя Пушкина воспринимается поэтом XX в. как отторженность от цельного в своем единстве времени и пространства вечного мира высшего бытия.

Диалог с Пушкиным осуществляется Тарковским при помощи введения в текст различных пушкинских мотивов. Так, эпиграф, выбранный Тарковским из пушкинского стихотворения «К***» («Я помню чудное мгновенье...» (1825)) для второго стихотворения, вводит в цикл мотив преображения, прояснения души, сопряженный у Пушкина с образом женской красоты. Но в тексте Тарковского мотив преображения получает иную интерпретацию: это освобождение души через пробуждение творческого начала, «вдохновения». Эпиграф из «*Стихов, сочиненных ночью во время бессонницы*» (1830) вводит в третье стихотворение цикла мотив сомнения, столь характерный для лирики Пушкина рубежа 1820–30-х гг.

Эпиграф к заключительному стихотворению цикла выбран из «маленькой трагедии» «*Скупой рыцарь*» (1830) и вводит мотив обретения. Образ «печального» золота трансформируется в образ «несравнимых печалей» человеческой жизни (обман, клевета, предательство, ложь), не отнятых, а подаренных судьбой. Важнейшими мотивами цикла оказываются ощущение двойственности человеческой природы, ее противоречивости, сомнения в «успокоении» души после физической смерти человека.

Служенье памяти (Д. С. Самойлов)

Пушкинская тема занимает большое место и в творчестве такого крупного поэта второй половины XX в., как Давид Самойлович Самойлов (1920–1990), признававшегося: «Пушкин меня всегда интересует, я постоянно читаю почти все, что пишут о нем. Я его ощущаю как еще не исчерпанное явление русской жизни». Многие стихи Самойлова пронизаны «пушкинским духом» («*Болдинская осень*», «*Старик Державин*»,

¹ Тарковский А. А. Зимний день. — М., 1980. — С. 54.

«Конец Пугачева», «Пестель, поэт и Анна» и др.). В 1974 г. вышла книга «Волна и камень», которую критики назвали самой пушкинианской книгой Самойлова — не только по числу упоминаний о Пушкине, но, главное, по поэтическому мироощущению. Часто поэт озорно и раскованно «играет в Пушкина», прибегая к ярким чертам стилистики великого мастера и одновременно подчеркивая разницу между собой и им.

Давид Самойлов был признанным знатоком и хранителем русской литературной традиции. В его стихах возникает постоянная переключенность эпох, постоянно присутствуют знакомые поэтические образы, созданные мастерами прошлого, скрытые цитаты и прямые отсылки эрудированного читателя не только к Пушкину, но и к Тютчеву, Лермонтову, Дельвигу, Рембо, Заболоцкому, Ахматовой. В его стихотворениях, поэмах, драматических сценах живут и действуют Шуберт и Моцарт, Иван Грозный и Андрей Курбский, Петр I и Меншиков, Бонапарт и Александр I. Самойлов — мастер точных поэтических характеристик, прекрасно воспроизводящий дух эпохи. Он был не просто стихотворцем, но мудрым исследователем, считавшим задачей поэзии «постоянное обновление соборного духа... в форме личного опыта мысли и чувствования», ибо дарованное, но не обновленное, ветшает. Литература, по Самойлову, — своеобразное «служенье памяти».

Дай выстрадать стихотворенье!
Дай вышагать его! Потом,
Как потрясенное растение,
Я буду шелестеть листом¹.

«В этом мире беззащитном» (Б. А. Ахмадулина)

Начало литературного пути *Беллы Ахатовны Ахмадулиной* (р. 1937) пришлось на время, когда были живы и активно работали *Б. Л. Пастернак, А. А. Ахматова и В. В. Набоков*. Ощущение связи с высокими традициями русской культуры пронизывает всю ее изысканно-музыкальную, утонченную поэзию. Мир Ахмадулиной магически притягателен, окрашен неповторимо индивидуальной, эмоциональной естественностью и органичностью поэтической речи.

Поэт пишет о повседневности, но эта повседневность не будничная, а облагороженная прикосновением пера, приподнятая над суетой, проникнутая высокой духовностью и благодаря постоянным историческим экскурсам и реминисценциям из классики приобретающая особое из-

¹ Самойлов Д. С. Стихотворения. — Ростов-на-Дону, 1999. — С. 72.

мерение. Из неприметных моментов жизни, оттенков настроения, обрывков мыслей и наблюдений поэт строит свой мир — мир нежности, доброты и доверия к людям, душевного такта. Под ее пером самые обыденные ситуации приобретают какую-то зыбкость, ирреальность, характер таинственного «действия»:

Вокруг меня — ни звука, ни души.
И стол мой умер и под пылью скрылся.
Уставили во тьму карандаши
тупые и неграмотные рыльца.

Озноб (1962)¹

Впервые произведения Беллы Ахмадулиной увидели свет в 1954 г. С тех пор вышли ее поэтические книги: *«Струна»* (1962), *«Озноб»* (Франкфурт, 1968), *«Уроки музыки»* (1969), *«Сны о Грузии»* (1977, 1979), *«Ларец и ключ»* (1994), *«Гряда камней»* (1995), *«Созерцание стеклянного шарика»* (1997), *«Друзей моих прекрасные черты»* (2000) и др.

В позднем творчестве поэта усиливаются трагические мотивы, обостряется чувство незащищенности, от которого вряд ли спасет красота: «Моим обмолвкам и ошибкам / я предаюсь с цветком в руках». Мотивы трагедийного хода истории пронизывают и стихотворение, посвященное А. А. Блоку: *«Бессмертьем душу обольщая...»* и давшее название сборнику *«Гряда камней»* (1985).

Б. Ахмадулина обладает высочайшим авторитетом не только в силу своего поэтического масштаба, но и за счет того, что никогда не изменяла высоким нравственным принципам, неизменно была на стороне преследуемых и притесняемых режимом. Хорошо известны ее выступления в защиту А. Сахарова, Л. Копелева, Г. Владимова, В. Войновича.

¹ Ахмадулина Б. А. Стихи. Поэмы. Переводы. Эссе. — М., 2000. — С. 23.

Авторская песня

Этот остров музыкальный (Б. Ш. Окуджава)

Авторская песня возникла еще в 1950-е гг. на основе разнообразных фольклорных традиций, включающих городской романс, студенческие, туристские, «дворовые» песни. Исследователи до сих пор затрудняются определить суть этого явления, отмечая, что творец авторской песни сочетает в себе, как правило, автора мелодии, автора стихов, исполнителя, аккомпаниатора. Таким образом, вряд ли можно обозначить авторскую песню как жанр. Скорее это многогранное социокультурное явление, общественное движение конца 1950-х — 1980-х гг.

Одним из признанных основоположников авторской песни является *Булат Шалвович Окуджава* (1924–1997). За годы своей творческой деятельности он проявил себя не только как автор-исполнитель, но и как самобытный поэт, прозаик. Его перу принадлежат исторические романы «Глоток свободы», «Путешествие дилетантов», «Свидание с Бонапартом», автобиографическая повесть «Будь здоров, школяр», рассказы, киносценарии («Женя, Женечка, и «катюша»», «Верность», «Упраздненный театр»). Но наибольшую известность ему принесли, как он сам их называл, «скромные городские песенки», нашедшие пути к сердцам многочисленных слушателей, вызвав к жизни ряд других столь же самобытных явлений авторской песни (*В. Высоцкий, А. Галич* и др.).

Такая любовь к песням Окуджавы связана прежде всего с их глубокой человечностью, юмором, правдивостью чувств. Важнейшая тема Окуджавы — тема Арбата, его малой родины, «страны детства» (цикл «Музыка арбатского двора» и др.).

Пронзительные строки посвятил поэт войне, на которую ушел добровольцем после девятого класса («Первый день на передовой», «Песенка о солдатских сапогах», «До свидания, мальчики», «Песенка о пехоте» и др.).

Художественный мир Окуджавы — движущийся, живой, постоянно меняющийся, звучащий и красочный, в нем щедро представлены мотивы, связанные с живописью («Живописцы», «Фрески», «Отчего ты печален, художник...»). Одним из определяющих мотивов этого мира является мотив дороги: это и расставание с родным домом, и движение по бесконечным дорогам войны, это и дорога как символ жизненного пути, в котором житейская реальность сплетается с вечным, бытийным, космическим («По Смоленской дороге»).

Свое понимание смысла жизни поэт афористично отразил в емком четверостишии, которое приобрело характер своеобразного поэтического завещания:

Что жизнь прекрасней смерти — аксиома,
Осознанная с возрастом вдвойне...
Но если умирать, то только дома:
Поля сражений нынче не по мне¹.

Песня беспокойства (В. С. Высоцкий)

Другим выдающимся поэтом-бардом был *Владимир Семенович Высоцкий* (1938–1980), стихи-песни которого в его собственном исполнении получили поистине всенародное признание, хотя при жизни его произведения на родине практически не издавались. Сам поэт признавался, что стал сочинять музыку к стихам под влиянием Б. Ш. Окуджавы. Замечательный актер, Высоцкий создавал «песни-роли», органически вживаясь в образы персонажей. Каждая песня становилась «моноспектаклем».

В стихах-песнях раннего периода (1961–1964) «*Татуировка*», «*Я был душой дурного общества...*», «*Наводчица*», «*Городской романс*» и др. Высоцкий использует жаргонную лексику, вульгаризмы. В этих песнях сильны элементы стилизации, особенно ощутимые в воссоздании уличного колорита. Но главное в них — обращение к живому, невыхолощенному слову, взятому из разговорной речи. Важным качеством стиля Высоцкого стало погружение в народную речевую стихию, ее творческая обработка.

Конец 1960-х гг. стал для поэта очень плодотворным («*Спасите наши души*», «*Моя цыганская*», «*Банька по-белому*», «*Охота на волков*», «*Человек за бортом*»). Но самый яркий взлет приходится на 1972–1975 гг. Именно тогда им были написаны трагические песни-баллады «*Кони привередливые*», «*Мы возвращаем Землю*», «*Тот, который не стрелял*», сатирические зарисовки «*Милицейский протокол*», «*Жертва телевиденья*», жанровые картинки «*Диалог у телевизора*», «*Смотрины*», лирико-философские «*Песня о времени*», «*Баллада о любви*», «*Купола*» и др.

При всем многообразии и, быть может, пестроте, для художественного метода Высоцкого характерно особое ощущение обстоятельств быта, деталей человеческого поведения и психологии, переживания,

¹ Окуджава Б. Ш. Стихотворения / Вступ. статьи Л. С. Дубшана и В. Н. Сажина; Сост. В. Н. Сажина и Д. В. Сажина. — СПб., 2001. — С. 600.

жестов, а главное — предельная достоверность воссоздания живой разговорной речи многочисленных персонажей. Каждый раз все это мотивировано конкретным душевным складом, состоянием действующего лица. Поэт находился в поиске художественного синтеза, вбирал в свои произведения опыт смежных искусств: реалистичность и романтику, сказочную условность и фантазию, естественность и простоту. Все вместе это давало эффект предельной напряженности, экспрессии. Высоцкий был одновременно поэтом и композитором, режиссером и актером: «Голос Высоцкого — голос уличного певца. А душа его почти судорожно напряженная душа поэта. Высоцкий читает стихи так, точно стоит на краю обрыва... Монологи Высоцкого обрываются на полуслове, как рвущаяся звучащая струна. Сама поэзия для Высоцкого — не холодное ремесло, но срыв, срыв вниз или вверх, срыв в бездну или в бессмертие»¹.

Поэтическое творчество Высоцкого многогранно и не исчерпывается стихами, которые были положены им на музыку («*Мой Гамлет*» (1972), «*Когда я отпую и отыграю...*» (1973), «*Мой черный человек в костюме сером...*» (1979–1980) и др.). Будучи всегда остро современным и глубоко историчным, творчество Высоцкого обращено к «вечным темам» лирики — жизни и смерти, судьбе человеческой, искусству, Времени.

Портрет трагической эпохи (А. А. Галич)

Первые стихотворные опыты *Александра Аркадьевича Галича* (Гинзбурга) (1918–1977) носили вполне «советский», оптимистический, жизнеутверждающий характер («*Мир в рупоре*» (1932)). В 1935 г. Галич одновременно поступил на поэтическое отделение Литературного института и в театральную Школу-студию МХАТ, которой руководил *К. С. Станиславский*. В 1938 г. он перешел в Московский театр-студию.

В середине 1940-х гг. Галич пробует себя как драматург («*Матросская тишина*», «*Походный марш, или За час до рассвета*»). Признание и успех пришли, когда он начал, по его словам, «сочинять всякую романтическую муру вроде “Вас вызывает Таймыр”». Начало собственного поэтического творчества приходится на 1960-е гг. В это время поэт начинает создавать стихи-песни, изобразившие в целой галерее лиц портрет нашей трагической эпохи. Сам Галич неоднократно подчеркивал, что первой его песней стала «*Леночка*», написанная в купе

¹ *Гавеский В. М.* Флейта Гамлета // Театральная правда: Сб. статей. — Тбилиси, 1981. — С. 85.

ночного поезда «Москва — Ленинград» (1962), — своего рода современный вариант сказки о Золушке, где с явной иронией представлены реалии тогдашней жизни и международных отношений со странами так называемого «третьего мира». Но в том же году поэт создает и трагическую песню «Облака», написанную от имени бывшего заключенного ГУЛАГа. И городской романс «Тонечка», построенный как рассказ в рассказе. Основная его часть звучит от имени предавшего свою любовь молодого прагматика, который теперь тяготится своим предательством. Вся же песня представляет собой как бы случайно возникший разговор в пути — рассказ таксисту о наболевшем.

Широта проблемно-тематического и образного диапазона песен Галича включает материал не только современности, но и отдаленного прошлого («Ночной дозор», «Баллада о Вечном огне»). Многообразие тем и мотивов, затронутых поэтом, вряд ли поддается классификации, но есть среди них ключевые, раскрывающиеся в целом ряде произведений, образующих более или менее оформленные циклы.

Тема творчества и писательских судеб. Это прежде всего стихотворение-песня «Памяти Б. Л. Пастернака» (1966), а также «Легенда о табаке», посвященная памяти Д. Хармса, «Возвращение в Итаку» об О. Э. Мандельштаме, «Снова август» об А. А. Ахматовой, «На сопках Маньчжурии» о М. М. Зощенко и другие, составившие цикл «Литераторские мостки».

Тема Родины заняла в творчестве поэта одно из главных мест, особенно в ту пору, когда власти стали настойчиво отправлять его в изгнание. В этот период были созданы «Песня об Отчем Доме», «Прощание», «Опыт ностальгии», «Когда я вернусь».

На рубеже 1960–1970-х гг., в условиях уже начавшегося преследования и травли, в предощущении будущего изгнания, Галич пишет программное публицистическое стихотворение «Я выбираю Свободу» (1970). Для поэта свобода заключается прежде всего в сохранении верности избранному пути, самому себе, а потому готовности к любым испытаниям.

В декабре 1971 г. Галича исключили из Союза писателей СССР. С производства сняли фильмы по его сценариям, был наложен запрет на творческую деятельность как на источник к существованию. Но именно к этому времени относится творческий взлет поэта. Он создает проникновенную «Песню об Отчем Доме», необычайно содержательное стихотворение «Священная весна», целый цикл «ностальгических опытов» («Опыт прощания», «Опыт ностальгии», «Когда я вернусь»).

После отъезда на Запад Галич активно обращается к художественной прозе («*Генеральная репетиция*» (1973); «*Блошиный рынок*» (1977); «*Еще раз о черте*» (1977)). Трагическая смерть поэта 15 декабря 1977 г. помешала реализации его перспективных творческих замыслов.

Замечательный русский поэт Александр Галич похоронен на русском кладбище Сент-Женевьев де Буа под Парижем.

Когда я вернусь,
Я пойду в тот единственный дом,
Где с куполом синим не властно соперничать небо,
И ладана запах, как запах приютского хлеба,
Ударит меня и заплещется в сердце моем...¹

¹ Галич А. А. Песня об Отчем Доме / Сост., подгот. текста А. Костромина. — М., 2003. — С. 433.

Время поисков

Поэзия «новой волны»

Современную ситуацию в русской поэзии принято обозначать словами «безвременье», «хаос», «смута» (*В. Страда*). Между тем более верным определением является «время поисков» — прежде всего поисков нового художественного синтеза. Эксперимент, разработка различных маргинальных систем стихосложения (например, «однострока» — монотиха), открытие новых возможностей образности во взаимодействии различных искусств (поэзии, живописи, музыки, графики, коллажа) приносят яркие и интересные результаты.

Основные линии поисков идут в сфере традиционной медитативной лирики, а также — оспаривающей традицию, полемизирующей с ней иронической и пародийно-сатирической поэзии, «нетрадиционной», а на самом деле — обращенной к традиции авангарда и отчасти возрождающей ее экспериментальной поэзии.

В 1980-е гг. в русской поэзии «новой волны» ярко проявились постмодернистские и авангардистские тенденции (*С. Гандлевский, Б. Кенжеев, В. Коркия, Д. Пригов, Л. Рубинштейн, Т. Кибиров* и др.). *Д. А. Пригов* выступил одновременно в качестве историка, теоретика и практика поэтической школы «концептуализма». *М. Эшштейн* в книге «Парадоксы новизны» (1988) определил концептуализм как «поэтику голых понятий, самодовлеющих знаков... опустошенную или извращенную идею, утратившую свое реальное наполнение и вызывающую своей несообразностью очуждающий, гротескно-иронический эффект»¹.

Стихи концептуалистов построены на остром противоречии между благополучной и радужной видимостью, вошедшей в общественное сознание с помощью средств массовой информации, и суровой правдой, трагической сутью времени. В стихотворении *Т. Кибирова* «1937» перечисляются главные символы эпохи: «сталинские соколы», «пламенный мотор», «комсомолка с парашютной вышки» и др. Возникает благостная картина, но она разрушается едкой иронией при сопоставлении с названием, отсылающим к кровавым событиям этой времени.

В 1988 г. был обнародован манифест «Ордена куртуазных маньеристов» (*Вадим Степанцов, Виктор Пеленягрэ, Константин Григорьев* и др.). В 1989 г. вышел их первый коллективный сборник «Волшебный яд

¹ *Эшштейн М.* Парадоксы новизны. О литературном развитии XIX–XX вв. — М., 1988. — С. 170.

любви». Куртуазные маньеристы отмежевались от «кухонного» авангарда 1970-х и провозгласили свою верность «изящной словесности», «утонченности формы, философии удачи и случая». Поэты этой группы уделяют немало внимания игровому началу, при этом демонстрируя не всегда безупречный художественный вкус и создавая сгущенную атмосферу соблазна (реминисценции любовно-эротической поэзии И. Баркова, К. Бальмонта и др.).

В 1995 г. выходом первого номера газеты «Поэзия» отметила свое десятилетие группа ДООС («Добровольное общество охраны стрекоз»), состоящая из *Константина Кедрова, Елены Кацубы, Людмилы Ходынской и Виктора Персика*. Программный для этого объединения сборник К. Кедрова *«Компьютер любви»* содержит свыше сотни строк, составляющих чаще всего контрастные пары: «Небо — это ширина взгляда»; «взгляд — то глубина неба». Поэт стремится приблизить к человеческому восприятию философские пространственно-временные категории, сделать их наглядными, чувственно ощутимыми: «Кошка — это зверь времени/ время — пространство, свернувшееся в клубок». В этом сборнике запрограммировано взаимодействие рационального и эмоционального начала, их тяга к слиянию.

Вне групп и течений

Говоря о роли школ, групп, течений для развития поэзии, нельзя не признать, что они стимулируют активность поэтов, сама их атмосфера способствует творческому общению, интенсивности художнического поиска. Но все же поэзия — дело сугубо индивидуальное. Истинный талант всегда несет в себе чувство цели, пути, веру в свое призвание. Наибольшие достижения современной поэзии воспринимаются как явление вне групп и течений, непременно вобравшее в себя обширный историко-культурный опыт и обладающее неповторимым голосом (*Ю. Мориц, С. Липкин, А. Кушнер, Ю. Кузнецов, В. Соколов, И. Жданов, О. Седакова, Г. Вихров*).

Так, в произведениях *Григория Ивановича Вихрова*, по словам Л. А. Аннинского, возникает «драма истории, смахивающей в небытие прошедшие века, познается через бессилие покровов. Вихров, чья душа, можно сказать, соткана из страстей и сплочена из барьеров XIX века, ощущает это почти на ощупь»¹. В поэтическом мире «метаморфиста» *Ивана Федоровича Жданова* оживает беспредельная вселенная, где из бездны в пустоту проникает «обоюдогогромный» луч, движение и преломление

¹ Аннинский Л. А. Алмазная проश्ва // Дружба народов. 2003. — № 7.

которого привносит дыхание жизни в «беспредметный простор». Это вечное движение составляет суть и трагическую диалектику всеобщего бытия.

Творчество *Ольги Александровны Сedaковой*, вобравшее богатейшие поэтические традиции, избегает «прозы жизни». Важнейшее место в ее книгах занимают стихи о творчестве и бессмертии. Подлинное искусство раскрывается в них как свободное и самозабвенное творение духа, рождающееся естественно и щедро, «как шар золотой/ сам собой взлетает/ в милое небо над милой землей».

В русской поэзии на рубеже веков соединяются и взаимодействуют порою жесткая конкретность бытового письма и смелый полет воображения, дерзость метафорических уподоблений и причудливая фантастика, «муза Иронии» и «романтика старой закалки» (*Б. III. Ожуджава*). Современная русская поэзия вбирает и стремится использовать огромный предшествующий опыт. Она богата и разнообразна в своих жанрово-стилевых модификациях — от реализма и романтики до сложной ассоциативности.

Переходность, изменчивость, кажущаяся неопределенность современного поэтического процесса не мешает видеть главное — необратимое сближение трех ветвей русской поэзии и вместе с тем своеобразную и плодотворную по результатам «встречу» Серебряного века, «оттепельной» поэзии и его завершения. Все это знаменуется новым всплеском творческих исканий, разнообразием художественных тенденций.

Литература

1. *Абрамов А. М.* Лирика и эпос Великой Отечественной войны: Проблематика. Стиль. Поэтика. — М., 1972.
2. *Агеносов В. В.* Литература русского зарубежья (1918–1996). — М., 1998.
3. *Агеносов В. В., Анкудинов К. Н.* Современные русские поэты: Справочник-антология. — М., 1998.
4. *Агеносов В. В.* Советский философский роман. — М., 1989.
5. *Аннинский Л. А.* Как закалялась сталь. — М., 1988.
6. *Архангельский А. Н.* В тоске по контексту: (от Гаврилы Державина до Тимура Кибирова) // *Архангельский А. Н.* У парадного подъезда: литературные и культурные ситуации периода гласности (1987–1990). — М., 1991.
7. *Арьев А. Ю.* Послесловие к книге Сергея Довлатова «Заповедник». — СПб., 2005.
8. *Бавин С. П.* «Самовозрастающий Логос»: Венедикт Ерофеев. — М., 1995.
9. *Баевский В. С.* История русской литературы XX века. — М., 1999.
10. *Бараков В. Н.* Лирика Николая Рубцова. — Вологда, 1993.
11. *Бирюков С. Е.* Зевгма: Русская поэзия от маньеризма до постмодернизма. — М., 1994.
12. *Бочаров А. Г.* Василий Гроссман: Жизнь. Творчество. Судьба. — М., 1990.
13. *Вайль П. Л., Генис А. А.* 60-е. Мир советского человека. — М., 1996.
14. *Васильев И. Е.* Русский литературный концептуализм // *Русская литература XX века: направления и течения.* — Вып. 3. — Екатеринбург, 1996.
15. *Виленкин В. Я.* В сто первом зеркале (Анна Ахматова). — М., 1987.
16. *Воронский А. К.* Искусство видеть: Портреты. Статьи. — М., 1987.
17. Воспоминания о Бабеле. — М., 1989.
18. *Гандлевский С. М.* Сочинения Тимура Кибирова // *Кибиров Т.* Сантименты: Восемь книг. — Белгород, 1994.
19. *Гашева Н. Н.* Художественные искания лирики «новой волны» конца 1970–1980-х годов. — Красноярск, 1992.

20. Геллер М. Я. Андрей Платонов в поисках счастья. — М., 1999.
21. Герасименко А. П. Русский советский роман 60–80-х годов: Некоторые аспекты концепции человека. — М., 1989.
22. Голомисток И. Н. Тоталитарное искусство. — М., 1994.
23. Голубков М. М. Русская литература XX века: После раскола. — М., 2000.
24. Голубков М. М. Утраченные альтернативы: Формирование модернистской концепции советской литературы. 20–30-е годы. — М., 1992.
25. Горн В. Ф. Василий Шукшин: Штрихи к портрету. — М., 1972.
26. Грознова Н. А. Творчество Леонида Леонова и традиции русской классической литературы. — Л., 1982.
27. Гройс Б. Утопия и обман. — М., 1993.
28. Гусев В. В. В середине века: О лирической поэзии 50-х годов. — М., 1967.
29. Дементьев В. В. Личность поэта: По страницам русской советской поэзии 1917–1987 гг. — М., 1989.
30. Десять лучших русских романов XX века. — М., 2004.
31. Жаккар Ж.-Ф. Даниил Хармс и конец русского авангарда. — СПб., 1995.
32. Жирмунский В. М. Творчество Анны Ахматовой. — Л., 1973.
33. Журавлева А. А. Прозаики-фронтовики о Великой Отечественной войне. — М., 1979.
34. Зайцев В. А. Русская советская поэзия: 1960–1970 годы (стилевые поиски и тенденции). — М., 1984.
35. Зайцев В. А., Герасименко А. П. История русской литературы второй половины XX века. — М., 2004.
36. Залыгин С. П. Рассказ и рассказчик: О творчестве В. Белова // Залыгин С. Литературные заботы. — М., 1979. — С. 141–156.
37. Золотусский И. П. Ф. Абрамов: Личность. Книги. Судьба. — М., 1986.
38. Иосиф Бродский: труды и дни / Ред.-сост. П. Л. Вайль и Л. В. Лосев. — М., 1998.
39. История русской литературы XX века: В 2 ч. / Под ред. В. В. Агенова. — М., 2007.

40. *Казак В.* Лексикон русской литературы XX века. — М., 1996.
41. *Киселев Г. С.* Трагедия общества и человека: Попытка осмысления опыта советской истории. — М., 1992.
42. *Киселева Л. Ф.* Русский роман светской эпохи: Судьбы «большого стиля». — М., 1992.
43. *Кихней Л. Г.* Поэзия Анны Ахматовой: Тайны ремесла. — М., 1997.
44. *Кожин В. В.* Николай Рубцов. — М., 1976.
45. *Кондаков И. В.* Введение в историю русской культуры. — М., 1997.
46. *Кондратович А. И.* Александр Твардовский: Поэзия и личность. — М., 1986.
47. *Кулагин А. В.* Поэзия В. С. Высоцкого: Творческая эволюция. — М., 1997.
48. *Кулаков В. Г.* Поэзия как факт: Статьи о стихах. — М., 1999.
49. *Курицын В. М.* Соц-арт любитесь-2 // Курицын В. М. Русский литературный постмодернизм. — М., 2000.
50. *Лейдерман Н. Л., Липовецкий М. Н.* Современная русская литература: В 3 кн. — М., 2001.
51. Литературное движение советской эпохи: Материалы и документы. — М., 1986.
52. *Малышева Г. Н.* Очерки русской поэзии 1980-х годов (Специфика жанров и стилей). — М., 1996.
53. *Манн Ю. В.* К спорам о художественном документе // Новый мир. 1968. — № 8. — С. 224–254.
54. *Михайлов А. А.* Андрей Вознесенский. Этюды. — М., 1970.
55. *Новиков Вл. И.* «В Союзе писателей не состоял...»: Писатель Владимир Высоцкий. — М., 1991.
56. *Оботуров В. А.* Искреннее слово. Страницы жизни и поэтический мир Николая Рубцова. — М., 1987.
57. *Оклянский Ю. М.* Юрий Трифонов: Портрет-воспоминание. — М., 1987.
58. *Пастернак Е. Б.* Борис Пастернак: Материалы для биографии. — М., 1989.
59. *Платонов А. П.* Письма // Государственный житель. — М., 1990. — С. 657–701.
60. *Редькин В. А.* Русская поэма 50–90-х годов. — Тверь, 1997.

61. *Ростовцева И. И.* Николай Заболоцкий: Опыт художественного познания. — М., 1984.
62. *Русские писатели XX века: Библиографический словарь.* — М., 2000.
63. *Русский экспрессионизм. Теория. Практика. Критика / Сост. В. Н. Терёхина.* — М., 2005.
64. *Свирский Г. Ц.* На лобном месте: Литература нравственного сопротивления: 1946–1986. 2-е изд., доп. — М., 1998.
65. *Семенова С. Г.* Мир прозы Михаила Шолохова: От поэтики к миропониманию. — М., 2005.
66. *Сергей Довлатов: Творчество. Личность. Судьба / Сост. А. Ю. Арьев.* — СПб., 1999.
67. *Сидоров Е. Ю.* Евгений Евтушенко: Личность и творчество. — М., 1987.
68. *Симонов К. М.* Глазами человека моего поколения. — М., 1989.
69. *Синяевский А. Д.* Что такое социалистический реализм // Цена метафоры, или Преступление и наказание Синяевского и Даниэля. — М., 1990.
70. *Скорospelова Е. Б.* Русская проза XX века: От А. Белого («Петербург») до Б. Пастернака («Доктор Живаго»). — М., 2003.
71. *Славецкий В. И.* Русская поэзия 80–90-х годов XX века: Тенденции развития, поэтика. — М., 1998.
72. *Советские писатели: Автобиографии.* — М., 1988.
73. *Стиваковский П. Е.* Феномен Солженицына: Новый взгляд. — М., 1998.
74. *Стрижевская Н. И.* Письмена перспективы: О поэзии Иосифа Бродского. — М., 1997.
75. *Тименчик Р. Д.* Ахматова в 1960-е годы. — М.; Торонто, 2005.
76. *Томашевский Ю. В.* «Литература — производство опасное...»: М. Зощенко. Жизнь. Творчество. Судьба. — М., 2004.
77. *Трубина Л. А.* Русская литература XX века. — М., 1998.
78. *Филиппов Г. В.* Русская советская философская поэзия: Человек и природа. — Л., 1984.
79. *Хансен-Леве А.* Эстетика ничтожного и пошлого в московском концептуализме // Новое литературное обозрение. 1997. — № 25.

80. *Шешуков С. И.* Неистовые ревнители. Из истории литературной борьбы 20-х годов. — М., 1984.
81. *Шмелькова Н. А.* Последние дни Венедикта Ерофеева: Дневники. — М., 2002.
82. *Шнейдерман Э.* Слово и слава поэта. О Николае Рубцове и его стихах. — СПб., 2005.
83. *Эпштейн М. Н.* Каталог новых поэзий // Эпштейн М. Н. Постмодерн в России: литература и теория. — М., 2000.

Новейшие тенденции русской литературы на рубеже XX–XXI вв.

Дорога под ногами цепенеет.
Идет тысячелетие к концу.

И. Н. Жданов. *Пойдем туда дорогой
колеистой...*¹

Литература на историческом переломе

Переживая крах системы Крушение СССР обозначило крах особой системы идеологических координат в многовековой российской культуре. Произошло разрушение характерных для русской культуры представлений о литературе как воплощении высшей правды, о писателе как «учителе жизни».

Этот процесс был достаточно длительным. В середине 1980-х гг. литература все еще остается значительной общественно-политической силой. Доказательство тому — выдвижение в депутаты крупнейших писателей (В. П. Астафьев, Василь Быков, Олесь Гончар и др.); рост тиражей периодических изданий (тираж «Нового мира» к началу 1989 г. достигает 1595 тыс. экз.; «Дружбы народов» — 1170 тыс.; «Литературной газеты» — 6267 тыс.).

Перестройка, наряду с разрешением публикации запрещенных ранее текстов (А. И. Солженицына, А. П. Платонова, В. Т. Шаламова и др.), породила волну обличительной литературы, или «литературы социального пафоса» (П. Л. Вайль, А. А. Генис). В это время появляется так называемая «жесткая» проза, активно использующая натуралистические принципы изображения («Стройбат» (1987) С. Е. Каледина, «Сто дней до приказа» (1987) Ю. М. Полякова, «Одлян, или Воздух свободы» (1989) Л. А. Габышева).

К основным тенденциям литературы рубежа XX–XXI вв. могут быть отнесены: мифофольклоризм («Град обреченный» (1987) братьев Стругацких, «Волкодав» (1995) М. В. Семёновой и др.); документализм («У войны не женское лицо» (1984), «Цинковые мальчики» (1989), «Чернобыльская молитва» (1997) С. А. Алексиевич, «Жизнь и судьба Василия

¹ Жданов И. Н. Стихи // <http://modernpoetry.by.ru/proekt/jdanov.htm>.

Гроссмана» (1990) С. И. Липкина и др.); расцвет иронической прозы (произведения В. А. Пьецуха, Е. А. Попова, Т. Н. Толстой, Л. С. Петрушевой, И. М. Иртеньева и др.) и мемуарного жанра (серии воспоминаний «Мой XX век» и др.); сближение в поэтике произведений постмодернизма и реализма («*Ложится мгла на старые ступени*» (2000) А. П. Чудакова; «*Роман с языком*» (2000) В. И. Новикова; «*Бессмертный*» (2002) О. А. Славниковой); бум массовой литературы; изменение роли литературной критики; появление новых жанров, связанных с информационными технологиями (прежде всего с Интернетом); утверждение «женской» прозы как особого направления литературного процесса (М. А. Ганина, В. С. Токарева, Г. С. Щербакова и др.).

В 1990-е гг. в литературном процессе широко утверждаются приоритеты постмодернистской культуры, влияние которой испытывают буквально все иные направления и течения, в первую очередь — реалистическое направление. Одним из главных объектов деконструкции при этом становится социалистический реализм, трактуемый как специфическая форма пропаганды и манипулирования сознанием людей.

Постмодернисты отвергали сам принцип идеологизации литературы, выступали против стереотипов восприятия текстов массовым сознанием, решительно предпочитая самостоятельность художественного поиска. Постмодернистская ситуация в русской литературе 1990-х гг. способствовала созданию атмосферы творческой раскрепощенности в отношении к русскому слову, вернула ощущение языковой стихии. «Жизнестроительную» традицию сменяет в их творчестве традиция игровой литературы, установка на ироническое сопоставление различных литературных форм (В. Г. Сорокин, А. К. Жолковский и др.).

Характерной тенденцией современности является размытие границ между массовой и «серьезной» литературой: массовая литература тиражирует открытия классики, а создатели «новой прозы» используют приемы таких жанров массовой беллетристики, как фэнтези, детектив, мелодрама, триллер. Рождаются синкретичные жанры: детективная пастораль «*Вещий сон*», уличный романс «*Братья*» А. И. Слаповского, мещанский роман «*Иван Безуглов*» Бахыта Кенжеева, «*Бульварный роман*» А. А. Кабакова, «*Love-стория*» Г. С. Щербаковой и др.

«Неканоничность» и «пластичность» романного слова (М. М. Бахтин) сообщает современной прозе дух поиска, эксперимента, трансформации и переосмысления всех ранее сложившихся жанровых моделей, в первую очередь таких, как анекдот, притча, мениппея, сказка, утопия. Интенсивный процесс гибридизации жанровых форм порождает раз-

личные феномены: сказочный цикл-мультсериал *«Дикие животные сказки»*, симфоническая поэма-дневник *«Карамзин»* Л. С. Петрушевской.

В рамках диктата рынка Важнейшей чертой литературы на постсоветском пространстве стала смена диктата идеологической цензуры на диктат потребительского рынка, что породило некую тревожную закономерность: количественно издается книг больше, но в книжных магазинах новые поступления не задерживаются больше двух недель — одна волна сменяет другую. Книжный рынок работает на сиюминутную прибыль. Главной фигурой в литературном процессе являются уже не писатель и не издатель, а литературный агент и продавец, которые, таким образом, определяют литературный вкус и покупательский спрос. Так называемые бестселлеры завоевывают мир, они уже не подвластны никакой критике, так как живут по другим законам.

«Наиболее очевидным в плане обозначения и выявления ценности авторских стратегий стало пространство рыночной, или массовой, литературы. Тираж как мерило ценности и спроса соответствует авторскому гонорару и низкой цене самой книги для потребителя»¹. Между тем профессиональная литературная критика направлена на осмысление не только качества литературы, но и тенденций развития всей духовной жизни общества.

Общий кризис, переживаемый русской литературой на рубеже веков, можно обозначить как «кризис идентичности»: советская литература закончилась, антисоветская исчерпана. Таким образом, новая русская литература оказалась в очень сложном положении.

Сегодня падают тиражи литературных журналов, однако возникают и новые периодические издания (*«Postscriptum»*). Издательства главным образом печатают массовую беллетристику (любовные романы, разного рода детективы, фэнтези и др.). Но одновременно созданы серии, в которых переизданы классики XX в.: от М. А. Булгакова и А. А. Ахматовой до С. Д. Довлатова и В. В. Ерофеева. В настоящее время существует несколько престижных литературных премий, задача которых — поощрение наиболее выдающихся произведений отечественной литературы: Букер, Пушкинская премия, Антибукер, «Северная Пальмира», Премия Аполлона Григорьева, «Дебют» и др.

¹ Берг Михаил. Структура русской литературы и писательские стратегии до перестройки и после // <http://www.mberg.net/strk/>.

К сегодняшнему состоянию отечественной культуры могут быть отнесены слова *Ю. М. Лотмана*, настаивавшего на жизненной необходимости эксперимента в искусстве: «Мы все время находимся в напряжении между однообразием и разнообразием, сближением и разрывом, трагичностью расхождения и бессмысленностью сближения. В этом динамическом, сложном, живом организме искусство представляет как бы кипящий котел, который многое моделирует и дает возможность того, чего не может дать жизнь»¹.

¹ *Лотман Ю. М.* «...нам все необходимо. Лишнего в мире нет» // Дружба народов, 1994. — № 10. — С. 184.

«Другая» проза

Эклектика и эксперименты

Пребывая в мощном «силовом поле» культурно-художественной традиции XIX–XX вв., современная литература одновременно дистанцируется от нее, вступая в напряженный диалог с культурой последних столетий. Необходимая явлениям искусства художественная целостность соединяет в себе контрастные, нередко взаимоисключающие стороны художественного формирования мира. В стремлении осмыслить новую реальность литература напряженно экспериментирует.

Основным стилевым качеством современной прозы является *эклектика*, обнаруживающая себя в особой широте формостроения. Так, многообразно и противоречиво осуществляется активное проникновение разговорной стихии в художественную сферу. В произведениях литературное и «мифологизированное» слово оказывается включенным в слово разговорное, диалогическое, просторечное, даже жаргонное (в прозе *Л. С. Петрушевской* осуществляется разработка «терриконов речевого шлака», внедрение в глубину бытового слова; у *В. О. Пелевина* — создание «одноразового» языка в пределах индивидуального текстового пространства).

В современном повествовании происходит и интенсивная метафоризация концептуальных образов (например, «круг», «лабиринт», «западня» — у *Л. С. Петрушевской*; «коридор», «стрела», «башня» — у *В. О. Пелевина*; «армия» — у *С. Е. Каледина*, *Ю. М. Полякова*, *А. М. Терехова* и др.; «тюрьма» или «зона» — у *Л. А. Габвишева* и *С. Д. Довлатова*).

Главной сферой анализа становится мир внутренних возможностей человека, необозримый «космос в себе». Если внимание художников предшествующих эпох было приковано к человеку в его социально-историческом и психологическом опыте, то литературу конца XX в. преимущественно интересует «человек феноменологический», «человек как он есть». Художники стремятся не столько к открытию новых художественных типов, сколько к обнаружению более глубоко упрятанных, так сказать, «первоначальных» человеческих эмоций.

Они переносят центр тяжести на мельчайшие движения человеческой души, которые в своей всеобщности и «элементарности» поневоле размывают рельефные очертания прежних типов. В произведениях обнажается абсурд реальных обстоятельств, самая обыкновенная жизнь предстает как жуткий хаос, где иррационально перевернуты человеческие

взаимоотношения. В этом случае традиционные формы психологизма оказываются неадекватными действительности, поэтому в новой литературной ситуации писатели заняты поисками более совершенных способов изображения мира и человека. Они нарушают принцип «самодвижения характеров», потому что хотят получить что-то сверх него.

Преимущественное внимание современных художников обращено к сфере бессознательного, что позволяет выразить глубинные, непонятные самим героям-персонажам страхи и тревоги, неуверенность. Специфика «нового» психологизма состоит в том, что он активизирует психологическую роль различных структурных элементов текста: сюжетно-композиционных, ритмико-интонационных и т. д. Так осуществляется синтез условности и правдоподобия, новых форм художественной выразительности — с традиционными.

В произведениях В. С. Маканина («Лаз» (1991); «Сюжет усреднения» (1992) и др.) «усредненность» человека достигает степени тождества с обезличенностью, человек подменяется функцией, теряет собственное лицо и имя. Но именно такая концепция «усредненного» человека толкает писателя на поиск форм и способов высвобождения человеческого из обыденного, стереотипного. Важнейшим среди них становится изображение потока сознания, захламленного штампами и шаблонами, бесконечное блуждание в лабиринтах тоталитарного сознания в поисках своего индивидуального смысла. Знаком обнаружения «внутреннего человека», погружения в глубинные слои его подсознания становятся «голоса» как сложная метафора памяти, утраты смысла и целостности жизни.

Л. С. Петрушевская намеренно подчеркивает несовпадение внешнего и внутреннего, демонстрируя уважение к тайне «чужого» мира. Обнажение сокровенного, сердечная травма, нанесенная героиням, — все эти состояния не становятся предметом психологического анализа, но, напротив, превращаются в фигуру умолчания. Человек в восприятии Петрушевской предстает «вещью в себе» («Бал последнего человека»).

Исследования национального характера

Отвергая реализм старой «гиперморалистической» литературы, писатели, вступившие в литературу в начале переломного периода, утверждали в своих произведениях новые принципы эстетической цензуры и критики, «взламывая» традиционные представления о жанровых способах художественной организации текста.

Известный критик *С. И. Чупринин* обозначил это явление определением «другая проза». Создатели пронизанной иронией прозы изображали нравственный распад обыкновенного человека, исчезновение из быта понятия о достоинстве, пустоту безразличия.

Так, *В. А. Пьецух* исследует национальный характер, судьбу русского человека, его неудовлетворенность жизнью, стремление к лучшей доле, безответность любви к Родине. Существо «русской темы» заключается, согласно писателю, в «стародавнем противоречии между европейским самочувствием русского человека и гнушно-азиатскими условиями его жизни». В поисках ответа на вопрос «что делать?» от беспросветной тоски автора и его читателей спасает чувство юмора и неиссякаемая вера в русский характер, поэтому Пьецуха можно считать продолжателем *П. Я. Чаадаева*, *М. Е. Салтыкова-Щедрина*, *А. П. Чехова*.

В своих книгах *«Заколдованная страна»*, *«Государственное дитя»*, *«Жизнь замечательных людей»* и др. писатель иронически освещает факты российской истории. «Посторонние мотивы, метафоры, наблюдения, целые философские выкладки прошивают каждую страницу книг Пьецуха. ...Любое действие плохо, очень плохо вписывается в существование героев Пьецуха, в его стройную и безумную картину российской жизни. Захочет, например, человек кран починить на кухне. Но задумается о Канте или Шекспире. Или о мировой справедливости. И одним богатырским движением разрушит многоэтажный дом... Единственный продукт, который можно произвести в этом сомнамбулическом состоянии, — литература. Вот с ней действительно все в порядке. Зато остальные сферы деятельности, если возьмется за них наш человек, грозят миру бедами и неисчислимыми разрушениями»¹.

Повесть *«Государственное дитя»* В. А. Пьецуха стала заметным явлением литературной жизни конца 1990-х гг. На ее страницах автор разворачивает фантазмагорическую картину, в которой перемешаны время и пространство: государь Петр IV, извозчик № 6, отрок Аркадий, наследник всероссийского престола, изобретение телевизора, Стокгольм, Кремль, Стамбул и т. д. В начале повести по странным стечениям обстоятельств гибнет Государственное Дитя; на русско-эстонской границе появляются «три легиона Лжеаркадия, он же Василий Злоткин»; с помощью иностранной интервенции совершается революция, а в Кремле воцаряется «законный государь», устанавливающий новый порядок.

¹ *Шенкман Ян*. Добро должно быть с прибабахом // Новый мир. 2006. — № 12.

Важным элементом текста, отражающим авторское отношение к событиям, являются письма бывшей жены Злоткина, живущей, подобно платоновским героям, напряженной духовной жизнью. Она стремится осмыслить суть своего существования, которое понимает как «чудо личного бытия». Эти письма отличаются вдумчивым отношением к происходящему. Жена Злоткина живет внутри творящегося абсурда, но пытается сохранить остатки здравого смысла. Она излагает ужасные подробности жизни, не осуждая их, а пытаясь осмыслить, почему, скажем, в русских крестьянах столь сильно чувство небрежения материальной стороной жизни. Именно в ее уста вкладывает автор сокровенные мысли: «обыкновенному человеку всегда одинаково хорошо и одинаково плохо, при царе и при большевиках, то есть при дураках любой ориентации и оттенка», «поэзия — высшая форма общения человека с самим собой».

Повесть заканчивается символически: Вася Злоткин в камере предварительного заключения в состоянии «какой-то непреодолимой внутренней трясучки» понимает, что необходимо прийти в себя — для этого он «вытащил из сумки женино письмо и развернул его деревянными пальцами».

Исследуя трагедию, произошедшую в «стране победившего социализма», — трагедию реализованной утопии, В. А. Пьецух находит лекарство от мертвящего абсурда, некое «новое евангелие»: начни с себя, с маленьких и, казалось бы, незначительных дел — и только тогда мир действительно начнет меняться к лучшему.

Доверие к документу

Особенностью современной прозы является также трансформация документальной основы в художественную область. Наиболее ярко вся проблематика творений, основанных на «доверии» к документу, проявляется в таких произведениях, как *«Зубр»* Д. А. Гранина, *«Генерал и его армия»* Г. Н. Владимова (этот роман был признан главным литературным событием 1995 г. и получил Букеровскую премию).

В романе Владимова традиционная реалистическая поэтика сочетается с некоторыми приемами модернизма. Сюжет здесь движется не по логике саморазвития эпического события, а по ассоциативным связям в сознании персонажа. Так создается «субъективная история» генерала Кобрисова. Выстраивая образ генерала, писатель использовал прием мифологизации, соотнеся его с мучеником Федором Стратилатом.

Многим современным прозаикам чуждо представление о единстве и общности мира. В их произведениях доминируют сознание фрагментарности, представление о хаотическом переплетении вещественного

и человеческого, будничного и сенсационного, «теснимая разнородными деталями фантазия» (Э. Фишер). Например, симфоническая поэма-дневник «Карамзин» Л. С. Петрушевской состоит из отдельных сюжетов-микропоэм, нанизываемых на некий общий каркас. Из осколочных фрагментов собирается картина, из лоскутков — полотно, из мгновений — вечность. «Дневник» заполняется множеством избыточных подробностей. Но именно такие «необработанные» мгновения жизни наиболее значимы для писательницы.

Новые маски постмодернизма

Три волны русского постмодерна

В истории русского литературного постмодернизма принято выделять три волны.

Период становления (конец 1960-х — 1970-е гг.).

В это время созданы такие значительные произведения, как *«Прогулки с Пушкиным»* (1966–1968 гг.) Абрама Терца, *«Пушкинский дом»* (1964–1971; нов. ред. 1978, 1990) А. Г. Битова, *«Москва — Петушки»* (1970) Вен. В. Ерофеева, *«Двадцать сонетов к Марии Стюарт»* (1974) И. А. Бродского. Возникло новое направление — русский концептуализм (*Вс. Н. Некрасов, Л. С. Рубинштейн, Д. А. Пригов*). Основой для концептуалистов оказывается работа с собственным сознанием, а произведение лишь фиксирует, оформляет эту работу.

Это период утверждения нового литературного направления, в основе которого лежит постструктуралистский тезис «мир (сознание) как текст» и деконструкция культурного интертекста (конец 1970-х — 1980-е гг.). В это время возникает «ленинградский концептуализм» (группа «Митьки» — *Д. Шагин, А. Флоренский, В. Шинкарев, В. Тихомиров, А. Филиппов*). Среди прозаиков-представителей второго поколения постмодернистов наибольшую известность получили *Е. А. Попов, Вик. В. Ерофеев, В. Г. Сорокин, М. Ю. Берг (Штернберг), А. В. (Саши) Соколов*. Авторы вступают в своих текстах в игру с читателем, «напяливая» языковую маску простака — графомана (*«Душа патриота...»* (1989) Е. А. Попова), сталкивая различные стили, культурные языки (*«Тело Анны, или Конец русского авангарда»* (1989) Вик. В. Ерофеева), имитируя язык литературы социалистического реализма, ее основных жанрово-стилистических пластов (*«Норма»* (1984) В. Г. Сорокина), создавая в одном тексте пародию на основные жанры современной развлекательной литературы (*«Палисандрия»* (1985) Саши Соколова), имитируя литературоведческое исследование (*«Рос и я»* (1989) Мих. Берга).

Конец 1990-х гг. можно назвать периодом расцвета русского постмодернизма, несущего идею раскрепощения, открытости. Постмодернистские тексты создают такие писатели, как *Л. С. Петрушевская, Т. Н. Толстая, Л. В. Лосев, М. З. Левитин, В. Б. Кривулин, Тимур Кибиров* (Т. Ю. Запоев) и др. Появляется целая плеяда талантливых писателей: *М. П. Шишкин, В. Н. Курицын, В. О. Пелевин, В. И. Пеленягрэ, Д. Л. Бьжов, Ю. В. Буйда* и др. Постмодернизм проникает даже в детскую литературу

(«Верная шпага короля» (1995) и другие книги-игры Дмитрия Браславского).

В этот период А. Г. Битов завершает свой роман «Оглашенные», первое произведение *русского экологического постмодернизма*. Роман создавался на протяжении более двадцати шести лет (1969–1995). Его первая часть включает повести «Птицы, или Оглашение человека», «Человек в пейзаже» и роман «Ожидание обезьян». Вторая представляет интерпретацию этой трилогии, рассуждения о поднимаемых в ней проблемах, принадлежащие Автору, Герою, Критику, Переводчику, Литературоведу, Богослову, Кентавристу и т. д. Для Читателя тоже оставлена пустая страница, как бы подталкивающая вписать о книге собственное мнение. Писатель не проводит в романе четкой границы между реальностью художественной и жизненной, помещая в текст героев своих прежних произведений, напоминая, что перед нами текст, состоящий из «автора», размноженного в своих героях. Текстовая реальность подчеркивается и цитатностью (из Р. Киплинга, О. Чилдза и др.).

Земля рассматривается в романе как единая экологическая система. Показывая, как прекрасна каждая деталь «земного» пейзажа, писатель трактует посягательство на Божественную Красоту как «затапывание» рая: «Утром мне не нравится пейзаж. Ни кровинки в его лице. Ни травинки. Здесь был человек! До горизонта — издырявленная, черная от горя, замученная и брошенная земля, населенная лишь черными же, проржавевшими нефтяными качалками»¹.

При этом А. Г. Битова не покидает скепсис. В романе не раз высказывается сомнение: способно ли хоть что-то остановить человека-агрессора в отношении к природе, другим людям. Для этого необходимо признать за Другим право быть Другим, за всем живым — право на жизнь.

За пределами литературы

Многие свидетельства дают основания полагать, что в русской литературе постмодернизм уже утвердился в качестве традиции. В его недрах возникли такие значительные произведения, как «Кысь» Т. Н. Толстой (2000), — интеллектуально-лубочная антиутопия, в которой предлагается очень спорная, но художественно убедительная концепция роковой доли России и ее народа и блестяще осуществляется

¹ Битов А. Г. Оглашенные. — СПб., 1995. — С. 310.

эстетический эксперимент соединения жанра антиутопии с русской сказочной (фольклорной и литературной) традицией, — тем самым создан еще один вариант исследуемого жанра; *«Суер-Вьер»* (1995) Ю. И. Коваля — повесть, в которой «впервые русский постмодернизм предстал без катастрофического, разрушительного пафоса... вызывающая постмодернистская поэтика стала носителем веселого, раскованного, фамилярного отношения между человеком и миром»¹.

На рубеже XX–XXI вв. постмодернисты завершают развенчание тоталитарной мифологии, рассматривая сам тип мифологически-утопического сознания как потенциально опасный и незрелый. В своих произведениях писатели выходят за пределы литературы — в пространство культурологии, литературоведения, философии. Так они преобразуют литературу, укрупняют ее проблематику, выдвигая для художественного анализа более масштабный срез бытия, обогащая язык смыслов.

Пафос наиболее значительных постмодернистских произведений составляют поиски пути к обретению способности к многомерному культурфилософскому мышлению, открытие динамичности и многозначности истины.

¹ Лейдерман Н. Л. «Магистральный сюжет». XX век как литературный мега-цикл // Урал, 2005. — № 3.

Массовый книжный рынок

Тенденция снижения

Отношение к так называемой «массовой» литературе — один из самых спорных вопросов в культурологии и литературоведении. Такой интеллект, как *Н. М. Карамзин*, отводил процессу чтения массовой литературы значительное место в системе образования, полагая, что «и романы самые посредственные, — даже без всякого таланта писанные, способствуют некоторым образом просвещению. ...В самых дурных романах есть уже некоторая логика и риторика: кто их читает, будет говорить лучше и связнее совершенного невежды, который в жизнь свою не раскрывал книги»¹.

Массовая культура — обязательная составляющая любого культурно-исторического феномена. Центральным компонентом структуры массового сознания являются упрощение и снижение, которые происходят на глубинных уровнях культуры. Очевидно, что установки на «медленное», вдумчивое чтение в массовой литературе не существует. Так, массовый читатель становится «глотателем пустот» (*М. И. Цветаева*).

Одним из ярких направлений современного массового романа становится «перевод» художественного кода «большой литературы» на другой смысловой уровень (издательский проект *И. В. Захарова: С. Обломов* (настоящее имя *С. А. Кладов*) «Медный кувшин старика Хоттабыча»; *В. Я. Тучков* «Танцор: ставка больше, чем жизнь», *Б. Акунин* (настоящее имя *Г. Ш. Чхартишвили*) «Пелагея и черный монах» и др.).

Авторы произведений массовой беллетристики утверждают, что «учитывая засилье культурного ширпотреба и малое количество шедевров, следует заняться переименованием наиболее значительных произведений прошлого — дабы дать им вторую жизнь и снова пустить в оборот»². Своеобразным ответом на это предположение стал выход романа Федора Михайлова «*Идиот*» — осовремененная редакция романа *Ф. М. Достоевского*, попытка приблизить классическое произведение к версии, приспособленной для массового читателя. В проект под названием «Новый русский роман» (издательство «Захаров») вошли романы Льва Николаева «*Анна Каренина*» и Ивана Сергеева «*Отцы и дети*».

¹ Карамзин Н. М. О книжной торговле и любви ко чтению в России // Карамзин Н. М. Избранные сочинения: В 2 т. / Сост., подгот. текста, примеч. Г. П. Макогоненко. — М.; Л., 1964. Т. 2. — С. 178–179.

² Гурский Л. А. А вы — не проект // Нева. 2002. — № 11.

Один из самых популярных отечественных писателей конца 1990-х гг., известный японист, журналист, литературовед Б. Акунин (*Г. Ш. Чхартишвили*) стремится доказать, что такой массовый жанр, как детектив, может стать качественной литературой. Он считает, что за последние годы «самоощущение, мироощущение и времяощущение современного человека существенным образом переменялись. Читатель то ли повзрослел, то ли даже несколько состарился. Ему стало менее интересно читать “взаправдашние” сказки про выдуманных героев и выдуманные ситуации, ему хочется чистоты жанра»¹. Первый роман Б. Акунина был издан под рубрикой «Детектив для разборчивого читателя». В его книгах для читателя возникают своеобразные интеллектуальные ребусы, он играет с цитатами и историческими аллюзиями, «препарируя» основные коллизии русской и мировой классики.

Мемуарный жанр

Безусловно, картина литературы XX в. будет неполной без включения в ее контекст мемуаров — воспоминаний о прошлом, преломленном в творческом сознании писателя. Следует отметить особый эффект воздействия художественной документалистики. Подлинность изображаемого обеспечивает повышенный интерес читателя и более высокую степень эмоционального восприятия произведения. «Сегодня, в конце XX века, уже неоспоримо, что искусство о многом в человеке не подзревает, не догадывается. Отсюда такое доверие к факту, удовольствие от подлинности, каким давно заразился современный человек»², — считает С. А. Алексиевич.

На книжном рынке конца XX — начала XXI вв. настоящий «праздник мемуарной литературы» (*Ю. М. Овсянников*), которую покупают столь же охотно, как массовую беллетристику, детективы и триллеры. Мемуары стали одним из основных видов выпускаемой литературы для ряда издательств, выпускающих воспоминания в сериях «Мой XX век», «XX век в лицах» и т. д. («Вагриус», «Слово», «ИНАПРЕСС» и др.).

Важнейшая причина пробудившегося интереса к воспоминаниям о сложной и жестокой эпохе лежит в потребности подведения некоторых итогов в период конца столетия (так, конец XIX в. также породил в России всплеск мемуаристики). Свидетельства знаменитых людей того времени интересуют по разным причинам немалое число читателей.

¹ Черняк В. Д., Черняк М. А. Заглавия массовой литературы и речевой портрет современника // Мир русского слова. 2002. — № 1.

² Алексиевич С. А. В поисках вечного человека // Вопросы литературы. 2000. — № 1.

Мемуарный жанр характеризуется обязательным присутствием авторского «Я», отнесенностью к литературе факта, ретроспективным видением событий. По мнению *М. Берга*, историческое сознание писателя является для читателей «духовным мостом, переброшенным через пропасть времен»¹, оно является основой для социальной памяти многих поколений людей.

Важно отметить, что документальная типизация в мемуарах отличается от художественной отсутствием вымысла, когда обобщение оказывается следствием раскрытия внутренних свойств и возможностей самого явления, а не привносится извне, в связи с авторской интерпретацией.

Н. Н. Берберова в мемуарах «*Курсив мой*» создает обобщенный образ младшего поколения писателей-эмигрантов, чей талант не смог развиваться и полностью реализоваться в отрыве от национальных истоков (языка, культуры), в изнурительной борьбе за существование. Но сам факт творческой деятельности в таких условиях вселяет надежду на продолжение русской культурной традиции. Эта надежда олицетворена в образе *В. В. Набокова*. Его писательская биография — явление миру большого художника, одного из тех, кто определяет пути развития литературы.

В мемуарах *И. Г. Эренбурга* «*Люди. Годы. Жизнь*» панорама века подчиняет себе автобиографическую тему. Писатель оказался вовлеченным в культурную и политическую жизнь Европы на протяжении почти полувека. В результате его воспоминания стали подлинной энциклопедией XX в. В целом, ослабление автобиографизма по мере развития повествования характерно для крупных жанровых разновидностей мемуаристики.

К сожалению, сегодня существует практика, когда воспоминания для публикации выбираются по принципу меркантильных соображений: предпочтение отдается скандальным историям, сенсационным разоблачениям и т. д. Часто в современных изданиях мемуаров отсутствует квалифицированный комментарий специалистов.

В конце 1980-х — 1990-е гг. возник жанр, который условно можно называть «мемуарным романом» (*Л. Г. Зорин*). Роман *В. И. Лихоносова* «*Мой маленький Париж*» имеет подзаголовок — «ненаписанные воспоминания». Романом-эссе назвал исповедь о собственной жизни и творчестве *Л. В. Гинзбург* («*Разбилось лишь сердце мое...*»). Итоги прожитой жизни *А. Н. Рыбаков* озаглавил как «*Роман-воспоминание*». В жанре

¹ Эфендиев Ф. С. Социальная память и художественная культура // Эфендиев Ф. С. Этнокультура и национальное самосознание // <http://www.i-u.ru/biblio/archive/efindiev%5Fetnokultura/10.aspx>

мемуаров написаны романы-лауреаты Букеровской премии: *«Альбом для марок»* А. Я. Сергеева и *«Упраздненный театр»* Б. Ш. Окуджавы. Следует выделить и такие произведения, как *«Ложится мгла на старые ступени»* А. П. Чудакова (фрагменты из этой книги см. в хрестоматии на CD), *«Обессоленное время»* И. А. Дедкова, *«Входите узкими воротами»* Г. Я. Бакланова, *«Славный конец бесславных поколений»* А. Г. Наймана, *«В поисках грустного бэби. Книга об Америке»* В. П. Аксенова, вторую книгу воспоминаний А. И. Солженицына *«Угодило зернышко промеж двух жерновов: Очерки изгнания»*.

Одним из условий жизни мемуарного жанра является его гибкость, то есть способность к обновлению, к аккумулярованию в себе тех новых тенденций и форм их проявления, которые возникают в литературе. Автор современных мемуаров стал не просто рассказчиком, а создателем особого художественного мира, где реальность и ее творческая интерпретация равноценны. Исключительно информационная сторона мемуаров сегодня, в условиях доступности документальных источников, не может привлечь к себе повышенного внимания. Интересны прежде всего оригинальный способ подачи информации, личностный характер авторского восприятия людей и событий, ощущение подлинности воссоздаваемого времени.

«Женский взгляд»

Появление феномена «женской» литературы требует определенной социокультурной ситуации. Такой «сильный литературный поток»

(Н. Л. Лейдерман) возникает в постиндустриальном обществе, обществе «массового потребления» со всеми его атрибутами. В манифесте литературной группы женщин-писательниц «Новые амазонки» понятие *«женской прозы»* раскрывается с радикальных феминистских позиций «инаковости» женщин. В критике существует мнение, что в художественном отношении феномен «женской» литературы представляет собой набор псевдомелодраматических коллизий, воплощенных на так называемом «среднедоступном» языке. Литературоведы среди ее особенностей называют простейшую разработку сюжета, явный контраст между «положительными» и «отрицательными» героями. Для всего повествования характерен сентиментальный психический настрой. При этом обычно наблюдается стилистическая неопределенность и как результат — девальвация слов.

Между тем в «женской» прозе, как и в любой другой, есть произведения, созданные на высоком художественном уровне, а есть слабые, малоинтересные поделки. Наиболее сильным ее качеством является

именно особый «женский взгляд» на события с его острой наблюдательностью, вниманием к бытовым мелочам, отстраненностью от политических страстей, но при этом чуткостью к глубинным проблемам частной жизни. Душа конкретного человека для «женской» прозы не менее сложна и загадочна, чем глобальные катаклизмы эпохи.

Л. С. Петрушевская создает в своих произведениях узкий «мирок», населенный несчастными персонажами. По мере развертывания повествования он превращается в безграничный, устремленный в бесконечность образ мира, наполненный высокой и горькой истиной о трагически-возвышенном смысле человеческой жизни. Важно, что этот мир предстает в свете специфического женского сознания, особенности которого предопределяет внутренняя связь женщины с изначальным, стихийным началом жизни, когда грязь и чистота, боль и наслаждение, отчаяние и радость присутствуют в нерасчлененном единстве и в парадоксальной слитности. Героини Петрушевской живут преимущественно инстинктами, подчиняясь жизненному потоку. Для них не существует проблемы выбора. Покоряясь «темной судьбе», они «плывут по течению», им предназначенному («*Время ночь*», «*Маленькая Грозная*», «*Пропуск*», «*Музыка ада*»).

Очевидным свидетельством успешного развития лучших традиций женской прозы является роман Л. Е. Улицкой «*Казус Кукоцкого*» (2000), где автору удалось органично совместить традиционную канву семейного романа с взаимоотношениями поколений, любовными драмами и трагедиями, с «оптикой, выработанной в рамках “женской прозы” с ее физиологической экспрессией, когда женское тело становится универсальной философской метафорой»¹.

Главный герой книги — профессор-гинеколог Кукоцкий. Специфика его работы подталкивает писательницу к вводу в текст довольно грубых натуралистических описаний. Но вместе с этим в романе возникает особая атмосфера «жизнетворения», которая, как оказывается, неотделима от «низкой» физиологии: ведь так устроен мир. Главным сюжетным стержнем истории Кукоцких становится борец между освященным любовью житнетворчеством и слепой, убийственной силой рока.

Заслуги Л. Е. Улицкой были высоко оценены. В 2007 г. за роман «Даниэль Штайн, переводчик» ей была присуждена престижная российская премия «Большая книга».

¹ Лейдерман Н. Л. «Магистральный сюжет». XX век как литературный мега-цикл // Урал. 2005. — № 3.

«О несчастных и счастливых, о Добре и Зле...»

Высокая миссия Несмотря на то что одним из наиболее заметных изменений в литературном процессе настоящего времени является бум массовой литературы, высокая миссия русского писателя глубоко осознается и поддерживается такими выдающимися авторами, как *А. И. Солженицын, Ф. А. Искандер, А. Г. Битов, Л. Е. Улицкая, Д. А. Гранин, Г. Н. Владимов, Л. С. Петрушевская*, являющимися не только крупными художниками слова, но и глубокими, самобытными мыслителями, «обществоведами» (*С. П. Залыгин*). Их произведения полны наблюдений, размышлений и суждений философского, историософского, политического, социологического, эстетического, этического характера, нередко радикально расходящихся с общепринятыми авторитетами и расхожими истинами. Эти идеи поражают точностью и пронизательностью оценок и выводов, хотя и наталкиваются на непонимание и даже конфликтное отторжение.

Так, в книге *«Россия в обвале»* (1998) *А. И. Солженицын* предельно обнажает мрачные, даже трагично-безысходные перспективы возможного будущего страны. Возвращаясь к заданному некогда *П. Я. Чаадаевым* в письме *Ф. И. Тютчеву* вопросу: «Почему же мы до сих пор не осознали нашего назначения в мире?», писатель подчеркивает: «Сохранимся ли мы физически, государственно или нет, но в системе дюжины мировых культур русская культура — явление необычное, лицом и душой неповторимое»¹.

В этой книге особенно важна мысль о драматическом перерастании одних эпох в другие, мучительном рождении нового из старого. Писатель видит в нарастающей глобализации два основных потока: глобализацию естественную и глобализацию искусственную. В первом случае происходит свободное и добровольное взаимодействие индивидов и социальных групп и по обмену ценностями в геополитическом времени и пространстве. Во втором — доминирует настойчивое и бесцеремонное навязывание тех или иных жизненных ориентаций. Искусственная глобализация реализует претензии какой-либо одной страны, религии, идеи на всеобщность и доминирование.

Следовательно, она так или иначе связана с явным или скрытым насилием в самых различных формах: «В мире существует интегральный плюрализм, он включает плюрализм многих миров... у каждого этого мира есть своя традиция, свой многовековой уклад, своя история,

¹ *Солженицын А. И.* Россия в обвале. — М., 1998. — С. 204.

своя система мироощущения и взглядов, и надо с уважением признавать этот интегральный плюрализм¹.

«Воля к смыслу» В литературном процессе конца XX — начала XXI в. исследователи отмечают рождение нового творческого метода, который может быть определен как *постреализм*. Эта художественная стратегия связана с созданием целостной системы принципов эстетического освоения мира. Авторы, сопрягая повседневное и вечное, выстраивают человеческий Космос внутри Хаоса окружающего мира. В отличие от постмодернизма, постреализм не идет на компромисс с Хаосом, а ищет пути его преодоления. Герой проникается «волей к смыслу» (В. Франкл), извлекает смысл жизни из своего представления о собственном предназначении в этом мире и чувства личной ответственности за все происходящее. Главным механизмом упорядочения Хаоса оказывается сострадание. Когда две одинокие души оказываются вместе, они уже не одиноки.

В самых ординарных, не-уникальных, не-обаятельных, зачастую мелких и жалких героях писатели, наследуя традиции русской классической литературы, прозревают существование закрытого для окружающих внутреннего мира («*Пиковая дама*» Л. С. Улицкой, «*Возмездие*» Ф. А. Искандера и др.). Своими художественными образами они убедительно доказывают, что внутри каждой личности заложена высшая ценность, что в каждом присутствует искра божественного замысла.

Следствием такой убежденности является, например, то, что в рассказах Л. С. Петрушевской, предельно насыщенных физиологией и бытом, соотношение телесности и духовности разрешается в пользу «бессмертной любви». Человеческое тело, эта «бренная плоть», представляется писательнице лишь временной «личиной», «бросовым коконом», полуразрушенной болезнями и страданиями «оболочкой», под которой прячутся «неуловимые гении» — бессмертные людские души («*По дороге бога Эроса*», «*Лабиринт*», «*Донна Анна, печной горшок*», «*С горы*» и др.).

Пронзительная история второклассника Саши Савельева, рассказанная в повести И. В. Санаева «*Похороните меня за плинтусом*» (1993) (лауреат премии «Триумф» за 2005 г.), поражает трагическим взглядом на мир, соединенным с замечательным чувством юмора. Глазами мальчика читатель видит страшную картину распада

¹ Солженицын А. И. Публицистика: В 3 т. — Ярославль, 1995–1997. Т. 3. — С. 448.

семьи: жестокие скандалы, отсутствие взаимопонимания между матерью и дочерью, дележ ребенка как некоего приза, который получает одержавшая верх женщина. Кажется, что главным героем текста является Ненависть, но финал опрокидывает читательские ожидания. Прощение, Любовь, Сострадание оказываются сильнее Ненависти.

Привлекает внимание книга *С. Д. Фурты*, которая называется «*Имена любви*» (2004). Автор объединяет пестрые жизненные истории в единую картину общечеловеческой драмы, не находящего ответа стремления к пониманию и любви (рассказ С. Фурты из книги «Имена любви» см. в хрестоматии на CD).

Повествуя о поворотах судьбы своих героев, автор прежде всего подчеркивает, какое огромное значение имеет в жизни каждого человека чувство любви.

Так, герой повести «О», человек, лишенный от рождения правой руки, пытаясь воссоздать историю своей жизни, думает назвать ее «Моя любовь», но отвергает это слово: «Любовь — это несуществующая категория, выдуманная человечеством для развлечения». Пережив в своих воспоминаниях жизнь заново, герой возвращается к необходимости любви, необходимости единства душ: «Если небеса и существуют, то они едины для всех. И если есть Бог, то на небесах у меня будет две руки, я буду находиться рядом с Ириной и мы будем называть друг друга настоящими именами»¹.

Вступая в новое тысячелетие, переживая вместе с временем его болезни и заблуждения, русская литература продолжает в убедительных и многомерных художественных образах воссоздавать трагически хрупкий мир человеческих взаимоотношений. Реалии окружающего мира меняются невероятно быстро, но пока человек жив, он способен упорядочивать мир своим со-участием. Если он отказывается от этой миссии, он гибнет духовно, и вместе с ним рушится Вселенная.

¹ *Фурта С. Д. Имена любви.* — М., 2004. — С. 87.

Литература

1. *Аннинский Л. А.* Черт шутит: к вопросу о нашем очищении // *Взгляд*. — Вып. 3. — М., 1991.
2. *Вайль П. Л.* Консерватор Сорокин в конце века // *Литературная газета*, 1995. — № 5.
3. *Василенко С.* Новые амазонки (Об истории первой литературной женской писательской группы. Постсоветское время) // *Женщины: свобода слова и свобода творчества: Сб. статей / Сост. С. Василенко*. — М., 2001.
4. *Генис А. А.* Андрей Синявский: эстетика архаического постмодернизма // *Новое литературное обозрение*, 1994. — № 7.
5. *Гинзбург Л. Я.* Литература в поисках реальности. — Л., 1987.
6. *Гусев В. И.* Об идеале в литературе. Заметки на полях // *Позиция: литературная критика / Сост. В. Г. Бондаренко*. — М., 1990.
7. *Джонсон Бартон Д.* Саша Соколов. Литературная биография // *Глагол*, 1992. — № 6.
8. *Ерофеев В. В.* Разговор по душам о виртуальном будущем литературы // *Ерофеев В. В.* Страшный суд. Рассказы. Маленькие эссе. — М., 1996.
9. *Курицын В. Н.* Русский литературный постмодернизм. — М., 2000.
10. *Лотман Ю. М.* Массовая литература как историко-культурная проблема // *Радуга*, 1991. — № 9.
11. *Маньковская Н. Б.* «Париж со змеями» (введение в эстетику постмодернизма). — М., 1995.
12. *Постмодернизм и культура: Сборник статей*. — М., 1991.
13. *Пути современной поэзии // Вопросы литературы*, 1994. — Вып. 4.
14. *Рабжаева М. В.* Женская проза как социокультурный феномен // *Идеология студента*. — СПб., 2000.
15. *Солженицын А. И.* Россия в обвале. — М., 1998.
16. *Шайтанов И. О.* Как было и как вспомнилось (современная автобиографическая и мемуарная проза). — М., 1981.
17. *Эшштейн М. Н.* Парадоксы новизны. — М., 1988.

Содержимое компакт-диска

На компакт-диске представлены хрестоматийные материалы, содержащие фрагменты произведений, биографические сведения, а также статьи, посвященные творчеству перечисленных ниже писателей, поэтов, философов, филологов.

Часть 1. Литературный процесс в странах Западной Европы, Северной и Латинской Америки, Австралии в XX в.

Т. Манн, Г. Гессе, Р. Барт, Х. Л. Борхес, Г. Брок, А. Жид, Ж.-П. Сартр, Дж. Фаула, А. Карпентьер, Т. Вулф, М. Брэдбери, У. Фолкнер, А. Камю, А. Бретон, Ф. Кафка, О. Генри, А. Йожеф, Г. Сеферис, М. Хайдеггер, Дж. Джойс, Д. Бартельм, Дж. Хоукс, Дж. Барт, Н. Саррот, Х. Кортасар, П. Верлен, М. Кундера, М. Пруст, А. де Сент-Экзюпери, Ю. М. Лотман, Ж. Деррида, М. М. Бахтин, Х. Г. Гадамер, К. Леви-Брюль, Вяч. Вс. Иванов и др.

Часть 2. Русская литература в контексте культурных процессов XX в.

В. С. Соловьев, Н. А. Бердяев, Андрей Белый, В. Ф. Ходасевич, В. Я. Брюсов, А. П. Платонов, Максим Горький, Г. В. Сапгир, В. Т. Шаламов, И. А. Бродский, Ю. М. Кублановский, Б. А. Ахмадулина, Ю. В. Трифонов, А. А. Тарковский, А. А. Ахматова, биографии советских поэтов военной поры, материалы о «деле космополитов», С. А. Алексиевич, Н. А. Заболоцкий, Ю. В. Манн, А. П. Чудаков, С. Д. Фурта, хроника культурной жизни 1970-х гг. и др.

Часть 3. Особенности литературного процесса в странах Азии, Африки, Ближнего и Дальнего Востока, Турции в XX в.

Лу Синь, Лао Шэ, Р. Тагор, Ван Мэн, Воле Шойинка, Кэндзабуро Оэ, Исаак Башевис-Зингер, Кейко Осанай, Орхан Памук, Цзя Пинва, Юдзиро Накамура, Хара Канаэ, Маэда Фура, Хино Содзэ, Сугита Хисадзэ, Кавабата Босю, Мацумото Такаси, Ян Лянь, Нима Юшидж, Ахмад Шамлу, Надер Надерпур, Сохраб Сепехри, Форуг Фаррохзад, Ахмад Реза Ахмади и др.

Среди иллюстраций, представленных на диске, портреты крупнейших отечественных и зарубежных философов, филологов (В. С. Соловьева, А. Ф. Лосева, О. П. Флоренского, Н. А. Бердяева, Л. П. Карсавина, С. Л. Франка, М. М. Бахтина, Ю. М. Лотмана, Ю. В. Манна, В. Страды, Ж. Дерриды, Г. К. Юнга, Р. Барта, З. Фрейда, Е. Г. Эткинда, Л. Н. Гумилева, Д. С. Лихачева, М. К. Мамардашвили, Ж. Бодрийяра и др.), поэтов и писателей (Дж. Джойса, Ф. Кафки, А. Линдгрена, Воле Шойинка, Дж. Сэлинджера, Чинуа Ачебе, Ж. Амаду, Х. Л. Борхеса, Г. Г. Маркеса, Дж. Моррисона, Ф. Саган, А. А. Ахматовой, Б. Л. Пастернака, М. И. Цветаевой и др.), их рисунки, автографы, а также иллюстрации к различным произведениям литературы XX в.

Кроме того, на компакт-диске вы найдете 3-ю часть книги в формате PDF.