

SAMARA NATIONAL RESEARCH UNIVERSITY  
Institute of Social Sciences and Humanities

**THE CONTEMPORARY AS A PROBLEM IN THE HISTORY  
OF LITERATURE AND CULTURE:  
WORDS AND BORDERS OF THE CONCEPTS «MODERN»,  
«MODERNISM», «POSTMODERN», «POSTMODERNISM»**

**TO THE 75TH ANNIVERSARY OF PROFESSOR N. T. RYMAR**

*Collective monograph*

Samara  
Ltd «Slovo»  
2021

МИНИСТЕРСТВО НАУКИ И ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ  
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ  
ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ АВТОНОМНОЕ  
ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ  
«САМАРСКИЙ НАЦИОНАЛЬНЫЙ ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ  
УНИВЕРСИТЕТ ИМЕНИ АКАДЕМИКА С.П. КОРОЛЕВА»  
(Самарский университет)  
Социально-гуманитарный институт

**СОВРЕМЕННОЕ КАК ПРОБЛЕМА В ИСТОРИИ ЛИТЕРАТУРЫ  
И КУЛЬТУРЫ: СЛОВА И ГРАНИЦЫ ПОНЯТИЙ «МОДЕРН»,  
«МОДЕРНИЗМ», «ПОСТМОДЕРН», «ПОСТМОДЕРНИЗМ»**

**К 75-ЛЕТИЮ ПРОФЕССОРА Н. Т. РЫМАРЯ**

*Коллективная монография*

Самара  
ООО «Слово»  
2021

УДК 82.0  
ББК 83.3(0)6  
С 56

**Рецензенты:**

*Е. В. Абрамовских*, доктор филологических наук, профессор кафедры русской, зарубежной литературы и методики преподавания литературы СГСПУ  
*С. П. Лавлинский*, кандидат педагогических наук, профессор кафедры теоретической и исторической поэтики ИФИ РГГУ

**Научные редакторы:**

*Т. В. Журчева*, кандидат филологических наук, доцент Самарского университета  
*И. В. Саморукова*, доктор филологических наук, профессор Самарского университета  
*К. А. Сундукова*, кандидат филологических наук, старший преподаватель Самарского университета  
*Л. Г. Тютелова*, доктор филологических наук, заведующий кафедрой русской и зарубежной литературы и связей с общественностью Самарского университета

**С 56 Современное как проблема в истории литературы и культуры: слова и границы понятий «модерн», «модернизм», «постмодерн», «постмодернизм»:** коллективная монография / науч. ред: Т. В. Журчева, И. В. Саморукова, К. А. Сундукова, Л. Г. Тютелова. — Самара: ООО «Слово», 2021. — 344 с.

ISBN 978-5-6046832-4-8

В монографии, издание которой приурочено к юбилею профессора кафедры русской и зарубежной литературы и связей с общественностью Самарского университета Н. Т. Рымаря, предпринимается попытка придать понятиям «современное», «модерн», «авангард», «постмодернизм», «метамодернизм» терминологическую четкость. Авторы ставят перед собой задачу определить, в чем заключается специфика «современного» художественного языка, какие особенности поэтики считались «современными» в XX веке и какая литература может быть названа «современной» сегодня.

УДК 82.0  
ББК 83.3(0)6

ISBN 978-5-6046832-4-8

© Самарский университет, 2021  
© Авторы, 2021  
© ООО «Слово», 2021

## Содержание

Искусство как опыт свободы:  
к 75-летию профессора Н. Т. Рымаря..... 8

**Глава 1. Проблема аутентичности художественного языка в эпоху модерна (Н.Т. Рымарь)..... 21**

§ 1. Искусство и «жизнеподобие» ..... 21  
§ 2. Кризис языка и проблема мимезиса XX века ..... 30  
§ 3. Язык мимезиса XX века ..... 36  
§ 4. Проблема условий аутентичности мимезиса ..... 44  
§ 5. Проблема аутентичности как проблема отношений автор – герой – читатель в эстетическом событии ..... 58  
§ 6. Формирование аутентичного языка мимезиса в диалоге личного и сверхличного ..... 63  
§ 7. Аутентичность проблематизации художественных форм в XX веке ..... 78  
§ 8. Кубистический принцип в литературе и искусстве XX в. ... 92

**Глава 2. Модерн и постмодернизм: проблема границы понятий и художественных языков в современном гуманитарном сознании . 104**

§ 1. (Де)конструкция (пост)современности: от нелинейного мышления к несубстантивистской теории личности (Е. Г. Бразуль-Брушковский)..... 104  
§ 2. Границы понятия «авангард»: коммуникативный поворот в теоретической рефлексии (А. В. Швец) ..... 113  
§ 3. «После постмодернизма»: предлагает ли метамодернизм новый «антропологический миф»? (Е. А. Нечаева)..... 121  
§ 4. «Глаз» и «взгляд» в современную эпоху: о специфике визуального в современных и постмодерных практиках (Е. С. Шевченко)..... 139  
§ 5. Фольклорные жанры через призму постмодернизма (С. Н. Глазкова) ..... 151

<b>Глава 3. Понятия «современное» и «современный язык» в истории русской литературы</b> .....	163
§ 1. А.И. Солженицын об эстетических экспериментах XX века и прозрениях художника (Г. М. Алтынбаева, Л. Е. Герасимова) .....	163
§ 2. Леонид Андреев как «человек модерна» (Г. Н. Боева) .....	173
§ 3. Утрата человечности как одна из черт экспрессионизма в прозе Л.Н. Андреева (Ю. А. Дмитриева) .....	181
§ 4. Прогулки с Леонидом Андреевым: современники писателя о его (не)современности (М. А. Перепелкин) .....	191
§ 5. «Современное» в русской «новой драме»: к вопросу о трансформации драматического языка (Л. Г. Тютелова) .....	200
§ 6. Синергичная конструкция человека модерна в ранней драме А.П. Чехова (В. Н. Иванова) .....	208
<b>Глава 4. Модернизм и постмодернизм в русской и зарубежной литературе</b> .....	219
§ 1. Память и воспоминание в эстетике модернизма (К. А. Сундукова) .....	219
§ 2. Репрезентации творческой личности в литературных портретах М. Цветаевой (А. Н. Бебех) .....	230
§ 3. Реализация модернистского проекта в творчестве В.Г. Зебальда (Ю. А. Мишина) .....	237
§ 4. «Консервативный модернизм» в творчестве и критической рефлексии Джона Гарднера (А. А. Калашников) .....	246
§ 5. «Что меж нами общего?»: А.К. Гольдебаев и модернисты (К. И. Морозова) .....	255
<b>Глава 5. Современные литературные практики: проблема описания</b> .....	270
§ 1. «Я научу мужчин о жизни говорить»: о маскулинности в современной поэзии (И. В. Саморукова) .....	270
§ 2. Творчество М. Шишкина в зеркале критики: постмодернистская эстетика и поиск нового языка (Н. А. Гриднева) .....	279
§ 3. Образ современной женщины в романе В. Пелевина «Непобедимое солнце» (Г. В. Заломкина) .....	289

§ 4. Повествовательные стратегии для создания двойной оптики детской литературы: возможность дополненной истины (Ю. Р. Гарбузинская) .....	299
--	-----

<b>Приложение. Модернизм и постмодернизм в различных сферах культуры и искусства</b> .....	308
§ 1. О специфике архитектурного языка модернизма и постмодернизма в теоретических работах XX века (А. В. Юрьева) .....	308
§ 2. Язык как средство самопрезентации личности в виртуальной реальности (А. В. Вейнмейстер, Ю. В. Григорьева) ....	316
§ 3. Постмодернизм в британских киноадаптациях. «Приключения Паддингтона» (2014) и «Анна Каренина» (2012): литературная классика и реалии современной жизни западного общества (Е. П. Гурина) .....	326
Сведения об авторах .....	335
Information about authors .....	338
Table of Contents .....	341

## **ИСКУССТВО КАК ОПЫТ СВОБОДЫ: К 75-ЛЕТИЮ ПРОФЕССОРА Н. Т. РЫМАРЯ**

Научная деятельность Николая Тимофеевича Рымаря началась в семидесятые годы прошлого века, или, если пользоваться языком политической публицистики, во времена «застоя». Литературовед, как всякий гуманитарий, отвечает в своем творчестве на вызов реальности. Формальная школа преодолевала традиционный взгляд на искусство, отстаивая его автономность от идеологии, от обыденной жизни, пытаясь понять саму «технику» работы литературы со словом. Для М. Бахтина ключевой стала идея диалога в искусстве, его личностно ориентированного характера, при этом акцент был поставлен на ценностном (идеологическом) потенциале самого материала литературы — слова. Таким образом, литература оказалась включенной в производство и борьбу культурных смыслов. Структурализм Ю. М. Лотмана и тартуско-московской семиотической школы стремился к «объективному» знанию, к выработке концепции собственного языка искусства, противостоя тем самым официальному стремлению превратить культуру в ресурс власти по «обработке мозгов». Аналогичные процессы протекали и в зарубежной гуманитарной мысли, которая сопротивлялась, с одной стороны, мифологическим концепциям художественного творчества, согласно которым гений потому и гений, что говорит о чем-то заведомо большом и значительном, открывая пассивной публике истину жизни, а с другой стороны — «восстанию масс», требующих от искусства преподнести в красивой упаковке легко узнаваемые стереотипы и формулы.

Теория литературы, с которой связана вся научная деятельность Н. Рымаря, в XX веке всегда в большей или меньшей степени открыто провозглашала себя философией искусства, и не в том только плане, что осмысливала место литературы среди других феноменов культуры и ее роль в социальной жизни, но и в том, что ставила непосредственно философские вопросы, решая проблему субъекта, природы языка, объективности истины, диалога с Другим и т.д. Для

Н. Рымаря, который никогда не стремился работать в русле «отечественной» или «зарубежной» науки о литературе и всегда ощущал себя «гражданином» европейской республики гуманитарной мысли, философский характер литературоведения был очевиден, и художественное творчество он привык рассматривать как своеобразное экспериментальное пространство решения магистральных проблем культуры и жизни в целом, центральной из которых, на мой взгляд, является работа художника с материалом: «Художник работает с материалом так, как он живет в реальной жизни. Его технические решения аналогичны решению жизненных проблем — это жизненные позиции, нравственные проблемы, которые предстали как проблемы технические: проблемы высказывания в искусстве есть проблемы высказывания в реальной жизни; проблемы понимания другого человека в языке искусства предстают как проблемы понимания материала» [1, с. 17].

Не боясь показаться пристрастной, скажу, что в семидесятые годы это было самым актуальным и самым важным экзистенциальным вопросом для людей «с талантом и умом», которым Бог догадал родиться в СССР. Именно поэтому на лекции появившегося в конце семидесятых годов на филфаке Куйбышевского госуниверситета молодого преподавателя Рымаря сначала заглядывал, а вскоре начал просто валить народ с других факультетов. Он всегда говорил только об искусстве, только о культуре и при этом всегда сообщал нечто большее. Нет, Н. Рымарь не пользовался таким популярным среди шестидесятников языком аллюзий, иносказаний и намеков, его язык взывал к опыту мыслящей личности и живой души. Массовое литературоведение семидесятых годов было довольно косноязычным, даже талантливые ученые не могли или не смели освободиться от советской моралистической риторики, а Н. Рымарь предложил новый для нас язык — интеллектуально и эмоционально адекватный времени «меж волком и собакой». Если проводить аналогии, этот язык был сродни художественному высказыванию Андрея Тарковского, где нельзя отыскать готовых ответов, но есть множество своевременных вопросов.

В семидесятые — восьмидесятые годы Н. Рымарь занимался главным образом теорией — эстетикой и поэтикой — западноевропейского романа. Этому посвящены две его первые монографии «Современный западный роман: проблемы эпической и лириче-

ской формы» (Воронеж, 1978) и «Введение в теорию романа» (Воронеж, 1989). В своем научном творчестве Н. Рымарь рассматривал произведения разных жанров, разных эпох и разных национальных литератур — от античного романа до современных постмодернистских произведений, но взгляд ученого всегда в известной степени «пристрастен», ибо он устремлен из точки личностных предпочтений, укоренен в том культурном пространстве, на вызов которого ученый отвечает. Взгляд Н. Рымаря — это взгляд из современности, отягощенный опытом и безграничной свободой, и безграничного насилия, характерным для XX века. Это ощущение «большого времени», истории, открытой, вечно длящейся — главная особенность Рымаря-теоретика. Он пришел в теорию литературы из исследования зарубежной и прежде всего немецкой литературы. В семидесятые годы зарубежная литература для советского интеллектуала была привилегированным пространством понимания современности, причем не только благодаря ее имманентным достоинствам. Этому немало способствовала работа переводчиков и критиков, рассказывающая о современном зарубежном искусстве.

Центральной проблемой теории романа, созданной Н. Рымарем, наиболее полно развернутой в его третьей монографии «Поэтика романа» (Саратов, 1990), стала «творческая природа искусства как созидательной деятельности» [2, с. 3]. Пафосом этой книги является убедительная критика марксистской теории отражения, которая для советского литературоведения была настоящей догмой (не преодоленной в полной мере и сегодня). Романная теория Н. Рымаря центрируется вокруг проблемы субъекта творческой деятельности, перерабатывающего жизненный материал в логике поэтического развертывания в системе художественного произведения. Ученого интересует не готовый смысл литературного произведения, воплощенный с помощью приемов художественной выразительности (пресловутое идейно-художественное своеобразие), а этапы становления художественной целостности, как в *горизонтальном* (внутри отношений элементов произведения), так и в *вертикальном* (в плане переработки материала жизни и культуры) процессе становления романного мира. При этом, вслед за М. Бахтиным, материал понимается Н. Рымарем как ценностно и идеологически активный, иногда даже агрессивный, феномен другого сознания, с которым художник, понимаемый не как реаль-

ный человек (писатель) и не как мировоззрение, а как беспокойная, вечно вопрошающая бытие активность, стремится вступить в диалог через отношения *контакта* и *дистанции*. «Есть жизненный опыт художника, есть идеи и концепции, есть сюжеты и образы мирового искусства, философские, религиозные, социальные учения, и все это — материал, который преломляется в замысле, поэтической фантазии, художественной идее творческого субъекта и в процессе деятельности, создания произведения находит более или менее соответствующую этому замыслу, а также своим собственным возможностям форму осуществления <...> *Отношения* между материалом и способами его переработки, приемами его подачи и организации и являются собственно художественной формой произведения, из них и рождается художественное содержание» [2, с. 4]. Исследование «логики деятельности, создающей поэтическую реальность» [2, с. 7], увлекательного «сюжета» этой деятельности — вот в чем, на мой взгляд, заключается новый подход Н. Рымаря к роману. Этот подход творчески развивает идеи русской формальной школы, М. Бахтина и Б. Кормана, которые Н. Рымарь не противопоставляет (особенно это касается двух первых подходов) как абсолютно несовместимые, но и не смешивает, а пытается обнаружить в них актуальные для современной интеллектуальной ситуации точки соприкосновения. Формальная школа отстаивала принцип инновации, исследовала «приемы» как автономные технические ресурсы искусства слова. М. Бахтин настаивал на диалоге с материалом, который понимал как другое активное сознание. Б. Корман пытался укоренить диалог в приемах и способах субъектной организации произведения. Н. Рымарь через актуализацию категорий «контакта и дистанции» создает модель произведения, которая становится своеобразным аналогом бытия «личности в мире», при том, что и личность — в образе автора, повествователя и персонажей — и мир, преломленный в тех же фигурах, всегда есть для романа проблема. Так создается своеобразная «романная этика», соотносящая реальное и идеальное в слове, в высказывании, которое в романном мире не просто слово, жизнь отражающее или даже эту жизнь нормирующее, но творящее саму эту жизнь как пространство свободы от «готовых схем коллективного сознания» [2, с. 25]. Чрезвычайно интересно решает Н. Рымарь проблемы инновации романной формы, которая, как уже отмечалось, ста-



новится способом конструирования специфического романного содержания. Эта инновация далеко не всегда внешне выглядит как усложнение, ибо цель романа не эссенциалистская красота, как ее понимала нормативная эстетика, а освоение беспокойной жизни. Так, рассуждая о распространившихся уже в XIII веке прозаических переложениях рыцарских романов, Н. Рымарь пишет о том, что в них на первое место выдвигается действие и опускаются все подробности, относящиеся к собственно эпическим разработкам — описания, связанные с уходящим в прошлое рыцарским бытом, битвами, выбрасываются длинные излияния чувств героев, их письма, поучения автора к читателю, все, относящееся к авторской чувствительности, сопереживаниям герою, полностью разрушается композиция произведения, имевшая в средневековом романе столь большой смысл. «Новые отношения контакта, — пишет он, — обнаруживают себя уже не в субъективной чувствительности, а в трезвом, прозаически-деловом рассказе основных событий фабулы, которые должны увлекать сами по себе, без сложной сюжетной разработки; сама фабула при этом «спрямляется» и упрощается. Это выглядит как примитивизация, огрубление, но на самом деле таким образом происходит демифологизация материала частной жизни, очищение ее от старых ценностных систем; индивидуальная жизнь, личность выделяются из традиционных форм коллективного бытия и сознания, остается одна личная история приключений, обнаруживается романная фабула, отчасти как бы пародирующая (хоть и невольно) древние сюжеты, так как дает их в совершенно новой системе ценностного отношения» [2, с. 42].

Проблема творческого субъекта, представляющая в литературоведении как проблема автора, его участия в созидании мира художественного произведения, которая не только для обыденного создания, но и для многих литературоведов вовсе не является проблемой (произведение — своеобразное послание автора читателю, его концепция мира), стоит в центре следующей монографии Н. Рымаря «Теория автора и проблема художественной деятельности» (Воронеж, 1994), написанной им в соавторстве с В. П. Скобелевым. Стоит заметить, что в уже в девяностые годы, а сегодня в особенности, в отечественном и зарубежном литературоведении наблюдается откат от теории. Это связано не только с пресловутым страхом идеологии, за которым часто стоит отсутствие собственно-

го взгляда на литературу, человеческой и гражданской позиции относительно ее роли в культуре, но и с вовлечением в отечественное литературоведение большого количества переводных (и не только) зарубежных работ постструктуралистского характера, в которых подвергались беспощадной критике постулаты традиционной эссенциалистской эстетики — автор, ценность, идея, смысл. Часть литературоведческой молодежи восприняла эту критику с воодушевлением и пошла «чесать» такими терминами как «смерть автора», «интертекстуальность», «ризома», «текстура» и т.д. и т.п. У «стариков» (номинация, конечно, условная, ибо «вменяемыми» стариками, с которыми можно было спорить и на которых стоило нападать, были «реформаторы»-шестидесятники чуть старше Рымаря) подобная резвость чаще всего вызывала настороженность, они, часто справедливо, упрекали молодых филологов в поверхностности и малой осведомленности в истории литературоведческой науки. Монография о теории автора была первой попыткой осуществить «связь времен» и соотнести достижения прежних лет (это касается прежде всего уникальной и своего рода обобщающей опыт предшественников теории автора Б. О. Кормана) с опытом современной гуманитарной мысли и современной художественной практикой. В этой книге осуществляется преодоление гносеологизма кормановской теории автора, заключающегося в восприятии текста как системы субъектных и внесубъектных форм выражения авторского сознания, познающего мир, в значительной степени понимаемый (во всяком случае, на уровне теоретических положений) как объект, а также своеобразная перестройка академического литературоведения с ориентации на канон классических текстов, который и задавал ориентиры анализа и понимания литературы, на проблематичное современное искусство. В монографии «Теория автора и проблема художественной деятельности» артикулировано множество вопросов, касающихся фигуры автора литературного произведения. Это прежде всего соотношение личного и сверхличного в художественной деятельности творческого субъекта, в художественном мышлении: «Понятие художественного мышления, используемое как синоним художественной деятельности, позволяет акцентировать ее универсальность и, таким образом, неотделимость в искусстве материала от образа, чувственного от духовного, логически-понятийного от образного, содержания от формы»

[3, с. 207]. Носителем сверхличного становится здесь сам материал художественной деятельности — язык культуры. Деятельность творческого субъекта осуществляет его *проблематизацию*, которая понимается как своеобразное освобождение от готовых форм сознания, закрепленных в символическом порядке. В свете этого положения в монографии предлагается и новое понимание жанра, который функционирует как грамматика словесного искусства (некие «правила игры»), а точнее — как ориентир художественной деятельности, своеобразный «внутренний код» литературы, который особенно в искусстве нового времени, как и другие языки, подвергается, говоря словами Ю. Тынянова, «смещению»: «Жанр — это текст, состоящий из определенного комплекса форм, образующих определенную структуру построения образа, но этот текст осуществляет себя только в произведениях, где данная структура предстает как индивидуальное высказывание» [3, с. 123]. Большое внимание в монографии уделяется и читательской активности в конструировании смысла произведения. Здесь читатель также понимается как субъект художественной активности, носитель тех культурных значений и символов, который может знать и понимать больше, чем исторически ограниченный создатель художественного текста. В логике развертывания художественного смысла (на эту идею особенно активно работает концепция «идеального читателя») читательская активность в значительной мере актуализирует и даже творит из этого «создателя» творческого субъекта. Так литературная теория Н. Рымаря освобождает литературные феномены (тексты, произведения) от их исторической ограниченности, затертости интерпретаций, идеологической ангажированности.

В статьях Н. Рымаря второй половины девяностых—двухтысячных годов центральной становится проблема художественного языка, а литературоведение видится ученому как особая область исследований культуры: «Художественный язык — одна из форм языка культуры. Своеобразие этой формы в системе культуры связано с тем, что, являясь одним из языков культуры, он, вместе с тем, перерабатывает все языки культуры, оказываясь языком вторичным; надстраиваясь, он выступает, таким образом, как своего рода язык языков. С другой стороны, художественный язык, в свою очередь, и сам формирует язык культуры в целом: языки разных искусств, жанров, художественных направлений включают в себе ценно-

сти и ценностные ориентиры, оказывающие мощное воздействие на духовную жизнь общества, на все формы культуры» [1, с. 11]. В этом смысле искусство становится не только областью самопознания культуры, но и сферой, где субъект может «прощупать» ее границы: «В искусстве деятельность культуры становится целью для себя; искусство — это деятельность, которая обнаруживает последние смыслы культуры как деятельности творческой. Искусство отвечает «готовому» миру культуры, перерабатывает его таким образом, что обнаруживается его сотворенность — сотворенность историческим человеком того мира конечных форм бытия, который создан культурой» [1, с. 15]. Из этих принципиальных установок вытекает интерес Н. Рымаря к литературе, проблематизирующей границы культурных моделей, к трансгрессивному искусству, для которого характерна вневходимость по отношению к конкретно-практическим ценностным ориентациям (целям, смыслу, морали, знаниям) [4, с. 93]. В докладах, сделанных на семинарах в «Институте немецкой культуры» при Самарской гуманитарной академии, который Н. Рымарь много лет возглавлял, он предлагает придать статус эстетической категории понятию «экстатического», которое он заимствует у Ж. Батая. «Экстатическое» обозначает не формализуемую в приеме тайну художественного творчества как деятельностного освоения границ символического конструирования человека и мира, попытку выхода за эти границы.

Опыт искусства XX века, по мнению Н. Рымаря, заставляет ученого-гуманитария пересмотреть самую основу классической эстетики — понятие «мимесиса». «Мимесис» Н. Рымарь понимает вслед за Э. Ауэрбахом как художественную репрезентацию (воспроизводство смыслов), в основе которой лежит узнавание читателем готовой, коллективной модели космоса, воссоздаваемой художником в классическом произведении. Искусство XX века воспроизводит, в отличие от классики, принципиально иную ситуацию — ситуацию отчуждения между художником и культурой [5, с. 32]. Проблематичное, незавершенное, несамодостаточное произведение XX века — *произведение нового типа* — «уже не заключает в себе самую полноту своего бытия, не имеет языка, который был бы для него своим: жизнь такого произведения — в его открытости, интертекстуальности, обращенности к другим языкам и мифам, в событии «нападения» на существующие формы культуры, на сознание



читателя» [5, с. 33]. Художник осознает любые культурные языки, любые жанрово определенные формы высказывания как неаутентичные, не соответствующие его внутреннему опыту, поэтому в основе мимесиса XX века лежит не воспроизводство готовых моделей культуры как авторитетных, а воспроизводство самого акта рефлексии этих моделей как ограниченных. Иными словами, содержанием образа в искусстве XX века становится миметический акт. Отсюда — смещение исследовательского интереса с репрезентации в искусстве культурных моделей на то, как эти модели подвергаются «смещению» и «остранению», на изучение драматизма творческой деятельности автора и читателя. Преодоление отчуждения художника от языка, личности от культуры невозможно на путях возврата былой гармонии человека и мира. Массовая культура предлагает подобный проект, но здесь «гармония» восстанавливается за счет полного растворения личности в символическом порядке, за счет исчезновения деятельностного субъекта. Но настоящее искусство обладает неистребимой способностью превращать беду во благо, делать несчастье продуктивным [5]. В искусстве XX века, как никогда прежде, значимым становится опыт сопротивления, несогласия, вызова тотальности культуры. Преодоление отчуждения видится Н. Рымарю в возрастании рефлексивного характера художественной деятельности, в «деструкции» (точнее было бы сказать «деконструкции» как выявлении противоречивой и «сотворенной» природы языка культуры) традиционных поэтических структур, в проблематизации художественных форм. Такая работа с «материалом» становится, по Н. Рымарю, новым этико-эстетическим проектом сохранения человечности.

В работах последних лет большое внимание ученый уделяет и конкретным поэтическим приемам перестройки художественного образа в литературе XX века. Отчуждение художника от языка приводит к тому, что в литературе, и прежде всего в романе XX века, происходит разъединение «предметного» и «метафизического» (смыслового) планов [6, с. 96]. В отличие от «конвенционального» романа XIX века, в котором сюжет был способом глубинной разработки предметного плана фабулы, в романе XX века происходит «дегуманизация» (термин Ортеги-и-Гассета), под которой понимается обособление события изображения, события самой встречи художника с действительностью. На уровне поэтики литературно-

го произведения «дегуманизация» предстает как «дефабулизация» повествования, как радикальная редукция фабульного плана. «Реальность», воссоздаваемая романом XX века, имеет предметные формы, но суть ее непредметна — «это именно событие свободного творческого акта, в котором осуществляется некоторое непрактическое и в последней сути своей беспредметное отношение человека к другому человеку и миру» [7, с. 98-99]. Жизненность романа XX века заключается не только и не столько в жизненности изображенных персонажей и конфликтов, сколько в жизненности повествовательного акта, акта творческой игры [7, с. 101]. Целостность произведения, о которой писал и сам Н. Рымарь в своих монографиях о классическом романе, в литературе XX века разрушается, текст размыкается в мир, целостность присуща теперь не изображенному миру — миру романного героя — но самому акту эстетической коммуникации, осуществляясь на уровне деятельности автора и читателя. В литературе XX века это подчеркивается порой принципиальной двусмысленностью фабульного материала, демонстрацией «литературности», «сделанности» предметного плана, обнажения его кажущейся естественности [8]. Как осуществляется этот эстетический сдвиг в художественной практике, Н. Рымарь демонстрирует на примере западноевропейского и русского модернистского и постмодернистского романа.

Конфликт «предметного» и «метафизического» плана в произведениях XX века позволяет Н. Рымарю по-новому взглянуть на такие явления, как ирония и пародия, исследование которых являлось одним из важных направлений научной деятельности кафедры русской и зарубежной литературы Самарского госуниверситета. «Всякое художественное произведение, — пишет он в работе «Пародирование и деятельностная природа искусства», — является результатом деятельности творческого субъекта по переработке жизненного материала, и эта деятельность предметная, она диалогична по своей сути — в ней субъект осуществляет свою творческую задачу, развоплощая возможности своего материала, давая ему свободу раскрыть свою природу, обрести свой собственный голос. Пародирование есть своеобразное ироническое подражание этой работе творческого субъекта, подражание, переработка, которые комически утрируют и тем самым радикально актуализируют сам процесс работы, способ деятельности художника. Пародия — иро-

ническое переживание самого процесса деятельности, деятельностной природы искусства, творческих моментов отношения художника к реальности; ее предмет — творческие возможности художника, формы его работы с материалом. Пародия разыгрывает собственно диалогические отношения субъекта и объекта в искусстве» [9, с. 33]. Ученый выделяет две важнейшие черты пародирования. Во-первых, это игровое, творческое преувеличение стилизованных особенностей его объекта, а во-вторых, применение этих стилизованных приемов построения образа, форм оценки к явно неподходящему предмету. Пародия, по мысли Н. Рымаря, не развенчивает искусство, а, напротив, заставляет вполне почувствовать грандиозность его возможностей. Новаторской можно считать мысль о явлениях внутритекстового пародирования, которое имеет место, в частности, в «двойничестве» персонажей романа. Ирония — явление более фундаментальное, чем пародирование — рассматривается ученым как универсальная форма художественной рефлексии, которая демонтирует мифы — эти готовые формы смыслополагания, разрушая представление об идентичности мифа и реальности. Она позволяет ввести миф в сознание читателя именно в качестве мифа. Тем самым ирония возвращает читателю чувство реальности, создает для нее язык [8]. Аутентичное высказывание в современном искусстве, таким образом, предстает как высказывание ироническое, игровое.

Еще одной сферой научных интересов Н. Рымаря является проблематика рамы, границы, порога, понятий в философском ключе. Этим вопросам, в частности, был посвящен ряд совместных русско-немецких конференций, проведенных в двухтысячных годах Институтом культуры стран немецкого языка Самарской гуманитарной академии и Института германистики Рурского университета (г. Бохум, Германия). Впоследствии рассмотрение функций границы в культуре и в искусстве вышло на первый план в монографии «Поэтика границы в литературе: эстетические и поэтологические аспекты проблемы границы как феномена художественного языка» (Siedlce, 2016): «Работа языков искусства — это главным образом работа с границами культуры, формами понимания жизни, смыслами, которыми культура обеспечивает человека, и языки искусства, например, литературы, вырабатывают свои методы изоляции, постижения и перехода этих границ — будь то рама или порог, выделение и разработка мотива, фрагментация, повторы,

ритмизации, аналогии, параллельные сюжеты, вариации, паратексты, постфигурации и различные виды работы с претекстами, стилями и жанровыми формами, — это творческая работа с границами видения и понимания, всякий раз сотворяющая новые смысловые аспекты и новое понимание реальности» [10, с. 310].

В этом издании в качестве первой главы коллективной монографии «Современное как проблема» представлена следующая работа Н. Рымаря, которая является обобщением его авторского курса «Художественный язык XX века».

Для научного и педагогического стиля Н. Рымаря неприемлема позиция «вещания», авторитарного высказывания с позиции истины и авторитета. Для него не существует формальных научных статусов, он всегда стремится разговаривать с аудиторией коллег. Одним из первых Н. Рымарь построил научно-теоретический семинар как анализ и обсуждение работ отечественных и зарубежных ученых, где научные проблемы представляли в пространстве личностного высказывания, положив в практике нынешнего преподавания литературы начало тому, что в западной гуманитарной традиции называют критикой мысли. Почему взгляды того или иного ученого таковы, какие философские, мировоззренческие основания лежат в основе его рассуждений, как они обусловлены его собственным опытом восприятия искусства — все эти вопросы для участников его семинаров выстраивались в увлекательный сюжет приключения человеческой мысли, приключения, полного опасностей, сомнений, неразрешимых вопросов и нравственно ответственных решений. Уже подросла целая когорта учеников Н. Рымаря, сформировалась целая школа единомышленников, которых объединяет общая философия искусства. При этом высшая похвала, которую можно заслужить у Николая Тимофеевича, — это признание «абсолютной самостоятельности работы». У Н. Рымаря есть важное и, увы, довольно редкое качество настоящего ученого: контакт с живой жизнью, с интеллектуальным и художественным пространством современности.

### Библиографический список

1. Рымарь Н. Т. Художественный язык и язык культуры. Проблемы материала // Проблема художественного языка: сб.

тр. Самарской гуманитарной академии. Вып.2. Самара: Изд-во СаГА, 1996. С. 11-22.

2. Рымарь Н. Т. Поэтика романа. Куйбышев: Изд-во Саратов-та: Куйбышев. фил., 1990. 252 с.

3. Рымарь Н. Т., Скобелев В. П. Теория автора и проблема художественной деятельности. Воронеж: Логос-траст, 1994. 263 с.

4. Рымарь Н. Т. К проблеме «пограничности» аутентичного слова в литературе // Художественные языки немецкой культуры XX века: матер. сем. 2002/2003. [Сотрудничество институтов германистики Бохум—Самара]. Самара: Самар. гуманит. акад., 2004. С. 89-94.

5. Рымарь Н. Т. Узнавание и понимание: проблема мимезиса и структура образа в художественной культуре XX века // Вестник Самарского государственного университета. 1997. № 3 (5). С. 28-39.

6. Рымарь Н. Т. О разъединении элементов в структуре романного образа XX в. // Художественные языки немецкой культуры XX века: матер. сем. 2002 / 2003. [Сотрудничество институтов германистики Бохум — Самара]. Самара: Самар. гуманит. акад., 2004.

7. Рымарь Н. Т. Романное мышление и культура XX века // Аспекты теоретической поэтики: К 60-летию Натана Давидовича Тмарченко: сб. науч. тр. М.; Тверь, 2000. С. 88-102.

8. Рымарь Н. Т. Ирония и мимезис: к проблеме художественного языка XX века // Ирония и пародия: межвуз. сб. науч. ст. Самара: Изд-во «Самарский университет», 2004. С. 4-17.

9. Рымарь Н. Т. Пародирование и деятельность природа искусства // Проблемы изучения литературного пародирования: межвуз. сб. науч. ст. Самара: Изд-во «Самарский университет», 1996. С. 32-41.

10. Рымарь Н. Т. Поэтика границы в литературе: эстетические и поэтологические аспекты проблемы границы как феномена художественного языка. Седльце: Издательство Естественно-гуманитарного университета в Седльце, 2016. 334 с.

## ГЛАВА 1. ПРОБЛЕМА АУТЕНТИЧНОСТИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ЯЗЫКА В ЭПОХУ МОДЕРНА

*Рымарь Николай Тимофеевич*

### § 1. ИСКУССТВО И «ЖИЗНЕПОДОБИЕ»

Когда мы обращаемся к искусству XX века, нам нужно быть готовыми к тому, что человек может столкнуться с тем, что совершенно противоречит всему тому, к чему он привык — например, на живописных полотнах он не увидит знакомых предметов, картины могут показаться ему бессмысленным скоплением цветовых пятен и линий, лица людей могут показаться странно непохожими на то, что встречается в жизни. В литературных произведениях он может не найти героев, повествование может оказаться бессвязным, в театре он не увидит декораций, а отношения между героями могут быть такими, каких в нормальной жизни явно не бывает. К этому нам нужно быть готовыми — мы должны понимать существенные отличия искусства XX века от классического искусства, от искусства XIX века, понимать, что в искусстве XX века формируются новые художественные языки, языки форм, при помощи которых художник строит свой образ человека и мира. Конечно, это говорит о том, что поэт мыслит уже не так, как это было в классическом искусстве, у него другое понимание человека и жизни в целом, он по-другому оценивает реальность. Проблема восприятия искусства — сложный комплекс трудных вопросов, и ей в 1925 году посвятил свою знаменитую и несколько провокационно написанную книгу «Дегуманизация искусства» испанский философ Хосе Ортега-и-Гассет [41].

Говоря об искусстве XIX века, часто употребляют понятие «жизнеподобие». «Жизнеподобием» обладало великое искусство реализма XIX века — оно выработало сложную технику, которая позволяла как бы переносить в книгу или на полотно реальную жизнь, в которую читатель мог бы «войти» и как бы жить там вместе с героями, сопереживая им как живым людям. Авторы XIX века, великие реалисты, обозревая жизнь как большое

единство, вместе с тем ощущали свою внутреннюю причастность к ней, включенность в нее и, изображая ее, они нравственно участвовали в ней, умея уважать и ценить и достоинства, и слабости людей, неизменно показывая конкретную личность в сложнейшем переплетении как ее жизненных интересов и житейских потребностей, так и в объективирующих ее связях и многообразных отношениях с окружающими людьми.

То, что называют «жизнеподобием» искусства реализма XIX века, связано с тем, как писатель понимал и оценивал реальность, что он считал в ней существенным или главным, в чем видел проблемы человека и конкретной личности, — и это определяло специфику его художественного языка. «Жизнеподобие» — это особый художественный язык, особый код искусства, связанный с миропониманием художника, его отношением к реальности современного человека, с пониманием его сознания и его проблем. Этот код во многом обусловлен характером восприятия самой действительности, представлениями культурных людей о ней — тем, что художник, а вместе с ним и публика, считают реальностью, и тем, что достойно быть изображенным в искусстве, то есть тем, о чем и как, каким языком можно говорить в цивилизованном обществе. Этот вопрос, естественно, теснейшим образом связан и с тем, как данная эпоха культуры понимает искусство, его специфику, его отношения с действительностью. Нельзя также забывать, что искусство еще и в XIX веке, несмотря на процессы демократизации культуры, входило в круг интересов и потребностей главным образом образованных и материально обеспеченных людей, сознательных носителей норм культуры — тех, кто в конечном счете и создавал общие практики культуры, — практики ценностного отношения ко всем явлениям человеческой и природной жизни и представления о том, что есть искусство. Поэтому многие аспекты жизненной практики человека или отсутствовали в картине мира, создаваемой искусством, или подлежали изображению, рассматривались в качестве «высоких», или, напротив, характер их изображения определялся их критической или просто отрицательной оценкой, как неприемлемых. Следует напомнить, что вплоть до появления реализма XIX в. искусство считало своей задачей изображение идеала — будь то в положительной фор-

ме или в форме критики отклонения от идеала как истины, что не могло не отражаться в традициях языков искусства.

В XX веке изменилось едва ли не все, и прежде всего изменились отношения художника с действительностью. Искусство XX века уже вполне осознает свою относительную автономию в культуре, все настойчивей и смелее отстаивает свою независимость от ее норм — как эстетических, так и социально-моральных.

Бахтинская категория «внежизненной активности» автора, описывающая отношения автора и героя в эстетической деятельности, приобретает применительно к художественной культуре XX века особые функции: автор сознательно дистанцируется от многих ценностных, социально-моральных и жизненно-практических моделей восприятия, формирующих картину мира и образ человека и в самой современной действительности, и в ее традиционных художественных практиках. Бахтин говорит о вневходимости автора сознанию героя и о важности активности формы завершения образа, которая, особенно в нашей ситуации власти над человеком готовых форм сознания и чуть ли не полной духовной и практической включенности героя в этот заранее истолкованный мир, в данном случае принципиальна: «Я становлюсь активным в форме и формой занимаю ценностную позицию вне содержания — как познавательно-этической направленности» [8, с. 59]. Автор дает завершение фигуре героя, сознательно отказываясь от «готовых» культурных моделей построения и оценки героя, как бы снимая с него все такого рода «оболочки», объективно и субъективно вписывающие человека в созданную культурой картину мира, в способы восприятия, осмысления и оценки бытия человека — и как фигуры повседневного, бытового, внешнего его существования, и как субъекта восприятия, сознания и поступка<sup>1</sup>. Вся система цен-

---

<sup>1</sup> Отношение автора к герою «изъе́млет героя из единого и единственного объе́млющего его и автора-человека открытого события бытия, где он как человек был бы рядом с автором... Это... вневходимость автора герою, любовное устранение себя из поля жизни героя, очищение всего поля жизни для него и его бытия, участное понимание и завершение события его жизни реально-познавательно и этически безучастным зрителем» [11, С. 15-16].



ностных отношений, «идеологии», создающей образы и «мифы» культуры, властно опосредующих наш контакт с реальностью, становится для художника препятствием для понимания того, что на самом деле есть наша жизнь, — и поэтому должна оцениваться с позиции вневходимости ей. Конечно, если художник мыслит себя в рамках основных ценностных систем культуры, то проблема его вневходимости этой культуре не приобретает слишком острого драматизма.

Другая ситуация складывается в культуре XX века. Так, например, шизм или «вещизм» Алена Роб-Грийе, его отказ от традиционного художественного языка призван удалить заданного культурой идеологического посредника между творческим субъектом и всем, что его окружает, чтобы прийти к подлинному, не марионеточного бытия человека. Поэтому художник XX века может стать «аутсайдером», посторонним в нашей жизни, смотреть на нее совсем со стороны и как бы не совсем в ней участвовать. Он порывает со средним, уравновешенным, житейским «здоровым смыслом», на котором зиждется обыденность человеческого существования, — и таким образом с традиционными представлениями о жизни, с тем, что нам кажется нормальным и естественным. Искусство XX века отличается особого рода радикализмом, связанным с более жесткой и едва ли не агрессивной позицией художника по отношению к реальности бытия человека. Это не означает отсутствия интереса к обыденности, не говорит о равнодушии к человеку, напротив, искусство XX века отличает едва ли не большая приближенность к человеку, подробностям его жизни, деталям быта; литература XX века существенно радикальней углубляется во внутренний мир личности, в ее интимные, до конца не осознаваемые ощущения и переживания, и это искусство может показаться жестоким в изображении более реального человека.

Антонен Арто, определявший свой театр как «театр жестокости», писал, что «жестокость» означает «суровость, неумолимое решение и его исполнение, неуклонную, абсолютную решимость», «жесткую направленность» [5, с. 110-111]. Такое понимание жестокости применимо к позиции художника XX века: можно говорить о непреклонной, бескомпромиссной последовательности в реализации этой позиции художника, о его стрем-

лении идти до конца, до последней глубины, не останавливаться на полпути. Художник идет до какого-то последнего предела в понимании и оценке жизни современного человека — это то, что называется «ставить последние вопросы» и из них исходить.

Французский философ Жорж Батай выдвинул понятие «внутренний опыт» [6] — внутренний опыт есть «путешествие на край возможного», на край возможностей человека, — туда, где Я не завязано на практических интересах; это глубинный, внутренний опыт, который не подчинен внешнему, «насущным» проблемам. Это позволяет субъекту посмотреть на все другими глазами, выходя за пределы власти культуры, ее готовых решений и ценностей. Один из самых радикальных писателей XX века, автор первой абсурдистской пьесы «Лысая певица» Эжен Ионеско говорил об этой пьесе:

*...из всех моих пьес эта, наверное, самая метафизическая, или, точнее, самая внереальная по отношению к повседневной действительности ... Это мир, каким мы видим его в сокровеннейших глубинах своей души: бессмысленный, необъяснимый, в размытых контурах небытия. Ничто [18, с. 245].*

Если исходить из «последних», «абсолютных» требований к человеку, связанных с метафизическими основаниями его бытия, то многое, что принадлежит житейским представлениям и ценностям, обесценится, и тогда ситуация, с житейской точки зрения и с точки зрения «здорового смысла» совершенно неправдоподобная, окажется выражением настоящей реальности, «подлинной жизнью» [18, с. 245]. Так персонажи пьесы «Лысая певица», ведущие долгую светскую беседу, цель которой — познакомиться, а в результате опознающие, наконец, друг в друге никогда не расстававшихся мужа и жену, оказываются не такими уж неправдоподобными. Хотя бы потому, что мы часто ведем беседу ради самой беседы, играем роль собеседников, а на самом деле не слушаем и не слышим собеседника. Мы имитируем интерес к другому, общение, саму жизнь, а по-настоящему на самом деле не живем, не понимаем, не хотим слышать и понимать. В таком случае мы говорим, «чтобы ничего не сказать» [19, с. 138], мы не думаем, не совершаем высказывания, ведь высказывание (по М. М. Бахтину) предполагает наличие автора высказывания, субъекта, а не марионетку, действующую механически, под вла-

стью обычаев, приличий, ситуации тех «азбучных истин», которые прививают нам с детских лет. Мы не присутствуем в жизни, не живем, мы действуем механически — так что можно сказать, что нас попросту нет.

Если XIX век открыл неповторимость и автономность человеческой личности как индивидуальности, внутреннего мира человека, то культура XX века усомнилась в способности личности быть автономной: опыт этой эпохи свидетельствовал, что если человек, понятый как родовое существо, способен создать великую цивилизацию, то человек как конкретная личность слишком слаб перед этой цивилизацией. Эта цивилизация, со всеми ее социальными, властными институтами, идеологиями и массовой культурой — способна подчинить себе волю отдельной личности, ее сознание и чувства, более того — подавить и раздавить ее волю, поставить человека в строй, в котором он окажется на положении марионетки, не способной противостоять государственной машине, не способной даже самостоятельно мыслить. Трагический опыт XX века породил представления, что в личности больше безличного, ей самой не принадлежащего, чем неповторимо-индивидуального, что она не может претендовать на то, чтобы выступать в качестве самостоятельного субъекта: мы мыслим не своими мыслями, видим не своими глазами, говорим не своими словами, мы подчинены языкам культуры — языкам вербальным, языкам поведения, принятия решений, языкам различных идеологий, которые властвуют над нашим сознанием и т.д. Эти языки владеют нами, по своим законам функционируют в нас, говорят нашими устами. Мое высказывание — не мое, в нем меня нет.

Пьеса Ионеско, по словам писателя, как раз об этом — об «автоматическом языке, который... разоблачает человека» [19, с. 137], обнаруживает в нем

*отсутствие внутренней жизни, механицизм повседневности, человека, погруженного в свою социальную среду, не отличающего себя больше от нее. Смиты, Мартини не умеют больше говорить, поскольку они больше не умеют мыслить, а не умеют мыслить потому, что они больше не умеют чувствовать, не имеют больше страстей, они не умеют больше быть...* [19, с. 138].

Конечно, это радикализм оценок, свойственный авангарду, однако таким образом ставится проблема, острейшая для ев-

ропейского гуманизма, который в свое время сделал человека «мерой всех вещей» и утверждал в качестве высшей ценности ценность отдельной, автономной личности. В этой и в ряде других пьес Ионеско предельно заостряет проблему, позволяя осознать ее как явление, угрожающее существованию европейской цивилизации, но нельзя не видеть, что подобного рода вопросы к человеку и его миру лежат в основе творческой позиции многих выдающихся художников эпохи, хоть и не в такой «предельной», и поэтому условной, «чистой» форме. Ведь недаром XX век считает своими учителями Достоевского, Толстого, Ницше, Кьеркегора, Ибсена, которых можно причислить к самым радикальным мыслителям прошлого, ставившим проблемы с колоссальной силой страсти. С точки зрения культуры XX века это художники, которые задавались тем, что мы называем «последними вопросами». Это вопросы, подобные вопросу Ивана Карамазова о том, можно ли принять мировую гармонию, если она допускает слезинку хотя бы одного только замученного ребенка, — предельно простые вопросы, но чтобы ответить на них, нужно иметь мужество пересмотреть все духовные основания своего собственного существования. Именно так — «или — или» — формулируется основное требование к человеку Кьеркегора и Ибсена: будь последователен, имей мужество быть самим собой, иди до конца! — Даже если ради этой истины нужно отвергнуть все, чем живешь! Такая последовательность отличала Ницше, оказавшего огромное влияние на духовную жизнь Европы. Именно такой радикализм и такая бескомпромиссность в постановке вопросов, способных поставить «под вопрос» всю нашу жизнь, оказались адекватны духовной ситуации европейской культуры XX века.

Конечно же, подобные вопросы опасны для нормального существования человека, они разрушительны для нормальной жизни, так как ставят под сомнение не только житейские, но и в целом экзистенциальные опоры и ценности человеческого бытия, и если человек имеет мужество задуматься о них, то он может оказаться также способен разрушить и свою жизнь, и жизни других людей. Тем не менее, в ситуации кризиса культуры, с которым человек столкнулся в XX веке, эти вопросы неизбежно задаются, и проблема в том, какие ответы на эти вопросы



может найти человек, послужат они плодотворному обновлению и развитию культуры или ее разрушению.

Ж. Батай писал, что «внутренний опыт» есть опыт экстатического бытия, то есть бытия, выходящего за все границы, и показывал, что он открывается в результате «драматизации бытия» [6]. Можно сказать: это именно то, чем занимается искусство XX века — драматизация бытия. Слово «драматизация» связано с понятием «драма»: драма создает ситуацию крайней конфликтности, ставит человека перед лицом неразрешимых конфликтов и предельных испытаний, и поэтому драма тяготеет к условности и даже «неправдоподобию»: герои трагедии или комедии должны в прямом или переносном смысле погибать из-за своей непоследовательности, нечистоты помыслов или ограниченности, духовной слепоты — здесь все выявляется, договаривается до конца, раскрываются и осознаются все противоречия, причем неважно — героями или зрителями. Драма не знает середины — среднего, бытового, ей нужно все заострять, чтобы открыть то, о чем люди обычно не задумываются и что художник считает главным в жизни человека, ее сутью и ее драмой. Драма в своих истоках ритуальна, это познание истины, общение с Богом, встреча с абсолютным.

Драматизация бытия в искусстве XX века имеет поэтому метафизический или религиозный смысл. Автор абсурдистских пьес Ионеско пишет, что его мысль и мысль его собрата по перу Беккета, так много говорящих о поражениях, слабостях и слепоте человека, всегда только о Боге. Речь идет о шкале ценностей, в которой точкой отсчета и мерой оценки всего является абсолют, перед лицом которого ничто не может обладать совершенством — так Ионеско пишет: «людей можно любить, только если в них есть Бог» [18, с. 271]; он использует слова из католической заупокойной службы „de profundis clamavi« («из бездны взываю») — «это крик, с которым мы обращаемся к творцу» [18, с. 252], крик ужаса перед реальностью и выражение надежды на спасение. Так Ионеско понимает творчество крупнейших писателей века:

*Хотят того или нет, но ни Беккета, ни выдающихся писателей и художников нашего времени и прошлого — Кафку, Достоевского, Селина, Борхеса, Пруста, Фолкнера, ни философов, подобных Ниц-*

*ше или Кьеркегору, понять невозможно без метафизики или религии, без главной проблемы, которая стала их наваждением и камнем преткновения и решить которую им не удалось [18, с. 239].*

Ионеско говорит о мучительной ситуации кризиса европейской культуры, кризиса личности, кризиса духовных оснований человеческого бытия и о том, что проблема так и остается нерешенной. Естественно, это проблема не бытовая, она не решается принятием каких-либо мер практического характера, она лежит глубже политических, экономических, социальных и даже моральных проблем, она действительно из области метафизики и религии, так как связана с глубинными духовными основаниями человеческого бытия, фундаментальными ценностными ориентациями культуры как способа существования человека. И это обуславливает существенные особенности строения художественного образа в искусстве XX века, природу его художественных языков.

Отправляясь от этой очень общей постановки проблемы специфики искусства XX века, которая должна привести нас к пониманию проблемы аутентичности художественного высказывания в искусстве XX века, выделим три особенности этого искусства:

- художник и его публика перестают бояться «неправдоподобности» в искусстве, воспринимая ее как особый художественный язык;
- искусство стало дистанцироваться от идеологических стереотипов в восприятии действительности и ищет формы, указывающие на метафизические основания бытия человека;
- язык становится важной проблемой и темой искусства.

Вместе с тем мы можем сразу заметить, что две первые особенности — и нежизнеподобие, и метафизичность — теснейшим образом связаны и предполагают определенную специфику художественного языка.

Проблема языка исключительно емкая — язык есть предпосылка самой возможности понимания действительности, это посредник между человеком и миром, человеком и человеком — посредник, который и создает возможности понимания реальности человеческого мира, и может препятствовать подлинному

его пониманию. Появление нового опыта, вступающего в противоречие с картиной мира, сложившейся и закреплённой в культуре дискурсивных практик общества, кризис господствующих в сознании общества ценностных систем порождает кризис понимания реальности, кризис личности и требует поисков нового контакта с реальностью — новых способов ее понимания, новых языков, адекватных новому опыту контакта с реальностью. Эти языки должны быть имманентны этому опыту, обладать аутентичностью.

Поэтому тема и проблема языка на рубеже XIX-XX веков оказывается одной из центральных проблем культуры, и поэтому же она остается важнейшей проблемой культуры и искусства на протяжении всего двадцатого века.

## § 2. КРИЗИС ЯЗЫКА И ПРОБЛЕМА МИМЕЗИСА XX ВЕКА

Проблема художественного языка — действительно основная проблема XX века. Раньше всего она стала осознаваться в культуре одряхлевшей австрийской монархии — как раз на рубеже XIX и XX веков: в 1901-1902 гг. писатель и философ Фритц Маутнер написал трехтомное «Введение в критику языка», в котором показал, что язык культурных слоев общества омертвел, он стал риторической системой, табуирующей все, что выходит за рамки приличий культурного этикета. Язык стал внутренней цензурой, клеткой сознания человека, что вызывает сомнения в истинности высказываний, делающихся на этом языке. То, что здесь считается правдой, может быть ложью, скрываемой условностями стиля, обязательного для всех: то, что раньше считали истиной и ценностью, превратилось в пустые идеологические клише — ложь. Богов заменили слова, слова стали богами. Этот стиль культивируется прессой, воспроизводящей готовые словесные знаки для готовых понятий, вживляемых в сознание учителями и газетами. Это вынуждает отправляться на поиски других языковых форм, которые должны позволить вырваться из клетки старых условностей, вернуть сознанию целые материи жизни.

Крупный писатель Карл Краус писал, что риторика идеалов теряет убедительность, показывал, что такие фразы и слова, как «отечество», «смерть героя», «поле чести», «нация» — это стан-

дартные слоганы массовой журналистики. Язык массовой прессы становится официальным языком, тиражирующим мертвые условности, обманывающие людей. Ложь фраз — погнала людей в бессмысленную кровавую войну: люди умирают за пустые фразы. То, что официально считается ценностью, оказывается злом, а зло именуется то, что является истинно нравственным.

В искусстве проблема кризиса языка наиболее глубоко была сформулирована Гуго фон Гофмансталем в 1902 году в эссе «Письмо». Вымышленным автором этого письма является лорд Чендос — реальная историческая личность, у Гофманстала — прославленный ренессансный поэт. Он живет в XVII веке и пишет письмо своему другу Френсису Бэкону — создателю нового метода научного мышления — мышления Нового времени, которое, в отличие от средневекового, движется не от общих понятий к частным, а наоборот, от частных понятий восходит к общим. Письмо стилизовано под произведение XVII века и является одновременно и стилизацией под начало XX века (там — переход от Ренессанса к Новому времени, когда многое рушится, здесь — переход от XIX века — к XX). Это, конечно, для нас интересно — ведь переход к двадцатому веку тоже многое меняет в культуре — общие понятия и общие ценностные системы, формировавшиеся в Новое время и ставшие основой идеологии модерна в эпоху Просвещения, теперь, на рубеже XIX-XX веков, оказываются в конфликте с конкретным человеческим опытом, с конкретной реальностью бытия человека.

Лорд Чендос представлен автором как поэт, обладающий высшим для Ренессанса искусством — искусством блестящего владения языком, и таким образом представляющий последние высоты ренессансной культуры, ренессансного понимания жизни. И вот теперь он перестал писать и пытается понять и объяснить, почему это произошло. Он вспоминает свое прошлое ренессансного поэта — время, когда он прекрасно владел языком. Это было время, когда все бытие казалось ему

*...огромным единством — духовный и телесный мир не являли собой, кажется, противоположности, точно так же, как не было разницы между изысканно воспитанным и диким существом, между искусством и пошлостью, одиночеством и людской суетой — во всем я ощущал природу, в тупиках безумия так же, как и в самых*

*изящных тонкостях испанского церемониала; в дурачествах молодых крестьян не меньше, чем в самых возвышенных аллегориях... [16, с. 378-379].*

Этот текст говорит о многом. Во-первых, Чендос говорит о том, что он чувствовал себя включенным в поток жизни, частью его, он не видел в нем ничего призрачного, обманчивого, ненадежного, недоступного ему в этой реальности, он был в единстве с жизнью, его ничто не отделяло от нее. В контексте культуры XVII века это говорит о том, что мироощущение эпохи Ренессанса ушло — мир и положение человека в этом мире изменились, мир потерял прозрачность и надежность, все стало обманчивым, человек потерял уверенность в этой реальности и в своих представлениях о ней, он почувствовал себя одиноким и слабым, неспособным установить прочный контакт с реальностью. Для читателя XX века все это говорит и о современной ему действительности, и о положении человека в ней.

Второе, на что следует обратить не меньшее внимание в этом произведении, — это проблематика понимания природы в плане соотношения духовного и материального. В ренессансном сознании, как оно обрисовано в «Письме», духовное и телесное мыслятся в духе ренессансного неоплатонизма — в их единстве: для поэта, кажется, нет противоположности этих начал, материальная и духовная пища кажутся ему подобными друг другу, и то, и другое обладают для него как «запредельной», божественной силой, так и телесной силой. Во вкусе молока он способен ощущать те же духовные энергии, которые заключены в слове, в книге, они кажутся одной силой, пронизывающей все формы жизни. Средневековье и Возрождение усматривали живую связь между вещью и словом, слово ученого ренессансного поэта, слово книжника было и словом телесной реальности, кажется, самой материи, изнутри оформленной творческим духом. В XVII веке Дон Кихот вынужден будет в конце концов признать, что слова и вещи существуют, увы, отдельно, независимо друг от друга, книжная мудрость и мудрость практического мира могут не совпадать. Книжная, духовная мудрость оказывается обманчивой, иллюзорной, не соответствующей реальности.

Для Гуго фон Гофмансталя и для Чендоса это говорит о разрыве между словом и реальностью, сознанием и жизнью — о разрыве между языком и бытием как в жизни социального и природного мира, так и во внутреннем мире человека — категории сознания человека не соответствуют его внутреннему ощущению себя самого, в нем самом уже нет единства, нет гармонии, нет целостности. Чендос по-прежнему владеет всеми категориями сознания и языка:

*Сами категории я вполне понимал, удивительная игра их смыслов разворачивалась перед моим внутренним взором как великолепные водометы, играющие золотыми мячами <...> но они играли только друг с другом, и самое глубокое, потаенное в моем сознании оставалось за кругом этой игры [16, с. 381].*

Внутренняя жизнь человека и язык, на котором он должен высказывать себя, оказались чуждыми друг для друга.

Язык моделирует в сознании человека картину мира, связанную, с основными ценностными ориентациями культуры, он выстраивает иерархию ценностей на уровне понятий, отдельных концептов, лексических систем, функциональных и художественных, литературных стилей; в языке формируется система категорий, определенным образом интерпретирующих и упорядочивающих явления действительности, связывающих с определенными словами и понятиями представления, насыщенные этическими, социальными, религиозными, политическими и иными мировоззренческими и идеологически ориентированными смыслами. Чендос болезненно переживает момент, когда эта ценностная заряженность языка теряет для его носителя убедительность, так как личный жизненный, внутренний опыт начинает не соответствовать заданным языком мыслительным привычкам и содержащимся в практике словоупотребления формам оценки явлений действительности. Сознание, основные структуры которого сформированы языком и закреплены в языке, начинает приходить в конфликт с человеческим опытом — с жизнью:

*Началось с того, что мало-помалу для меня становилось совершенно невозможным рассуждать на возвышенные или общие темы, употребляя при этом те привычные слова, которыми все люди имеют обыкновение пользоваться без всяких раздумий. Я чувствовал*

*необъяснимое противодействие, мешавшее мне даже произносить такие слова, как «дух», «душа» или «тело» <...> просто абстрактные слова, которыми язык хочешь не хочешь должен пользоваться, чтобы сформировать какое-нибудь суждение, размякали у меня во рту, как сгнившие грибы [16, с. 379-380].*

Конфликт сознания и жизни — катастрофа для поэта: язык не обеспечивает возможность совершения личного высказывания, он не слушается поэта. Язык для поэта — строительный материал, из которого он строит свой мир, и этот материал оказывается непригодным для использования. Все, что он хотел бы сказать из своего личного опыта, искажается языком, который населен чуждыми для поэта представлениями. Если он говорит на этом языке, все понятия которого ему чужды, то его высказывание не может им самим восприниматься как его собственное высказывание, не может быть аутентичным — ведь за него говорит чуждый ему язык — тут впору совсем отказаться от речи! Ведь все, что он скажет, будет звучать фальшиво, он не сможет больше говорить своим голосом. Для настоящего поэта ведь важно говорить не красиво, а существенно, то есть говорить то, во что веришь, что считаешь самым существенным и истинным — говорить то, что не можешь не сказать. Оказывается, проблема Чендоса — это не только его личная проблема, эта проблема оказалась едва ли не самой большой для культуры XX века — конечно, в первую очередь для поэтов и философов, но и в более широком смысле, как чисто жизненная проблема возможности как высказывания, так и его понимания.

Язык — это система, в целом дающая связную картину мира как определенного единства; здесь все включено в связи как иерархические, организующие, в конечном итоге, ценностную упорядоченность как иерархию, смысловую вертикаль, так и «горизонтальные», то есть устанавливающие отношения между понятиями одного уровня, так сказать, синхронические или синтагматические. «Крушение» языка порождает ощущение несогласованности в картине мира, в результате чего отдельные явления оказываются выключены из связей, которые устанавливало для них сознание, — теряют смысл, который им приписывала традиция — мир явлений обесмысливается, отдельные реалии

действительности становятся непонятными для человека, так как традиционные их оценки и формы понимания не согласуются с эмпирическим опытом индивида. Прежде связанная картина мира распадается в хаос. Чендос говорит о раздражении, которое он испытывает, когда слышит простые суждения, в которых используются самые обыкновенные, готовые формы словесной оценки людей, например, «шериф N. дурной человек, а проповедник T. — хороший; арендатор M. достоин жалости, потому что его сыновья — моты» и т.п. Ему больше не удается взглянуть на людей «глазами все упрощающей привычки»:

*Все распалось на моих глазах на части, а части снова на части, и ничто больше не удавалось уловить в сеть понятий. Вокруг меня плавали отдельные слова, они сгустились, превращаясь в глаза, которые пристально глядели на меня и в которые я тоже должен был глядеть не отрываясь. Круговорот, вызывавший у меня тошноту, неудержимое вращение, за ним — пустота [16, с. 380-381].*

В такой ситуации любое суждение может показаться неистинным, сомнительным, неубедительным, не соответствующим сути дела — неаутентичным.

В первой части письма Чендос рассказывает о своем состоянии, когда он еще не осознавал [55, S. 410] того, что с ним происходило, он воспринимал это как непонятную болезнь — глубокий кризис, катастрофу сознания, теряющего связь с единством мира, выпадающего из него. Фактически, Гофмансталь изображает болезненный процесс обособления, индивидуации личности, высвобождения ее из единства с культурой: мы видим начала развития культуры эпохи модерна, вызывавшие разрушение старой системы ценностных ориентаций, воплощенной в системе языка. Крушение языка предстает как конфликт непосредственного чувства жизни, данного в чувственном восприятии элементарных вещей, с заданностями культуры — привычными моделями восприятия и оценки.

Во второй части письма Чендос рассказывает о том, как он начинал осознавать проблему, как стало изменяться его видение окружающего мира — это был процесс освобождения личности из-под власти языка, который, как писал Гофмансталь, «окружает сознание невидимыми сетями, и никто не может из них выпутаться» (*Здесь и далее перевод цитат из немецкоязычных изда-*



ний выполнен мною. — Н.Р.) [57, S. 413]. Чувственное восприятие, освободившееся от власти над ним языка, от тех «категорий», которые восхищали и не перестают восхищать поэта, категорий, в системе которых мир предстал гармонично устроенным, открывают возможности совершенно другого восприятия мира. Чендос начинает видеть мир как впервые — освободившись от власти языка, он заново открывает для себя жизнь, по-новому ее видит и по-новому переживает.

Опора на чисто эстетическое, то есть чувственное восприятие освобождает сознание от идеологических заданностей, позволяет стать самим собой, стать аутентичным, установить новый контакт с реальностью, переживать ее аутентично, без посредников. В области художественного творчества это означает проблематизацию существующих форм мимезиса, глубокие изменения в структуре творческого акта.

### § 3. ЯЗЫК МИМЕЗИСА XX ВЕКА

Мы видим, что ситуация кризиса языка вводит нас в очень серьезную проблему искусства XX века — проблему аутентичности художественного высказывания (о содержании терминов «аутентичность» и «изображение» в аспектах истории понятий и различных аспектов проблемы см.: [27; 28; 30; 34; 44; 39; 62; 69]). В искусстве это проблема аутентичности языка мимезиса — языка миметического акта художника — возникает как ситуация кризиса традиционных миметических форм, ситуация кризиса мимезиса, ведущая за собой явление, которое ошибочно называют «отказом от мимезиса» и «немиметическими формами».

Мимезис — искусство творческого освоения и постижения мира, или, как писал Аристотель, искусство «подражания» действительности, причем речь должна идти об изображении не конкретной реальности, а того, чего в реальности нет — что «лишь возможно по вероятности или по необходимости» [4, с. 126]. В сути своей мимезис не имеет ничего общего с тем, что называют жизнеподобием. Если мимезис — это просто подражание, то способы подражания бывают разными — в зависимости от языка подражания.

Так, если подражание пользуется языком танца, то, если понимать подражание буквально, как «жизнеподобное» воспроизведение форм фактической реальности, то танец может быть подражанием только танцу, музыка — только музыке, гекзамер — подражанием только стиху, а не кровавым поединкам гомеровских героев. Тогда мимезис как подражание оказывается не творческой деятельностью, а более или менее искусной имитацией танца или музыки, — что уже явная бессмыслица. Мимезис — это перевод одной реальности в другую, в другой модус реальности, и происходит это путем перевода живой реальности, как она дана человеку в его непосредственном восприятии, в определенный «строительный материал» — материал, обладающий своими собственными и главным образом неистребимыми свойствами, как камень, краски, которые наносятся художником на холст, слово и т.д., по-своему участвующие в создании художественного образа<sup>2</sup>. Таким образом материал живого восприятия изолируется, отчуждается от общего потока текущего времени жизни, от тех форм ценностного отношения к нему, в рамках которого он бытует в действительности.

В результате происходит то «преодоление» «жизненного материала», о котором в своем разборе рассказа Бунина «Легкое дыхание» замечательно писал Л. Выготский, понимая, однако, материал не как «строительный материал», из которого делается художественный образ, а как «готовые» явления культуры, жизни, которые берет поэт:

*жизнейские отношения, истории, бытовая обстановка, характеры, все то, что существует до рассказа и может существовать вне и независимо от рассказа, если это толково и связно пересказать своими словами [14, с. 183].*

Тут можно использовать понятие «трансфигурации» материала или даже более радикальное понятие Стефана Малларме — «транспозиция». Это дает возможность поэту творчески свободно работать с этим материалом, уже независимо от того, как он воспринимается

<sup>2</sup> М. М. Бахтин, оставаясь в этом пункте верным идеалистической концепции искусства и полемизируя с формальной школой, настаивал, что в акте художественного творчества художник полностью преодолевает этот материал: «Язык в его эстетической определенности в эстетический объект словесного искусства не входит» [7, с. 302] .

и оценивается (морально, социально, психологически, политически, научно и т.д.) людьми, которые встречаются с ним — с этими жизненными событиями и обстоятельствами — в их конкретном социальном бытии.

А. Ф. Лосев подчеркивал, что Аристотель раз и навсегда порвал с предметом искусства как с фактической действительностью [23, с. 367]; по словам немецких теоретиков мимезиса, «решающим для Аристотеля является то, что мимезис продуцирует фикциональный мир, так что любое отношение с действительностью теряет свою непосредственность» [53, S. 84]. Поэтому говорить об аутентичности изображаемых в искусстве явлений действительности крайне сложно, а с точки зрения простой логики даже некорректно — произведение не может дать аутентичного изображения действительности уже по определению. Зато принципиальную важность приобретает вопрос об отношениях искусства с действительностью — видимо, в этих отношениях и заключается весь интерес искусства — как оно понимает, как трактует действительность, что оно в ней открывает, и открывает ли что-то для нас.

Мимезис есть такая репрезентация предмета, которая управляется его определенным пониманием — или интерпретацией. Понятно, что здесь сразу же должен возникнуть вопрос о таком языке поэзии, который, во-первых, позволяет представить существенно интересное, углубленное понимание реальности, не исчерпывающееся ее простым «фотографическим» отражением, копированием, удвоением, а во-вторых, о разных традициях построения миметического образа — разных языках как разных способах кодирования определенного понимания реальности, способах достижения такого углубленного понимания природы явления.

Это означает, что аутентичностью или убедительностью прежде всего должен обладать язык, на котором художник строит образ — язык мимезиса. Убедительностью должны обладать интонация, ритм речи, повествовательная маска. Но языки мимезиса — языки, которые не исчерпываются словом, цветом или звуком, это и языки художественных форм — языки жанров, стилей, композиционных и сюжетных способов построения произведения, языки метрических и ритмических, строфических

форм, интонации, языки жеста, освещения, тембра голоса, мизансцены в театре, языки тем и мотивов и т.д.

Но все это — языки культуры, и мы хорошо знаем, что они обладают своими исторически сложившимися смыслами, своими творческими возможностями, несут в себе память определенных художественных решений, концепций, наконец, идей — это всегда содержательные формы, связанные с тем, как данная эпоха культуры, то или иное художественное направление, течение, школа, наконец, определенный жанр — понимают жизнь. Именно это делает эти языки понятными для читателя, потому что различные формы построения образа есть формы восприятия и толкования действительности, более или менее знакомые читателю — они носят конвенциональный характер, предполагают соглашение между читателем и писателем, без чего невозможна эстетическая коммуникация. Простейшие повествовательные формы — это коды, знаковые системы, позволяющие обозначить определенные формы восприятия реальности.

Все это — абсолютно условные формы. Это, например, сюжетные формы, предполагающие создание ряда сцепленных между собой событий, или повествование по биографическому принципу, или рассказ, строящийся как разработка определенного конфликта или как воспоминание. Все они предполагают, прежде всего, очень жесткий отбор временного и пространственного материала, который дает возможность создать последовательности, позволяющие составить определенное представление то о действиях и событиях, то о чувствах, то о характерах, то об обстановке. Как вообще можно описать жизнь человека, ведь в ней неисчислимо множество подробностей? Что можно или нужно описывать в данном случае? История Вальгера Шенди, который пытался исчерпывающе описать «жизнь и мнения» своего сына Тристрама, позволяет в полной мере осознать, что без определенных условностей это сделать невозможно.

Итак, мимезис — это не просто подражание характерам и действиям; мимезис — это не жизнеподобие, а воспроизведение существующих и узнаваемых, знакомых форм восприятия характеров и действий. Искусство так или иначе работает с формами восприятия, с определенными моделями языка культуры, в конечном итоге — с ее ценностными системами, именно это его



предмет в первую очередь. Если понимать мимезис таким образом, то понятие «немиметические формы» в качестве форм, в которых «не происходит подражания жизненным реалиям», — некорректно, так как такого подражания в строгом смысле мимезис и не предполагает. Тем не менее, это понятие довольно часто используется для того, чтобы противопоставить некоторые формы творчества, возникшие в XX в., тем конвенциональным формам, которые, в особенности исходя из опыта реалистического искусства XX в., получили репутацию жизнеподобных. Само понятие конвенциональной формы предполагает ее оценку как традиционной, узнаваемой, закреплённой за определенным опытом восприятия действительности. Наличие конвенциональных форм — общего для культуры языка искусства — обеспечивает возможность сохранения и углубления векового опыта понимания действительности, вне этих форм нет языка искусства, нет культуры. Вместе с тем это и создаваемые культурой рамки, и границы для личности, которая стремится преодолеть ограничения, накладываемые на ее творческие стремления, на реализацию ее личного опыта. В ситуации распада традиционалистских ценностей это приобретает особую актуальность.

Так называемые «немиметические формы» — это формы, в которых творчество преодолевает границы готовых коллективных представлений — языков культуры, ищет новые пути, новые формы и языки восприятия. Поэтому эти новые языки мимезиса можно попытаться определить как комплекс способов построения произведения, которые радикально противостоят горизонту ожиданий читателя, не позволяют понять художественный образ с позиции готовых, сформированных культурной традицией моделей восприятия, не дают возможности «узнавания» «готовых» форм; они требуют от читателя творческих усилий, решительной коррекции привычных моделей восприятия, представлений о жизни и ценностных ориентаций. Однако условием их переживания как форм, аутентичных подлинной реальности, живому опыту ее текучести, является, в частности, то, что творческое усилие, которое они вынуждают совершить, оказывается хотя бы в минимальной степени идентично читательскому жизненному опыту ощущения несоответствия готовых моделей культуры, готовых форм представлений «внутреннему опыту» реципиента.

Более того, такое творческое усилие позволяет этому опыту тем или иным, может быть, совершенно неожиданным для читателя образом, реализоваться.

В новых языках мимезиса XX века происходит радикализация собственно творческих моментов миметического акта, так или иначе предполагающего определенную степень коррекции готовых моделей восприятия, как это описано, например, В. Изером. По Изеру, миметический акт предполагает воспроизведение художником определенных форм восприятия объекта и одновременно коррекцию их в соответствии с его опытом контакта с реальностью [59, S. 487-492]. Реципиент опознает эти формы восприятия и на их основе, а также опираясь на свой личный опыт восприятия, воссоздает свой образ объекта — это становится возможным постольку, поскольку ему дается возможность опознать в произведении художника традиционные, готовые представления о реальности, ее «мифы», а та метаморфоза, которую эти представления переживают в произведении, созвучна личному опыту читателя. Реципиент создает на этой основе свой образ объекта, но переживает это как акт узнавания.

Таким образом в новом искусстве, а особенно в авангардных, а также модернистских его формах происходит серьезная трансформация миметического акта, не позволяющая переживать его как акт восприятия хорошо знакомого — как акт «узнавания». Кризис традиционалистской культуры, обособление и отчуждение личности, усиление ее претензий на автономность, разрушение конвенциональных ценностных систем, возникновение новых отношений между человеком и окружающим миром, воображением и реальностью ведет в XX веке к глубокой перестройке классической структуры миметического акта — мимезис становится глубоко проблематичным: распад общезначимого «мифа» и обособление, отчуждение личности от коллектива, определенная настороженность художника по отношению к системам коллективного сознания, недоверие к ним — лишают художника языка, на котором он может говорить с реципиентом, и предмета, связанного с этим языком. Так начинается проблематизация языка, возникает дистанция творческого субъекта по отношению к языку, описанная в «Письме Чендоса»; язык культуры все более становится предметом рефлексии, а мимезис

оказывается воспроизведением форм восприятия реальности, готовых мифов культуры уже не как своих, а как «чужих», тех, на которые можно и нужно смотреть со стороны, критически, рационально, которые можно стилизовать и пародировать.

Таким образом, в XX веке резко возрастает дистанция между личным опытом и готовыми формами языка, что ведет к рационализации отношений между участниками миметического акта — мимезис начинает включать в себя рациональные моменты, разрушающие впечатление непосредственности. В связи с этим возникает проблема, которая, в особенности после трудов Т. Адорно, понимающего мимезис как дорефлективное отношение [43, S. 169] и характеризующего искусство XX века как подражание отчуждению, ставится в ряд центральных проблем эстетики XX века — «мимезис и рациональность» [51, S. 159-272]. Поэтому принцип «очуждения», по Шкловскому — «остранения», по Брехту «*Verfremdung*» — рациональная рефлексия над предметом и языком изображения — становится неотъемлемым элементом мимезиса XX века. Миметический акт в таком случае воспроизводит в структуре художественного образа ситуацию не единства, а осознаваемого отчуждения между художником и культурой, художником и языком. Поэтому искусство воспроизводит ситуацию отчуждения, превращая отчуждение в «остранение», и эта ситуация качественно меняет структуру миметического акта — художник получает неожиданную свободу оперировать готовыми формами восприятия, рефлектируя над ними, как над чем-то таким, что ему противостоит как материал, из которого он строит свое произведение.

Эта ситуация оказывается довольно драматичной для читателя, который лишен возможности автоматического «узнавания» объекта, сросшегося для него с определенной формой восприятия. Читатель вынужден пережить «сдвиг», отчуждение от своего готового образа объекта, взамен которого он получает новую композицию различных форм его восприятия. Но для того, чтобы эта новая композиция привела к пресловутому «узнаванию», ему необходимо освоить предлагаемые ему непривычные формы восприятия, понять их содержательность, их имманентные выразительные, оценочные и смысловые возможности, используя которые, художник строит свой образ объекта. Таким образом

меняется сам предмет реципиента — им становятся отдельные формы восприятия, то есть читатель осознает формы восприятия как формы, языки, «мифы», из взаимодействия которых рождается эстетический объект [39, с. 32-33].

Поэтому новые языки мимезиса, среди которых, например, видное место занимают кубистические конструкции, отличаются, прежде всего, тем, что в них событие изображения доминирует над изображенным событием<sup>3</sup>. В искусстве авангарда и постмодернизма особенно ясно видно, что началом, организующим произведение, становится событие самого творческого акта художника, аутентичное бытие события творческой деятельности. Произведение предстает не как зеркало действительности, за которым не видно его творца, а как миметический акт деятельности художника в непосредственности его бытия. Отсюда и новый статус произведения — произведение представляет собой не автономный мир [49], существующий сам по себе, а открытую структуру незавершенного события бытия художника в действительности.

Это означает и ситуацию диалогического контакта художника и читателя, смыслопорождающая активность которого становится важнейшим элементом структуры произведения как становящегося целого: творческий акт художника предстает здесь не как застывшее и существующее самостоятельно произведение, заверченный мир, а как форматворческая активность, обращенная к другому сознанию, в творческой деятельности которого формы получают определенный смысл. Тем самым художник выступает уже не как божественный Отец-создатель мира, тайные цели и высший смысл деятельности которого требуют смиренного читателя, постигающего в его произведении последнюю истину. Автор делит ответственность за создаваемый им мир с читателем, и это также становится одним из аспектов решения проблемы аутентичности его творчества в глазах читателя.

Мы видим, что решение проблемы аутентичности высказывания в художественной культуре XX века предполагает, что

<sup>3</sup> См. у М. М. Бахтина: «Перед нами два события — событие, о котором рассказано в произведении, и событие самого рассказывания» [9, с. 403].

и сам творческий акт должен стать аутентичным – проблемно-противоречивым, адекватным реальной сложности предмета, который он должен понять и которым он сам, как человеческая творческая деятельность, в то же время является. В структуре высказывания художника, в структуре его творческого акта, а тем самым и в структуре его произведения являет себя это противоречивое бытие художника как современной личности, существование и формы деятельности которой связаны с очень различными формами человеческого переживания и опыта, отношения к «Другому».

#### § 4. ПРОБЛЕМА УСЛОВИЙ АУТЕНТИЧНОСТИ МИМЕЗИСА

Мы видели, что проблема аутентичности восприятия, аутентичности высказывания или аутентичности бытия человека – его реального присутствия в бытии естественно и неизбежно возникает в ситуации кризиса культуры и кризиса языка восприятия и понимания реальности. До сих пор мы говорили об этом феномене, касаясь только проблем искусства.

Но в практической жизни общества слово «аутентичность» указывает на подлинное и настоящее прежде всего в рамках юридического дискурса. Например, аутентичный документ – это подлинник, документ, собственноручно подписанный тем, кто его создавал, а не копия или подделка. То есть слово «аутентичный» означает соответствующий действительности, настоящий, истинный, и существуют процедуры и общественные институты, позволяющие удостовериться в подлинности документа. В искусстве истинность или соответствие действительности не могут быть удостоверены, разве только графологом, который, опираясь на анализ рукописи, может сделать заключение, действительно ли это стихотворение собственноручно написано данным поэтом. Мы понимаем, что стихотворение не может быть признано аутентичным на основании того, что в нем изображается событие, которое имело место в действительности, или чувство, доподлинно испытанное его автором, так как известно, что литературное произведение, как и произведение любого другого вида искусства, не может оцениваться с точки зрения того, содержится в нем правда или ложь, так как его содержание, как по-

казал Готлоб Фреге, не есть ни правда, ни ложь [51, S. 25-50], – произведение есть факт искусства, продукт миметического акта, а его содержание – художественное содержание, обладающее совершенно иным статусом, чем просто факт или содержание документа.

Понятие аутентичности художественного высказывания схватывает нечто очень важное для читателя – то, что называют художественной убедительностью произведения в искусстве. Категория «убедительность» трудно определима, она завязана прежде всего на восприятии произведения искусства публикой, и здесь большую роль всегда играет и не может не играть фактор субъективности восприятия. Уже поэтому решение проблемы аутентичности высказывания не может быть простым, так как характер восприятия произведения искусства обусловлен многими трудно учитываемыми факторами.

Это различные факторы, связанные с характером и содержанием творческого акта художника, и многообразные факторы, которые определяют характер восприятия произведения публикой. Однако факторы первого ряда, связанные с деятельностью автора произведения, все же играют, можно сказать, решающую роль в создании убедительности для реципиента художественного произведения – хотя бы потому, что без творческого субъекта невозможно появление самого произведения, и только степень убедительности творческих решений автора вызывает реакцию, оценку читателя, который выскажет свое мнение об этой проблеме.

Слово поэта не может быть убедительным не потому, что он что-то в жизни понимает не так, как это считается правильным или истинным. И напротив, близкие реципиенту идеи и мировоззрение поэта также не сделают для него произведение искусства эстетически убедительным. Нам не кажется в трагедии «Гамлет» неубедительным появление на сцене призрака отца принца и не вызывает вопросов то, что Кассандра в трагедии Эсхила «Агамемнон» знает то, что сейчас происходит за стенами дворца и что случится в будущем. Напротив, можно говорить о художественной убедительности этих образов, которая заключается в том, что они выражают самую суть языка трагедии – неразрешимость глубоко трагического противоречия в од-

ном случае и глубину трагической безысходности в действии судьбы — в другом. В ситуации традиционалистского общества, мыслящего произведение автора в системе, которая описывается исторической поэтикой второй половины XX века [2; 3; 7; 13; 20; 21; 26; 50], в частности, у С. Бройтмана в понятиях «эйдетической поэтики» [13, с. 117-123], можно говорить о степени глубины соответствия структуры художественного образа общим творческим задачам жанра и вида искусства, а также самого искусства, как оно понималось в те эпохи. Но это была ситуация понимания личности как неавтономно причастной коллективу, а поэтика литературного произведения этой эпохи — была обусловлена особенностями эйдетической поэтики тех эпох искусства, характеризующейся «сращенностью образно-понятийных начал в эйдосе» [13, с. 121]. Творческая деятельность художника — субъективно и объективно — во многом оценивается степенью его способности приближения к тому, что считается истиной. Эйдетическая поэтика имеет, как писал С. Бройтман, «два предела: Бог и логика, первичный творческий акт и его воспроизведение-повторение» [13, с. 120].

В культуре Нового времени, развитие которой идет в направлении к формированию культуры модерна, к поэтике художественной модальности, художник не сможет добиться убедительности художественного образа и художественного языка в искусстве, если он в своих словах не может быть самим собой, личностью, если он не может передать свою мысль или свое чувство, если не доверяет словам, не верит им, и они ему не подчиняются. Одним из важнейших условий убедительности или неубедительности — аутентичности художественного высказывания в искусстве должен быть сам творческий акт художника, который может состояться или не состояться, обнаружить свою состоятельность или несостоятельность. Творческий акт может состояться там, где есть целостность и глубина эстетического восприятия, переживания и понимания природы, сути изображаемого объекта — при условии способности найти язык, ритм, краски, адекватные глубине этого переживания.

Язык не может быть чисто техническим средством передачи «художественной информации» (уже потому, что она не существует отдельно от языка), в нем есть своя глубина, активность

и сила сопротивления, его склад, структура должны обладать творческой энергией работы с определенным жизненным материалом, ценностными отношениями, которые его организуют — художник должен их чувствовать и на них он должен опираться или от них отталкиваться. Творческий акт не состоится, если поэт не в ладах с языком, со словом, если живописец не чувствует глубину цвета и формы, не ощущает действия формы и т.д.; его произведение не станет произведением, а будет лишь его имитацией — подделкой, чем-то, что не содержит настоящего художественного высказывания, то есть не содержит подлинного творческого акта.

Ситуация кризиса языка подрывает возможности аутентичного творческого акта, так как язык — это условие восприятия, условие глубины целостного понимания и артикуляции переживания, творческого акта, его перевода в материал искусства — всего того, без чего творческий акт не может состояться. Кризис языка вместе с тем активизирует работу с языками искусств, заставляет художника искать новые аутентичные формы художественного высказывания, новые языки.

Выдвижение проблемы кризиса языка и, таким образом, проблемы аутентичности художественного высказывания на первый план в XX веке обусловлено, как известно, ситуацией кризиса европейской культуры — кризиса ценностных систем, формировавшихся в течение нескольких веков и включающих в себя наследие тысячелетий развития европейской культуры. Характерной чертой духовной ситуации XX века является переживание утопичности традиционных гуманистических представлений о мире и человеке, о социальных и нравственных возможностях личности, о социальном прогрессе и истории, снова и снова обнаруживается противоречивость и рассогласованность основополагающих ценностных ориентаций европейской культуры. Конфликт между сознанием и жизнью, языком и опытом реальности, идеологическим обеспечением человеческого бытия и реальной жизненной практикой ведет к кризису художественных форм, связанных с традиционными ценностями, формами восприятия действительности, что и порождает проблему аутентичности, истинности высказывания.



Представляется, что решение проблемы аутентичности высказывания требует учета прежде всего этого обстоятельства, а именно учета той проблемной для художника ситуации, когда для него становится проблемой сама возможность высказывания как творческого акта, когда под вопросом оказывается эстетическое событие как условие осуществления миметического акта. Связь проблемы высказывания, эстетического события и миметического акта обусловлена тем, что миметический акт предполагает возможность пользоваться существующими художественными языками как различными языками мимезиса, связанными с различными формами восприятия и понимания действительности, что, в свою очередь, предполагает опору художника на сознание читателя как пространство, в котором хранятся кодовые системы, обеспечивающие возможность эстетической коммуникации (о проблеме языка мимезиса в этом аспекте см.: [38]).

В целом, проблема аутентичности художественного высказывания, как уже говорилось, в первом приближении может быть охарактеризована как проблема того, каким образом и при каких условиях высказывание, изображение может обладать непосредственной убедительностью, ощущаться как истинное, свободное от фальши, дурной подражательности. Для культуры Нового времени важно, что эта позиция художника должна носить личный характер, она должна быть обусловлена его личной позицией, личным жизненным опытом, в определенной степени близким многим другим людям. Однако важно и то, что она должна опираться на ценности, которые можно считать фундаментальными, незыблемыми, лежащими в основе человеческого и личностного бытия. Ведь для решения вопроса об условиях аутентичности художественного высказывания в предложенном выше смысле важно не только то, что принадлежит области индивидуального переживания и поведения писателя, но и те структуры жизненного поведения человека, в которых проявляется нечто существенное для целой эпохи культуры, и потому вызывает понимание читателя и его внутренний отклик, связанные с тем, что в этих структурах он узнает свои собственные проблемы. И здесь необходимо учитывать, что проблема аутентичности художественного высказывания является проблемой собственно эстетической — проблемой отношений и взаимоотношений искусства

и действительности. Творческое поведение художника поэтому есть, по сути своей, явление общественное, так что, если даже художник не принимает во внимание читателя, «пишет не для читателя», он пользуется заданными культурой и свойственными сознанию читателя языками, которые он перерабатывает в своем творческом акте, тем самым вступая во взаимодействие и со структурами сознания, носителем которых является читатель — так же, как и сам автор. В структуре современной личности, мыслящей себя автономной, явно или неявно Я встречается и так или иначе общается с не-Я. Для читателя важно, чтобы слово автора-современника чувственно-эстетически ощущалось как современное, чтобы язык автора казался адекватным «чувству современного». В искусстве решающим в конечном счете всегда оказывается «внутренний опыт» писателя, опыт глубоко внутреннего контакта с реальностью, контакта за пределами его личных пристрастий и убеждений, которые всегда могут оказаться зависимыми от «злости дня», и принципиально важно, чтобы этот аутентичный опыт реализовался на уровне языка его художественных форм, предстал в чувственной форме — образной, представимой, зримой, ощутимой — доступной собственно эстетическому, то есть целостному восприятию другого человека. Он может найти свое выражение не только в предметных, сюжетных формах, но — в литературе — прежде всего на уровне индивидуальной интонации, речевого ритма, индивидуального словоупотребления и т.д.

Определенная форма контакта с читателем и опоры на его опыт, по-видимому — необходимое условие достижения аутентичности высказывания. Однако дело опять-таки не в том, что произведение должно быть «понятно читателю». Контакт с читателем должен носить объективный характер, связанный, например, с какими-то фундаментальными для человеческого общества ценностями. Так в XVIII веке, в период кризиса традиционалистского, сословного общества, культура и искусство, чтобы добиться аутентичного восприятия человека, стремились опереться на определенные антропологические основания человека, — на то, что называлось природой человека — будь то концепт «естественного человека», «разум» или «чувство». Такого рода подходы довольно долгое время казались убедительными,

однако непостоянными — то разум рассматривался как истинная основа человеческого, то этот разум, на который возлагались столь большие надежды, подвергался критике как продукт «нестественного» общества, цивилизации, портящей людей, и его место занимало чувство, которое казалось более прочным основанием поиска незыблемой истины, следуя которой можно давать уверенную оценку всему.

До тех пор, пока антропологическая природа человека связывалась с этическими постулатами общества, которые двигало третье сословие, категории чувства и разума обладали аутентичностью, опора на способность разума или на чувство позволяла художнику или мыслителю быть убедительным. Однако уже в период Бури и натиска, а особенно в последнее десятилетие XVIII в., эти категории перестают выступать в качестве абсолютных ценностей — уже у Гете и Шиллера периода Веймарского классицизма и в романтической культуре, которая тяготела к эстетической оценке личности, а этические вопросы все больше подчиняла творческой воле отдельной личности, или воле Провидения, идеализировала отдельные формы коллективной жизни, например, прошлое или деревню.

Специфика понимания творческой деятельности художника важна не только в плане метафизических оснований бытия современной личности. Проблема достижения эффекта аутентичности художественного высказывания связана еще и с тем, что речь должна идти здесь и о существенных проблемах, затрагивающих какие-то основы бытия личности определенной эпохи культуры, — проблемах, которые требуют своего решения, даже не будучи осознаваемыми конкретной личностью. Это проблемы, которые в той или иной степени тревожат не только творческого субъекта, но и читателя, они так или иначе касаются (или должны касаться) положения человека и личности в современном мире, возможных — или невозможных — способов реакции на эти проблемы, способов их понимания, оценки и решения. Искусство оказывается в таком случае именно творческой деятельностью — интенсивным переживанием, постижением проблемы человека и личности и творческой работой, направленной на поиски способов ее разрешения. При этом «разрешение проблемы» не должно пониматься плоско, как изображение со-

бытия разрешения всех конфликтов (хотя и это может иметь место в искусстве).

Но этого недостаточно. В ситуации, когда те или иные представления об общезначимой истине оказываются непрочными, оспариваемыми и поэтому могут показаться уже неубедительными, творческий субъект должен найти серьезные эстетические подкрепления, которые могли бы оказать ему поддержку — тут речь должна идти о характере творческого акта художника и специфике языка его искусства.

Поэтому в XVIII-XIX вв., в эпоху быстрого формирования культуры модерна важно, чтобы художественное высказывание не носило клишированный характер, не было искусственным, «вымученным», а с известной долей непосредственности выражало реальный опыт и реальную творческую волю человека, — когда человек уже мыслит себя является реальным субъектом своего высказывания, выступает как его подлинный автор, то есть субъект, который вкладывает в используемые им слова личный смысл. Это значит, что художник в какой-то форме присутствует в тексте, в структуре художественного образа, определяет структуру, цель и смысл своего высказывания, так, что этот его смысл может быть осязаем, как уже говорилось, на уровне форм художественного языка. Для искусства важна определенная перформативность высказывания (изображения), более того, самого языка художника — его способность создавать и являть реальность, его непосредственная убедительность, переживаемая читателем как жизненность, неискренность, «подлинность», органичность (в том числе и в том случае, когда текст переживается как сконструированный, «сделанный», иронический). «Подлинность» как одна из ценностей культуры XX века является уже реакцией на ощущение несамостоятельности и безличности индивидуального существования, ощущение того, что личность живет «не своей жизнью», что человек не может отделить то, что является его индивидуальностью и что для него «органично», от того, что в нем, в его сознании является порождением культуры или определенной идеологии, владеющей его сознанием и волей.

Ощущение «неподлинности» существования может быть результатом цивилизационно, культурно, идеологически (и т.п.)



опосредованными отношениями человека и мира, что неизбежно для человеческого существования, но обычно не осознается людьми. Чувство «неистинности», «неподлинности» бытия, порожденное различными формами отчуждения (отчуждение сознания от жизни, отчуждение воли от поступка, утрата личностной самостоятельности, «растворение в массе», отчуждение внутри личностного бытия — отчуждение друг от друга разных аспектов человеческого Я, отчуждение Я от Другого, препятствующее возможности понимания как другого, так и самого себя и т.д.), в той или иной форме становится в XX веке прямой проблематикой и литературного творчества, и проблемой философии, например, Ясперса и Хайдеггера.

Поэтому искусство начинает искать пути создания эффекта непосредственности высказывания, когда «изображенное изображается как неизображенное», так что читатель забывает о том, что в высказывании используются какие-то изобразительные средства [72, S. 9,13]. Но в то же самое время в современном искусстве, в котором господствует критическое и остро рефлексивное отношение к традиции, «готовым» художественным формам, сюжетам и т.д., постоянно возникает проблема субъекта и автономности личности, возможности индивидуальности в ситуации осознания «искусственного» характера культуры как основной формы бытия человека. Благодаря этому во второй половине XX века остро осознается невозможность непосредственного контакта с реальностью и невозможность «наивного», «непосредственного творчества», — как и невозможность наивного, непосредственного восприятия. При этом одной из важнейших форм достижения эффекта аутентичности высказывания в искусстве уже начала XX в. становится как раз «остранение» изобразительных средств, делающее их ощутимыми, чтобы тем самым добиться эффекта аутентичности самого акта высказывания как действия или поступка, совершающегося здесь и сейчас. Как пишет Ю. Петерсен, в фикциональных высказываниях

*...высказанное существует только постольку, поскольку оно высказано — акт мышления и его предмет, высказывание и высказанное с необходимостью согласуются друг с другом: истины мышления и высказывания даны непосредственно [68, S. 36].*

Действительно, в акте высказывания, поскольку он ощущается как таковой, читателю является сам субъект высказывания, будь то реальный автор или повествователь, рассказчик, — его субъективность во всей ее ограниченности и относительности — как реальность данного акта высказывания. Аутентичностью обладают сами проблематичные отношения творческого субъекта с языком, его попытки совершить высказывание, что в ситуации кризиса культуры, перманентного кризиса языка глубоко содержательно и становится весьма характерным способом достижения художественной убедительности образа [39]. Вместе с тем снова возникает вопрос о том, насколько субъект высказывания может быть автономен и индивидуален, насколько он возможен именно как субъект.

Сложность проблемы аутентичности высказывания заключается как раз в том, что прямой, простой непосредственности высказывания на самом деле быть не может, так как всякое высказывание, всякое изображение является коммуникативным актом и опосредовано каким-то медиумом, что предполагает, с одной стороны, использование общепонятных слов, форм выражения, конвенциональных изобразительных средств, сигналов — знаков, с другой стороны — «Другого», который способен или не способен прочесть и понять данные знаки так, как это мыслилось автором высказывания. Точно так же опосредована и вообще всякая реализация субъектом своего «Я» — это хорошо понимали еще Фихте и немецкие романтики, выдвинувшие теорию романтической иронии. Более того, и всякая личностная идентичность носит, как показывает современная наука, опосредованный, коммуникативный характер, становится в системе многообразных отношений к себе и другим [74]. Поэтому возможность высказывания быть аутентичным обуславливается также и тем, насколько его содержание и тональность, способы представления объекта соответствуют определенным коллективным представлениям о реальности, господствующим нормам восприятия действительности, обладающим каким-то ценностным содержанием; но одновременно в этом высказывании с необходимостью реализуется творческое, диалогическое отношение художника к этим формам восприятия.

Это значит, что творческий субъект не только и не обязательно воспроизводит формы и нормы коллективной реакции на опыт его эпохи культуры. Творческого акта в искусстве не может быть без отрешения субъекта художественной деятельности от действительности, которая становится предметом его творческой реакции, причем эта реакция должна быть реакцией на целое действительности, включающее в себя и реакции на нее и человека, живущего в этой действительности — вполне аналогично тому как она должна быть, как пишет М. Бахтин, единой реакцией на целое героя [11, с. 9]. Поэтому реакция на этот опыт не может полностью совпасть с коллективной реакцией, так как условием аутентичности высказывания художника эпохи модерна является не воспроизведение идеологических норм, не повторение истин коллективного сознания, а диалогическое отношение к ним, неизбежно предполагающее и актуализацию коллективного опыта эпохи. С другой стороны, повторяю, в аутентичном творческом акте, предполагающем наличие определенного отношения к миру в целом, в то же самое время должен реализоваться и его глубоко индивидуальный опыт, родившийся в спонтанном переживании реальности — как опыт реального индивидуального контакта с реальностью, в котором реальность как бы сама явилась ему во всей своей ценностной весомости, сама высказала ему свою сокровенную сущность. В результате происходит то, что литературоведы называют эпифанией (используя это понятие как схватывание сущности в отдельной детали, когда сокровенное содержание объекта как бы начинает освещать его изнутри). Вместе с тем этот опыт оказывается опосредован художественным языком в его материальности, опытом работы над произведением, в котором художник выходит за границы конкретных переживаний и мотивов высказывания, достигая порога внеаходимости по отношению к произведению и к себе самому как конкретной личности<sup>4</sup>. Это снова возвращает нас к тому, что всякое высказывание как акт коммуникации осуществляется в теснейшем взаимодействии личного и внеличного, а вместе с тем и сознаваемого и неосознаваемого. Можно вспомнить о формулировке С. Аверинцева, который приходил

<sup>4</sup> См. у М. Пруста: «...Перед лицом произведения искусства мы не свободны, мы создаем его не по своей воле...» [29, с. 179].

к аналогичному пониманию мимезиса, анализируя феномен литературного авторства, взаимодействия «личного и внеличного в акте художественного творчества»:

*С одной стороны, творчество возможно только при условии включения в творческий акт личности художника в ее глубоких, отчасти не осознаваемых аспектах... с другой стороны, общезначимость художественного проявления обусловлена тем, что в творческом акте происходит восприятие глубоких внеличных импульсов... и, что еще важнее, переработка личных импульсов, без остатка переводящая их во внеличный план [1, с. 28].*

Поэтому решение проблемы человека и личности, о котором должна идти речь в рамках предварительного анализа проблемы аутентичности художественного высказывания, предполагает главным образом ситуацию превращения переживания и постижения значимой для художника и для общества проблемы в ее собственно эстетическую разработку: создание литературного произведения означает перевод жизненного опыта (который, разумеется, включает в себя и многообразный художественный, эстетический, идеологический опыт, и не только личный), жизни в слово, осуществление жизни в материале слова, в материале многообразных форм словесного построения художественного образа, особым образом моделирующих мир в рамках возможностей вторичной моделирующей системы. Этот перевод бытия в материал означает качественно новое его переживание и постижение: это создание новой реальности, в которой длительность нерасчлененного, неосознаваемого опыта переживания опредмечивается и каким-то образом организуется, получает ту или иную чувственную форму в характере языка искусства, в пространственной структуре произведения. «Личные импульсы» не только объективируются в тексте произведения, приобретая относительно автономное от автора-творца существование, но и трансформируются в языке, который никогда не будет исключительным созданием одного индивидуума, но несет с собой неизмеримую глубину коллективного опыта.

Проблема творческого субъекта заключается в том, чтобы реализовать свое переживание реальности в произведении — совершить высказывание, в котором его личный опыт будет так объективирован, чтобы его глубинная внутренняя проблема-

тичность высказала себя, «пришла к себе» в структуре произведения и создаваемый образ оказался таким образом причастен бытию, — обрел ту полноту смысла, стремление к которой и заставило данную конкретную личность действительно стать субъектом творческой деятельности, — создать произведение, в котором субъект выйдет за свои границы, поднимется над собой как конкретной личностью. Проблема аутентичности высказывания является, таким образом, проблемой осуществления высказывания, проблемой возможности выразить свой опыт, но вместе с тем высказывание как произведение превосходит опыт, проблематизирует высказывание обыденного опыта, и только тогда, когда оно этот опыт превосходит, оно является истинным, совпадающим с тем, что лежит в его основе — нудительность истины, тоска по произведению, в котором я могу превзойти свой опыт, дойти до истинного мотива моего желания совершить высказывание.

Тем самым в акте создания художественного произведения реализуется онтологическая по своей сути человеческая потребность придать своей жизни смысл — наделение формой, установление границ, упорядочивание и есть, в конечном итоге, событие наделения смыслом, событие смыслотворчества. Это — прежде всего «эстетический смысл», что в данном случае следует понимать как определенным образом опредмеченное и данное в объективированной, чувственной форме «чувство реальности» или «чувство жизни» в его глубинных качествах, с трудом поддающихся или не полностью поддающихся вербализации, — как некоторое «Другое» этой реальности<sup>5</sup> и как целостность. Таким образом постижение проблемы оказывается и ее эстетическим разрешением: наличие эстетического смысла уже дает какое-то оправдание существу, приобщает его к бытию, примиряет. При этом не всегда и не столь важно, в чем именно заключается этот смысл, важно, что этот смысл является ответом на какой-то существенный вопрос человеческого существования и важно, чтобы этот вопрос был, и был существенным, общезначимым.

<sup>5</sup> См. разработки понятия эстетического как «опыта Другого», «присутствия Другого» в трудах С. А. Лишаева, рассматривающего данный феномен как «эффект действия метафизического в физической среде, Бытия — в сущем» [22, с. 28].

Поэтому художественное творчество парадоксально по своей природе — это творчество новой реальности, созидание новых форм жизни, и вместе с тем это творчество говорит лишь о том, что есть и что возможно, что принадлежит бытию, оно есть постижение и приятие скрытых смыслов бытия, которые для человека снова и снова оказываются новыми. Смыслорождение есть человеческая форма постижения смысла.

Вместе с тем «постижение» может иметь существенно разный характер, и в соответствии с этим творческий акт можно понять и как акт «чтения», и как акт «вопрошания» реальности. Под реальностью в данном случае следует понимать культуру, которая есть знаковая система, система языков, система форм — форм поведения, восприятия, мышления и коммуникации в различных сферах общественной и частной жизни, а также форм трансляции опыта. Языки культуры — формы упорядочивания и организации человеческой жизни, в которых реализуются определенные ценностные ориентации данного общества. Они являются, таким образом, формами смыслопорождения, способами того или иного решения проблемы человека и личности, осуществляемого главным образом бессознательно в ходе каждой реализации поведенческих и мыслительных моделей.

Акт чтения реальности есть акт постижения ценностей культуры, ее смыслов, ее границ. Здесь деятельность творческого субъекта — автора, понятого как читатель, и деятельность самого читателя, идентичны по содержанию: и тот, и другой, владея кодами культуры, осуществляют перевод культурных смыслов с одного языка на другой, тем самым «узнавая» (в том смысле, в каком об узнавании говорит В. Шкловский — как новом опознавании уже известного, как будто хорошо знакомого), актуализуя и заново переживая смыслы культуры, проблемы, которые для нее актуальны, постигая решения, которые находит культура — то есть, смыслы, которые она порождает в качестве решений проблемы человека и личности. Читатель, как и автор, «узнавая», сам творит смыслы, — без его активности они просто не могут состояться, — но он творит их по моделям, которые заданы ему его культурой, он находится внутри культуры. Вместе с тем творческий акт творца произведения есть определенная проблематизация заданностей культуры, и это важно, в том числе и, никак

не в последнюю очередь, в смысле аутентичности творческого акта, который не может состояться без позиции вненаходимости автора целому этому миру.

## **§ 5. ПРОБЛЕМА АУТЕНТИЧНОСТИ КАК ПРОБЛЕМА ОТНОШЕНИЙ АВТОР – ГЕРОЙ – ЧИТАТЕЛЬ В ЭСТЕТИЧЕСКОМ СОБЫТИИ**

Проблема аутентичности художественного высказывания является в равной мере проблемой и автора, и читателя. При этом художнику субъективно может не быть никакого дела до читателя-реципиента, но он работает с языком, а тем самым и с сознанием читателя, поскольку это сознание представляет собой язык, на котором творческий субъект пытается совершить свое высказывание, и его задачей становится открытие проблематичности языка, которым живет читатель, а тем самым достижение той границы этого языка, на которой его высказывание становится истинным овладением языком и смыслами, которые язык в себе скрывает.

Здесь уже невозможно пройти мимо того, что проблема аутентичности художественного высказывания должна рассматриваться в свете проблемы эстетической коммуникации, то есть особого характера отношений автора, героя и читателя как проблемы эстетического события, как его понимал М. М. Бахтин. При этом отношения автора и героя должны быть поняты и как особая эстетически объективированная форма отношений автора и читателя, так как герой в определенном смысле представляет действительность, которой, в конечном итоге, принадлежит и читатель. Тем самым в лице героя автор вступает в диалог и с сознанием читателя, герой оказывается посредником между автором и читателем, а автор, в свою очередь, оказывается посредником между героем и читателем. Диалог автора и героя становится событием, которое оказывается внутренней возможностью для читателя как личности, бессознательно ощущающей границы своего языка – границы культуры – и одновременно вместе с автором преодолевающей эти границы. Автор выступает таким образом и как функция читателя, обеспечивающая читателю возможность выйти за заданные границы его обыденного

существования, испытать нечто, что позволит ему прикоснуться к «другому» вне себя и в себе самом. В этой ситуации и читатель воспримет высказывание художника в качестве аутентичного: истинная аутентичность высказывания обеспечивается на этом глубинном уровне встречи сознаний автора и читателя, где они оба становятся субъектами творческого поведения – в акте создания текста произведения и, что особенно важно в данном случае – в акте его индивидуального прочтения конкретным читателем.

В целом проблема аутентичности художественного высказывания связана с возможностью контакта с реальностью и возможностью мимезиса как творческого ее освоения. Эта реальность для писателя является не только его личным жизненным опытом, но и его опытом контакта с миром, читателем, то есть культурой – тем, что и является для каждого человека миром, так как даже восприятие природных явлений, как известно, тоже опосредовано культурой. Для поэта этот мир опосредован языком – язык для него, как, впрочем, и для каждого человека – это то, что соединяет человека с культурой и другими людьми, что дает возможность слышать, понимать, воспринимать Другого, понимать мир и вступать с ним в диалогическое, творческое общение, обращаться к нему – совершать высказывания. Когда эти отношения творческого субъекта с миром оказываются затруднены и проблематичны, когда в высказывании не может произойти коммуникативное событие, тогда возникает проблема языка, а тем самым – и проблема аутентичности высказывания.

Понятие художественного высказывания связано с проблемой художественного языка, так как оно есть высказывание на особом языке, который мы называем художественным. Художественный язык есть один из языков культуры, в свою очередь творчески перерабатывающий все языки культуры, подвергающий их особой художественной, творческой рефлексии путем отрешения их от единства функциональных связей, в котором они живут.

Вымышленный мир есть эстетическая действительность, которая соотносится с реальной действительностью не непосредственно и не «напрямую», а как мир, соотносимый с дру-



гими художественными мирами, опосредованный большой системой языков искусства. Художественный язык эпохи или художественного направления является посредником между поэтическим произведением и языками культуры, жизнью, эстетическим опытом эпохи, эстетическим сознанием читателя, причем этот посредник играет весьма активную роль. Он не только создает систему кодов для опознавания определенного содержания, но и является одним из условий восприятия конкретного художественного текста читателем, создавая ситуацию, в которой данный текст может быть воспринят как обладающий статусом аутентичного реальности и имеющего эстетическую ценность, или, напротив, этими ценностями не обладающего. Так только романы определенного толка обладали для Эммы Бовари такой ценностью, для других реципиентов такой ценностью обладают определенного рода телесериалы, «мыльные оперы», в то время как другие отказываются признавать их аутентичными жизни или искусству. В обоих случаях решающую роль играет язык этих произведений — как только мы признаем его эстетическую ценность, его способность обнаруживать совершенство или открывать нечто «истинное» и «прекрасное», «глубокое», «существенное» для нашего бытия, какую-то «правдивость», «убедительность», «жизненность», у нас появляется возможность воспринимать данное произведение как произведение искусства, обладающее той или иной ценностью, связанной, например, с его особой красотой, глубиной или «правдивостью», его аутентичностью законам искусства и нашему бытию. Понятно, что признание эстетической ценности определенного художественного языка — дело опять-таки читателя, активное присутствие которого в художественной жизни эпохи со времен работ Р. Яусса уже никто не может отрицать. Все названные моменты творческого процесса и функционирования искусства в обществе заключают в себе активность и эстетическую, и чисто жизненную активность читателя; читатель, понятый как читательское сознание, входит в эстетическое событие, что играет громадную роль в создании эффекта аутентичности художественного высказывания.

По Бахтину центральным звеном эстетического события является автор. Автор у Бахтина — ценностная активность

творческого субъекта, который выступает в форме активности художественной формы по отношению к «содержанию», то есть «действительности» с присущими ей ценностными активностями (действительность познания и этического поступка во всех его разновидностях», «действительность жизненной практики») [8, с. 282-299]. Главным звеном этой действительности является человек, то есть герой. Вместе с тем можно утверждать, что для автора герой является и как бы ипостасью читателя — Другого — человека действительности, вошедшего в художественный мир и представляющего в нем активности действительности. С другой стороны, герой литературного произведения может быть понят и как другое лицо самого автора, Другой во внутреннем мире автора — как объективированное отражение автора, по отношению к которому творческий субъект занимает позицию вненаходимости. Было бы странным и глубоко ошибочным игнорировать и тот факт, что писатель неизбежно является и читателем — как в самом широком (носитель сознания своей эпохи), так и в узком смысле этого слова.

Автор, герой и читатель — активные участники эстетического события, коммуникативного процесса, в котором встречаются и едва ли не на равных деятельно взаимодействуют неотделимые друг от друга элементы одной структуры. Именно здесь, в этом активнейшем взаимодействии участников эстетического события, занимающих в творческом процессе очень разнородные, на первый взгляд кажущиеся несовместимыми позиции, возникают условия аутентичности художественного высказывания.

Сюзанна Кналлер и Харро Мюллер отмечают парадоксальный характер соединения разнородных факторов создания впечатления аутентичности художественного высказывания и представлений о том, чем это впечатление, этот эффект может быть обусловлен:

*Неповторимость и повторяемость, продуцирование и репродуцирование, оригинал и копия — это программные теоретические парадоксы, в современном искусстве не поддающиеся методическому контролю, но требующие всякий раз нового эстетического решения. Сами произведения искусства обесценивают любые формулировки, позволяющие внести какую-то ясность, но при этом*

не могут снять исходный парадокс (например, неповторимость/повторяемость) [66, S. 12].

Авторы «Введения» к сборнику работ по проблеме аутентичности говорят о трех формах аутентичности, которые могут возникнуть в связи с тем, что порождает в сознании читателя эффект аутентичности:

1.«Творческая аутентичность», обусловленная тем, что источником эффекта аутентичности является автор произведения;

2.«Эстетическая аутентичность», связанная с восприятием произведения, способного самостоятельно высказываться о жизни, вбирая ее в свое чувственное целое и отражая тем самым много больше реальности, чем это входило в намерения автора;

3.«Рецептивная аутентичность» – впечатление аутентичности художественного высказывания возникает в сознании читателя [66, S. 12-13].

Такое выделение трех типов аутентичности представляется вполне оправданным в аналитических целях, однако необходимо учитывать, что все три варианта «аутентичной формы», взятые по отдельности, не могут создать эффекта аутентичного высказывания, а источником парадоксализма ситуации с проблемой аутентичности является то, что эффект аутентичности создается только в интерактивном взаимодействии всех трех участников эстетического события – автора, героя и читателя. И именно в этом ключе наиболее целесообразно рассматривать названные механизмы создания эффекта аутентичности. Необходимо учитывать, что это механизмы естественные, так как эстетическое событие – система самоорганизующаяся, слабо поддающаяся контролю со стороны творческого субъекта, в силу чего и эффект аутентичности слабо поддается намеренной организации, более того, он тогда глубок, когда возникает как бы независимо от воли автора, когда эту волю незаметно направляют и герой, и читатель. Что же касается собственно авторской творческой воли, то в ее направленности, по-видимому, играет роль не столько расчет и учет всех факторов, сколько эстетическая интуиция, художническая чуткость к эстетическому – эстетической коммуникации, в которой встречаются и взаимодействуют все участники эстетического события.

## § 6. ФОРМИРОВАНИЕ АУТЕНТИЧНОГО ЯЗЫКА МИМЕЗИСА В ДИАЛОГЕ ЛИЧНОГО И СВЕРХЛИЧНОГО

Как уже было отмечено, продуктивное взаимодействие участников эстетического события можно наблюдать в ситуации, в которой, собственно, впервые возникает проблема аутентичности личного художественного высказывания, и в художественной культуре в целом формируется новый тип эстетической коммуникации: искусство ищет и находит новые пути решения проблемы. Как известно, это ситуация перехода от культуры традиционализма к культуре эпохи модерна – то есть период конца XVIII – начала XIX века. В эпохи, предшествовавшие наступлению Нового времени и модерну, проблема аутентичности художественного высказывания не становилась одной из центральных проблем художественного творчества. Несмотря на важность нетривиальности высказывания, творчество все же осуществлялось в рамках более или менее жестко понятой традиции и использования риторического типа организации художественного языка, что предполагает использование определенных топосов, риторических фигур и риторических, а также жанровых правил построения целого. Глубина и мощь поэтического высказывания соизмерялась с мастерством поэта, умением реализовать свою индивидуальность в заданных рамках «достойной» реализации творческого задания. Ориентация искусства на изображение идеала также задавала определенные тематические и морально-эстетические рамки деятельности поэта.

В восемнадцатом веке, в особенности начиная со второй половины столетия, радикализовались процессы углубления кризиса традиционалистского общества, которые привели к резкому возрастанию ценности индивидуально-личностного начала и разрушению сословной организации общества, как это произошло во время Великой французской революции. В эту переходную эпоху в искусстве происходило быстрое расшатывание традиционной жанровой системы, возникали новые художественные направления. Большую роль сыграли тогда руссоизм и сентиментализм, развитие романа и искусство рококо. Рококо становилось новым языком культуры, для которой вдруг оказалось важно публично подчеркивать или демонстрировать



моменты частной и даже интимной жизни личности. Это не случайно, ведь формирование культуры эпохи модерна было в первую очередь связано с процессами обособления личности, которая постепенно отвоевывала себе право переходить границы традиционной морали, противопоставляя свою индивидуально-личную жизнь своему же освященному традицией общественному лицу. Личность начинала дистанцироваться от общества с его социально-нравственными идеалами и сословной иерархией, замыкаясь на мире своих переживаний, интересов и желаний, которые с точки зрения традиции оценивались как низкие и несерьезные. Частная, не вполне поддающаяся общественному и моральному контролю жизнь личности постепенно становится ценностью, с которой общество оказывается принуждено считаться. Интерес к этой сфере жизни индивида еще не оттесняет интереса к общественному, сословному, цеховому — моральному лицу члена общества, но вместе с тем начинает буквально культивировать моменты вторжения приватного начала в традиционные «достойные» формы поведения личности. Этот феномен выразительно показан в исследовании истории европейской культуры Э. Фриделля [52, S. 568-576].

Отделение личного, приватного начала от маски средневековой личности, плотно вписанной в сословно-цеховую структуру общества, свидетельствовало о появлении нового типа самосознания личности, которая в более или менее сознательной форме начинала стилизовать свою жизнь в новых ценностных аспектах. Нарочитые фривольности, нарочитое демонстрирование интересов чувственной жизни, жизни тела и демонстрация несерьезного, легкомысленного образа жизни становились особым бытовым театром, позволявшим публично разыгрывать разрыв между приватной жизнью, жизнью страстей и маленьких увлечений и традиционной добродетелью. Вместе с тем здесь везде важна форма — форма игры — игры, противостоящей официальной жизни, но вместе с тем приближающейся к тому, чтобы стать в какой-то степени едва ли не новой нормой публичного поведения.

Искусство рококо делает своим стилем эту легкомысленную и обязательно изящную игру жизни, объективно противостоящую традиционным социально-моральным ценностям герои-

ческого толка. Эротизм, легкие краски, любовные игры — как в поэзии, так и в живописи, изящная игривость в интерьере, увлечение мелкими деталями, отход от серьезных сюжетов в живописи, уединенные парковые павильоны для встреч наедине, для одинокого чтения в тишине, маленькие дворцы... Все это становится стилем, связанным с новым самоощущением человеческой личности, которая хочет свободы и находит ее не столько в своей индивидуальности, сколько в новом стиле жизни, общем для многих. Этот стиль требует своего рода театрализации, «постановочных эффектов» в бытовой реальности. Это очень своеобразная и во всех отношениях показательная ситуация перехода к новому пониманию личности как автономной индивидуальности.

Аутентичность поэзии рококо заключалась то в серьезной, то в откровенно игровой имитации новых жизненных ценностей — ценностей спонтанности чувств и поведения личности, — построения образа как игры на границе произвольности, естественной чувственности и естественной страсти, способной все поставить под вопрос, и — искусственности, намеренной культивированности. Неустойчивость представлений о ценностях индивидуально-личностных форм жизни, противоречия культурно-исторической действительности, новое чувство личности характеризуют «горизонт ожидания» потенциального читателя отвечая этому чувству, входят в художественное произведение, обеспечивая его аутентичность. Эту форму аутентичности художественного высказывания учитывал Теодор Адорно:

*Исторический момент играет конститутивную роль в произведениях искусства; аутентичны из них те, которые отдаются историческому содержанию своего времени без предубеждения и без чувства превосходства. В них — сама себя неосознающая историография эпохи; и не в последнюю очередь способствующая ее [43, S. 272].*

Подобное самописание эпохи мы встречаем в знаменитой комедии Лессинга «Минна фон Барнгельм», в которой обнаруживается серьезный конфликт между частной жизнью, личными чувствами и общественным лицом героя. Майор фон Тельхайм, благороднейший и великодушнейший человек, переживает, по сути, трагическую ситуацию — его благородный поступок пре-

вратно истолкован в военном сообществе, в результате чего его обвиняют бесчестии, увольняют из армии. Он теряет все — честь, состояние, он чувствует себя глубоко оскорбленным и униженным, человеком с замаранной честью и видит себя вынужденным отказаться от брака с любимой девушкой Минной. Минна, хорошо зная благородство майора, не может допустить мысли о том, что он мог совершить низкий поступок, для нее не может иметь серьезного значения мнение общества, так как индивидуальная личность майора фон Тельхайма и его общественное лицо для нее уже не совпадают. Источником комического конфликта в этой серьезной комедии является упорство майора, который не может понять позиции Минны, так как сам он не умеет отличить себя от своей общественной маски — свой общественный статус он отождествляет со своей индивидуальной личностью и не может допустить мысли, что для Минны его общественное лицо не совпадает с его личностью. Его ошибка как героя комедии связана с тем, что «он хочет утвердиться в своей чести в глазах своей возлюбленной» [71, S. 70].

Таким образом, в комедии Лессинга обнаружилась новая ситуация личности, сложившаяся в период формирования культуры нового типа — возникновение проблемы несовпадения частного человека как конкретной личности с его общественным лицом. Это серьезная личная, внутренняя драма — драма невозможности смириться с тем, что «Я для себя» и «Я для других» могут не совпадать, и это едва ли не повседневная ситуация. Ситуация, представленная здесь в серьезно-комической форме, отражает процессы, реально происходившие в культуре середины XVIII в., ставшие предпосылкой эффекта аутентичности высказывания, который можно определить одновременно и как ситуацию референциальной, и как ситуацию эстетической аутентичности, так как оба аспекта, обозначенных понятиями С. Кналлер и Х. Мюллера на самом деле неотделимы друг от друга — ведь реальность эпохи, эстетически схваченная в произведении Лессинга, есть и реальность горизонта сознания, этического опыта читателя эпохи рококо и Просвещения. И дело не в том, что читатель, который, может быть, никогда не задумывался об этой проблематике, тем не менее мог понять придуманную Лессингом драму как драму близкую ему, читателю, но и в том,

что сам Лессинг был носителем этого нового чувства личности, причем в высокой степени осознающим связанные с этим чувством конфликты, что прекрасно видно из его спора с традиционной классицистической формой, темпераментно представленного в его «Гамбургской драматургии».

Эффект аутентичности художественного высказывания, достигнутый в комедии Лессинга, поддерживается материалом комедии — изображением современной, актуальной действительности, хорошо знакомой зрителю и читателю. Комическим героем произведения Лессинга оказывается не примитивное, ограниченное, спесивое существо, а очень достойный, благородный человек, его «ослепление» — не результат фанатизма или преувеличенных представлений о своей чести, а серьезно мотивировано его характером и трагической ситуацией, в которой он оказался. Таким образом, главные герои представляют современные типы, воплощающие в одном случае — традиционные представления о личности, в другом — понимание личности, фактически ставящее традицию под вопрос, что мотивировано не просто «идейно», а живым чувством современного человека — Минны.

Таким образом, аутентичность произведения обеспечивается благодаря тому, что его текст воспроизводит в своей структуре общую историческую ситуацию личности, которая находится между твердой, высокой моральной традицией и пониманием того, что традиционное «героическое» представление о личности способно затруднять межличностные контакты, может препятствовать пониманию человека. Тем самым во внутреннюю структуру произведения входит существенное содержание эпохи перехода к новому пониманию личности, причем не обязательно осознаваемое как читателем, как и героями пьесы: на поверхности разработанный комическими средствами любовный конфликт, во внутренней же структуре произведения скрывается серьезная проблематика эпохи, потенциально способная затрагивать каждого человека. Таким образом современный человек, — человек в зрительном зале или читатель — входит во внутреннюю структуру произведения, как бы участвует в жизни его художественного мира, одновременно являясь участником эстетического события.

Лессинг как бы идет навстречу ожиданиям зрителя, создавая произведение в знакомом зрителю жанре, выводя на сцену комический сюжет любовного конфликта, связанного с заблуждением, но вместе с тем видоизменяя его, незаметно нарушая традицию и наполняя комедию значительным и актуальным для переходной эпохи содержанием. Этот творческий и довольно неожиданный для зрителя ход автора, соединяющего как на уровне жанра, так и на уровне системы персонажей традиционное и новое, также отвечает ожиданиям зрителя, но и заметно их превышает, затрагивая существенный нерв эпохи, которая быстро двигалась к новой форме понимания и оценки личности. Все это привлекало внимание также к личности автора, его творческому решению, в котором жанровый стереотип хотя и воспроизводился, опознавался зрителем, тем не менее, делал весьма ощутимым именно новое творческое мышление, не следующее образцам. Возникал продуктивный для аутентичной формы баланс традиционного и нового как в изображении действительности, так и в деятельности автора, в котором опознавалась современная творческая личность, и зрителя, который опознавал и оценивал в пьесе и ее персонажах, в ее конфликте как хорошо знакомое и «правильное», так и современную, актуальную для времени новизну и проблемность в изображении современной личности.

Движение Бури и натиска 70-х — 80-х годов XVIII в., восставшее против традиций «мира отцов» и его эстетических традиций, тем самым мощно актуализовало проблему аутентичности художественного высказывания, что привело к разрыву с художественной традицией и возникновению новых художественных языков. Новые ценностные ориентации культуры, ориентации на автономную личность как высшую ценность, окрашенные к тому же политическим недовольством существующими в немецких государствах порядками, выдвинули проблему аутентичного языка на первый план, обусловив особый радикализм решений поэта. Это приводило к новому пониманию поэтического творчества и принципиально новому решению проблемы аутентичности. Выдвижение идеи гения как творца, создающего свой художественный мир из своих внутренних ресурсов, полагаясь на свое чувство, иррациональные импульсы, идущие из глубины личности, означало начало новой эпохи искусства, как и культу-

ры в целом. «Я пою как птица поет», — говорит герой гетевской баллады «Певец». Он не ориентируется на образцы, не ориентируется на идеи, не ориентируется на правила риторики — он живет непосредственно, тут главное — быть самим собой, говорить из себя самого, из своих чувств. Признание чувства и страсти высшей ценностью, а природы божественным источником творческой силы стало в этот момент революционной ценностью, позволявшей противостоять миру традиции, быть аутентичным себе и новой эпохе. Молодой Гете совершает радикальный переворот в языке лирики, которая стремится быть максимально непосредственной и безыскусной, уйти от традиционного языка, от власти риторической традиции в поэзии. Так в «Майской песне» чувство единения с природой в переживании поэтом своей любви передается безудержной эмоциональностью лирического высказывания, не чурающейся простого нагнетания эмоциональных восклицаний:

*Wie herrlich leuchtet  
Mir die Natur!  
Wie glänzt die Sonne!  
Wie lacht die Flur!*

.....

*O Erd, o Sonne!  
O Glück, o Lust!  
O Lied, o Liebe!*

.....

*O Mädchen, Mädchen,  
Wie lieb ich dich!  
Wie blickt dein Auge!  
Wie liebst du mich! [54, S. 68]*

Использование фольклорных мотивов, подражание народной песне, несмотря на то что народная песня насковзь традиционна и безлична, на фоне традиций классицизма и рококо порождали эффект безыскусственности и личного характера высказывания. Новый язык лирического высказывания актуализует в поэзии индивидуальное творческое начало, в произведении теперь главное — выражающая себя неповторимая, самобытная

индивидуальность автора. Аутентичным здесь является и отказ — сам факт отказа — от традиционной лирической риторики и эта самобытность, оригинальный гений поэта, актуально присутствующий в каждом слове и в каждой интонации. Современным и аутентичным, соответствующим чувству личности, мироощущению читателя эпохи модерна становится в новой лирике не столько тематика, сколько интонация с ее неповторимым субъективным ритмом, гений поэта, индивидуальное творческое начало. С этого момента в культуре начинается выдвижение на первый план творческой индивидуальности поэта и, соответственно, по классификации С. Кналлер и Х. Мюллера, «творческой аутентичности». Вместе с тем, на самом деле, дело здесь уже не только живом, непосредственном присутствии автора, но и в том, что он говорит от имени своего поколения «штюрмеров», находя для высказывания нового представления о поэте очень личную форму — форму высказывания лирического героя-штюрмера. На уровне возможностей своего художественного языка литература отвечает ожиданиям нового читателя.

Еще большую роль проблема аутентичности играет в романе, который, как известно, рождается в традиционалистскую эпоху и противостоит ей, устанавливая контакт с незавершенной действительностью. Это ведет к тому, что роман, как показал М. Бахтин, должен постоянно доказывать свою инаковость по отношению к традиционным жанрам и к своей собственной традиции. Роман противостоит идеализирующему сознанию, свойственному высоким, классическим жанрам традиционалистской культуры, он обращен не к поэтическому идеалу героического прошлого, а к незавершенной, неидеальной современности, которую Гегель определял как «прозаически упорядоченную действительность» и соответствующее состояние мира состояние мира» [15, с. 354-380, 474-475]. Это мир социального «разноречья», мир, в котором исторические процессы обособления личности и развития цивилизации создали действительность, лишенную целостности и социального единства, раздробленную на множество относительно самостоятельных сфер жизни с их особенными «языками». «Новое культурное и литературно-творческое сознание живет в активно-многоязычном мире» [10, с. 455], в котором

происходит взаимоосвещение языков, разные сферы жизни и разные ценностные установки дистанцируются друг от друга, спорят, иронизируют друг над другом, — и это создает новую стилистику, порождает новые формы построения художественного образа, новые сюжеты. Роман основывается поэтому не на предании, а на личном опыте и свободном вымысле обособленного индивида, который находится в непосредственном контакте с незавершенной, открытой в неизвестное будущее, противоречивой действительностью. Об этой действительности нет возможности сказать «последнее слово», дать ей объективную и всеобъемлющую оценку. Можно утверждать, что выделяемые М. Бахтиным три особенности, принципиально отличающие роман от всех остальных жанров, могут характеризовать особые романские формы аутентичности художественного высказывания: 1) стилистическая трехмерность романа, связанная с многоязычным сознанием, реализующимся в нем; 2) коренное изменение временных координат литературного образа в романе; 3) новая зона построения литературного образа в романе, именно зона максимального контакта с настоящим (современностью) в его незавершенности [10, с. 456].

Так роман должен доказывать, что он говорит о современной действительности и поэтому демонстрировать свою прямую причастность к ней, подчеркивая, что он опирается не на предание, не на готовый идеал, а на личный опыт автора — опыт контакта с живой, противоречивой и во всех своих особенностях проблемной современной действительностью, который реализуется в особой форме контакта с героем, представляемом в его именно «незавершенности». Это означает, что романное повествование ведется не с завершенных и освященных традицией позиций коллективного опыта и сверхличных ценностей, а с точки зрения индивидуального, частного опыта современной личности, в «личном тоне» — о мире частной жизни<sup>6</sup>.

Романный тип аутентичности высказывания характеризует и показанное М. Бахтиным дистанцирование романа, часто ироническое, от ценностей коллективного опыта, высоких «образцов», «идеалов» традиционалистской культуры, от ритори-

<sup>6</sup> См.: «Повествование о мире частной жизни в частном тоне называется романом» [63, S. 319]).



ки, отсюда и изображение жизни противоречивой, порой далекой от моральных требований высокой литературы, замкнутой на личном, что было одной из причин пренебрежительного отношения к роману как низкому жанру, к тому же «портящему нравы». Тем самым роман доказывает свою собственную идентичность, свои, особые отношения с традиционной культурой, и это связано с необходимостью найти язык, аутентичный опыту современного человека, живущего в мире, где многие ценности оказываются проблемными и относительными, а готовые идеалы — нежизненными. Романное творчество, романский вымысел и творческое поведение писателя становится мимезисом реальной жизни романиста как современного человека, по своей инициативе и в соответствии со своими собственными жизненными установками творящего свою жизнь. Это же относится и к языку романа в узком смысле: как показал А. В. Михайлов, «в риторическую эпоху слово... владеет писателем, поэтом, оно выше и главнее его» [25, с. 161], оно является посредником между автором и действительностью, отделяя автора от действительности.

*...Романное слово, слово закономерно прозаическое, с самого начала идет от действительности, от события и вещи, оно есть послушная, гибкая, податливая, нежная, прозрачная «оболочка» образа действительности, ее конкретности, оно может теперь бесконечно углубляться в ее конкретный облик... теперь техника — во владении романиста, а не рассказчик — во владении определенной техникой [25, с. 161].*

Задача романиста — понимание жизни, а не узнавание в ней неких идеальных ценностей, смыслов, заложенных в риторической традиции. Аутентичность романного творчества — в понимании действительности, а не узнавании в ней априорных структур.

Творчество романиста — это как бы его реальная жизнь, осуществляемая в особом материале — в материале жизни вымышленного героя, в материале относительно автономного прозаического языка и относительно автономного произведения, которое становится аналогом, художественным образом реальной действительности, участником и наблюдателем которой является романист.

Традиционалистская культура иерархична, здесь противопоставляются высокие (говорящие об идеале, высокой морали

и общественных ценностях) и низкие жанры, в которых с точки зрения того же идеала подвергаются критике всевозможные несовершенства человека, прежде всего обусловленные его замкнутостью на интересах частной, практической жизни, часто далеких от требований общественной и религиозной морали. Роман, напротив, утверждает свою свободу от любых правил и заданных принципов, это жанр, в котором находит себе прибежище и форму реализации свободная личность и в котором, в отличие от классических жанров, перипетии и интересы личной, частной жизни выдвигаются на самый первый план, драматизируются и делаются основным содержанием произведения. Тем самым этот интерес эстетически и фактически утверждается в качестве главных ценностей человеческой жизни. Поэтому роман отрицает, часто пародирует и высмеивает традиционные «высокие» жанры, этически и эстетически противоположные ему — и по содержанию, и по форме. Потому роман не может иметь также «готовой», «канонической» формы: находясь в живом контакте с незавершенной, открытой в будущее, изменчивой действительностью, он всегда меняется вместе с изменениями человеческого опыта, представлений о реальности.

Роман таким образом утверждает свою аутентичность и добивается признания у читателя, опираясь не на традицию, а на живой опыт контакта с действительностью — или, что фактически то же самое — с читателем, с которым у его автора-повествователя в ходе повествования, ведущегося в личном тоне, часто завязываются теплые, доверительные отношения. Обращаясь к читателю, автор романа стремится представить и своих героев как реальных людей, часто выдавая свое произведение за их реальные записки, реальные рассказы, в которых они высказывают свой личный опыт — опыт современного человека, живущего в той же действительности, что и читатель. К романским приемам создания эффекта аутентичности относится также личная позиция автора, принадлежащего общей с читателем действительности, говорящего не от имени идеальных ценностей, а из опыта контакта с современным человеком, из своего внутреннего опыта. Характерно также, что со времен Филдинга романист начинает прямо говорить о себе и своем творчестве как работе, предполагающей и вымысел, и прямую связь с актуальной действительностью.



«Творческая аутентичность» оказывается и референциальной, и «эстетической аутентичностью», а к тому же и аутентичностью рецептивной.

Вымысел в романе представляет собой как бы продолжение реальной, практической действительности, — он отражает связанный с иллюзиями и надеждами на индивидуальное, личное счастье способ бытия современного человека, живущего инициативно и относительно свободно, часто в воображении творящего «роман» своей жизни. При этом в центре романа неизбежно оказывается внутренний мир героя со всеми его переживаниями, и чем они интенсивнее и драматичнее, тем интереснее для читателя.

Однако этой тематикой изображенного события в романе суть дела никак не исчерпывается: речь должна идти о творческих задачах романа, связанных с тем, что роман строит свой мир так, чтобы преодолеть ограниченность, неполноту обыденного существования современной личности в прозаической действительности, лишаящей его целостности, отчуждающей его от его человеческой сущности. «Поэзия сердца», о которой писал Гегель в своей краткой характеристике романа [15, с. 474-475] — это не только праздные мечты, не только мещанский боваризм или сумасбродные идеи, уход от действительности в ограниченный субъективный мир, болезненно порывающий с субстанциальным, всеобщим. Томас Манн определил суть романного жанра как «принцип углубления во внутреннюю жизнь» [24, с. 280-282]. Романное понимание человека предполагает такое углубление в его внутренний мир, которое позволяет читателю смотреть на внутреннюю жизнь героя не извне, а напротив, изнутри мира героя смотреть вовне, на мир, его окружающий. В романе по сравнению с эпосом происходит таким образом радикальное изменение повествовательной точки зрения: теперь здесь два повествовательных центра — субъективная точка зрения героя и точка зрения автора, видящего героя со стороны, более или менее объективно, в контексте большого мира других людей. Ценностям коллективного опыта общей жизни теперь противопоставлено достоинство опыта индивидуального, ценность свободного выбора и творческой инициативности отдельной личности, способность критического взгляда на традиционные устои и авторитеты.

Реализм XIX в. развивался в мире читателя, в котором абстрактные моральные добродетели традиционалистской культуры вступали в противоречие с реальной практикой рационализированной морали энергичного индивида буржуазного общества, «высочки», выходящего за границы патриархального уклада и традиционной морали в поисках социального и неотделимого от него материального успеха и поэтому склонному идти на компромиссы со своей совестью. Искусство реализма XIX века стремилось выработать нравственные ценности, связанные с житейской реальностью бытия современной личности, реализм искал возможности примирения противоречий личностного бытия в системе Я и Другие, мораль и социальная практика; характерное для реализма уважение к каждой отдельной личности, позиция терпимости, понимания, доверия и любви обуславливают особую романную этику [33, с. 121-131] — особый тип нравственного сознания, едва ли не граничащего с моральным релятивизмом. Ведь роман способен все понять и в конечном итоге все простить. В этом его высокая гуманная ценность, но в этом и его определенная слабость, определившая относительную недолговечность жизни этой формы романного мышления.

В романной этике мораль перестает быть абстрактно-идеальной, не выступает более как нормативное требование, а в сущностной своей ипостаси, как абсолютный нравственный императив, фактически выводится за пределы конкретного бытия в область неких извечных норм.

Аутентичность романа обеспечивается специфической для романа формой эстетического события — принципиально, подчеркнуто диалогическими отношениями между его участниками: в системе этих отношений устанавливается относительное равноправие активностей участников эстетического события. Это диалогические отношения между автором и героем, а также автором и читателем, героем и читателем: авторская позиция, а особенно позиция романного повествователя во многом определяется теми житейскими ценностями практической действительности, носителем которых является читатель, от которого в конечном итоге зависит, признает ли он «правдивость» авторской позиции, ее жизненность, или ему покажется, что автор остается в плену традиционного морализирования, исходит

из «абсолютов» традиционной эстетики и этики эпохи эйдети-ческой поэтики, ориентированной, в конечном счете, на «абсолютный эстетический идеал». Вместе с тем авторскую позицию в реалистическом романе XIX в. никак нельзя свести к простой ориентации на вкусы невзыскательного читателя, находящегося в плену своего житейского опыта. Никто не может отрицать того, что каждый из великих реалистов XIX в. обладал своей ярко выраженной индивидуальностью и великой способностью вступать в контакт с современным человеком, не теряя самостоятельности и критичности своей позиции, своих осознанных индивидуальных эстетических и этических убеждений, которые еще и оказывали мощное влияние на культуру. Характер этих диалогических отношений автора и читателя обусловлен тем, что они являются участниками «открытого события бытия», где уже не могло быть абстрактно-идеалистических представлений о человеке, но, тем не менее, всегда сохранялись представления о существовании незыблемых нравственных ценностей, вне которых не может быть человеческого общежития. Этот опыт эпохи, эпохи необходимости преодоления разрыва между вечными нравственными нормами и реальной практикой бытия современной личности, способной жить своим умом и руководствоваться своими стремлениями и своей волей, по-разному и в разных категориях переживался и обывателем, и мыслящей личностью, и эта актуальность эпохи формировала аутентичную форму отношений автора, героя и читателя.

Роман пытается разрешить проблему, соединяя несоединимое — возникла парадоксальная ситуация: объективно осуществляемая ориентация на утверждение ценности реальных житейских, неидеальных отношений автономной личности противостоит традиционалистской морали, но одновременно есть и потребность опереться как раз на традиционную — «замутненную», «истинную» мораль, и реалистическая эпоха представляет собой попытку соединить современную индивидуалистическую, практическую этику с нравственными традициями прошлого, стремясь найти некий компромисс между чистым, абстрактным моральным требованием и реальной моралью практического мира, — компромисс, который и переживается как истинная гуманность. Искусство компромисса и поиска

золотой середины — гуманного равновесия противоположных интересов и потребностей личности — становится чертой поэтики реалистического романа XIX в., обеспечивающего не чуждое противоречивых чувств сочувствие читателя и эффект аутентичности высказывания [36, с. 9-21].

Аутентичность высказывания снова обеспечивается опорой на две важнейшие, хоть и противостоящие друг другу, ценности эпохи модерна — на ценность свободного личного опыта, опыта чувств и надежд современного человека — героя романа — и на точку зрения автора, который смотрит на мир и героя в том числе со стороны, апеллируя в том числе и к коллективному опыту, носителем которого является, в частности, читатель. Аутентичность романной авторской позиции обеспечивается романским единством отношений контакта и дистанции к действительности, выступающей то как незавершенная и проблемная, связанная с невозможностью дать завершающую оценку всему, что живет открытым событием бытия, то как завершенная, то есть освещенная большим коллективным опытом, включенная в мудрый миропорядок объективного мира коллективной жизни.

В этих кратко обрисованных формах решения проблемы аутентичности художественного высказывания можно видеть глубокое взаимодействие участников эстетического события, вне которого не только невозможен серьезный творческий акт, но и невозможно творчество новых языков мимезиса, актуальность которого является необходимостью искусства в ситуации кризиса традиционных ценностных систем. Выше говорилось, что со всей остротой проблема аутентичности художественного высказывания возникает в культуре XX века, и это действительно так. Вместе с тем автор ставил перед собой задачу показать, что проблема нового, аутентичного языка мимезиса возникает прежде всего в ситуации глубокого культурно-исторического слома, который имел место при переходе от культуры традиционалистской эпохи к эпохе, поставившей в центр ценность автономной личности, Именно здесь почти впервые и во многом впервые возникали механизмы решения остро стоявшей проблемы аутентичности художественного высказывания, — которые весьма симптоматично оказались связанными со структурой

эстетического события. На эти механизмы опирался и по-своему их модифицировал XX век, в котором ценности культуры модерна, в свое время потребовавшие создания новых художественных языков, уже вступили в эпоху глубокого кризиса.

## § 7. АУТЕНТИЧНОСТЬ ПРОБЛЕМАТИЗАЦИИ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ФОРМ В XX ВЕКЕ

Проблема аутентичности художественного высказывания остро ощущалась в европейской и американской культурах первой трети XX в., когда происходили широко известные процессы глубокой перестройки художественных форм практически во всех видах искусства. Поиски аутентичной художественной формы должны были позволить найти формы художественного языка, который мог бы включать в себя опыт современного человека — и автора, и читателя.

Ведущий жанр европейской литературы XIX в. — роман, охватывавший своими формами все актуальные для культуры аспекты жизни личности и общества, уже в последние десятилетия века начал отступать, с одной стороны, перед малыми повествовательными жанрами, — литературной формой, отказывавшейся воспринимать и представлять все целое жизни общества как художественное единство, с другой стороны, — перед лицом мощного лидерства новой драмы в культуре эпохи. Искусство новой драмы, поставив под вопрос и, кажется, на каждом шагу разрушая самые основы своей жанровой природы (конфликт, действие, диалог) [73], достигает невиданной художественной силы, ставя под вопрос все, что составляет личностную культуру Европы, которая породила и пестовала реалистический роман XIX в. Однако тут же последовал и пересмотр этих достижений драматического искусства, вызвавший к жизни новые реформы драмы — и театра. Здесь находил свое радикальное выражение актуальный для духовной ситуации эпохи экзистенциальный опыт, ставивший под вопрос фундаментальные ценности гуманистической культуры XIX в. Это был трагический социальный опыт войны и революций в Европе, подкосивший социальный и исторический оптимизм еще относительно молодой эпохи мо-

дерна и вызвавший так называемую «девальвацию ценностей» — кризис ценностных систем. Этот опыт разрушал традиционные формы художественного дискурса, но особенно все формы связанного повествования, определенным образом упорядочивающего действительность в пространстве и времени — в системе традиционной логики последовательности, причин и следствий, которые должны были уже в начале века показаться и иллюзорными, и искусственными — неаутентичными опыту современного человека.

В конечном итоге, это была и реакция на ценностные ориентации реалистического романа XIX века, который искал возможности преодоления драматических противоречий личностного бытия на путях эпического синтеза [65; 69], уравнивания и гуманного их сглаживания [36; 37]: реалистическая эстетика познания и овладения практической реальностью на основе гуманистических ценностей и традиционных идеалов прощения, примирения и любви потеряла свой авторитет. Теперь нужно было заново учиться рассказывать этот мир, и рассказывать так, чтобы слово было аутентичным — чтобы оно уже в своей структуре заключало суровый, до сих пор еще не вербализованный, еще не отлившийся в формы традиционного культурного сознания опыт реальности, без всяких иллюзий, так, чтобы в структуре слова актуализовались наиболее глубокие проблемы и противоречия личностного бытия. Если раньше художник был критиком культуры с позиции высших ценностей этой культуры как ее же трансцендентальных оснований, то теперь он оказался тем, кто потерял способность доверять дискурсу, основанному на этих ценностях и вынужден искать язык, которые мог бы соответствовать тому его, и «внутреннему», и непосредственно социальному опыту, который оказался за пределами сознания до первой мировой войны.

Уже в последней трети XIX в. в структуре художественного образа происходили изменения, свидетельствовавшие о серьезных процессах, происходящих в художественном сознании. Это были изменения в соотношении в структуре художественного образа двух его планов — эмпирического, предметного и метафизического — смыслового плана, лежащего глубже плана непосредственно событийного.

Метафизический план образа — это уровень смысла, включающий эмпирическое явление в общую связь, сообщающий ему ту значимость, вне которой не может иметь место никакой осмысленный феномен человеческого мира. Это план смысла, пронизывающий и изнутри организующий предметно-событийный мир произведения. Здесь эмпирические предметы становятся знаками и символами — элементами художественного языка, по своей структуре аналогичного языку культуры. Господствующий в определенной системе культуры характер структуры художественного образа, соотношение обоих его планов может свидетельствовать о состоянии культуры — о состоянии ее основных механизмов — механизмов смыслообразования.

Метафизические структуры художественного образа говорят о надпредметных отношениях внутри образной системы. В повествовательном произведении это уровень не фабулы, не изображенных событий, а «языковой» — это отношения не живых людей, а сюжетных элементов, художественных образов, мотивов, приемов, словесно-речевых пластов, символов, традиционных сюжетных схем, повествовательных точек зрения и т.д. Он может быть выстроен по-разному, более или менее жестко, выступать как органическая логика или как проводимая автором идеологическая тенденция, в его строении реализуются упорядоченности, господствующие в культуре — ее языках, дискурсах, в том числе, конечно, художественных. Проблема заключается в том, как метафизический план соотносится с планом предметным, каким образом и в какой степени он пронизывает предметно-событийный уровень произведения. В зависимости от того, как строятся эти отношения, насколько он выявлен, насколько органично он сливается с фабульным планом или напротив, обособлен внутри художественного целого, можно говорить о различных типах творчества и разных состояниях и формах культуры, порождающих те или иные структуры художественного образа, художественного языка.

В ситуации кризиса культуры начинаются поиски художественных языков, аутентичных ее кризисному состоянию. Эти два плана действительно начинают как бы отделяться друг от друга, утрачивая то рождающее впечатление целостности органическое единство, которое было характерной чертой строе-

ния художественного образа таких художественных эпох, как эпоха классического реализма. В реалистическом искусстве, искавшем целостность бытия человека, физическая плоть образа, как правило, соответствовало его внутренней сути, поэтическое слово достаточно прямо говорило о смысле явления, описание носило не тенденциозный, а ценностный характер, исподволь, органично, как бы по внутренней логике вещей раскрывая этический смысл и объективную значимость явления для человеческой культуры. Предметный план образа организован так, что его строение ведет в его смысловую глубину: метафизический, духовный, смысловой план образа в реализме XIX в. оказывается не на поверхности, а во внутренней логике самих вещей — сюжетная (не фабульная) системность произведения организует предметный материал не извне, а изнутри, сюжет не играет самостоятельной роли, а следует за фабулой [35].

Уже у Флобера происходит дефабулизация романа — традиционно понимаемый смысл человеческого бытия начинает в его романах улетучиваться из материала практической жизни. Истинная человеческая жизнь больше не покрывается конкретными фабульными событиями, ее истинный смысл остается не названным, он отрывается от ничтожных фактов и поднимается на поэтологический уровень, уровень формы, живущей по другую сторону этой социальной конкретики, растворяется в строении произведения как целого. Так Флобер хотел сделать роман «ни о чем», из стиля, и так ничтожная драма деревенского адюльтера, мещанских представлений о «романтическом» счастье, о красивой, как в романе, жизни, оказывалась трагедией человеческого существования как такового, а роман в событийно-фабульном плане действительно как бы «ни о чем» — внешне пустая, растворяющаяся в повседневных мелочах жизнь среднего человека — становилась великим романом «воспитания чувств». Художественный язык Флобера убедительно изображал реальность, но сурово драматизировал представления о возможности целостного человеческого бытия.

В живописи процессы такого рода разъединения в структуре живописного образа начинаются еще в импрессионизме — это отказ от «литературности», резкое усиление роли «колорита», атмосферы, берущих на себя функции метафизического плана.



Происходит активизация плоскости холста, красочного слоя, который начинает приобретать самостоятельное значение; разъединение предметного и собственно «живописного», «фактурного» — метафизического планов в картине, прогрессирующее уплощение изображения — говорят о многом. Это «испарение» социально-практических ценностей, отказ от установки на традиционную и ясную обобщенность, впускающее в образ текучее время, время самоценных его мгновений. Именно это чувство времени, неустойчивости ускользающей от четкого обобщения жизни чувственных впечатлений, не имеющих ясных границ, мерцающих пространств световоздушной среды делало эти картины аутентичным выражением нового чувства жизни.

Аналогичный способ построения художественного целого очень характерен для драматургии Метерлинка и Чехова, где на фоне радикальной редукции фабульного плана сюжетный план — план незначительных и на первый взгляд случайных реплик персонажей, а также символических мотивов — служит прежде всего созданию подтекста, составляющего, собственно, основной текст произведения, существенно расходящийся с бытовым содержанием сценического действия. Конкретная жизнь сама себя не осмысливает — ее смысл оказывается для нее потусторонним, во всяком случае, он не высказывается, не может быть ею высказан.

Отрыв метафизического плана от предметности качественно изменяет его природу. Он неизбежно перестает быть силой, упорядочивающей предметный мир, придающий ему смысл и форму, и напротив, становится началом, скорее разрушающим предметные связи, дестабилизирующим сам язык. Проблематизация языка, начатая «Письмом» Чендоса и превратившаяся в дадаизме в его разрушение, имела своей истинной задачей разрушение языка культуры, его знаковой структуры (традиционно закреплённой в знаке связи означающего с означаемым), как она сложилась за предшествующее столетие, — ради того, чтобы выйти за пределы «готового» мира в Другое — мир, находящийся по ту сторону от «буржуазного разума». Отсюда метафизические акценты в письме Чендоса (например, когда он говорит о «бездумной причастности миру», «осеязаемости вечного», о том «неведомом языке», на котором он будет «ответствовать» перед

Богом). Атмосфера священнодействия в дадаистских акциях, о которой свидетельствует Хюльзенбек, говорит об аналогичной метафизической тенденции в искусстве авангарда, крайне важной для его понимания. Характерный для двадцатых годов поворот к глубинной психологии, которая ищет за языком культуры Другое, более подлинное, подрывающее культуру, модернистские поиски мифа, конструирование мифа как живого, вечного начала и Другого, в свете которого заново должны быть осмыслены модели языка культуры, — указывает на эту же потребность выйти за границы заданных традицией представлений. Прием остранения, очуждения, делая язык осязаемым, позволяет таким образом не только добиться «видения вещи», не только сломать стереотип восприятия, показать несостоятельность языка, но и создать ситуацию сдвига, сбоя, обнаружить зазоры, ведущие в Другое, сконструировать ситуацию перехода границ, выхода за пределы существующих моделей культуры к реальности, стоящей по ту сторону от них — в направлении сокровенного «внутреннего опыта», если принять понятие Жоржа Батая. Практика сюрреализма должна быть поставлена в связь с этими явлениями — здесь происходило своего рода освобождение языка, когда он, освободившись от контроля со стороны разума, конвенциональных моделей культуры, начинает говорить о Другом; семантические сдвиги открывают иное пространство, пространство «внутреннего опыта», располагающееся под поверхностью бытовой логики. Характерно, что это говорение о Другом вписывается в представления о сюрреализме как бунте.

Литературоведы, писавшие о русской литературе 20-х годов, использовали понятия «изобразительность» и «выразительность» [12], позволяющие подчеркнуть особую маркированность в этой литературе нефабульных элементов, особую выделенность повествовательного плана — сам язык, обособляясь от изображенного предмета, оказывается предметом изображения, сознательно конструируется писателем. В результате оба плана образа становятся проблематичными. Появление в литературе 20-х годов таких разрушающих «органическую» логику повествования приемов, как создание мифологической параллели к событиям и ситуациям, цитатность, стилизация, языковые игры, пародирование литературных моделей и превращение



приема в «действующее лицо» (Ходасевич о Набокове) [40], создание символических мотивов и планов как непосредственно воспринимаемой, откровенной символичности изображаемых событий, зачастую откровенная концептуальность и экспериментальность построения свидетельствует о возникновении типа мышления, который держится уже не на принципе целостности, ценит не органичность, а проблематичность (характерное слово Томаса Манна). То, что мы называем поэтическим смыслом произведения, до конца не поддающимся рациональной формулировке смыслом целостности, — может вытесняться интеллектуальным построением, идеей, концептом, фабула часто откровенно конструируется как условность, как прием, создающий возможность разработать какое-то особенное, внутреннее, непредметное содержание, становится предметом изображения — как бы превращается в сюжет — сюжет углубления в скрытую внутреннюю жизнь. У Франца Кафки и Андрея Платонова, Андре Жида, Реймона Радиге, Андрея Белого, Бертольда Брехта фабула выступает как условность, позволяющая разработать содержание, для которого в культуре нет языка. Оно не является для культуры фактом, как бы не существует, но оно подрывает основы культуры, ставит их под вопрос.

Аутентичность этих языков мимезиса отчасти жила реакцией на эстетику реалистического повествования XIX в., отталкиванием от нее, как она реализовалась в романе той эпохи. Роман давал образцы уравновешенной «органической формы», установки на имплицитные диалогические взаимодействия сюжетных линий, уважения к средне-человеческому, нравственно требовательной и одновременно гуманной участливой терпимости к человеческим слабостям, диалогической уравновешенности во взгляде романа на отношения «я и другой», реализующейся в уравновешенной и внутренне устойчивой системе романной формы<sup>7</sup>. Замкнутая система внутренних диалогических отношений, которая «держала» роман XIX в. как относительно устойчивую жанровую форму, оказалась разомкнутой в живую действительность, стала втягивать в себя читателя, активность сознания которого ста-

<sup>7</sup> Структура внутренних диалогических отношений, организующая романное целое на всех уровнях его организации, в поэтологических аспектах анализируется в [33].

новилась тем элементом романной структуры, без которого она не могла быть собрана в осмысленное целое: роман стал провокативен по отношению к сознанию читателя, он теперь вызывает к активности читателя, непосредственно и открыто строясь не как зеркало реальности, а как «апеллятивная структура» [55; 57], живущая контактом с этой реальностью. Пассивная рецепция такого текста становится органически невозможной.

В структуре повествования происходят существеннейшие изменения, вызванные необходимостью разорвать цепи повествовательных традиций XVIII-XIX вв. и найти повествовательную позицию, аутентичную опыту эпистемологической неуверенности. Это форма повествования, редуцируя метафизический уровень организации произведения, позволяет уйти от традиционной позы всезнающего повествователя, способного вершить свой суд над героями с позиции обладания истиной. Новый повествовательный метод возник благодаря изобретению Генри Джеймсом «метода точки зрения», получившим глубокое развитие в творчестве Джозефа Конрада, строящего повествование на изображении кругозора отдельных персонажей, их ограниченных точек зрения. Убедительность этого повествовательного метода обусловлена еще и тем, что оно опирается на драму отношений частных, ограниченных «правд» субъективного восприятия конкретных личностей, что не позволяет дать им завершающую оценку.

Характерной особенностью формирования нового романного мимезиса является поиск новых аутентичных форм его построения, проявившихся в дефабулизации романа — редукции фабульного действия, отодвигающей таким образом на периферию интереса читателя. Поступки героя перестают быть организующим центром произведения, место «истории» начинает занимать ее развернутая сюжетная разработка, — сюжетное развертывание связанных с фабульным событием переживаний и размышлений, образующих пространство, которое следует определить как «пространство сознания». Пространство сознания оттесняет время фабулы и становится организующим началом основных романских форм XX века.

Одной из самых «выразительных» и важных для XX века решений проблемы аутентичности художественного выска-

звания стал поэтологический роман (или метароман, роман о написании романа, роман о романе и т.д.), центральным содержанием которого становится творческий процесс писателя, в котором разрабатываются отношения между вымыслом и реальностью, воображением и действительностью, свободой и несвободой личности в процессе творчества, составляющего смысл его существования, но тем самым и жизни человека. Конечно, эта форма отражает новое состояние и новое понимание личности, автономность которой оказывается в новой действительности ограничена, во многом утрачивает статус субъекта действия не только в романе, но и в социальной действительности. Аутентичность этого языка романного мимезиса очевидно связана с тем, что таким образом находит свое выражение опыт редукции пространства того объема свободы личности, возможностей ее самореализации, контрастирующих с «нормативными» требованиями культуры модерна к личности; очевидно, это опыт несоответствия этого пространства возможностей ожиданиям и потребностям человека, ценностно ориентированным на мифы культуры о возможностях личности. Проблематика конфликта воображения и реальности, отношения к Другому как другому субъекту, оборачивающаяся отношением к нему как к объекту, проблематика восприятия Другого, описанная Сартром в понятиях «палача и жертвы» то прямо, то косвенно свидетельствует об аутентичности языка дефабулизации.

Второе направление поисков решения проблемы аутентичности художественного высказывания в романной форме стал роман внутренней точки зрения от Пруста до Хемингуэя и Белля, делающий своим центром пространство сознания героя или героя-повествователя и тем самым последовательно противопоставляющий сознание повествующего Я в позиции вненаходимости предмету повествования — внешней действительности, обнаруживающий, в особенности в лирическом романе, противостояние героя социуму, автономность и внутреннюю независимость, самостоятельность сознания личности. Это крупное явление, аутентичность которого прежде всего — в утверждении важной ценности эпохи — ценности личности, ее свободы и, что исключительно важно, ее способности сопротивляться миру отчуждения, отстаивать свою внутреннюю независимость вопреки

всем обстоятельствам враждебной ей действительности, пытающейся превратить личность в марионетку. Аутентичность повествовательного метода Пруста отвечает, может быть, еще более важной ценности человека XX века — ценности установления контакта с живой жизнью, прорыва к реальности из границ сознания, закабаленного стереотипами сознания культуры эпохи модерна.

Во всех случаях новые романские языки моделируют внутреннее пространство сознания человека культуры модерна как исходный пункт понимания личности — культивируя пространственную форму как некоторый объем восприятия реальности как бесконечно сложного целого. Эта форма построения художественного целого аутентична типу культуры, который видит свои фундаментальные основания в одинокой личности. Одновременно она оказывается аутентична восприятию мира, в котором органические связи между людьми и разнообразными явлениями культуры рвутся. Это проявляется в резком возрастании роли жестких, геометрических форм организации произведения и отдельного образа, особенно на уровне композиции, где органические переходы, изменения точки зрения сменяются открыто монтажными, как бы насильственными, ломающими органическую форму: монтаж и коллаж — характерное явление поэтики повествования 20-х годов, но еще более ярко проявившее себя в живописи эпохи. Однако поэтика абстрагирования, по В. Воррингеру — противостоящая поэтике вчувствования, поэтике живых форм — как поэтика «мертвых форм» [75, S. 71-89], по-своему аутентична тому восприятию отношений людей, которое в определенной степени характеризуется понятием «практики холодности» 30-х годов, как форм сохранения человеческого достоинства и самоопределения личности в изначально искусственном мире человеческого общества [67], что, может быть, особенно важно для культуры эпохи модерна.

Эстетика «геометрических» форм в литературе проявляется в пространственной форме «романа авторского сюжета», отчасти близкой поэтологическому роману. Роман авторского сюжета представляет собой конструкцию, позволяющую открыто собрать в одном пространстве сознания разные явления и формы жизни, чтобы таким образом выстроить определенную логику

отношений частей, которая должна сказать нечто существенное о жизни человека в обществе. Эта форма позволяет наиболее активно и как бы «честно» отразить и оценить отношения людей, отдельных кругов общества, наметить возможности осмысленного целого. Такова конструкция романа Джойса «Улисс», которая не скрывает авторскую работу по увязыванию разнородного в некоторое целое, мыслимое автором как «миф», целостность человеческого бытия. Это специфическое для литературы XX века средство достигнуть полной аутентичности художественного высказывания, которое происходит «здесь и сейчас»: на глазах читателя создается мир, который не претендует на реальность, он есть только мир сознания. Этот способ решения проблемы аутентичности художественного высказывания параллелен поэтологическому роману и многочисленным поэтологическим формам в разных искусствах XX века. Одна из этапных и ярчайших по емкости проблематики и многоплановости содержания реализаций этих форм в XX веке — пьеса Пиранделло «Шесть персонажей в поисках автора», в которой изображается процесс создания пьесы и репетиция ее на сцене.

Разъединение элементов и конфликт, несогласуемость метафизического и эмпирического планов внутри художественного целого — это структура, в которой данная ситуация творчества и данное состояние культуры обнаруживает себя именно структурно: художественное целое ею и формируется. В результате роман неизбежно теряет ту относительную устойчивость, внутреннюю уравновешенность своей формы, которая сложилась в XIX веке, открыто проблематизирует и порой пародирует классические жанровые структуры, зримо являя в этой структуре образа важнейший и столь болезненный для творца конфликт между «внутренним опытом» и языком. Этот конфликт реализуется в романе 10-20-х годов XX века как внутренне конфликтная структура личности, определяющая собой структуру романной формы, обладающей специфической «открытостью» и «незавершенностью». Таким образом, «открытость» романной формы оказывается в данном случае аутентичным выражением духовной ситуации эпохи.

Аутентичность этих особенностей незавершенности европейского романа XX века связана с опытом нерешенности проблемы

личности, невозможности очертить ее границы, определить то ее устойчивое ядро, которое позволило бы найти равновесие между Я и не-Я в личности, установить отношения продуктивного диалога в системе Я и Другой, сознательное и бессознательное. Это одна из коренных проблем культуры модерна, и обращение к ней исключительно содержательно. Духовная ситуация двадцатого века характеризуется опытом отчуждения личности, порождающего ощущения и слабости, и несостоятельности перед миром, и вытекающими отсюда тяжелыми внутренними конфликтами и комплексами, стремлениями то замкнуться на себе, своем внутреннем мире, то раствориться в массе, чтобы то потерять себя, освободиться от бремени ответственности за свою личность, то противопоставить свою волю всем, то отказаться от своей воли и т.д. В этих условиях обнаруживается невозможность кардинального для романного мышления способа диалогического конципирования образа героя в единстве отношений дистанции и контакта, которое конституировало бы его бытие как личности в качестве одновременно и автономной, и включенной в эпическое единство мира других людей. Оба начала личностного бытия жестко отчуждаются друг от друга, как бы перестают друг друга понимать, органическое единство между ними, которое могло бы конституировать целостность произведения, становится невозможным: объективный взгляд на личность со стороны может оказаться не «даром» восполнения, о котором писал М. Бахтин, а жестоким ударом, разрушающим надежду на обретение какой-то целостности своего Я.

Поэтому специфической проблемой искусства начиная с 20-х годов оказывается «социальный миф» — завершенные образы, «портреты», маски, готовые формы, стереотипы, модели восприятия человека, не соответствующие его внутренней сути. Это формы житейского восприятия и художественного, литературного конципирования как поступка, биографии, так и внутреннего мира человека, которые являются препятствиями для понимания личности и с которыми поэтому спорит литература XX века. Роман иронически дистанцируется от жанровых форм романного сюжета, таких связанных с сюжетно-композиционной структурой и проблематикой классического романа XIX в. традиционных сюжетов, как сюжеты социального или любовного

романов, романа-карьеры, романа о художнике, воспитательно-го, семейно-бытового, психологического романов, он пародирует типично «романические» мотивы и приемы сюжетной организации романа — любовный треугольник, тайна, встреча, роковое совпадение, преступление и т.д. Классическими образцами такого пародийного построения текста романа, иронизирующего арсенал романной техники XIX века, являются романы Реймона Радигэ, например «Мао», Андре Жида «Подземелья Ватикана» и «Фальшивомонетки» [17].

Переживание проблемы целостности как нерешенной и неразрешимой становится онтологическим фундаментом художественного мышления эпохи, сказывающимся в способах построения художественного образа и произведения в целом. Это открытая форма, и ее открытость выступает как обращенность к читателю, взывание к нему, который мог бы завершить целое — эта открытость предстает как вызов читателю, провокация его на различные толкования текста, полагание определенной позиции вне текста, где могли бы родиться смыслы, организующие целое, но эти смыслы так и остаются вне практической реальности, как ряд ее возможностей, ни одна из которых не является истинной (Кафка).

Прежде всего это проявляется в том, что отныне искусство отказывается создавать «органическое» произведение, которое будет строиться как замкнутый в себе и самодостаточный мир, обладающий своим абсолютным центром тяжести — вектором целостности, божественного единства, которому причастна каждая отдельная личность, каждое совершающееся событие, каждое слово. В искусстве 20-х годов, а частично и раньше — происходит размыкание текста в мир — в художественном мире естественно возникают разрывы и зияния, которые, с одной стороны, пробуждают сознание читателя от умиротворенной пассивности, резонируя с его личным, внутренним, пусть и бессознательным опытом нерешаемости фундаментальных проблем его бытия, опытом метафизической необеспеченности его существования, с другой — они «впускают» в художественный мир активность читателя, который оказывается вынужден не только переживать неустроенность этого поэтического мира, но и пытаться выстроить этот текст в своем сознании таким образом,

чтобы как-то справиться с отсутствием смысла. Это уже не только «Leerstellen», о которых пишет В. Изер и которые не могут не иметь места в произведении словесного искусства, в данной ситуации «пропуски» или «незаполненные места» выступают уже и как формы реализации опыта разрушения границ культуры, внутри которых она хранила свои святыни.

Разрыв между эмпирическим и метафизическим планами в системе художественного образа создает почву для радикальной перестройки способов организации художественного мира, — текст не может найти для себя завершающей формы, он приобретает внутреннюю неустойчивость, предполагающую возможности смыслового перестроения, он строится как открытый разным формам переосмысления и перетолкования, как это происходит во многих романах XX века, таких, например, как «Голый год» Б. Пильняка, «Фальшивомонетки» А. Жида, «К маяку» В. Вулф, «Степной волк» Г. Гессе, «Голый завтрак» У. Берроуза и др. В постмодернистских текстах уже во внешней форме обнаруживается способность едва ли не менять свою жанровую природу в процессе развертывания текста.

Роман 20-х годов рвет с той относительной завершенностью произведения романного искусства XIX века, которое обладало своей автономностью по отношению к потоку жизни: роман XIX века был в непосредственном контакте с современной действительностью, но это был контакт, который мыслился как ее отражение, роман строился как зеркало жизни, отражающее ее во всем ее богатстве и всей ее противоречивости. Он стремился вобрать в себя все — «захватить все», как выражались Бальзак и Толстой — и тем самым он был уже не частью, не продолжением актуальной действительности, а как бы всей целостностью мира, вторым миром, живущим своей относительно самостоятельной и замкнутой в себе жизнью. Этот второй мир был узнаваемым и вместе с тем самодостаточным, он обладал всей жизненной убедительностью, во многом обеспеченной его автономностью целостного и замкнутого на себе произведения, позволявшей ему едва ли не подменять собой реальность. Эту целостность мира как произведения обеспечивала личность автора — творческий субъект как божественный творец оказывался творцом произведения как целостного мира — зеркала творения самого Бога.



Роман XX века предстает, однако, уже не как зеркало жизни, а как событие высказывания, субъект которого находится внутри самой жизни, является ее живым голосом, и в этом заключается аутентичность его языка. Это высказывание обязано своей формой и словом не традиции, — оно как бы спонтанно и произвольно, предстает как проблематичная попытка реализации внутреннего опыта в общезначимом языке, как эксперимент — роман как бы заново открывает свою свободу, вновь и с новой остротой и полемичностью по отношению к традиции переживает себя как подлинно незавершенный жанр, полагающий метафизический конфликт в самой своей структуре. Понятие «незавершенности» предполагает здесь относительное отсутствие автономности по отношению к живой действительности, непосредственный контакт с ней, пребывание на границе между искусством и жизнью, открытость в событие бытия в его текучести и ценностной — этической и эстетической — нерешенности, а в конечном итоге — также и опыт поражения в попытке выразить невыразимое.

## § 8. КУБИСТИЧЕСКИЙ ПРИНЦИП В ЛИТЕРАТУРЕ И ИСКУССТВЕ XX В.

Искусство XX века неоднородно — это множество различных тенденций, течений, школ, традиций, художественных направлений и этапов развития художественной культуры; вместе с тем двадцатый век может быть увиден и понят также и как относительно целостная эпоха развития искусства, обладающая своим единством, внутренней связью между различными художественными направлениями и этапами развития искусства, общими чертами художественного языка, общностью определенных творческих принципов, актуальных для многих, если не для большинства явлений художественной культуры века. Одним из таких творческих принципов является кубистический принцип, возникновение которого внутренне связано с решением проблемы аутентичности художественного высказывания.

Кубистический принцип — это понятие, так обобщающее принципы художественной организации образа в кубистической живописи, что они могут быть применены для характеристики фундаментальных структур художественного языка XX века в це-

лом, и в частности, для описания характерных аспектов строения художественного образа в различных жанрах литературного творчества<sup>8</sup>. Представляется, что возникновение кубистического принципа свидетельствует, прежде всего, об остроте проблемы аутентичности художественного высказывания в культуре XX века в целом, что уже в начале века привело к радикальному обновлению художественной формы и возникновению как бы «немиметических» форм в искусстве.

Художественный опыт авангарда, модернизма и постмодернизма в литературе со всей отчетливостью обнаруживает, что последним содержанием всех художественных новаций искусства XX века становится создание нового образа человека. Характерной особенностью этого образа становится текучесть, неустойчивость границ, децентрированность — невозможность привести все его аспекты к единому центру, одному началу, одной точке зрения, невозможность исчерпать его представлениями о личности, восходящими к XVIII-XIX в. Культура в очередной раз обнаруживает, что сам человек внутри себя лишен целостности, он находится в противоречии со своим сознанием, разные стороны его существа живут в разном времени, он никогда не находится полностью «здесь и сейчас». Это обуславливает проблематизацию или даже невозможность понимания современного мимезиса как «узнавания»: «узнавание» известного и устойчивого, ставшего фактом языка культуры, становится препятствием для установления контакта с текучей реальностью, лишенной в глазах человека устойчивого, надежного смыслового центра, она кажется бессвязной и хаотической. Отсюда — новые формы искусства XX века, стремящиеся аутентично схватить меняющееся чувство реальности и порождающие новые способы творческой деятельности, один из которых можно истолковать как кубистический творческий акт [32].

В структуре кубистического мимезиса это формы деятельности, ориентированные, с одной стороны, на развертывание образа на основе углубленного субъективного переживания

<sup>8</sup> Понятие «кубизм» довольно широко распространено в литературоведении и критике, как применительно к анализу поэтики Г. Аполлинера, что достаточно традиционно [42; 56], так и к самому широкому кругу литературных явлений в поэзии и прозе [46; 47].



предмета, вчувствования в него, а с другой стороны, на основе остранения и объективации — аналитически-рациональной дистанции к нему. Обе эти тенденции, каждая в отдельности — субъективации и объективации — отличаются высокой степенью радикализма и порождают характерные структурные особенности построения художественного образа в литературе и искусстве XX века. В живописи это кубизм, строящий объект на пересечении разных углов зрения, визуальных перспектив, снимающих привычную для традиции центрацию взгляда, геометрически разделяющих образ на отдельные самостоятельные аспекты — «пласты», плоскости и объемы

Возникает «живописный объект», структура которого в чувственной форме как бы концентрирует в себе проблематичную картину мира, лишённого органической целостности, но заключающую в себе некую другую, настораживающую и загадочную красоту, вне зримой симметрии, гармоничности и стройности, но обещающую какие-то другие истины, иные, подвижные упорядоченности не эмпирического опыта... В литературе это, с одной стороны, искусство М. Пруста и многочисленные формы субъективированного повествования, лирическая проза, а также весьма характерное тяготение к иррациональному, к мифу, к всеединству, в котором встретятся все формы жизни. В живописи и скульптуре тенденция субъективации проявляет себя в импрессионизме и постимпрессионизме, отчасти экспрессионизме и абстрактном искусстве. При этом субъективное вчувствование отличается очень высокой степенью активности и поэтому, вопреки В. Воррингеру, порождает уже не столь свойственную ему «органическую форму», а проникает как бы до эйдоса предмета, абстрагирует в нем глубинные конструктивные линии внутреннего напряжения, творя стилизованную и абстрактную форму чистой выразительности: субъективное вчувствование оборачивается абстрагированием — порождает эффект абстрагирования.

Опора на субъективный опыт является одной из принципиальных предпосылок аутентичности художественного высказывания в XX веке. Вместе с тем для искусства нашей эпохи от авангарда до постмодернизма характерно стремление художника найти формы объективной коррекции субъективно-личного опыта, способы его очищения от субъективно-индивидуалистических,

сентиментально-романтических иллюзий, — творческий субъект ищет пути прорыва к общезначимому и сверхличному. Источник так называемой «дегуманизации», «деперсонализации» искусства следует искать в критике романтического субъективизма и «гамлетизма», связанной с опытом крушения традиционных ценностных систем, недоверием к гуманизму, опирающемуся на принципы самодостаточности личности и представлений о ее автономности.

Субъективации и вчувствованию в художественной культуре XX века противостоит объективация: мы имеем эстетику объективной реализации образа П. Сезанна, эстетику очуждения Б. Брехта, стиль новой деловитости, искусство конструктивизма и абстракционизма, футуризм и поп-арт, многообразные постмодернистские игры, такие особенности современного искусства, как стремление избежать сентиментальности, авторитет иронии, интеллектуальной трезвости и точности в образе... Вместе с тем радикальная объективация, «остранение» позволяют вывести объект из автоматизма восприятия и по-новому, с новой интенсивностью пережить, аутентично прочувствовать объект, сделать его живым и ощутимым, — вчувствоваться в его собственную внутреннюю энергию.

Так что, пожалуй, ни одно из названных художественных движений не вмещается в рамки одной из указанных тенденций: специфика художественного языка XX века во многом связана с взаимодействием и взаимопревращением тенденций вчувствования и абстрагирования в структуре образа и произведения, которое и описывается нами в данном случае как «кубистический принцип».

Характерно, что важнейшим элементом художественного образа становится разрушающий традиционный миметический язык выход в текст самих технических усилий художника, который можно рассматривать как осуществленную в технике работы над материалом и моделью «работу понимания», оказывающуюся фундаментальной основой и глубинным смыслом кубистического способа решения проблемы аутентичности художественного высказывания. Художник работает с формами восприятия как способами и приемами построения образа, обладающими самоценностью, так что его непосредственным предметом ста-

новится уже не модель, а языковые формы, формы языка живописи — различные ракурсы, перспективы с соответствующими конstellациями живописных элементов, плоскостей и линий. Но в результате этого происходит замена модели отдельными ее аспектами, абстрагированными от ее целостности при помощи живописной техники. Как писал Жуан Грис: «Я работаю с элементами духа».

Из этих абстрактных по отношению к модели элементов создается образ, в котором разные формы субъективного опыта восприятия и воспроизведения предмета объективируют друг друга, порождая новое явление — развертывающийся по своей собственной, уже независимой от модели логике живописного объекта. Художник свободно конструирует свой живописный объект из этих объективных, готовых элементов — объективное содержание подвергается с этой точки зрения решительной субъективации.

Здесь одно оборачивается другим, и это взаимодействие в живописи порождает эффект абстрагирования, о котором выше и шла речь: на первый план выходят линия, плоскость, цветовое пятно, — «материал», грамматика живописных форм заменяет предмет. Таким образом, «эйдос» модели — абстрагированная ее «кристаллическая форма» — реализуется в особой активности материала (линии, цвета, камня, звука, слова и т.д.), обнаруживающего свою «грамматику». «Грамматика» материала выступает как «грамматика» модели.

В литературе XX века мы имеем дело практически с теми же процессами. В лирике Г. Тракля, например, образ строится часто как симультанная композиция различных форм восприятия, переживания, различных точек зрения, в которой происходит значительное абстрагирование предмета высказывания — это разные формы очень интенсивного, концентрированного и экспрессивного вчувствования в предмет, но ни одна из этих форм не получает самостоятельного риторического развития, эмоция тут же остраивается и объективируется, а тем самым «обуздывается» симультанной композицией, ограничивая образ минимальным словесным выражением.

Что касается смысла целого произведения, то он остается не назван, — он предстает, как и в кубистической живописи,

как нечто незавершенное, неготовое, формирующееся в системе отношений изолированных словесных образов. Изолированное положение каждого словесного образа позволяет ему вступать в отношения с любым другим образом. Такого рода симультанная композиция носит не линейный, а главным образом пространственный характер: между отдельными мотивами, высказываниями нет отношений линейной логической последовательности — перед нами пространство сознания, в котором все элементы функционируют по принципу «рефлексивной референции», выступают едва ли не как разные формы реализации одного переживания, разные варианты высказывания некоего единого содержания... Но смысловая целостность этого произведения — целостность совсем особого рода. Она именно не дана, не существует как нечто готовое, как данность и заданность, она рождается в творческой работе читателя, который должен соотнести отдельные элементы образа, разные его аспекты, связать ассоциативные ряды и создать некоторое смысловое единство — единство внутренне динамичное, открытое, нецентрированное, лишнее определенных контуров и смысловых границ, и все же обладающее какой-то незавершенной — не эмпирически данной, — незавершенной смысловой целостностью. Смысл возникает в открытом событии общения текста и читателя, он может складываться всякий раз по-разному.

Кубистическое «распластование», по выражению Н. Бердяева, образа, развертывание его одновременно с разных точек зрения, мы находим и в других жанрах: по природе своей кубистический принцип разъединения элементов в драматургии Б. Брехта и других драматургов XX века, описанный в научной литературе, — явление этого порядка. Роман XX века являет собой множество вариантов реализации кубистического принципа. Монтаж и разъединение элементов — характерные кубистические формы его организации. «Метод точки зрения» как способ повествовательной организации романа также может рассматриваться как показательный вариант реализации кубистического принципа построения художественной целостности произведения. Художественный мир романа строится здесь с разных точек зрения в самом буквальном смысле: носителями этих точек зрения являются персонажи романа, глазами которых

увидена изображенная в тексте реальность. Может быть, максимума в этом аспекте кубистическая художественная практика достигает в повествовательном искусстве постмодернизма, где непосредственным предметом изображения являются не столько люди и события, вещи, сколько жанровые, стилевые, сюжетные и композиционные, повествовательные формы литературы, постоянно обнаруживающие ту или иную свою ограниченность, а вместе с тем и свою смысловую определенность.

Есть основания поставить вопрос о кубистическом принципе как общей для искусства XX века модели решения проблемы аутентичности художественного высказывания, неожиданно обнаруживающей себя как некоторое стилевое своеобразие художественной культуры XX века.

#### Библиографический список

1. Аверинцев С. С. Автор // КЛЭ, Т. 9. М.: Советская энциклопедия, 1978. Стб. 28.
2. Аверинцев С. С. Древнегреческая поэтика и мировая литература // Поэтика древнегреческой литературы, М.: Наука, 1981. С. 3-14.
3. Аверинцев С. С., Андреев М. Л., Гаспаров М.Л., Гринцер П. А., Михайлов А. В. Категории поэтики в смене литературных эпох // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания, М.: Наследие, 1994. С. 3-38.
4. Аристотель. Поэтика (пер. М. Л. Гаспарова) // Аристотель и античная литература. М.: Наука, 1978. С. 111-163.
5. Арто А. Письма о жестокости // А. Арто Театр и его двойник. М.: Мартис, 1993. С. 110-113.
6. Батай Ж. Внутренний опыт. СПб: Аксиома, Мифрил, 1977. 336 с.
7. Бахтин М. М. К методологии гуманитарных наук // М. М. Бахтин Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 361-373.
8. Бахтин М. М. Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве // Бахтин М. М. Собрание сочинений. Т. 1. Философская эстетика 1920 —х годов. М.: Языки славянской культуры, 2003. С. 311-324.

9. Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике // Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. М.: Художественная литература, 1975. С. 234-407.

10. Бахтин М. М. Эпос и роман // Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. М.: Художественная литература, 1975. С. 447-483.

11. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1979. 424 с.

12. Белая Г. А. Закономерности стилевого развития советской прозы двадцатых годов. М.: Наука, 1977. 250 с.

13. Бройтман С. Н. Историческая поэтика // Теория литературы. Учебное пособие для студентов филологических факультетов высших учебных заведений. В 2 т., под ред. Н. Д. Тмарченко. Т. 2, М.: Академия, 2004. 368 с.

14. Выготский Л. С. Психология искусства. М.: Искусство, 1986. 573 с.

15. Гегель Г. В.Ф. Эстетика. В 4 т. Т. 3.: Лекции по эстетике. М.: Искусство, 1971. 621 с.

16. Гофмансталь Г. фон. Избранное. Драммы. Проза. Стихотворения. М.: Искусство, 1995. 846 с.

17. Гринштейн А. Л. Маскарадность и французская литература XX века. Дисс...докт. филол. наук. Москва: МГУ, 1999.

18. Ионеско Э. Интервью // Ионеско Э. Противоядия. М.: Прогресс, 1992. 480 с.

19. Ионеско Э. Трагедия языка. // Как всегда — об авангарде. Антология французского театрального авангарда. М.: Союзтеатр, 1992. С. 134-138.

20. Историческая поэтика: Итоги и перспективы изучения. М.: Наука, 1986. 336 с.

21. Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания, М.: Наследие, 1994. 512 с.

22. Лишаев С. А. Эстетика Другого. Самара: Самарск. гуманитарная академия, 2000. 366 с.

23. Лосев А. Ф. История античной эстетики. Аристотель и поздняя классика. М.: АСТ, 2000. 878 с.

24. Манн Т. Искусство романа // Манн Т. Собр. соч. в 10 т. Т. 10. М.: Гос. изд-во худож. лит., 1961. С. 272-287.

25. Михайлов А. В. Роман и стиль. Теория литературных стилей. Современные аспекты изучения. М: Наука, 1982. С. 137-203.
26. Михайлов А. В. Судьба классического наследия на рубеже XVIII-XIX веков // Классика и современность. М.: Наука, 1991. С. 149-164.
27. Моросеева Д. Д. Проблема аутентичности художественного высказывания в прозе Ингеборг Бахман. Дисс. ...канд. филологических наук. Самара, 2017.
28. Моросеева Д. Д. Проблема аутентичности восприятия как опыт переживания бытия в повести П. Хандке «Медленное возвращение домой» // Поэтика и метафизика художественного высказывания: сборник научных статей к 70-летию Н. Т. Рымаря. Самара: Самарск. гуманитарная академия, 2015. С. 278-295.
29. Пруст М. Обретенное время. М.: Наталис, 1999. 350 с.
30. Рымарь Н. Т. Аутентичность художественного высказывания как проблема эстетического события // Вестник Самарской гуманитарной академии. Серия «Философия. Филология.» 2013. № 1(13) С. 128-150.
31. Рымарь Н. Т. Введение в поэтику романа. Воронеж: Воронежский университет, 1989. 270 с.
32. Рымарь Н.Т. Кубистический принцип и проблема мимезиса // Диалог культур – культура диалога. Сборник в честь 70-летия Н. С. Павловой. М., 2002.
33. Рымарь Н. Т. Поэтика романа. Куйбышев: Изд-во Саратовского ун-та, Куйбышевский филиал, 1990. 254 с.
34. Рымарь Н. Т. Проблема аутентичного слова: лирический язык прозы Вольфганга Борхерта // Русская германистика. Ежегодник Российского союза германистов. Т. 1. М.: Языки славянской культуры, 2004. С. 1-24.
35. Рымарь Н. Т. «Разъединение элементов» и организация целостности художественного мира в западном романе 20-30-х годов XX века // Проблемы метода и поэтики в зарубежных литературах XIX-XX веков (историческая динамика и национальная специфика). Пермь, 1989.
36. Рымарь Н. Т. Реалистический роман XIX века: поэтика нравственного компромисса // Поэтика русской литературы. М.: РГГУ, 2001. С. 9-21.

37. Рымарь Н. Т. Романное мышление и культура XX века // Литературный текст: проблемы и методы исследования. 6. Аспекты теоретической поэтики: К 60-летию Натана Давидовича Тамарченко. М.; Тверь, 2000. Вып. 6. С. 88-102.
38. Рымарь Н. Т. Творческий потенциал мимезиса и «неимитических» форм в искусстве // Новейшая драма рубежа XX-XXI веков: миметическое / антимиметическое. Самара: Инсома-пресс, 2013. С. 5-21.
39. Рымарь Н. Т. Узнавание и понимание: проблема мимезиса и структура образа в художественной культуре XX века // Вестник Самарского госуниверситета, 1997. 3(5). С. 28-39.
40. Ходасевич В. Ф. О «Сирине» (Набоков) // Возрождение. 1937. 13 февраля. № 4065. С. 9.
41. Хосе Ортега-и-Гассет. Дегуманизация искусства // Эстетика. Философия культуры. М.: Искусство, 1991. С. 218-260.
42. Швейбельман Н. Ф. Аполлинер и кубизм // Проблемы литературной критики. Тюмень, 1979. С. 22-28.
43. Adorno Th. W. Ästhetische Theorie. Frankfurt a.M., 1970.
44. Authentisch/ Authentizität /Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden. Hrsg. von Karlheinz Barck, Martin Fontius, Dieter Schlenstedt, Burkhardt Steinwachs, Friedrich Wolfzettel. Band 7. Supplemente. Register. Stuttgart, Weimar 2005. S.40-43.
45. Authentizität als Darstellung. Hrsg. von Jan Berg, Hans-Otto Hügel und Hajo K2.Authentizität. Diskussion eines ästhetischen Begriffs. München: Fink, 2006. 332 S.
46. Brogan J. V. Part of the Climate: American Cubist Poetry. Berkeley: U of California P, 1991.
47. Brogan J. V. Hemingway's In our Time: a Cubist Anatomy // Hemingway Review. Spring 98. Vol.17. Issue 2.
48. Bürger P. Prosa der Moderne. Unter Mitarbeit von Christa Bürger. Fr/M., 1992.
49. Bürger P. Theorie der Avantgarde. Frankfurt, 1987.
50. Curtius E. R. Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter. Bern; München, 1954.
51. Frege Gottlob: Über Sinn und Bedeutung // Zeitschrift für Philosophie und philosophische Kritik, NF 100, 1892, S. 25-50



52. Friedell E. Kulturgeschichte der Neuzeit. Die Krisis der Europäischen Seele von der Schwarzen Pest bis zum Ersten Weltkrieg. München, 1996.

53. Gebauer G., Wulf Ch. Mimesis. Kultur – Kunst – Gesellschaft. Reinbek bei Hamburg, 1992.

54. Goethe J. W. Poetische Werke in drei Bänden. Band 1. Gedichte. Epen. Berlin und Weimar 1970.

55. Günther T. Hoffmannsthal: Ein Brief. München: Wilhelm Fink, 2004

56. Hermans T. The Structure of Modernist Poetry. L., 1982

57. Hoffmannsthal G. Aufzeichnungen 1896 // Hofmannsthal G. Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden. Hrsg. von Bernd Schoeller. Frankfurt a.M. 1979-1980. Bd. 10. Reden und Aussätze 3.1925-1929, Aufzeichnungen.

58. Inszenierung von Authentizität. Hrsg. Von Erika Fischer-Lichte\_ Christian Horn, Isabel Pflug und Matthias Warstat. Audlage. FrankeVerlag, Tübingen und Basel, 2007.

59. Iser W. Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischer Anthropologie. Frankfurt a.M., 1993.

60. Iser W. Der implizite Leser. München, 1972.

61. Iser W. Die Appellstruktur der Texte. Unbestimmtheit als Wirkungsbedingung literarischer Prosa. Konstanz, 1970.

62. Kalisch E. Aspekte einer Begriff- und Problemgeschichte von Authentizität und Darstellung // Inszenierung von Authentizität. Hrsg. von Erika Fischer-Lichte und Isabel Pflug. Tübingen, 2000.

63. Kayser W. Das sprachliche Kunstwerk. Eine Einführung in die Literaturwissenschaft. Bern-München, 1971.

64. Kiesel H. Geschichte der literarischen Moderne. Sprache. Ästhetik. Dichtung im zwanzigsten Jahrhundert. München, 2004.

65. Kinder H. Poesie als Synthese. Ausbreitung eines deutschen Realismus Verständnisses in der Mitte des 19. Jahrhunderts. Frankfurt a.M., 1973.

66. Knaller S., Müller, H. Einleitung. Authentizität und kein Ende // Authentizität. Diskussion eines ästhetischen Begriffs. München: Wilhelm Fink Verlag, 2006. S. 7-16.

67. Lethen H. Verhaltenslehren der Kälte. Lebensversuche zwischen den Kriegen. Frankfurt am Main, 1994.

68. Petersen J. H. Die Fiktionalität der Dichtung und die Seinsfrage der Philosophie. München, 2002.

69. Rhöse F. Konflikt und Versöhnung: Untersuchungen zur Theorie des Romans von Hegel bis zum Naturalismus. Stuttgart, 1978

70. Schlich J. Literarische Authentizität. Prinzip und Geschichte. Tübingen 2002. 186 S.

71. Staiger E. Lessing: Minna von Barnhelm // Staiger E. Die Kunst der Interpretation. Zürich, 1971. S. 63-82.

72. Strub Ch. Trockene Rede über mögliche Ordnungen der Authentizität // Authentizität als Darstellung. Hrsg. von Jan Berg, Hans-Otto Hügel und Hajo Kurzenberger. Hildesheim 1997.

73. Szondi P. Theorie des modernen Dramas (1880-1950). Frankfurt a.M., 1965.

74. Taylor C. Quellen des Selbst. Die Entstehung der neuzeitlichen Identität. Frankfurt a. M., 1994.

75. Worringer W. Abstraktion und Einfühlung. Ein Beitrag zur Stilpsychologie. München: Fink, 2007. 179 S.

## ГЛАВА 2. МОДЕРН И ПОСТМОДЕРНИЗМ: ПРОБЛЕМА ГРАНИЦЫ ПОНЯТИЙ И ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ЯЗЫКОВ В СОВРЕМЕННОМ ГУМАНИТАРНОМ СОЗНАНИИ

*Бразуль-Брушковский Евгений Георгиевич*

### § 1. (ДЕ)КОНСТРУКЦИЯ (ПОСТ)СОВРЕМЕННОСТИ: ОТ НЕЛИНЕЙНОГО МЫШЛЕНИЯ К НЕСУБСТАНТИВИСТСКОЙ ТЕОРИИ ЛИЧНОСТИ

Стремление к современности как способу мироощущения может быть проинтерпретировано как стремление к непрерывности жизненного опыта. «Прошлое» такой непрерывностью не обладает, т.к. оно прошло и не находится здесь и сейчас, оно не в настоящем времени, т.е. не со-временно. Длительность и вообразимую непрерывность прошлое обретает лишь в форме нарративов, самые популярные формы которых — идеология и автобиография, являющиеся вариантами исторической нарративации.

О несамостоятельности понятия «постмодерн» говорилось и говорится много. Для отечественного читателя обращение внимания на эту проблему стало возможным во многом благодаря известному тексту Вольфганга Вельша, опубликованному еще в 1992 году, где автор упоминал оценку, согласно которой «постмодерн» как десигнат необязательно относится к какому-либо денотату, а тот, в свою очередь, вовсе не обязательно имеет осязаемый референт в социокультурной реальности. Иными словами, постмодерн — это еще одно составное слово, наподобие, скажем, слова «post-amt» [2]. Добавим, что, в таком случае, мы можем аналогичным образом «деконструировать» и многие другие слова. Например, слово «posture» можно записать как «post-ure», предполагая, что «ure» можно сократить до «ur» и далее представить его как немецкую приставку «Ur-», означающую первичность, исходность. Тогда «posture» человека постмодерна можно будет проинтерпретировать как «постпервичность», подчеркивая, тем самым, как деконструктивную особенность современной куль-

туры, так и отказ от самой идеи «первичности», «изначальность», «архэ» и вообще любой субстанциальности. На фоне такого опыта деконструкции «прочитать» Колонну Нельсона в Лондоне как фаллический символ, а выражение «увидеть свет в конце туннеля» как метафору деторождения не представит никакого труда. А вот вопрос, в какой степени эти прочтения соответствуют действительности, теряет всякий смысл, так как, согласно идеологии постмодерна, понятие реальности как чего-то независимого от познающего субъекта само является конструктом. Так что в области теории познания постмодерн, конечно, создает совершенно апокалиптический порочный круг: спрашивать об истинности нашей картины реальности (мира) бессмысленно, потому что для этого нужно верить в существование такой независимой реальности, не изменяющейся под влиянием нашего ее описания (это одна из объективистских заповедей науки). Да и вообще онтологические теории истины имеют достаточно ограниченное хождение, т.к. для большинства случаев нас интересует скорее эффективность, удобство, экономность нашего подхода или метода, а не онтологический статус исследуемого объекта. Например, даже в экспликации обычного опыта с дифракцией электрона определить его онтологический статус в момент прохождения через щель вряд ли возможно в рамках имеющихся в нашем распоряжении онтологических теорий. По отношению же к значительному числу социокультурных объектов даже вопросы эффективности или экономичности могут отпадать, так что даже дефляционистские концепции истины могут оказаться бесполезными при анализе социокультурных практик.

Осознав, что человеческая деятельность в большей степени конструирует мир, чем адаптируется к нему или «отражает» его, человек неминуемо должен был прийти к осознанию того, что и он сам является сконструированным — например, в виде человека эпохи модерна и, тем более, эпохи постмодерна. Однако так же закономерно возникло представление о том, что если до сих пор человека конструировало общество, или время, или эпоха, то теперь он может — и имеет право (что было связано и с распространением концепции прав человека как общественной идеологии) — конструировать себя самого, как «внутреннего», так и «внешнего».

11 сентября 1980 года Юрген Хабермас во Франкфурте произносит речь, которая потом будет положена в основу его статьи под названием «Модерн – незавершенный проект» [5]. Дата 11 сентября должна что-то нам напомнить, напомнить о событиях, которые произойдут через 21 год после этой речи. С точки зрения человека эпохи модерна эта фраза звучит странно: предполагается, что мы, находясь в 1980 году, должны вспомнить о чем-то, что произойдет в 2001! Но у нас эта возможность есть, поскольку мы уже не являемся людьми модерна, и знаем, что будущее может становиться причиной прошлого.

В упомянутой работе Хабермас пытается понять, что же, грубо говоря, пошло «не так» в нашем шоу под названием «Модерн» и почему модерн как проект, по сути дела, провалился. Применительно к нашей проблеме мы остановимся лишь на некоторых пунктах.

Во-первых, для модерна характерно стремление к созданию единой, универсальной системы взглядов на мир, вследствие чего он пытается свести все разнообразие мира к некоей единой универсальной схеме. Естественно, все, что в эту схему не вписывается, подлежит либо игнорированию, либо уничтожению. Во-вторых, оказывается, что человеку должно быть доступно знание о такой единой концептуальной схеме, и на этом предположении строится вообще вся европейская метафизика, а по сути дела – и вся европейская философия в целом, философия вообще, как мероприятие. В-третьих, предполагается, что чем больше у нас будет знания, которое строится на рациональных основаниях, тем лучше будет становиться наш мир. Последняя идея идет еще от Сократа и Платона, которые считали, что люди совершают зло, потому что они *не знают*. Если они становятся образованными, если они знают, понимают причины своих действий, если они согласуют причины своих действий с неким логосом, мировым разумом, принципами, правилами, то тогда всем станет, в конце концов, легче жить. Легче жить станет, потому что моя деятельность будет все более рациональной, общество, соответственно, тоже будет более рациональным, более разумным, а это значит, что мы будем искоренять, последовательно искоренять несправедливость и недостатки, и прочее, и прочее. Кроме этого, возникла мысль, что можно истории

помочь, если (пока что) история развивается не очень разумно. И поскольку мы уже выяснили, какой она должна быть, то можно заняться практическим действием. Как учил нас Маркс, «философы лишь различным образом объясняли мир, а дело состоит в том, чтобы его изменить» [3].

Однако сама мысль о том, что мир можно отредактировать, берет свое начало не в эпоху фотошопа, fake news и твиттов Трампа; она появляется намного раньше – еще у Платона, как доказывает Карл Поппер [4]. Для того чтобы рациональная схема и настройка не сбивались, нужно убрать все те факторы, которые вызывают возмущение, отклонение, флуктуации и, таким образом, вынуждают (закрытую) систему реагировать нестандартным образом, чего она в принципе сделать не может.

То, что модерн является незавершенным проектом – трагедия самого модерна. Чтобы жить согласно идеалам рациональности, нужно сначала *поверить* в эту рациональность, нужно сначала ей *научиться*, – как убедительно показал Т. Кун. Стало быть, если можно научиться *этой рациональности* (парадигме), можно научиться и *другой*? Ведь если бы она была одна, то она была бы рациональностью *врожденной* – во что верили все, от Декарта до Канта? А раз рациональность не обязательно *одна* – как показали (из самых лучших, гуманистических, побуждений) антропологи-эволюционисты – Тайлор, Миклухо-Маклай, а также (нагруженные уже неклассическим иррационализмом Шопенгауэра – Шпенглер, и, невольно, Данилевский), – то она может быть и третьей, и тридцать седьмой? А если рациональностей может быть много, значит, рациональность принципиально не-монистична, поскольку она оказывается неизоморфна реальности. Рациональность из вселенского логоса превращается в систему отсчета, коих может быть сколько угодно, а привилегированной системы отсчета нет, – как объяснил А. Эйнштейн.

Ресурсом обеспечения идеалов рациональности является пренебрежение, игнорирование и дискриминация всего того опыта, по крайней мере опыта, который выходит за пределы принятой схемы, который не согласовывается с принятыми правилами и нормами, иными словами – верность идеалам рационализма, верность единой объясняющей схеме поддерживается благодаря *репрессиям*, которые нужно понимать в самом

широком смысле этого слова: репрессии социальные, политические, психологические, гендерные, расовые, возрастные. Точно так же, как общество подавляет отклоняющийся (девиантный) опыт, мы этот самый девиантный опыт в самих себе стараемся заглушить, *вытеснить*, как сказали бы психоаналитики, для того чтобы он нас не беспокоил, не портил нам картину, в которой все хорошо и понятно, продумано и соответствует раз и навсегда установленным принципам.

Конечно, поскольку совершенно закрытых систем не существует в принципе (запрет на такую систему озвучил еще Парменид, а в XX веке он был усовершенствован мереологией и синергетикой), любая система, так или иначе, модифицируется. Однако есть пределы, до которой она может модифицироваться.

Именно поэтому социалисты, коммунисты, большевики пели «весь мир насилия мы разрушим до основания», именно поэтому, потому что они прекрасно понимали: то, чего хотят они добиться, невозможно реализовать путем демократических выборов, система не позволит изменить себя до такой степени. Вопрос только в том, что мы построим после того, как разрушим прежний мир насилия, получилось ли построить другой мир, основанный на других принципах?

И вот тут, к сожалению, постмодерн очень четко говорит: увы, ничего у вас не вышло, и получиться в принципе не могло, потому что на самом деле в глубине, в основании любых политических идеологий лежат принципы, которые не прочитываются из самих этих идеологий, лежит то, что мы красиво называем дискурс, способ нашего мышления, способ нашей речи, репрессивные практики, практики угнетения, практики подавления, дискриминации, вписанные в европейскую культуру. И поэтому, если вы хотите избавить европейскую культуру от репрессивности, если вы хотите показать, вскрыть и исправить ту несправедливость, которую идеалы рационализма осуществляют по отношению ко всем людям, как к тем, которые чувствуют себя вполне комфортно, так и к тем, кого мы уже признали жертвами этой системы, так вот, если вы хотите этого добиться, вам придется разрушить всю эту европейскую культуру. Хабермас показывает, как ограничивающие практики вписаны в структуру идеологии модерны, Лиотар показывает, как нарративы и метанаррати-

вы, глобальные, объяснительные, рассказывающие структуры, определяют наш способ мышления, как на основе этих нарративов строятся и политические идеологии, и наша повседневная жизнь. Фуко показывает, как знание превращается в инструмент насилия, которое осуществляется обществом по отношению к группам людей, конкретным индивидам, и как потом эти самые индивиды, воспитанные в этой системе насилия и репрессий воспроизводят это насилие в своих собственных семьях, домах, головах.

Одной из главных причин всему этому я считаю несколько идей: идею субстантивности, идею личностного сепаративизма, идею маскулинной инструментальности. Здесь будут рассмотрены лишь первые две, поскольку экспликация третьей потребует отдельного исследования.

В то время как значительная часть предметов научных исследований мыслится независимо от теорий, объясняющих их (что представляет собой одно из условий собственно научного подхода к объяснению действительности), существует также множество других предметов, сам способ рассмотрения которых (и, конечно, результаты) зависят от избранной системы координат, уровня исторического развития понимающего общества, социокультурных нарративов, гендерного дискурса, исследовательских программ, реализуемых научным актором (сообществом или индивидом), хронотопа, эпистемы, наконец, ментальных (когнитивных, нейробиологических) predispositions того или иного исследования.

К числу таких предметов относится и понятие личности, которое активно используется и в обыденном, «народном» дискурсе, и в научном. Соответственно, сложно сказать, откуда появляется идея о субстантивности личности. Казалось бы, как можно сомневаться в ее существовании, когда каждый из нас ежедневно пользуется таким понятием как «Я», «личность», «мне кажется», «я хочу» и т.д. (Не зря Гуссерль предостерегал от опасности, грозящей социальным наукам принимать свои собственные идеализированные концепты в качестве структуры самого жизненного мира.)

Сегодняшнее понимание субстанции вовсе не является таким прямолинейным. Например, мы можем считать, что субстанции являются не более, чем пучком свойств (*bundles of*



properties). Субстантивация духовного (психического, ментального) означает, что сознание существует как вещь, как объект. В данном случае различие между т.н. идеалистами и материалистами не так уж важно: и в том, и в другом случае имеем дело с сознанием как предметом, обладающим той или иной степенью самостоятельного существования. Все это строится как на естественной научной установке, которую критиковал Гуссерль, так и на идее отделенности человека от других людей. Но обе идеи, по сути, основываются на физикализме, причем в его самом дремучем, механицистском варианте, предполагающем, что мир состоит из отдельных, хорошо разграниченных (чем?) предметов.

Согласно точке зрения, которую я называю здесь личностным сепаративизмом, взрослый человек определяется границами и не нуждается в других людях. Взрослея, ребенок отдаляется от своих родителей, и чем более самостоятельным и независимым от других людей он становится, тем больше мы склонны называть его взрослым. Впрочем, такая традиционная точка зрения плохо согласуется с сегодняшними нейробиологическими представлениями.

Однако все это неверно, как объясняют нам сегодня нейробиологи. Открытие зеркальных сетей нейронов группой ученых из Пармского университета под руководством Джакомо Ричцоллатти показало их ключевую роль в механизме имитации, являющемся основой не только физических действий, но и языковых навыков, и эмоционального общения [8]. Мы устроены так, чтобы воспринимать друг друга, учиться у других людей, взаимодействовать с ними, со-настраиваться на них. Так что, когда кто-то советует нам не позволять другим людям влиять на себя, мы должны понять, что это невозможно. Если другие люди не влияют на меня, то я, скорее всего, психопат, заикленный на одной идее.

Возникают новые теории личности, личности как процесса, как потока (М. Чиксентмихайи) [7], пучка взаимодействий (bundle of interactions), как конструкта, который собирается и пересобирается в различных контекстах.

Человек оказывается скорее сетевым процессом, чем вечной идеей (как у Платона), чем загадочным сплавом двух субстанций (как у Декарта), чем проекцией своего собственного бессознательного (Фрейд). Как же можно после этого считать общество

субстанцией, базисом по отношению к человеку-надстройке? Очень просто: если будем продолжать считать, что человек — функция общественных отношений. Это присутствует и у Маркса, и еще больше — в современном капиталистическом обществе тотального надзора [9], вплотную подошедшего к реализации электронных антиутопий в стиле «Матрицы» и «Терминатора».

Представление о том, что современное общество является сетевым, не является совершенно новым, хотя впервые его четко выразил М. Кастельс [6]. По сути, человеческое общество *всегда* было сетевым, но только информационное глобализирующееся человечество смогло осознать факт своей взаимосвязанности, скрытый до поры мифологемами «наций-государств» и инструментальными, маскулинными, сепаративистскими эпистемологиями. Потребовались существенные преобразования в структуре общества, прежде чем игнорируемый до сих пор когнитивный опыт маргинализированных групп начал включаться в когнитивную, операциональную и ценностную ткань мейнстримного большинства. Скорее с ощущением, чем с осознанием этих процессов, и связаны сегодняшние вопли по поводу сохранения каких-то традиционных ценностей, из которых ничего кроме грубого домостроя, тем не менее, на ум никому не приходит.

К числу тех людей и групп людей, которые опрокидывают грубый социологизаторский физикализм, утверждающий детерминированность взглядов и поведенческих моделей социальным субстратом, относятся, например, люди с т.н. небинарными и текучими идентичностями. Если правда, что гендер субстантивен, т.е. «отражает» некую «природу» («биологическую» или социальную), то в обществе с однозначным гендерным порядком небинарные идентичности не могли бы возникнуть в принципе [1].

Если мы считаем, что личность является набором характеристик (чем они определяются, в данном случае, это отдельный вопрос), то нет ничего удивительного, что в сетевом обществе происходит растворение понятия личности как объекта, как вещи-в-себе, и ему на смену приходит понятие личности как процесса, потока, пучка взаимодействий (bundle of interactions). Идентичности, перестав быть непоколебимыми основами и скрепами, оказываются индивидуациями нарративов. В этом смысле сетевое общество оказалось лишь удачной моделью,

на примере которой можно интерпретировать природу сознания и личности как сетевого динамического процесса.

Поскольку мы живем в эклектичной культуре, нет смысла искать единую методологию, раскрывающую (единственно возможную) последовательность событий. Стремление к (ре)конструкции подобной последовательности – это результат линейного, типографического, индивидуалистически рационального и вивисекционного мышления Модерности. Осознав, что человеческая деятельность в большей мере конструирует, чем отражает мир, человек неминуемо пришел к выводу о том, что и он сам является конструктом – в виде человека модерна и, тем более, постмодерна (пост-современности?). Вопрос лишь в том, в каких нарративах и системах человек оказывается в большей степени объектом или агентом такого конструирования и сохраняются ли прежние представления о «внутреннем» и «внешнем» человека в условиях распространения несубстантивистских теорий личности и текучих моделей идентичности.

#### **Библиографический список**

1. Бразуль-Брушковский Е. Г. Небинарные идентичности и гендерная стратификация общества // Социальная стратификация в цифровую эпоху: к 130-летию со дня рождения Питирима Сорокина: XIII Международная научная конференция «Сорокинские чтения – 2019»: Сборник материалов. М.: МАКС Пресс, 2019. С. 464-466.
2. Вельш В. «Постмодерн». Генеалогия и значение одного спорного понятия // Путь. № 1. М., 1992. С. 109-136.
3. Маркс К. Тезисы о Фейербахе // Маркс К., Энгельс Ф. Сочинения. Изд. 2-е. М.: Гос. изд-во полит. лит.-ры, 1955. Т. 3. С. 1-4.
4. Поппер К. Р. Открытое общество и его враги. Т. 1: Чары Платона / Пер. с англ. под ред. В. Н. Садовского. М.: Феникс, Международный фонд «Культурная инициатива», 1992. 448 с.
5. Хабермас Ю. Модерн – незавершенный проект // Вопросы философии. 1992. № 4. С. 40-52.
6. Castells M. Informationalism, networks, and the network society: a theoretical blueprint // The Network Society. A Cross-

cultural Perspective / Ed. by M. Castells. Cheltenham; Northampton: Edward Elgar, 2004. P. 3-45.

7. Csikszentmihalyi M. Applications of Flow in Human Development and Education / The Collected Works of Mihaly Csikszentmihalyi. Cham: Springer, 2014. xxii+494 p.

8. Rizzolatti G., Sinigaglia C. (2008) Mirrors in the Brain: How Our Minds Share Actions, Emotions, and Experience. Oxford: Oxford University Press, 2008. xiii+242 p.

9. Zuboff Sh. The age of surveillance capitalism: the fight for a human future at the new frontier of power. N.Y.: Public Affairs, 2018. 717 p.

*Швец Анна Валерьевна*

## **§ 2. ГРАНИЦЫ ПОНЯТИЯ «АВАНГАРД»: КОММУНИКАТИВНЫЙ ПОВОРОТ В ТЕОРЕТИЧЕСКОЙ РЕФЛЕКСИИ**

Осмысление природы литературного «авангарда» имеет к сегодняшнему дню богатую и по-своему выразительную историю. Задача настоящего параграфа – очертить контуры этой истории, обозначив, как в центр исследовательского интереса выходит связь между эстетикой социальной коммуникации и эстетикой авангардистской формы (обуславливая тем самым «коммуникативный поворот»).

Частью истории понятия «авангард» является, безусловно, дифференциация понятий «модернизм» и «авангард», которые иногда трактуются как практически синонимичные. Как правило, авангард отграничивается от модернизма как его наиболее радикальный извод, стойко ассоциирующийся при этом с негативизмом по отношению к прошлому (М. Калинеску) [26, p. 97-100], с экспериментализмом и открытием нового (Ч. Расселл, А. Эйстейнссон) [35; 27].

В отечественных исследованиях также предлагается при различении понятий «модернизм» и «авангард» толковать первый как более широкий культурный феномен, включающий в себя и феномен авангарда, и неавангардные течения (например, акмеизм). Как и модернизм, авангард – тип творчества, осно-

ванный на «моменте генерирования творческой энергии» [19, с. 15], самовыражении субъекта. В таком качестве авангард преemственен по отношению к другим течениям внутри «модернизма»: декадансу, символизму, и в то же время находится с ними в перманентном споре (Р.-Д. Клуге, О. А. Клинг, Е. В. Тырышкина) [см. 10; 8; 19]. Декаданс и символизм «не всегда подда[ю]тся фиксации в терминах линейного противопоставления стилей», но связаны с «главным художественным событием» культуры XIX-XX в., «открытием и всесторонним обоснованием прав субъективности» (В. М. Толмачев) [18, с. 247]. Художественные открытия декаданса и символизма авангард радикализирует (В. П. Руднев, В. Бычков, М. Н. Липовецкий) [13; 2; 11]. Он разделяет «все... черты модернистской художественности, но предлагает их радикальную версию» (*разрядка автора – А.Ш.*) [11, с. 29].

Исследователи различают авангард как историческую категорию (экспериментальное искусство 1900/10-1930-х, авангард «в собственном смысле слова») и как метаисторическое явление (импульс культуры к самообновлению, наблюдаемый в разные эпохи) [9, с. 10]. Первые метафорические употребления слова «авангард» зафиксированы задолго до возникновения самого явления, в значении «передовой отряд армии искусств» [26, с. 107], [15, с. 15]. Употребленное таким образом, это слово сообщает представление о действии одновременно эстетическом и социальном, художественном и политическом, в котором коммуникация социальная переходит в художественную.

Первые теоретические описания авангарда возникли в 1960-1980-х гг. Термин «авангард» ввел К. Гринберг в эссе «Авангард и китч». Гринберг описывает авангард как элитистскую и изоляционистскую культуру формального эксперимента, подчеркнута антикоммуникативную, в которой чистое самовыражение ради самовыражения важнее передачи опыта или конкретного содержания [29]. Отчасти мысль Гринберга продолжил Р. Поджолли, автор первой монографии по «теории авангарда» (1962) [34]. Поджолли попытался описать «дух» авангардного творчества при помощи ряда категорий: «активизм», «нигилизм», «футуризм» (ориентированность на будущее), «агонизм» (противостояние норме): эти коммуникативные стратегии позволяют авангард-

ному художнику отдалиться от общества, замкнуться в кружке интеллектуальной элиты и внутри нее создавать произведения, не рассчитанные на широкую циркуляцию и популярность.

Важная поворотная точка — классическая монография П. Бюргера «Теория авангарда» (1974) [25; 3], где вводится понятие «исторического авангарда» (авангард 1910-1920-х гг.). Авангард описан как социологическое явление, отрицающее автономию института искусства и «изолированность искусства от жизненной практики, индивидуальное производство и обособленную от него рецепцию» [3, с. 83]. По Бюргеру, «[а]вангард ставит себе целью снятие автономности искусства через его растворение в жизненной практике» [3, с. 83]. Коммуникативный профиль авангарда определяется не через изоляцию от аудитории, а противоположным образом: авангард притязает на переопределение отношений между коммуникацией социальной и коммуникацией эстетической.

В дальнейшем исследователи подвергли ревизии концепцию П. Бюргера, привлекая более широкий корпус фактов и сообщая его трактовке новый теоретический вектор. В фокус внимания ряда исследователей попадают аспекты авангардного творчества, существенные с точки зрения коммуникативности: экспериментальная литературная форма коллажа (М. Перлофф) [33], поэтика авангардного театра (Ч. Иннес) [31], авангард как система дискурсов о творчестве (Р. Мерфи, коллективный сборник под редакцией П. Вуда) [32; 37], роль визуально-пластических искусств в литературном авангарде (Д. Шейнеманн) [36].

Исследования авангарда активно продолжают сегодня, но в принципе можно констатировать, что в отечественных исследованиях и в исследованиях зарубежных славистов достигнут консенсус в виде признания авангарда инновационным типом творчества, «проектным» и «программным», нацеленным на производство «нового», включая новую реальность.

«Основной целью русского авангарда было создание Нового Человека, нового общества, новой формы жизни», — сформулировал теоретик искусства Б. Гройс, описывая связь между авангардом и тотальной эстетизацией действительности сталинизма [5, с. 8]. Д. В. Сарабьянов отмечал среди основных характеристик авангарда «необходимость художественного открытия»,

«проектность» (распространение открытия на разные сферы деятельности, включая социальную жизнь) и «программность» (организованность деятельности по осуществлению и внедрению открытий) [14, с. 85]. Т. В. Балашова сходным образом определяет основные черты авангарда: «резкий, громкий отказ от традиций предыдущих веков», «осмысление эстетического новаторства как акта общественного», «эксперимент, которому предстоит дать плоды в будущем», «футурологическое сознание» [1, с. 22]. В формулировке Ю. Н. Гирина, «поэтика» авангардного творчества основана на общем векторе. Этот вектор определяется как «творческая деятельность, направленная на преобразование картины мира» [4, с. 71]. «Авангардное произведение всегда предполагает пересечение границы, отделяющей художественный мир от внеэстетического» [11, с. 29], — уже самая эта посылка предполагает тесную сопряженность в данном типе творчества социально-коммуникативной и эстетической сторон.

Особого упоминания заслуживают работы по теории культуры, в которых устанавливается связь между авангардом как жизнотворческим проектом и современными ему коммуникативными технологиями (А. Хайссен) [30], а также связь между авангардом и популярными медиа (Р. Уильямс) [38]. Оба исследователя, уже признанные современными классиками, отмечают, что опробованные авангардом языковые форматы, способы ангажирования и мобилизации адресата оказались долговечнее самого авангарда, — они существуют и по сей день в поле массовой культуры (для Хайссена), в рекламе и массовой пропаганде (для Уильямса). Тем же поиском связи между экспериментом авангарда и медиа-технологиями отмечены работы об интермедialности авангарда О. А. Ханзена-Леве (вышли отдельным сборником на русском языке в 2016 г. [23]). Линию Ханзена-Леве по изучению медийного субстрата коммуникации авангарда продолжает ученица Ф. Киттлера М. Ферингер, в центр своей монографии «Авангард и психотехника» [20], выносящая понятие «практики» — практики коммуникативной и технологически обусловленной, объединяющей разные области деятельности.

Отдельный массив работ, также имеющих отношение к проблеме коммуникативности авангарда, представляют собой статьи и книги отечественных и русскоязычных исследователей (живущих

за рубежом), в которых коммуникативная сторона авангарда обсуждается в семиотическом ракурсе, как эксперимент со знаком и его восприятием. Это работы М. Грыгара, Д. Г. Йоффе, О. В. Ковалю, Н. С. Сироткина, О. В. Соколовой, В. В. Фещенко, М. И. Шапира, Е. Фарыно [6; 7; 16; 17; 21; 22; 24; 28].

Как отмечает М. И. Шапир, «в авангардном искусстве прагматика [знака и текста — А.Ш.] выходит на первый план» (*разрядка автора — А.Ш.*) [24, с. 137]. Прагматическое измерение коммуникации подразумевает «отношение знаков к интерпретаторам», в отличие от семантики, включающей «отношения знаков к их объектам» [12, с. 71]. «Что говорится» уступает «как говорится» (и «как воздействует»). Чтобы произвести действие, а не сообщить нечто, говорящий намеренно затрудняет сам процесс сообщения, меняя знак. Означающее может фигурировать само по себе и раскладываться «на исходные дифференциальные признаки» [28, с. 5], — тем самым акцентируется связь не между высказыванием и объектом/понятием, а между высказыванием и субъектом. Соответственно, все более значимую роль начинает играть материальная сторона художественной коммуникации, окрашенная присутствием субъекта (голос, произносящий слово особым образом, или рука, воспроизводящая слово посредством идиосинкратического, уникального жеста письма).

Общая тенденция авангардистского письма, в формулировке Е. Фарыно, — это «возврат к текстопорождающим инстанциям», так что «дешифровке... подлежит не сообщение [как «предшествующая идея» — А.Ш.]» [28, с. 5], а поведение автора, его творческий жест. В. Фещенко отмечает, что в авангардных практиках акцентируется «прагматическая направленность...от творящего субъекта к знаку» [21, с. 115], «сам жест творческого поведения автора» (*разрядка автора — А.Ш.*), направленный «на художественный акт, на его порождение» [21, с. 114]. В фокус внимания выходит присутствие говорящего субъекта в коммуникации, его творческое самопроявление — и следы, позволяющие восстановить это проявление.

Резюмируя, отметим, что авангард как коммуникативный феномен породил богатую и разнообразную традицию аналитического описания. Общий вектор (за редкими исключениями) в том, что авангард понимается как тип творчества, в котором



социально-коммуникативное поведение и собственно эстетический акт непосредственно обуславливают друг друга: условием восприятия произведения является осознание новых условий творчества, новой условности общения между художником и публикой, в некотором смысле – новой реальности.

### Библиографический список

1. Балашова Т. В. Многоликий авангард // Сюрреализм и авангард: Материалы российско-французского colloquium, состоявшегося в Институте мировой литературы. М.: ГИТИС, 1999. С. 22-33.
2. Бычков В. В. Авангард // Новая Философская Энциклопедия. Т. 1. М.: Мысль, 2000. С.7-34.
3. Бюржер П. Теория авангарда. М.: V-A-C press, 2014. 196 с.
4. Гирин Ю. Н. Картина мира эпохи авангарда. Авангард как системная целостность. М.: ИМЛИ РАН, 2013. 399 с.
5. Гройс Б. Е. Gesamtkunstwerk Сталин. М.: Ad Marginem, 2013. 168 с.
6. Грыгар М. Знакотворчество. Семиотика русского авангарда. М.: Академический проект, 2007. 518 с.
7. Иоффе Д. Г. Прагматика и жизнотворчество (еще раз о концепции авангарда у М. И. Шапира) // Philologica. 2012. № . 21-23. С. 405-421.
8. Клинг О. А. Футуризм и «старый символистский хмель» // Вопросы литературы. 1996. № 5. С. 56-62.
9. Клинг О. А. Цикличность авангарда в русской поэзии // XX век и русская литература. Alba Regina Philologiae. Сборник в честь 70-летия Г. А. Белой. М.: РГГУ, 2002. С. 10-29.
10. Клуге Р.-Д. Символизм и авангард в русской литературе перелом или преемственность? // Русский авангард в кругу европейской культуры. М.: Радикс, 1994. С. 65-77.
11. Липовецкий М. Н. Модернизм и авангард: родство и различие // Филологический класс. № 2 (20). 2008. С. 24-31.
12. Моррис Ч. У. Основания теории знаков // Семиотика: антология / Сост. Ю. С. Степанов. М.: Академический Проект, 2001. С. 45-97.

13. Руднев В. П. Словарь культуры XX века. Ключевые понятия и тексты. М.: Аграф, 1999. 384 с.

14. Сарабьянов Д. В. К ограничению понятия «авангард» // Поэзия и живопись. Сборник трудов памяти Н. И. Харджиева. М.: Языки русской культуры, 2000. С. 83-91.

15. Саруханян А. П. К соотношению понятий «модернизм» и «авангардизм» // Авангард в культуре XX века / Под ред. Гирин Ю. Н. 1900-1930. Теория. История. Поэтика. Кн. 1. М.: ИМЛИ РАН, 2010. С. 9-33.

16. Сироткин Н. С. О методологии исследования авангардизма или семиотические отношения авангардизма к действительности // Семиотика и Авангард: Антология/ Ред.-сост. Ю. С. Степанов, Н. А. Фатеева, В. В. Фещенко, Н. С. Сироткин. Под общ. ред. Ю. С. Степанова. М.: Академический Проект, 2006. С. 33-42.

17. Соколова О. В. От авангарда к неоавангарду: язык, субъективность, культурные переносы. М.: Культурная революция, 2019. 294 с.

18. Толмачев В. М. О границах символизма // Вестник Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета: Филология. Философия. История. № 3. С. 247-267.

19. Тырышкина Е. В. Русская литература 1890-х – начала 1920-х годов: от декаданса к авангарду. Новосибирск: Изд. НГПУ, 2002. 151 с.

20. Ферингер М. Авангард и психотехника. Наука, искусства и методики эксперимента над восприятием. М.: Новое литературное обозрение, 2019. 336 с.

21. Фещенко В. В. Лаборатория логоса. Языковой эксперимент в авангардном творчестве. М.: Языки славянских культур, 2009. 390 с.

22. Фещенко В. В. Литературный авангард на лингвистических поворотах. СПб: Европейский ун-т в Санкт-Петербурге, 2018. 420 с.

23. Ханзен-Леве О. А. Интермедальность в русской культуре. От символизма к авангарду. М.: РГГУ, 2016. 450 с.

24. Шапир М. И. Эстетический опыт XX века: авангард и постмодернизм // Philologica. 1995. № 3-4. V.2. С. 135-143.

25. Bürger P. Theorie der Avantgarde. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1974. 139 s.
26. Calinescu M. Five faces of modernity: Modernism, avant-garde, decadence, kitsch, postmodernism. Durham, NC: Duke University Press, 1987. 422 p.
27. Eysteinsson A. The concept of modernism. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1990. x, 265 p.
28. Faryno J. Дешифровка // Russian Literature. 1989. № 1. Т. 26. С. 1-67.
29. Greenberg C. Avant-garde and Kitsch // Greenberg C. Art and Culture. Critical Essays. Boston: Beacon Press, 1961. P. 3-22.
30. Huyssen A. After the great divide: Modernism, mass culture, postmodernism. Bloomington; Indianapolis, IN: Indiana University Press, 1986. 244 p.
31. Innes Ch. Avant garde theatre, 1892-1992. New York, London: Routledge, 1993. 261 p.
32. Murphy R. Theorizing the avant-garde: modernism, expressionism, and the problem of postmodernity. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 1999. 336 p.
33. Perloff M. The futurist moment: Avant-garde, avant guerre, and the language of rupture, with a new preface. Chicago: University of Chicago Press, 1986. 288 p.
34. Poggioli R. Teoria dell'arte d'avanguardia. Bologna: Il Mulino, 1962. 276 p.
35. Russell Ch. Poets, prophets, and revolutionaries: the literary avant-garde from Rimbaud through postmodernism. Oxford: Oxford University Press, 1985. 320 p.
36. Scheunemann D. On Photography and Painting: Prolegomena to a New Theory of the Avant-Garde // European Avant-garde: New Perspectives: Avantgarde, Avantgardekritik, Avantgardeforschung / ed. D. Scheunemann. Amsterdam: Rodopi, 2000. P. 15-48.
37. The Challenge of the Avant-Garde / ed. P. Wood. New Haven, CT: Yale University Press, 1999. 272 p.
38. Williams R. The Politics of Modernism. London and New York: Verso, 1996. 208 p.

### § 3. «ПОСЛЕ ПОСТМОДЕРНИЗМА»: ПРЕДЛАГАЕТ ЛИ МЕТАМОДЕРНИЗМ НОВЫЙ «АНТРОПОЛОГИЧЕСКИЙ МИФ»?

#### *Постановка проблемы*

В западноевропейской научной традиции принято отсчитывать «смерть постмодернизма» работами Линды Хатчеон (Linda Hutcheon). Знаменитое эссе Хатчеон «Postmodern Afterthoughts» завершается словами «Post-postmodernism needs its own label» [21, с. 12] («Пост-постмодернизм нуждается в собственном ярлыке-термине») (*Перевод мой.* – Е.Н.). Однако уже в 80-е предпринимаются попытки описания некой культурной ситуации, альтернативной постмодерну. Тем не менее, в различных исследованиях вектор поисков такого ярлыка был разнонаправленным: в некоторых случаях подобные попытки были направлены на отыскание прецедентных текстов, «преодолевающих постмодернизм», и культурных практик, характерных для «пост-пост-современности»; в ряде случаев – на формирование некой новой внутренне непротиворечивой дескриптивной модели для описания этих новых феноменов культуры a priori. Результатом попыток первого типа должна была стать не столько определенная «антология» пост-постмодернистских текстов и культурных практик, сколько выявленная парадигма мышления первой трети XXI века, во втором – сложенный категориальный аппарат для описания такого типа мышления. Однако на практике видно, что корреляция между ними устанавливается с трудом. Одна из важных причин рассогласованности языка описания и реального референта этого языка описания – слишком разнородный *материал* анализа: так, например, наиболее авторитетные из имеющихся ныне работ посвящены кинематографу (Джеймс МакДауэлл, Грай С. Растед и Кай Ханно Швинд и др.), политическому дискурсу (Йорг Хейзер, Сэм Брауз и др.), современным ремеслам (Сьерд ван Туинен и др.), фотографии (Люк Тернер, Рауль Эшельман и др.) или, наконец, литературе. В каждом случае исследовательские стратегии и категориальный аппарат приводили к весьма разнородным выводам о специфике искусства современности.

Общепризнанным становилось утверждение о том, что пост-постмодернизм — некий зонтичный термин, призванный расставить эвристические метки на обширном полотне разнообразных терминов, применяемых для описания современной культурной ситуации. К числу таковых А. В. Павлов относит гипермодернизм (Ж. Липовецкий), ультрамодернизм (Крокер и Кук), экологический постмодернизм (Спретнак), гипермодернизм (Армитейдж), трансмодернизм (Магда), альтермодернизм (Буррио), диджимодернизм (Кирби), сверхмодернизм (Оже), перформатизм (Эшельман), а также ремодерн, неомодерн и т.д. [8]. Наиболее востребованной, по-видимому, оказывалась концепция метамодернизма, хотя и здесь наблюдается многообразие трактовок.

«Метамодернизм провозглашает, что наше время находится в состоянии колебания между аспектами культур модернизма и постмодернизма», — пишет художник и фотограф Люк Тернер в работе «Метамодернизм: Краткое введение...» [12; 22]. В попытках описания метамодернизма как проекта, подготовленного предыдущей культурной ситуацией, то есть исторически *наследующего* «прошлой» культуре, критика пришла или к идее «колебания» (осцилляции) между модерном и постмодерном, или к гегелевскому (в изводе Халибеуса) синтезу, где метамодерн «снял» «противоречия между модерном и постмодерном» (подробнее о вульгарном применении диалектики к изучению метамодерна: Павлов А. В. *Философия культуры в постпостмодернизме: критический анализ* [8]).

Тезис об осцилляции (колебаниях) между серьезностью и иронией, модерном и постмодерном, рассмотренный как основополагающий принцип метамодернизма, как представляется, обладал *слишком низкой эвристической ценностью* для того *проекта описания реальности*, которым должен был стать метамодернизм.

«Манифест метамодерниста» [23] Тернера, ставший методологической основой для следующего поколения исследователей, воспринимающих метамодернизм как «колебания между иронией и искренностью», способен оставить ученого в недоумении: манифест опирался на определенную риторику: был догматичным, нормативным и отчасти трагестировал манифесты пред-

ставителей модернизма и авангарда. Сам факт изложения некой эстетической «системы» в виде манифеста апеллировал к определенному способу «программного» прочтения реальности. Тернер в интервью 2014 года для AQNB пояснял:

*Манифест, который я написал, с самого начала задумывался как ироничный, с нелепым языком в стиле манифестов ранних модернистов, и вместе с тем каждое слово там имеет смысл и означает то, что я хотел выразить. Некоторые люди, особенно в Штатах, восприняли его как слишком искренний <...> Некоторые воспринимали его как чистую иронию <...> Он порождает некую неопределенность (uncertainty) (Перевод мой. — Е.Н.) [16].*

Получалось, что смыслы и тенденции, являющиеся действительным референтом метамодернизма, формировались только на уровне рецепции. Кроме того, «Манифест...» обнаруживал еще одну проблему: типично «постмодернистский» тип (техника) письма имеет референтом некий аутентичный опыт и «искреннее» высказывание.

В отечественной традиции В. Курицын в работе «Русский литературный постмодернизм» [5] одним из первых начал описывать возможные культурные практики «после постмодернизма» и обозначил векторы, по которым будет строиться «преодоление» постмодернизма. Важно то, что эти идеи высказывались тогда, когда отечественная литература еще работала с осмыслением знаковой природы реальности (Сорокин, Пелевин и др.).

Значимым событием стало издание труда «Метамодернизм. Историчность, Аффект и Глубина после постмодернизма» Робина ван дер Аккера, Элиссон Гиббонс и Тимотеуса Вермюлена [6], а также диссертация [8] автора введения к этому сборнику А. В. Павлова.

Предлагая новый проект описания реальности (метамодернизм), мы неизменно встаем перед рядом проблем. Очевидно, что, пока не сложен язык описания, трудно установить, какие тексты мы можем назвать метамодернистскими, и, пока мы не обладаем представлением о том, какие это тексты, не формируется категориальная матрица.

Другая, менее очевидная проблема — проблема «эпистемологической реконфигурации» (Джош Тот). Тексты и типы письма, традиционно прочитываемые как постмодернистские,

прочитываются теперь как метамодернистские [6, с. 21]; иными словами, речь идет о проблеме переозначивания текста. Ольга Седакова пишет о том, что, в сущности, любой текст может быть прочитан как постмодернистский («постмодернизм как навык восприятия») [9, с. 326]. В этом случае операция «придания» тексту Автора с целью конструирования финального смысла текста, о которой рассуждает постструктурализм, ничем не отличается от феномена придания тексту «постмодернизма». По той же логике любой текст может быть прочитан как искренний и аутентичный, преодолевающий собственную знаковую природу.

Попробуем, основываясь на анализе европейского романа первой трети XXI века, сформулировать некую матрицу метамодернизма как проекта описания реальности и наметить пути решения выявленных проблем.

#### *О «реальности» метамодерна: этика и «новая искренность»*

Ряд исследователей (Николин Тиммер, Джеймс МакДауэлл, Александра Думитреску) связывают метамодернизм с доминированием этического плана текста. Александра Думитреску в эссе «Что такое метамодернизм и зачем нам это знать?» («What is Metamodernism and Why Bother?») [4; 18] определяет метамодернизм как «парадигму, в которой доминирует этическое начало, связанное с поиском подлинности и определением сущностей бытия, которые позволяют фрагментированному «Я» интегрироваться в новые формы смысла» [4]. В указанной работе Думитреску сравнивает модернизм, постмодернизм и метамодернизм, обобщая результаты своих наблюдений в виде таблицы с примерно такой же структурой, которая известна широкому кругу читателей по работам Ихаба Хассана [20]. Модернизму Думитреску приписывает онтологическую доминанту, постмодернизму — гносеологическую доминанту и, наконец, метамодернизму — этическую [4; 18]. Именно «этический поворот», как и сама возможность этических суждений, становятся, по Думитреску, одним из конституирующих (хотя и не единственным) признаком метамодернизма. Однако эссе не отвечает на вопрос о том, в какой мере выявленные тенденции искусства после нулевых подготавливались именно постмодернистской техникой письма и ему соответствующем пониманием мира. С нашей точ-

ки зрения, сама возможность этического суждения становится следствием попыток оформить иное (по сравнению с постмодернизмом) понимание реальности.

Элисон Гиббонс в главе «Аффект метамодерна» [2, с. 214] указанной работы, опираясь на Джеймсона и его известное [3] сравнение «Башмаков» Ван Гога и работы «Туфли в алмазной пыли» Уорхола (в котором Джеймсон, в свою очередь, опирается на герменевтику Хайдеггера), рассуждает об «аффективном повороте», совпадающем с концом постмодернизма. По Гиббонс, «картина Уорхола исключает любые формы значимого ответа» [2, с. 214]; логику Гиббонс можно продолжить: так, если постмодернизм отвергает возможность референциально понятой картины мира и являет вещь как знак, входящий в семиотическое поле других знаков, а не в поле других вещей, принадлежащих реальности, то отсутствует и возможность «личностного прочтения» любого текста. Этим фактом традиционно объясняется и активное присутствие иронического модуса в постмодернистских текстах: в этом случае ирония оказывается реакцией на хаотическое движение множества означающих. Тимотеус Вермюлен в главе «Глубина метамодерна» продолжает рассуждение Гиббонс: «если гравюра Уорхола ничего не говорит ни об авторском отношении, ни об окончательной или хотя бы прослеживаемой реальности за рамками полотна» [1, с. 350], то «Башмаки» Ван Гога, напротив, постулируют так или иначе наличие мира за пределами этого полотна. Так, вопрос о «возвращенной искренности», аутентичности, иронии или постиронии «метамодернистского высказывания» — не вопрос типов письма *per se*, а вопрос некой переакцентировки в понимании реальности. Постмодернизм оформляет культурную обусловленность любого типа идентификации; «истончение» реальности, невозможность ее выражения и артикуляции (следовательно, невозможность онтологии); замыкание в игре означаемых приводит к радикальному солипсизму, невозможности «самости» и притом к «фрагментаризации Я» ввиду отсутствия онтологии или любой категориальной матрицы, лежащей вне гиперреальности, относительно которой модель «Я» могла бы быть построенной.

Сплошная выборка текстов зарубежной литературы первой трети XXI века показывает, на наш взгляд, что именно постмо-



дернистское «бытие как отсутствие» первым терпит крах или, по крайней мере, оказывается невостребованным.

Пытаясь выявить онтологические основания эпохи, совпадающей с подобным (пост-постмодернистским) типом письма, Сьерд ван Туинен пишет о связке «метамодернской парадигмы» и объектно-ориентированной онтологии Грэма Хармана, теорий нового материализма [11, с. 186] и проч. и проч. Эти и многие другие концепции – включая гетерофеноменологию Деннета (многократно опровергаемую) – могут сколь угодно критиковаться, однако то общее, что представляется здесь важным, – это работа (литературы в первую очередь и философии и критики – во вторую) по «возвращению» реальности ее статуса в том или ином виде. «Возможность реальности» означает, следовательно, и саму возможность «Я», и, значит, возможность этического суждения, так как постулируется наличие мира за пределами сознания и возможность построения этических и аксиологических «координат».

Основной трудный вопрос, возникающий в этой связи, – каковы возможные формы эстетического выражения этой реальности и какие культурные практики и тенденции в искусстве являются коррелятом (или следствием) утраты постмодернистской симуляционной природы реальности и становления реальности в понимании метамодернистов?

На наш взгляд, многие тенденции в искусстве и культурные практики после середины 90-х и нулевых могут быть объяснены (или, по крайней мере, объединены) на основании утверждения, согласно которому метамодернизм тянется к некоему «Большому Целому». Иначе: ключевым, на наш взгляд, является моделируемая метамодернизмом концепция Причастности, или, по Думитреску, «заботы/неравнодушия» («care»): «[метамодернизм – прим. Е.Н.] пропагандирует этику подлинности и неравнодушия <...> – особенно неравнодушия к другим <...> и окружающей среде <...>, побуждает к поиску своих корней, традиций и сути пребывания в этом мире» [4; 18]. Иными словами, это возвращение, по Думитреску, к проблеме аутентичности художественного высказывания; с другой стороны, это и поиск того абсолюта, который конституирует мир и который был отвергнут постмодернизмом. Причастность связывается нами с возвраще-

нием если не к онто-тео-телеоцентризму, то к онто-тео-телео-возможности.

**Преодоление «знаков».** Возникает вопрос, каким образом может быть трансцендирована граница, открывающая субъекту доступ к миру вне мира знаков и каким образом это трансцендирование может быть эстетически выражено в конкретном художественном тексте, есть ли способ отыскания реальности, обладающей статусом реальности, вне языка и вне семиотической системы. В «диптихе» Дэвида Фостера Уоллеса «Взрослый мир (I)» и «Взрослый мир (II)» рассказывается одна и та же история взаимоотношений супругов; в первом случае наблюдается нулевая фокализация (по Ж. Женетту), во втором тексте – построена некая схема этого текста, избыливающая знаками, в том числе знаками графическими, например: «Эпилоговое опис. Д.О.Р. расширение нарративной арки: “Миссис Джени Орзолек Робертс с этого дня и впредь верно хранила воспоминания об отчаянном, влажном лице”» [13, с. 192]. Так как первый текст уже прочитан реципиентом, то при прочтении второго текста преодолевается знаковая природа «Взрослого мира (II)»: читатель угадывает за знаками и символами линейно построенную историю «Взрослого мира (I)», декодирует текст II, приближаясь к аутентичному. Таким образом, подобное парное построение текстов мы склонны рассматривать как 1) текст, создающий впечатление аутентичного и 2) текст с подчеркнутой «знаковостью», через который и за которым читателем угадывается «реальная» история; обнаруживается *референт каждого знака*.

Читатель «расчищает» знаки, чтобы пробиться к подлинности, аутентичному (или воспринимаемому как аутентичное) высказыванию; за знаками угадывается реальность; таким образом, в подобной паре текстов снимается вопрос о симулятивной природе каждого высказывания.

Однако это частный и все же «экспериментальный» факт письма. С другой стороны, небывалую популярность приобретают тексты автобиографического и мемуарного типа (или воспринимаемые (!) как таковые – квазимемуары и квазибиографии, – здесь разницу мы не считаем существенной): от Петера Гардоша «Предрассветная лихорадка», Хендрика Груна «Запи-

ски Хендрика Груна из амстердамской богадельни», Бенгта Янгфельдта «Рауль Валленберг. Исчезнувший герой Второй Мировой» до «Dreams from My Father» Барака Обамы. Моделируется текст, воспринимаемый как искренний, как непосредственная история конкретной личности, опирающаяся на принципы «новой искренности» (именно в том смысле, который вкладывал в понятие «new sincerity» Уоллес). Сюда же можно относить и популярность мокьюментари (mockumentary) – псевдодокументального фильма, то есть фильма, создающего впечатление подлинности, а не игры знаков в семиотическом пространстве.

Оговорки, связанные с «квази» или лишь *ощущением* подлинности не так нелепы, какими могли бы казаться: вопрос о том, насколько подлинным (соответствующим реальности) оказывается повествование, не является релевантным. По аналогии с понятием «правдоподобия» Вермулен в 2015 году в статье «The New «Depthiness»» предлагает понятие «глубиноподобия» («depthiness») [24]:

*Глубиноподобие формулирует производство «глубины» в качестве перформативного акта, противопоставляя его эпистемологическому качеству <...>. Глубиноподобие восстанавливает возможность глубины как осуществляемую на практике модальность обретения смысла [6, с. 387].*

Говоря, в целом, о том же, Сэм Брауз приходит к выводу, что метамодернизм движется от диегесиса к мимесису: «Искренность эта не просто диегетическая, но и миметическая». Опираясь на материал зарубежного романа начала XXI века, сложно сделать вывод о том, мимесис или диегесис преобладает в искусстве начала XXI века, если рассматривать их строго в том понимании, которое характерно для Ж. Женетта в «Фигурах». Но, как представляется, можно ту же мысль выразить, используя концепцию Эшельмана (см. ниже) и утверждая, что знаки начинают работать как остенсивные, прямо указывающие на объект, дающие остенсивное «указательное» определение, и в этом смысле, конечно, нарратив ориентируется скорее на показ (мимесис), чем на рассказ (диегесис). Таким образом, моделируется высказывание, *воспринимаемое* как аутентичное и могущее быть таковым, при том что вопрос о статусе подлинности рассказываемой истории не является существенным.

По этой причине Гиббонс с опорой на работы Джеймисона говорит о возвращении *аффекта* [2, с. 216].

**«Большое целое».** Отыскивая потерянную и не востребовавшую постмодернизмом (в силу ее знаковой природы) «реальность», метамодернизм формирует некое общее Означаемое, приобретающее онтологический статус. Представляется, что – пусть и частный, но активно проявляющийся – мотив построения генеалогического древа – следствие попыток формирования некоего круга причастности, идентификации. Так, в «Моя рыба будет жить» (ориг. «A Tale for the Time Being») – романе Рут Озек дано и визуально оформлено в виде схемы с древесной структурой (!) (ср. с ризомой Делеза) генеалогическое древо от прабабушки Наоко Ясутани, нарратора, до нее самой («Я») [7, с. 48]. Роман «Времена моря, или Как мы ловили вот такую акулу с вот такой надувной лодки» [10] Мортена Стрекнеса содержит элементы семейной саги: единство семьи поддерживается единством общего, родового, промысла и, соответственно, общими ценностями, «метаязыком», историей. Скрупулезные и не обусловленной логикой сюжета акты номинации героя обнаруживают причастность к единому роду, например, «Об изобретательности Хагбарта, сына Нормана и двоюродного дяди Хуго (не путайте с отцом Хуго Хагбартом и четырехгодовалым внуком Хуго Хагбартом) в местных краях сложили легенды» [10, с. 27]. В романе «Средний пол» Джеффри Евгенидиса то, что происходит с героем в конкретный момент, прямо определено хитросплетением отношений дальних родственников. Весь роман Евгенидиса – это попытка построения генеалогического древа, в котором выявляется если не телеология, то четкая причинно-следственная связь всех поступков и явлений (т.е. возвращается каузальность). Идентификация или построение истории через построение истории семьи обнаруживается и в биографическом романе Петера Гардоша «Предрасветная лихорадка» (рассказывается *как бы* подлинная история родителей биографического автора), и в «Рауле Валленберге...» Бенгта Янгфельдта, романе «Книга Балтиморов» Жоэля Диккера и во многих других. Так, в литературе начала XXI века обнаруживается тема внутренней связи, причастности. Эквивалентом темы родства как общей ге-

нетики и мотиву построения генеалогического древа, определяющего общность, рассматривается нами и интерес к узким комьюнити, актуализация причастности к этой малой, выбранной субъектом, группе (Евгенидис, Али Смит, Дэвид Фостер Уоллес, Каннингем и др.). Например, в романе Уоллеса «Бесконечная шутка» действие происходит в теннисной академии, которая дает всем многочисленным студентам общий «метаязык», цели, бэкграунд и проч. В нашем представлении, это, впрочем, не столько буквально понимаемая семья, объединяемая неким общим ядром-смыслом, сколько «семейное сходство» в духе Людвиг Витгенштейна. Выявленную черту современной литературы, на наш взгляд, можно противопоставить «отпадению» от корней и размыванию общностей, приписываемым модернизму.

Метамодернизм тем самым, возвращая темпоральность, преодолевает (пытается преодолеть) децентрированность субъекта, шизофрению (по Лакану).

*Вне* литературы коррелятом подобного построения единого — общего — поля смыслов и «возвращение реальности» можно считать, на наш взгляд, отмечаемую исследователями популярность решения экологических проблем (единая общая, этически постигаемая, реальность), концепцию «awake people», популярность DIY, «сделай сам» (англ. DIY — Do It Yourself); (Сьерд ван Туинен рассматривает возрождение ремесла в контексте эпохи субъекта как космического ремесленника. Иными словами, это вопрос подлинности материи и значимости акта созидания субъектом-творцом в контексте постулирования единой реальности, лежащей за пределами сознания).

По Уоллесу, любой субъект жаждет некоего значимого целого, относительно которого бы себя идентифицировать, — любому человеку свойственна некоторая аддикция, которую Уоллес связывает с религиозным импульсом:

*Корень слова «зависимость» (addict) — от латинского «addicere», что значит религиозную преданность (devotion). Это был атрибут начинающих свой путь монахов. Есть элемент в книге («Infinite Jest»), где разные люди переживают то, что, я думаю, является правдой, заключающейся в том, что все мы чему-то служим. У нас у всех есть религиозный порыв. Мы можем выбирать в какой-то степени, чему мы служим, но иллюзия, будто мы ничему*

*не служим, отдаем себя в ничто, просто настраивает нас на то, что мы отдаем себя чему-то другому. Например, удовольствию от наркотиков (ряд героев романа — люди, зависимые от наркотических веществ. — прим. мое. — Е.Н.) или идее иметь много денег» [17] (перевод мой. — Е.Н.).*

Подобным Большим Целым, конституирующим «Я», может быть что угодно, и это желание Абсолюта, превосходящего субъект, — более значимого, более «подлинного», на наш взгляд, может быть объяснено как следствие неприятия постмодернистского флуктуирования смыслов и ценностей, воспринимаемых как релятивные и культурно обусловленные. В этом смысле метамодернизм отдает себе отчет в том, что ценность, *избираемая* субъектом, культурно обусловлена, относительна и релятивна, но субъект *выбирает* ее, маркируя как Ценность. «Я» метамодерна — я, жаждущее причастности, аффектированное, воспринимающее любой опыт как потенциально значимый и аутентичный, но, в отличие от модернистского, не стремящееся к объективации субъективного.

На наш взгляд, возвращение реальности ее первоначального статуса и означает, следовательно, в литературе начала XXI века некую общность «судьбы мира», модус Причастности.

### ***Целостность и «возрождение субъекта» после «смерти субъекта»***

«Эстетическим центром» в прецедентных текстах начала XXI века (а также инстанцией, определяющей аксиологические, этические, пространственные и временные координаты текста) становится сам субъект (не моделируемый текстом (постмодернизм), а моделирующий текст (метамодернизм). К сходным выводам приходит Рауль Эшельман, формулируя концепцию перформатизма в работе «Перформатизм, или Конец постмодернизма» [19] (в отечественной научной традиции работы Эшельмана описаны А. В. Павловым). Эшельман вводит категорию «теистического нарратива» (модель нарратора как модель Бога). К «теистическому» нарративу относится также понятие невозможного нарратива — типе письма, в котором нарратор не может являться актантом/ актуальным участником рассказываемой истории. В качестве примеров рассматриваются ситуации, в рамках которых «нарратор умер к началу повествова-

ния и пересказывает события, случившиеся до его смерти, или рассказчик в тот момент, когда начинается рассказ, еще не был рожден» [8, с. 257]. В анализируемых нами текстах такая модель невозможного нарратора реализуется весьма часто. В романе «Грязь кладбищенская» Мартина О Кайня нарраторами являются мертвецы, рассуждающие о событиях, о которых они не могли знать (роман был написан раньше, но долгое время не издавался и не переводился с гэльского; первый русский перевод выполнен в 2020 году); в романе «Средний пол» Евгенидиса нарратор описывает события, произошедшие задолго до рождения актанта-нарратора. Ряд нарраторов романа «Имя мне красный» Орхана Памука также является невозможными нарраторами (мертвец, дерево, собака и др.) По какой причине такой тип наррации связывается именно с метамодернистским типом чувствительности? В концепции Эшельмана такой способ наррации являет нам «*перформатистскую субъективность*»: «субъект в перформатистском произведении искусства обязательно является центральным с точки зрения построения нарратива; действия и взаимодействия этого субъекта имеют *сакральное измерение*» [8, с. 251]. И — главное — «перформатизм придает жизнь субъекту, формально оберегая его от Вселенной «знаков» и «дискурса», определяющих субъективность в постмодернизме», однако «перформатизм не возвращается к аутентичности модерна: мы всегда понимаем, что наши чувства опосредованы формой и управляются произведением» [8, с. 251]. Мы могли бы сказать, что это преодоление постмодернизма, как бы обогащенное постмодернистским опытом: знаки начинают работать/восприниматься как остенсивные, так как «главная задача перформатистского произведения искусства — это репрезентация» [8, с. 255], и «объектом этой репрезентации выступает точка зрения автора произведения на реальность, но не сама реальность» [8, с. 255]. На наш взгляд, такой подход исключает эпопею как жанр, замыкая восприятие мира восприятием конкретного субъекта, хотя и субъекту, и лежащей за пределами сознания субъекта реальности придается статус целостных и подлинных. По мысли Эшельмана, мир и «предмет теперь должен быть представлен как целостность, единство, которое обязательно произведет впечатление на читателя или зрителя. Процесс единение с субъектом возможен лишь тогда, когда

субъект не будет семантически дифференцировать содержание произведения, ведь при ближайшем рассмотрении содержание может рассеяться в окружающем его контексте. Акт повествования становится актом веры, что не может быть достигнуто через метафизическую критику или деконструкцию» [19; 8]. Метамодернизм стремится воссоздать чувство целостности», — пишет Думитреску («Metamodernism seeks to <...> recreate a sense of wholeness») [18; 4].

Число героев романа (даже самого обширного — такого, как «Infinite Jest» Уоллеса), сокращение числа социальных контактов, наполненных смыслом, — «сокращение» числа Данбара после бума социальных сетей и востребованности виртуального мира — следствие не столько субъективной замкнутости человека, сколько подлинности только той части мира, которая скрепляется единством субъекта. В метамодернистском тексте все «связанно и осмысленно», так как категориями осмысленности и связанности наделяет этот мир познающий субъект, с позицией которого читатель идентифицируется. Гиперавторство (формулировка Эпштейна [15, с. 198]) преодолевается: литература XXI века обнаруживает крен в сложноструктурированный автобиографизм, подлинность и аутентичность рассказанных историй.

«Возрождение» субъекта и апелляция к некой «общей целостности» формируют представление о субъективной значимости каждого отдельного действия. Текст становится «этически нагруженным», так как поведение субъекта в мире, имеющем иную ценность, кроме знаковой, больше не является безразличным; так рассуждает один из нарраторов романа Рут Озеки «Моя рыба будет жить»:

*Цель его рассуждений — показать, что каждый из этих моментов дает возможность для волеизъявления. Даже щелчок пальцами, говорит он, предоставляет нам шестьдесят шесть возможностей для пробуждения и выбора действий, которые создадут нам благоприятную карму и возможность изменить жизнь [7, с. 44].*

**Автор-герой-читатель.** Для Думитреску и многих других исследователей *Идентификация* (некий аналог неосинкретизма С. Бройтмана) читателя с героем — обязательный элемент мета-



модернистского текста, являющийся следствием возвращения аффекта и глубины, которые, как было показано, суть результат моделирования иной, по сравнению с постмодернизмом, модели реальности и самой возможности онтологии.

По Ихабу Хассану, модернизм противостоит постмодернизму как «метафора метонимии» (знаменитая сравнительная таблица Хассана [20]). На наш взгляд, можно продолжить подобные рассуждения, утверждая, что «признаком» метамодернизма становится синекдоха (при условии, что мы пытаемся описать именно рецептивный модус текста). Синекдоха, «сопонимание», как тип мышления предполагает сложную работу (установление и трансцендирование) границ «части» и «целого». «Единое», «Я», становится репрезентантом «целого», «множественного» и подменяет часть его свойств. Текст, условно определяемый нами как метамодернистский, предлагает смоделированный субъектом (нарратором, актантом) единый мир, в котором реципиент может идентифицировать себя как «мы». «Мы» предполагает некую когнитивную эмпатию, вызванную таким типом письма, как «новая искренность», которая возвращает единый, общий, коллективно прозреваемый смысл. Такой тип письма должен преодолевать солипсизм, вытекающий из невозможности онтологии в постмодернизме.

**Смерть постмодернизма как преодоление солипсизма у Дэвида Фостера Уоллеса.** Наиболее последовательным (и одним из первых) «борцов» против солипсизма, эмоциональной автаркии, является Дэвид Фостер Уоллес. Одно из значимых пространств «Infinite Jest» – реабилитационная клиника «Эннет Хаус»:

*Консультанты жильцов Хауса предлагают садиться в самом первом ряду, чтобы было видно поры на носу спикера, и стараться Идентифицироваться, а не Сравнить. Еще раз: Идентифицироваться значит сопереживать [13, с. 427].*

Максима героев: Другой ценен не потому что, что он таков же, как я, а потому что он Другой, но я способен идентифицироваться с его опытом как со своим и увидеть в Другом «Я»; Другой выступает как *Alter idem*. Обитатели клиники обозначают с большой буквы «коллективные поля смыслов»: обозначают заглавной буквой слова «Группа», «Чудо», «Долг», «Отдавать»

[13, с. 1201]. Не только люди, но и вещи являют нам свою субъектность; статус вещи, в нашем представлении, в метамодернистском тексте отличен от постмодернистского: вещь – не знак среди других знаков, а тело, обладающее своей собственной субъектностью. Но Идентификация происходит только тогда, когда граница «Я» и не «Я» оказывается трансцендированной (например, в рассказе «Личность в депрессии» [14, с. 37-69] этого не происходит – жаждущий сочувствия герой не способен выйти за границы своей субъективности).

Однако возможность этического суждения не всегда дана как «искреннее» и как бы наивное повествование, предполагающее идентификацию.

Рассказ Дэвида Фостера Уоллеса «Октет» («Octet») структурирован как ряд вопросов викторины (в ориг. «Pop quiz»); каждый вопрос викторины моделирует небольшую этическую ситуацию и вопрос, предполагающий личностный акт этического суждения о ситуации. Например, в Викторине 7 рассказывается история матери, которая отказалась от опеки над ребенком, чтобы у последнего была возможность владеть Трастовым фондом, который будет отчужден, если мать примет решение отстаивать права на опеку. Интересна в том не случае не сама ситуация, а формулировка вопроса викторины: «Хорошая ли она мать? Б) (опционально) Объясните, как на ваш ответ (А) повлияет, если повлияет, дополнительная информация о том, что сама женщина выросла в невероятной нищете» [14, с. 139]. Подобная «этическая игра» есть и в «Бесконечной шутке» Уоллеса [13, с. 361].

Обращает на себя внимание то, что текст не предполагает ситуации «вживания» или идентификации с героем: герои моделируемых ситуаций, как в математической формуле, обозначены как X, Y, Z и т.д. Эстетическим центром становится само упражнение в возможности этического суждения. Этот текст Уоллеса с трудом поддается интерпретации, так как в финале рассказа доминирует поэтологический план текста, метатекст – наррация о создании наррации, то есть типично постмодернистский тип письма.

**Выводы.** Суммируя и переосмысляя выводы, сделанные ранее, предложим некоторые исходные допущения, формирующие «матрицу метамодернизма».

Метамодернизм оформляет возможность онтологии; наличие реальности за пределами сознания субъекта; теоретическую возможность преодолеть знаковую природу реальности. Эпистемологически метамодернизм предлагает познание мира и «Я» через опыт «Другого Я», аффицирование. С точки зрения антропологии, метамодернизм предлагает трансцендирование межличностных границ.

***Предлагает ли метамодернизм еще один «антропологический миф»?***

Остается открытым вопрос, насколько проект описания реальности под названием метамодернизм является свободным от «антропологического мифа», под которым мы будем понимать утопическое построение, предполагающее общность неких антропологических оснований и опирающееся на культурно оформленные и потому ритуализированные формы выражения этой общности. Иными словами, насколько метамодернизм является следующей в ряду прочих утопией, предлагающей упорядочивание хаоса посредством «сглаживания» (референции) мира для придания ему целостности и смысла? Насколько возможна искомая метамодернизмом подлинная связь между «Я» и «Другим» и насколько аутентичным может оказаться эстетическое выражение этой связи?

Возможно, попытки преодоления знаковой природы реальности, ее опосредования знаками, обречены на неудачу. Однако метамодернизм избирает путь ребенка, временно соглашающегося верить в «реальность» игры и следовать ее законам и правилам, но отдающего себе отчет в искусственности этой игры. Тем не менее драма, разворачивающаяся в ситуации детской игры, может являться подлинной, а ее выражение в этом смысле будет аутентичным. Видимо, метамодернизм осознает релятивность «созданной» субъектом реальности, но соглашается избрать ее «как бы подлинной», разделив это убеждение с Другим. Референт так или иначе был и остается продуктом семиозиса, а не данным вне субъекта Абсолютом. «Большое Целое» – акт «моего» искусственного придания миру смысла, но акт тем не менее личностный, что придает ему определенную ценность. Идентификация происходит только в том случае, если «Я» и «Другой» разделяют

осознанное желание принимать за реальность те продукты семиозиса, которые это «Я» имеет в наличии. Думитреску, рассуждая о романе Бьянки Зандер «Предсказания», фактически приходит к выводу, что есть существенная разница между «принимать правила, диктуемые традицией» и – с другой стороны – «осознать, что это правила, диктуемые традицией, осознать их условность и относительность, но принимать их как наиболее удобные, продуктивные и целесообразные для меня сейчас». Остается «эффект реальности», полученный актом назначения; перефразируя Вольтера, если бы реальности не существовало, ее следовало бы выдумать – и поверить в то, что она таковой является, чтобы она таковой и стала».

**Библиографический список**

1. Вермюлен Т. Глубина метамодерна, или «Глубиноподобие» // Метамодернизм. Историчность, Аффект и Глубина после постмодернизма /Р. ван ден Аккер: [пер.с.англ. В. М. Липски; вступ. ст. А. В. Павлова]. М.: РИПОЛ классик, 2020. С. 349-355.
2. Гиббонс Э. Аффект метамодерна // Метамодернизм. Историчность, Аффект и Глубина после постмодернизма /Р. ван ден Аккер: [пер.с.англ. В. М. Липски; вступ. ст. А. В. Павлова]. М.: РИПОЛ классик, 2020. С. 214-220.
3. Джеймисон Ф. Постмодернизм, или Культурная логика позднего капитализма / пер. с англ. Д. Кралечкина; под науч ред. А. Олейникова. М.: Изд-во Института Гайдара, 2019. 808 с.
4. Думитреску А. Что такое метамодернизм и зачем нам это знать? / пер. М. Барановой, А. Зубова и др. // Newochem. URL: <https://newochem.ru/kultura/chto-takoe-metamodernizm-i-zachem-nam-eto-znat/> (дата обращения: 20.11.2020)
5. Курицын В. Н. Русский литературный постмодернизм / Вячеслав Курицын. М.: ОГИ, 2001. 286 с.
6. Метамодернизм. Историчность, Аффект и Глубина после постмодернизма /Р. ван ден Аккер: [пер.с.англ. В. М. Липски; вступ. ст. А. В. Павлова]. М.: РИПОЛ классик, 2020. 496 с.
7. Озеки Р. Моя рыба будет жить / Р. Озеки. «АСТ», 2013. 480 с.

8. Павлов А. В. *Философия культуры в постпостмодернизме: критический анализ*. Дисс. на поиск. ст.д.ф.н. специальность 09.00.13 – философская антропология, философия культуры. М., 2019. 447 с.

9. Седакова О. А. *Постмодернизм: усвоение отчуждения* // Седакова. О. Двухтомное собрание сочинений. Том II. Проза. М.: Эн Эф Кью, 2001. С. 334-343.

10. Стрекснес М. *Времена моря, или Как мы ловили вот такую акулу с вот такусенькой надувной лодки* / М. Стрекснес. «Corpus (ACT)», 2015. 304 с.

11. Сьерд ван Туинен. *Космический ремесленник: виртуозность маньеристов и современные ремесла* // *Метапостмодернизм. Историчность, Аффект и Глубина после постмодернизма* / Р. ван ден Аккер: [пер. с англ. В. М. Липски; вступ. ст. А. В. Павлова]. М.: РИПОЛ классик, 2020. С. 181-210.

12. Тернер Л. *Метапостмодернизм: краткое введение* / пер. А. Устиновой. URL: [http://contemporary-artists.ru/Metamodernism\\_A\\_Brief\\_Introduction.html](http://contemporary-artists.ru/Metamodernism_A_Brief_Introduction.html) (дата обращения: 21.11.2020)

13. Уоллес Дэвид Фостер. *Бесконечная шутка* / Дэвид Фостер Уоллес. М.: АСТ, 2019. 1279 с.

14. Уоллес Дэвид Фостер. *Короткие интервью с подонками* / пер. с англ. С. Карпова. М.: АСТ, 2019. С. 192.

15. Эпштейн М. *Прото-, или Конец постмодернизма* // *Знамя*. 1996. № 3. С. 196-209.

16. An interview with Luke Turner & Nastja Säde Rönkkö / Interviews, 19 May, 2014. URL: <https://www.aqnb.com/2014/05/19/an-interview-with-luke-turner-nastja-sade-ronkko/> (дата обращения: 21.11.2020).

17. David Foster Wallace, Interviewed by ZDF Television. URL: [https://www.youtube.com/watch?v=vbdR6lkL9jU&ab\\_channel=RobShort](https://www.youtube.com/watch?v=vbdR6lkL9jU&ab_channel=RobShort) (дата обращения: 21.11.2020). Транскрипт. URL: <http://secretrule.blogspot.com/2010/04/dfw-interviewed-by-zdf-television.html> (дата обращения: 21.11.2020).

18. Dumitrescu Alexandra E. *What is Metamodernism and Why Bother? Meditations on Metamodernism as a Period Term and as a Mode*, EBR, 2016. URL: <https://electronicbookreview.com/essay/what-is-metamodernism-and-why-bother-meditations-on->

[metamodernism-as-a-period-term-and-as-a-mode/](#) (дата обращения: 20.11.2020)

19. Eshelman R. *Performatism, or the End of Postmodernism* // *Anthropoetics* 6, N. 2 (Fall 2000 / Winter 2001). URL: [www.anthropoetics.ucla.edu/ap0602/perform.htm](http://www.anthropoetics.ucla.edu/ap0602/perform.htm) (дата обращения: 21.11.2020).

20. Hassan, I. *The Postmodern Turn: Essays in Postmodern Theory and Culture*, Columbus, Ohio State University Press. 1987. 267 p.

21. Hutcheon Linda *«Postmodern Afterthoughts»* / *Wascanan Review of Contemporary Poetry and Short Fiction* 37.1, 2002, p.5-12.

22. Turner Luke. *Metamodernism: A Brief Introduction In the press, Theory* / By Luke Turner / January 12, 2015 URL: <http://www.metamodernism.com/2015/01/12/metamodernism-a-brief-introduction/>

23. Turner Luke. *Metamodernism* // *Manifesto*, 2011. URL <http://www.metamodernism.org/> (дата обращения: 21.11.2020).

24. Vermeulen T. *The New «Depthiness»* // *e-flux*. 2015. No. 61. URL: <http://www.e-flux.com/journal/the-new-depthiness/> (дата обращения: 21.11.2020).

*Шевченко Екатерина Сергеевна*

#### **§ 4. «ГЛАЗ» И «ВЗГЛЯД» В СОВРЕМЕННУЮ ЭПОХУ: О СПЕЦИФИКЕ ВИЗУАЛЬНОГО В МОДЕРНЫХ И ПОСТМОДЕРНЫХ ПРАКТИКАХ**

*«Иконический поворот» (Г. Бем)*

Одна из актуальных проблем современной эпохи – проблема видения и представления мира человеком через зрительные образы. Вокруг нее сформировалось обширное поле социогуманитарных исследований, связанных с вопросами социальной коммуникации в самых разнообразных ее формах – от коммуникации художественной до рекламной. В нашем исследовании основной акцент делается на художественной коммуникации, однако учитываются также и другие формы социальной коммуникации, роль в них визуального.

Вначале уточним необходимые для нашего исследования понятия, такие как «иконический поворот», «живописный поворот», пролиферация образов, раскол зрения и некоторые другие. Формула «iconic turn», или «иконический поворот», была предложена в 1994 г. швейцарским искусствоведам Готфридом Бемом [16, с. 13]. Термин «pictorial turn», или «живописный поворот», ввел в оборот американский литературовед Томас Митчелл; одноименная статья, впервые опубликованная в 1992 г., открывает сборник его программных работ [17, с. 5], изданный в 1994 г., как и статья Г. Бема.

«Иконический поворот», как известно, связан с *кризисом субъекта* в европейской культуре. В 1781 г. Иммануил Кант опубликовал «Критику чистого разума», где поставил под сомнение картезианское «*cogito ergo sum*» в качестве основания субъективности [7, с. 504]. Поскольку мыслительный процесс «я» («*cogito*») связан со временем, а не с пространством, и проявляется через изменение и различие, кризис субъекта вызвал недоверие ко времени и обращенность в сторону пространства. Это недоверие к субъекту обернулось превращением «*человека мыслящего*» в «*человека наблюдающего*». По замечанию Михаила Ямпольского, сделанному им в книге «Наблюдатель. Очерки истории видения», главным следствием кризиса субъективности стало «превращение субъекта в наблюдателя» [14, с. 7]. В *наблюдении* же ведущая роль отводится зрению, что не случайно: сошлемся здесь на американского психолога и эстетика Рудольфа Арнхейма, который в работе «В защиту визуального мышления» определяет *зрение* как «*единственную сенсорную модальность*, в которой могут быть с достаточной сложностью представлены все, в том числе и весьма сложные, пространственные отношения» [1, с. 162]. Таким образом, *кризис субъекта* обернулся превращением *субъекта* в *наблюдателя*, что со временем привело к большему доверию «*визуальному мышлению*», его доминированию, к представлению о том, что *сущность* открывается в *видимости*. В художественных и иных культурных практиках XX и XXI веков, во времена модерна и постмодерна, *визуальный тип мышления* стал преобладающим.

### **Визуальное мышление. Проллиферация образов**

В искусстве и культуре в целом наблюдается превращение всего в образное, получившее название *пролиферации образов*. Этот термин в научный оборот ввел Ж. Бодрийяр. «Сегодня положение дел уже таково, — замечает Ж. Бодрийяр, — что у нас почти отсутствует выбор — *мы захвачены этой пролиферацией образов*, становлением-образом мира на экранах, становлением-образом нашей вселенной, *превращением всего в образное*» [3, с. 91]. К явлению пролиферации образов нас отсылают некоторые произведения сюрреалистов, в частности две известные картины бельгийского художника Рене Магритта, связанные *общим сюжетом*, — «*Вероломство образов*» (1928-1929 гг.) и «*Две тайны*» (1966 г.), а также их осмысление *Мишелем Фуко* (эссе «Две трубки», 1973 г.) и целым рядом философов, эстетиков, искусствоведов, погрузившихся в эту проблематику. На первой картине изображение курительной трубки сопровождается аккуратная надпись «*Это не трубка*» (фр. *Ceci n'est pas une pipe*), которая по видимости спорит с изображением, дезориентирует зрителя, вызывает недоумение и вопрос: что это, если не трубка? Реальность, изображение и текст на картине Магритта спорят друг с другом. Трубка выглядит реальной, даже чересчур: она прорисована во всех деталях, со всеми изгибами, бликами, тенью. Надпись видимым образом противоречит изображению, но по сути это не так: перед нами образ трубки, а не сам предмет. Р. Магритт продолжил тему «*Вероломства образов*» в более поздней работе «*Две трубки*», которая еще больше озадачивает зрителя, ставит его в тупик: такая же картина с трубкой, только в раме, изображена стоящей на мольберте, а слева, над мольбертом, возвышается еще одна трубка. Уловка художника («*две трубки*») обнажает социокультурный и эстетический символизм зрения («*взгляда*»). Наше видение («*взгляд*») и реальный объект не тождественны; нашему видению («*взгляду*») доступны/открываются не реальные объекты, а образы, которые захватывают реальность. Яблоко — еще один образ, кочующий из одной картины Магритта в другую. Проллиферация образов прослеживается и в серии картин с яблоком («*Это не яблоко*», 1964; «*Сын человеческий*» и др.). Возвращаясь к «*трубкам*» Магритта, заметим, что высказывание «*это не трубка*» не тождественно высказыванию «*трубки*



здесь нет», оно переносит акцент на то, что изображено на картине: если не трубка, то что? Отношения между текстом, изображением и реальностью обостряются. Остается только гадать: это высказывание верно, ложно или противоречиво. Зритель поставлен художником в позицию наблюдателя, который должен раскрыть/разглядеть/прочитать сущность за видимостью.

### **«Неотменимая модальность зримого» (Дж. Джойс). Раскол зрения**

Человек так устроен, что более других органов чувств он доверяет зрению. А в современную эпоху человек доверяет ему даже в большей степени, чем в любую другую предшествующую эпоху. Однако само понятие о зрении в разные исторические времена было разным.

*...бытующие представления о свободной зрительной функции глаза не могут заслонить того факта, что образ глаза (и его разрешающая способность) изменяется от эпохи к эпохе и что он соотносится скорее с возможностями доступа к знанию посредством организованных высказываний, которые включают в себя и функцию «видеть», и функцию «говорить» (нежели, напр., исключительно с нашими познаниями в физиологии зрения). Ни одна из этих функций не является «естественной» и не может быть объяснена в терминах истины. Зрение — это своеобразная оптическая система, которая позволяет нам видеть, опознавать, идентифицировать, наделять значением то, что невидимо [12, с. 85].*

Очевидно, что новые технические возможности увеличивали и продолжают увеличивать «разрешающую способность» глаза, меняя его образ и способы видения, его модальность. Характерная для модерна и постмодерна «неотменимая модальность зримого» (выражение Джеймса Джойса) — мысль о постижении сути вещей через зрение, зрение, дополненное осязанием, — была отрефлектирована в книге Жоржа Диди-Юбермана «То, что мы видим, то, что смотрит на нас». Акт видения, согласно Ж. Диди-Юберману, «начинается с разреза надвое», и «раскол, разлучающий в нас то, что мы видим, и то, что на нас смотрит, неотменим» [5, с. 7]; это и есть «неотменимая модальность зримого» [4, с. 31], на которую указывал Дж. Джойс.

### **Картина мира и режимы видения**

Согласно Мартину Хайдеггеру, определяющими для Нового времени стали два процесса: превращение мира в картину и человека в субъект, — точнее, их скрещивание. Отсюда картина мира, по Хайдеггеру, — это представленность сущего человеком; это не картина, изображающая мир, но *мир, понятый в смысле такой картины представляющим его человеком*. «Иконостасный поворот» (Г. Бем) привел к представлению сущего по преимуществу через визуальные образы; картина мира благодаря «иконическому повороту» предстала действительно *как картина*. Время благодаря «иконическому повороту» предстало перед человеком как картина, т.е. через пространственные образы. Комическую реализацию времени через пространственные образы можно обнаружить, например, в пьесах Николая Эрдмана «Мандат» (в сцене с переворачиванием картины, с одной стороны которой «Карл Маркс», а с другой — «Вечер в Копенгагене») и «Самоубийца» (в «гамлетовском» монологе Подсекальникова онтологическая проблематика травестируется — «быть или не быть» переводится в «тик-так», а само время артикулируется и визуализируется).

Наблюдение и анализ визуальных образов выдвинули на первый план *проблему зрения, видения*, что привело к подмене онтологической проблематики. «Раскол зрения», о котором пишет Ж. Диди-Юберман, интересует нас в плане субъектно-объектных отношений, возникающих в процессе наблюдения над миром, создания «картины мира». При этом *режимы наблюдения и субъекты видения* могут быть различными, что влияет на саму картину мира, этими субъектами представляемую. В *эпоху модерна* (точка отсчета здесь, как уже было сказано, — Новое время, но преимущественно речь идет о процессах, активизировавшихся в XX веке) в качестве таких субъектов выступают *наблюдатель, фланер, вуайерист/соглядатай*. Что для них характерно в целом и чем они отличаются друг от друга? Все они связаны с глазом, зрением человека, смотрящего на мир. Их сближает установка на *зрение*, на то, *как смотреть*, где «как» и определяет субъективную, отличную от других позицию. Точка отсчета здесь — человек и *его, этого человека*, зрение, видение.

### *Наблюдатель. Фланер. Вуайерист*

В эпоху модерна акцент переносится с того, *что* видит человек, на то, *как* он это делает. Режимы видения меняют и сам объект, и отношение к нему субъекта. Поскольку *как видеть* очень важно, то увеличивается роль технических средств, вовлекаемых в процесс наблюдения (в качестве них могут выступать телескоп, микроскоп, кинокамера и т.д.). Вальтер Беньямин в работе «Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости» отметил этот феномен применительно к искусству кино: «Публика вживается в актера, лишь вживаясь в кинокамеру. То есть она встает на позицию камеры: она оценивает, тестирует» [Беньямин 1996, 91]. Камера и иные технические инструменты выступают при этом именно в качестве инструментов, вспомогательных средств, каким-либо образом совершенствующих зрение субъекта/наблюдателя.

Михаил Ямпольский предлагает различать таких субъектов видения, как наблюдатель и фланер и соответствующие им режимы видения. *Наблюдателю* свойственны: панорамное расширение зрения, колоссальный пространственный охват, дистанцирование; *фланеру (праздно шатающемуся зеваке)*, напротив, — концентрация зрения, его сужение, а также близость видения. Характерное для панорамного сознания дистанцирование, как замечает М. Ямпольский, «одновременно выражается и в предельно отчужденном видении мира, и в игре сменяемых ролей» [14, с. 41]. На мой взгляд, целесообразно дополнить фигуры наблюдателя и фланера *вуайеристом/соглядатаем* и определить свойственные этому режиму видения черты, такие как: тайное наблюдение (причем целенаправленное), подглядывание за другим человеком, патологическое зрение. Вуайеризм как тема творчества и как способ видения интересовал многих писателей, художников, философов. В качестве примера вуайеризма в литературе приведем повести и романы Владимира Набокова («Соглядатай», «Камера обскура»). В живописи развертывание этой темы можно наблюдать у Сальвадора Дали в картине 1921 года «Вуайерист», где изображен вуайерист во время ночной охоты за чужими тайнами: его силуэт сливается с темно-синим цветом ночи и дома, за обитателями которого он ведет слежку, контрастируя с яркими, пестрыми фигурами объектов его собственного

наблюдения. Феноменология подглядывания в замочную скважину рассмотрена Жаном-Полем Сартром в его книге «Бытие и ничто». Сартр моделирует ситуацию вуайеризма. От первого лица он описывает подглядывание за другими и боязнь быть застигнутым врасплох в момент подглядывания:

*Вообразим, что я пришел сюда из ревности, из любопытства, из порочности, чтобы подслушивать за дверью и смотреть в замочную скважину. (...) Моя позиция, например, не имеет никакого «вне»; она является чистой постановкой в отношении инструмента (замочная скважина) с целью, которой нужно достигнуть (зрелище, которое нужно увидеть), чистым способом потеряться в мире, впитаться вещами, как промокательная бумага чернилами... [13, с. 281].*

Сартр конструирует ситуацию двойного подглядывания: вуайерист боится, что кто-то может и за ним тайно следить. Отметим также, что с появлением новых медиа вуайеризм превратился в один из инструментов по привлечению и поддержанию зрительского интереса в массовых коммуникациях, что нашло выражение в феноменах теле- и интернет-вуайеризма.

Сокращение дистанции между наблюдающим и наблюдаемым вплоть до полного ее преодоления ведет к деформациям разного рода: тому, что М. Ямпольский, анализируя эссе М. Пруста «Сыновние чувства отцеубийцы», назвал *эффектом «вырванного глаза»*.

*Глаз такого «вытолкнутого» из структуры зрения зрителя — замечает М. Ямпольский в книге «О близком: Очерки немиметического зрения», — уже не может ассоциироваться с точкой зрения. Он как бы выпадает из границ не только визуальных структур, но и собственного тела, когда он вырван, вытаращен, залит слезами, кровью, когда просто слеп или поражен катарактой» [15, с. 151].*

Иным случаем деформации, связанной с сокращением дистанции между наблюдающим и наблюдаемым является мимикрия, как в случае с В. Набоковым. Невозможность столь близкого рассмотрения объекта заставила в свое время Н. Гоголя метонимически отделить нос майора Ковалева в одноименной повести и персонифицировать его без возможности сближения, поскольку Нос на три чина выше своего владельца и служит по другому

ведомству, что делает их встречу в изображенном автором иерархическом мире и иерархическом сознании героя невозможной.

*Бесформенность, неиндивидуализированность* близкого взгляда («абсолютно близкого», по М. Ямпольскому), наконец его *труднодоступность* именно в силу «абсолютной» близости наблюдателя и наблюдаемого, привела к новому, постмодерному витку в «иконическом повороте». Как справедливо замечает исследователь Екатерина Батаева, этот новый, постмодерный виток породил новые фигуры и новые режимы видения, отличные от тех, что были в предшествующую эпоху. Если в модерне «глаз» принадлежал субъекту и был дистанцирован от объекта наблюдения, то в визуалистике постмодерна «глаз», «видение», «зрение» оттесняются понятием «взгляд» и новыми фигурами и режимами видения, с ним связанными. Его специфику в свое время обозначил Морис Мерло-Понти в работе «Видимое и невидимое»: «...взгляд является воплощением видящего в видимом, поиском самого себя в видимом, к которому он и причастен» [11, с. 190].

В постмодерне взгляд преодолевает дистанцию между субъектом и объектом и располагается на поверхности или внутри наблюдаемого. Ж. Лакан в работе «Семинары. Книга XI: Четыре основные понятия психоанализа» (1964) замечает: «В зрительном поле все артикулируется в двух анатомически связанных между собой терминах — на стороне вещей располагается взгляд, то есть глядят на меня вещи, а вижу, однако, их я» [10, с. 119]. Меняется *локация эстетического субъекта*: если в модерне его эстетическое становление происходило *вне объекта*, за его пределами, на длинной, как в случае с наблюдателем или фланером, или на короткой, как в случае с вуайеристом/соглядатаем, дистанции, то в постмодерне становление субъекта ограничено взглядом вещей.

Постмодерные визуальные практики осуществляются в режимах видеофилии (влюбленности в образы) и видеомании (одержимости образами). И современные, и постмодерные визуальные практики связаны с различными способами «присвоения» образов — от апроприации до плагиата.

### ***Апроприация образов и плагиат***

Любопытным примером двойной апроприации является переосмысление классиком соц-арта Александром Косолаповым

известного реди-мейд Марселя Дюшана «Фонтан» — обыкновенного писсуара, перевернутого обратной стороной и подписанного одним из псевдонимов Дюшана — «R. Mutt», то есть «Р. Дурак», и представленного как «фонтан» для выставки Общества независимых художников в 1917 году в Нью-Йорке. В работе «Революционный фарфор» А. Косолапов объединил два классических авангардистских объекта — «Фонтан» Дюшана и геометрические узоры Малевича, которые тот использовал при росписи фарфоровых чашек, после того как «закончил живопись» своим «Черным квадратом». И еще несколько известных работ Косолапова, строящихся на том же приеме «захвата», «присвоения» образов — от идеологем советской эпохи до «идолов» эпохи потребления. На первой персональной ретроспективной выставке в России «Александр Косолапов. Ленин и кока-кола» (2017) в Московском музее современного искусства были представлены работы, построенные на парадоксальном совмещении символов двух несовместимых реальностей: взгляд Ленина обращен в сторону кока-колы, Человек-Паук висит в прыжке над Иосифом Сталиным, а растиражированные и раскрашенные портреты Горбачева отсылают к известному «Диптиху Мэрилин» Э. Уорхола. Ирония художника обращена не только в сторону советской системы, с критики которой он начинал еще до отъезда из СССР в далеком 1975 году, но и американской культуры потребления, захватившей весь мир. А. Косолапов настаивает на общности двух идеологий, поскольку обе предлагают человеку «несуществующий рай», и в его творчестве их элементы причудливым образом сочетаются. А. Косолапов соединяет одну культуру с другой, используя «формульность» как основу их типологической общности. Идеи, выработанные художником во времена раннего соц-арта, по-прежнему работают благодаря своей универсальности.

*Соц-арт очень разный, — отмечает А. Косолапов, — хаотичный и непоследовательный: в России это одно, на Западе — другое. Вот меня часто спрашивают: соц-арт умер или он как-то будет жить? Посмотрите на мои ранние работы, например «Учись, сынок». Вот если сейчас взять и на место военного поставить священника и поменять надпись на «Молись, сынок», это ведь тоже будет актуально. Понимаете, правильно взятые формулы или разработки суще-*

стуют все равно. Например, китайский художник Ай Вэйвэй взял вазу эпохи Цинь и на ней написал: «Кока-кола», то есть соединил одну культуру с другой. Это прямая цитата из моей работы «Ленин и кока-кола», то есть этот эрудированный человек сделал то же самое на своем поле [8].

Американская художница Барбара Крюгер использует тот же прием апроприации, заимствуя «чужие» фотографии и используя игру не менее узнаваемыми языковыми клише, а также стилистику журнала «Лайф». Кредо Барбары Крюгер: «Искусство как деятельность – это конструирование комментария». [9] Используемые Б. Крюгер приемы, позволяющие выявить абсурдность укорененных в современном массовом сознании стереотипов поведения и клише, построены на обращении к уже существующему, легко узнаваемому.

Еще один пример присвоения «чужих» образов – серия «Новые портреты» американского художника Ричарда Принса, представленная в октябре 2014 года на выставке в нью-йоркской галерее Gagolian. Она состояла из 38 портретов – скриншотов чужих фотографий, которые Принс взял с сайта Instagram без разрешения авторов, увеличил и добавил к ним некоторые подписи, выставив их за огромные деньги. Одна из героинь, Селена Муни, подала в суд и проиграла, затем она выставила собственное фото на аукционе по цене в тысячу раз меньше, чем стоила работа Принса, но эту фотографию никто не купил. На постере Ричарда Принса, копирующем изображение из Инстаграм Селены Муни и проданном за баснословные 90 000 долларов, имеется единственное существенное отличие от оригинала Селены Муни из Инстаграм – это надпись «Продается жирными котами от искусства и миллионерами-владельцами галерей», иронически обыгрывающая фигуру самого художника, а также его друга, галериста Ларри Гагосьяна, организовавшего выставку. Прием, к которому прибегает Принс, можно назвать экспроприацией образов, насильственным их присвоением, граничащим с плагиатом. Этот прием Р. Принс постоянно использует в своей художественной практике, вызывая критику не только со стороны обывателей, но и артистической среды. Однако прием, к которому Р. Принс обратился еще в конце 1970-х годов, выходит за границы насильственного присвоения «чужого». Р. Принс обозначил новый, провокационный подход к созданию и восприятию

произведений искусства, сделав предметом дискуссии вопросы об оригинальности и уникальности эстетического объекта, точнее – сняв их с актуальной «повестки». В сериях работ «Cowboys», «Jokes» и «Hoods» Р. Принс, используя узнаваемые, близкие американскому стилю жизни образы, взятые им из журналов, бульварных романов, рекламы, сосредоточился на «темных» сторонах современной действительности.

*Визуальное в иных социальных («нехудожественных») практиках*

Современная визуалистика вовлекает современного человека в водоворот зрительных образов во всех формах социальной коммуникации. Любопытным примером этого процесса является то, как идеи Рене Магритта, связанные с его картиной «Вероломство образов», обживают рекламные коммуникации. Так, в рекламной кампании страховой компании «Allianz», использующей мотивы произведений Магритта, фраза «Это не трубка» каждый раз «договаривается» до конца: «Это не кожура банана – это злостный вредитель спине», «Это не молоток – это вечный расплющиватель пальцев», «Это не черепица – это причина болезненной шишки» и т.п. На сайте-конструкторе мемов каждый может «почувствовать себя Магриттом», поместив собственное изображение в «магриттские» контексты. «Формулы», созданные концептуальным искусством, работают и на других территориях, концептуализируя новые явления, создавая в виртуальной реальности новые смыслы, способствуя приращению смыслов к тем, что уже созданы. А художник при этом чувствует себя создателем «мемов» – «единиц культурной информации», способной к «воспроизведению» [6, с. 37]. «Я создаю мем», [8] – именно так охарактеризовал сущность своей творческой деятельности А. Косолапов в одном из интервью.

Художественный образ, обладая собственной логикой построения смысла, продолжает жить на других территориях, прежде ему не свойственных, в самых различных модификациях.

### **Библиографический список**

1. Арнхейм Р. В защиту визуального мышления // Арнхейм Р. Новые очерки по психологии искусства. М.: Прометей, 1994. С. 153-173.



## § 5. ФОЛЬКЛОРНЫЕ ЖАНРЫ ЧЕРЕЗ ПРИЗМУ ПОСТМОДЕРНИЗМА

2. Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. Избранные эссе / Под. ред. Ю. А. Здорового. М.: Медиум, 1996. 240 с.
3. Бодрийяр Ж. Пароли. От фрагмента к фрагменту. / Пер. с франц. Н. Сулова. Екатеринбург: У-Фактория, 2006. 200 с.
4. Джойс Дж. Улисс. / Пер. В. Хинкиса, с.Хоружего. М., 1993. 928 с.
5. Диди-Юберман Ж. То, что мы видим, то, что смотрит на нас / Пер. с фр. А. Шестакова. СПб.: Наука, 2001. 264 с.
6. Докинз Р. Эгоистичный ген. / Пер. с англ. Н. Фоминой. М.: Corpus, 2013. 512 с.
7. Кант И. Критика чистого разума / Пер. с нем. Н. О. Лосского. М.: Наука, 1994. 654 с.
8. Косолапов А. «Я создаю мем»: Корифей соц-арта Александр Косолапов рассказал Анне Сабовой о своем отношении к искусству // Коммерсантъ. [Электронный ресурс]. URL: <https://www.kommersant.ru/doc/3480135> (дата обращения: 10.09.2020).
9. Крюгер Б. «Искусство как деятельность – это конструирование комментария // Артгид. [Электронный ресурс]. URL: <https://artguide.com/posts/769> (дата обращения: 10.09.2020).
10. Лакан Ж. Семинары. Книга XI: Четыре основные понятия психоанализа. (1964). М.: Гнозис-Логос, 2004. 304 с.
11. Мерло-Понти М. Видимое и невидимое / Пер. с фр. О. Шпараги. Минск, 2006. 400 с.
12. Подорога В. Навязчивость взгляда: М. Фуко и живопись // Фуко М. Это не трубка. М., 1999, с. 83-143.
13. Сартр Ж.-П. Бытие и ничто. Опыт феноменологической онтологии / Пер. с фр., предисл., примеч. В. И. Колядко. М.: Республика, 2000. 639 с.
14. Ямпольский М. Наблюдатель. Очерки истории видения. М.: Ad Marginem, 2000. 344 с.
15. Ямпольский М. О близком: Очерки немиметического зрения. М.: НЛО, 2001. 240 с.
16. Böhm G. Wiederkehr der Bilder//Was ist ein Bild / G. Böhm (Hg.). München: Wilhelm Fink Verlag, 1994. S. 11-38.
17. Mitchell W. J. T. The Pictorial Turn // Mitchell W. J. T. Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation. Chicago; London: The University of Chicago Press, 1994.

*Я тут уловил, поймал некую... исподнюю волну.*

*Народную вибрацию.*

*Или, может быть, точнее это было бы назвать брожением?*

*Таким вот бурчанием в народной перистальтике, да?..*

*И эта музыка заворожила меня.*

(В. Сорокин)

Новая форма бытования фольклора в интернете повлияла на трансформацию традиционных фольклорных жанров, на возникновение новых, дала свежий импульс писателям. Литература традиционно питалась фольклорными соками. Сегодняшний день не исключение. Так, В. Г. Сорокин издал сборник «Русские народные пословицы и поговорки». Тяготение В. Сорокина к фольклору в его творческой парадигме было подмечено еще в конце 90–х гг. П. Вайлем: штампы и клише «обновляются, разнообразно возрождаясь под сорокинским пером, не в ерническом наряде соц-арта, а как знаки стабильности, едва ли не фольклорной устойчивости без времени и границ» [2, с. 5]. Попытаемся проанализировать сборник псевдопословиц.

В беседе с А. А. Архангельским В. Сорокин так объяснил появление книги «Русские народные пословицы и поговорки»:

*Началось все в 1988 году. Я неожиданно для себя придумал тогда несколько псевдопословиц и почувствовал стихию этой игры. Выдумывать псевдопословицы, которые чисто формально – по интонации, по этимологии – не вызывали бы вопросов у читающих. Неотличимые по форме, но с некоторым сдвинутым содержанием <...> Эти псевдопословицы – моя попытка перевода языка нутряного народа на современный русский» [1, с. 36].*

Это признание и слово *игра* из уст автора дают ключ к прочтению сборника через призму эстетики постмодернизма.

Словник сборника, содержащий 54 статьи, провокационен: *Авось, Аноха, Баба, Баня, Беда, Бздех, Блоха, Бог, Ведьма, Вода, Водка, Глупость, Голод, Долбень, Дом, Дурак, Дыба, Е.да, Е.арь,*

*Еж, Жена, Ж.на, Зависть, Икота, Клоп, Колодец, Конь, Коромысло, Леший, Любовь, Макарек, Мельник, Мороз, Муж, Немец, Оглобля, Озорник, Печаль, Печь, Пи.да, Плаха, Пляска, Поп, Порка, Работа, Смерть, Сон, Старость, Счастье, Теща, У.бох, Фетюк, Хам, Хомут, Царь, Черт, Шапка, Щука, Эх, Юла, Ябеда, Ямщик.* Подбор лексем противоречив: традиционные для русского фольклора концепты *Дурак, Бог, Ведьма, Дом, Счастье, Печаль, Смерть, Муж, Жена, Колодец, Поп, Хомут, Царь, Конь, Работа, Зависть, Вода* и др. соседствуют с *Юлой, Блохой, Клопом, Хамом, Озорником, Ежом, Ж.ной, Фетюком* и пр.

Книга, с одной стороны, репродуцирует тысячелетиями бытовавшие жанрообразующие черты паремий, с другой – является постмодернистским осмыслением пословичной афористики.

Автор мастерски использует пародию и пастиш. При этом не исключаются прямые заимствования из народных пословиц и аллюзии (*На авосе к небосю за счастьем поехал*), интertextуальный диалог с ними (*Пришла беда – запирай ворота!*). В пословицах и поговорках заключены все оттенки смешного с преобладанием сарказма и черного юмора.

При этом писатель вызывает читателя на интеллектуальную дуэль: а ты понимаешь, о чем идет речь? Самоирония, самовысмеивание и высмеивание всего и всех перетекают друг в друга. Отсюда неожиданные интерпретации некоторых вполне традиционных по форме пословиц. Автор состоит в диалоге с читателем. Он будто делает вызов и с интересом наблюдает за умственной работой, усилиями, порой бесплодными (*Был жену, слушал желну. (Слепой лесник) Почему лесник?*), то вводя читателя в ступор непонимания, то провоцируя инсайт. Законы игры, однако, неожиданно прерываются абсолютно серьезными, однозначными, абсолютно узнаваемыми пословицами о вере, Боге, добре и зле, глупости, будто заимствованными из неопубликованного сборника пословиц и поговорок. Двойственный взгляд писателя – самая, пожалуй, характерная черта освоенного им жанра: лакированная, правильная, традиционная, с полным ментальным соответствием народному духу лежит на одной чаше весов; грубая, низовая, саморазрушительная, высмеивающая, пародийная лежит на другой чаше весов. Чаши уравновешены, хотя колебания происходят от одной к другой. Полнота

достигается за счет этого колебания, но и полнота зыбкая, вариативная, эфемерная, текучая, сомнительная. Перед нами многослойная постмодернистская игра формой и содержанием.

Ярко характеризует книгу обилие неясностей в духе стилистики постмодернизма. Автор обрушивает на читателя фейерверк окказионализмов: *Охлупье, Хлупь, Невдаль, Обороба, Оборок, Хлопарек, Муж-Болмат, Баялда, Зеря, Борборай, Мрель, Барбуш, Охlobень, Уфарь, Баланя, Хлопунец, Боборыка, Барабинка, Мамуря, Фетюк, Мордюк, Воротенок, Сопливур, Кологрим, Сварначиться, Молла, Сторомак, Длилица.*

Придумывая слова, с одной стороны, явно играет с читателем. С другой – как свойственно очень большому писателю, гениальному стилисту и стилизатору, делает это искусно, как бы доставая из глубин подсознания не столько имеющееся, сколько мыслимое, но по какому-то странному стечению обстоятельств пока не обозначенное словом. Создается ощущение такого точного попадания в жанр, что хочется заглянуть в словарь и узнать незнакомое тебе слово. Перед читателем точное калькирование духа, вкуса языка.

*По клопиному навету к тараканьей матери пошел. (Доверчивый зеря) Слепому коню кнут не поможет. (Борборай) Пошел за счастьем, вернулся с несчастьем. (Барабинка) Был счастливым, да пересчастливился. (Мамуря) Клоп пот любит, вошь – прель, блоха – мрель. Был муж, да оказался барбуш. Барину в ус дуют, а царю – в хлупь.*

В. Сорокин населяет созданный им мир собирательными образами: *Зеря, Мамуря, Молла, Сторомак, Длилица.* На вопрос об этих существах писатель ответил:

*Это... некие персонажи, собственно говоря, народного подсознания. Вернее, продукты коллективного народного тела, к которому я попытался подсоединиться, сыграв роль некоего медиума, ретранслятора. И вот. При этом я хотел избежать совсем уж явной спекуляции и откровенного символизма. Мне хотелось, чтобы слова были новыми, но интонационно и семантически в них чувствовалось бы нечто народное, глубинное <...> Мне хотелось, чтобы читатель поверил в естественность их происхождения, но, задумавшись, пришел бы от этого в некоторую оторопь. Мне хотелось передать эту силу народной глуши.*

Создавая окказионализмы, художник щедро черпает корневой и суффиксальный материал из диалектов, просторечия, арго (*Гать, опорки, присуха, опася, пропорох, пузочес, морганя, обридовать, шаромыжник, хлопнуша, махотка, шалопут, прокаженный, квелый, крохобор, межеумок, приварок, колоброд, соплеух, сопельник, вошкотня, куржава, чалиться, прибудда, настельница, колупан, дулоплет, пердобол, хропо, колбень*), привлекает пассивный лексический запас: актуализирует арахизмы (*паклит*) и историзмы (*попона, откупник, шаповал, лабазник*). Приведем несколько примеров.

*Пей вода, ешь вода да не жмурься никогда. (Татарин-зимогор)*  
*Ссыт в воду, не боится изводу! (Серый шалопут)* *Водку в телегу не запрячь, в паклит не залить. Пей водку, да не замай сотку! (-Землемер)* *Водкой залился, да сам спалился! (Лабазник)* - *Хами, Вася, будь опася! Молился в колодеце, помер в огородеце. (Прибудда)* *Глубок колодец, да гнила вода. (Межеумок)* *Уважали долбня да за долботерпение. (Протягон)* *Наняла вдовица е.аря огород пахать. (Прокуды)* *Пошла в гости к е.арю, вернулась с боборыкой. (Красная провалица)* *Пошли ежи зайцев ловить. (Расшибец)* *Еж ежу глаз выколол. (Шаромыжники)* *Кикоте прислонился. (Колбень)*  
*Эх ты, Ваня, на что тебе баня? (Колупан)*

Создание по словообразовательным моделям и/или из искомого речевого материала создает иллюзию аутентичности. При этом коллективное языковое тело показывается с непрязливой стороны. М. Рыклин назвал фирменным знаком В. Сорокина «обнажение изнанки коллективной речи» [9, с. 135].

Автору действительно удалось создать некий коллективный разум, коллективное тело, коллективный язык, включающий в себя противоречащие друг другу смыслы, идеи. В этом коллективном соединено небесное, высокое, бестелесное и низменное, животное, низкое, инстинктивное. Противоположные осколки соединяются в некую фантазмагорическую картину. Автор использует в качестве текстообразующего принцип монтаж вполне в духе постмодернизма. Писатель применяет, по мысли И. Калинина, «устойчивый прием деконструирующего шокового столкновения различных дискурсов» [5, с. 125].

В. Сорокин играет с объявленным в XX веке неприкосновенным, святым фондом любой культуры — с фольклором. Ав-

тор то поддерживает строгий канон, поражая читателя жанровой точностью, то деформирует строгий канон игриво или нарочито грубо вплоть до полного осмеяния. Стилистика попрания культурных табу традиционна для В. Сорокина: обилие обценной лексики, запретные темы щедро рассыпаны в сборнике, создавая фальстафовский фон:

*Ел.а стояла, да потолок рухнул. (Дуро.б)* *На стоячей ел.е удавился. (Жадина-бобыль)* *Е.арь спит, когда хлопарек песни поет. Синий е.арь рыжей ведьме потрох про.б. (Мокрая закладная)* *Коли е.арем родился, невдалем не помрешь. На полоче охай, а под свекром молчи.*

Ирреалистичность, отрыв от действительности и, напротив, перфомантность изображаемого создают мир на пересечении фольклорного дискурса и постмодернистского. При чтении возникает ощущение личного присутствия, непосредственного погружения в гущу народной жизни: автор действительно приглашает читателя к соучастию в его игре. Текст таит в себе столько загадок и прочтений, что каждый читатель вынужден строить индивидуальную траекторию понимания. «Читатель <...> сам творит смыслы — без его активности они просто не могут состояться, — но он творит их по моделям, которые заданы ему его культурой, он находится внутри культуры» [10, с. 135]. Автор предлагает целый калейдоскоп паремий, среди которых есть ни в коей мере не рассчитанные на однозначное понимание, предполагающие индивидуальное прочтение. При этом Сорокин спорит с традицией, отказываясь от предельной обобщенности, от множественности интерпретаций пословиц. Как только читатель начинает думать, что понимает автора, тот поднимается на следующую ступень мистификации и дает неожиданные интерпретации паремий, эпатуруя и демонстративно отказываясь от множественности интерпретаций псевдопословиц. Это традиционная художественная стратегия постмодернистов, блестяще применяемая В. Сорокиным: ошарашить читателя, ошеломить и поддерживать высокий градус обескураживающей встряски. На протяжении всего чтения. Приведем несколько показательных примеров.

*Дурачок дураку палец откусил. (Быстрая молитва)* *Не жди ежа, будь свежа! (Серая вдова)* *Раззавидовался клоп таракану, что*

*быстро бегают. (Лакей) Насушил клопов, да и был таков. (Скупой человек) Клопа давить — волком выть. (Одиночество) Совсем оклопился. (Жадина) Береги колодец смолоду! (Белая целка) Мастак в колодцы плевать. (Столяр-побирушка) Один конь сто свиней обскачет. (Столяр и плотник) Черное коромысло на белом плече повисло. (Злая свояченица) Не гни коромысло зря! (Займодавец-омеля) Коромыслом подавился. (Ленивый охальник) Тридцать три ведра на коромысле понес. (Понос)*

Автору удалось создать некий коллективный разум, коллективное тело, сконструировать коллективный язык, включающий в себя противоречащие друг другу смыслы, идеи. В этом коллективном соединено небесное, высокое, бестелесное и низменное, животное, низкое, инстинктивное. Они сменяют одно другое, накладываются, зачеркивают, усугубляют, ослабляют друг друга. Противоположные осколки соединяются в некую фантазмагорическую картину. Реальное соседствует с вымышленным: придуманными концептами и прочими странностями. Перед нами скорее «постмодернистский пастиш, совмещающий множество стилей, жанров и претекстов» [4, с. 174].

Особенность Сорокинского пастиша точно охарактеризовал К. Каспер: Сорокин «буквально склеивает все существующие в его сознании тексты, создавая некий новый «сверхтекст»» [11, с. 74]. Пословичный сверхтекст, созданный автором, сопрягает высокий и низкий регистры, выдвигая на первый план низкое в духе эстетики безобразного (Карл Розенкранц), что давно стало художественной нормой для постмодернизма. Писательская стратегия — ошеломить, озадачить, погрузить читателя в когнитивный диссонанс, в том числе и акцентируя безобразное. Поэтика постмодернистского снижения служит редукции олитературенности народа, его избыточной идеализации, излишнего одухотворения, которое вырабатывалось и поддерживалось русской литературой больше двух столетий. Автор выводит на поверхность коллективное бессознательное, вытесненное, грубое, и низкое приобретает статус обыденного, нормального. Кривое зеркало антиэстетики намеренно искажает идеал, переворачивает его. Ниже несколько примеров.

*Уебох без души — как долбень без тела. Не ссы в шапку. Не сри в шапку. Ебарю не подмахивают. Ебарь с елей дружит, а неебарь —*

*с беседой. За одного ебаря восемь неебарей дают. Добрый бздех рыком богат, а плохой — потугой. Икота с рыготой дружат, бздеху служат, блевоте кланяются, дремоту чваняются. Недел — икнул, переел — рыгнул, надоел — пернул. От икоты и блевоты не зарекайся!*

В. Сорокин щедро реализует стратегию речевого эпатажа и деидеализации крестьянского, народного. Каков статус книги? Как можно ее определить: как пародию, подражание, стилизацию, ироничное переосмысление, заимствование? Скорее, это моделирование нового паремиологического дискурса, диалог с корпусом прецедентных пословиц.

Автор вступает в диалог с синтаксическими моделями, обкатанными в фольклоре. Так, многократно используется модель на основе полиптога:  $x_1 + x_2 - \text{рознь}$  (около 20 таких пословиц), где позицию  $x$  занимают существительные *колодец, казнь, плаха, теща, шапка, смерть, муж, Аноха, порка, работа, старость, щука, эх* и др. Многочисленные репродукции с оригинала организуют ироничное переосмысление: *Старость старости рознь* и т.д. Модель подтверждает свою художественную, этическую и эстетическую значимость. В. Сорокин многократно использует и бикомпонентные модели, широко эксплуатируемые в русских пословицах:  $N_1 \text{Cop}_f (\text{не}) N_1$  и  $\text{InfCop}_f \text{Inf}$ :

*Смерть — не пшениная каша. Смерть — не разлука. Оглобля не воробей. Старость — не мотовило. Хомут — не баламут. Эх — не грех. Голод не снег. Спать — не тосковать. Ябедничать — не лед колоть.*

Главный фокус книги — мастерская мистификация читателя, который то считает, что перед ним пародия, то вдруг понимает, что перед ним нечто исконное. Определить однозначно жанр книги невозможно. Попытаемся понять жанровую природу сборника через призму теории пародии. Пародию причисляют к новым жанровым модификациям, точнее, к метажанру [10, с. 332]. В. И. Новиков подчеркивал, что у пародии не два плана, а три. «Третий план — это мера того неповторимого смысла, который передается только пародией и не передаваем никакими другими средствами». [7, с. 213]. Представляется продуктивной мысль М. Л. Гаспарова о существовании двух классических типов пародии (иногда их называют жанрами): «бурлеска, низкого предмета, излагаемого высоким стилем <...>, и травестии, высо-



кого предмета, излагаемого низким стилем [3, с. 225]. В сборнике действительно много бурлескного: низкий предмет (физиологические отправления, похоть, обжорство, жадность, эксcrementы) преломляются через высокий стиль:

*Уд, п.да и жо.а миром правят. На бздех надейся, а сам не ветшай. Полбздеха целому не мера. Наш Пахом на бздех влеком. Бздех бздеху рознь. Добрый бздех рыком богат, а плохой — потугой. Бздехом горю не поможешь. Клопы тишину любят, храп уважают. Жо.а болит, когда душа — инвалид.*

Пласт травестийного тоже представлен в сборнике широко: высокие предметы (жизнь и смерть, печаль и радость, труд, любовь) осмысляются фарсово.

*Озорник и в радугу насцымт. Широка ман.а у смерти — всем дает. Не было печали — девки в бане уд накачали. Жил — не печалился, умер — огорчился. Работой и семижилный давится. Работай — потей, но не рви ногтей. Ему работа что рвота. На работе выспался, зато на жене отпахал. (Лентяй) У смерти в мотне поселился (Недужный).*

Удивительным образом В. Сорокину удается играть не только двумя стратегическими типами пародийного изображения, но параллельно поддерживать линию прямого подражания, стилизации без намека на ироничность и пародийность. Такой тройной план предоставляет читателю практически неограниченное число интерпретаций авторских пословиц и вариативность взаимоотношений между текстами. Это уже не «пародийная пара» [6], а гораздо более сложное образование. Приведем пример: *Плахой орехи колет, виселицей масло сбивает. (Добудя)*

Пародия у В. Сорокина становится способом организации словесного материала, особенностью писательской манеры.

*Не смерди до смерти. Пой печальное — будет прощальное. Печаль да тоска — два волоска. Плохому работнику работа мешает. Не дразни смерть — осерчает. Со смертью обнялся, с жизнью простился. Плохо умер, да жил хорошо. Легко умер, да жил тяжело.*

Однако книга, о которой мы говорим, и укладывается, и не укладывается в рамки пародии. В ней есть особенность: впервые объектом пародирования является не литературное произведение и даже не отдельное фольклорное, объектом становится фольклорный жанр, паремиологический компендиум,

копилка моральных и социальных ценностей целого народа, язык целого многовекового пласта устной культуры, энциклопедия смыслов, концептов, языковой картины мира.

Автор ведет межтекстовый диалог с текстом-донором (корпусом русских народных пословиц) и внутритекстовый диалог с самим собой.

*\*По Сеньке шапка — По колодецу и вода. По беде и слезы.*

*\*Не плюй в колодец: пригодится воды напиться — Не плюй в колодец — плюй в говно.*

*\*Дашь палец, он всю руку откусить норовит — Дай беде заусенец — она и ногу откусит*

*\*Сыт голодному не товарищ — Голодному жаждущий не указ.*

*\*На чужом горбу в рай въехать — На клопиной спине в рай въехать вздумал. (Хитрый коновал)*

*\*Как потопашешь, так и полопашешь — Как поработаешь, так и похлопашешь. (Балаган)*

*\* На Бога надейся, а сам не плошай — На смерть надейся, а сам не прощай. (Мечь)*

*\* Береги честь смолоду — Береги шапку смолоду.*

Прецедентными являются для В. Сорокина не только русские паремии. В псевдопословицах слышны отголоски современного языка: современные синтаксемы, цитаты из литературы, интернет-фольклора, неологизмы:

*Юлил юлой, да и стал пилой! (Казнокрад) (\*пилить (бюджет), распил); Немец и работа — близнецы-братья. Работа и забота — близнецы-братья. (\*Ленин и партия — близнецы-братья В. Маяковский); Любви, как и воздуха, много не бывает. (\* Денег много не бывает); Немец сделает, а русский уделает. Немец спит, когда работа сделана, а русский — когда недоделана (\*Что русскому хорошо, то немцу смерть); С водой не шутят (\*С огнем не шутят); Вода да хлеб человеком правят (\* Деньги правят миром); Воду в рукаве не унести, правду ножом не отскрести (\* Воду решетом не унести).*

Подходить к постмодернистскому тексту, тем более к пословицам В. Сорокина с позиций подсчетов некорректно и непродуктивно. Тем не менее, показательно, что пласт паремий, связанных с духовенством, религиозностью, Богом, монашеством и т.п. очень значителен. Пословицы о Боге, вере и пр. рассыпаны

в сборнике по разным разделам. Большая часть паремий созвучна пословицам о Боге традиционного фольклора. В них сильно этическое, назидательное начало:

*Молись Богу, проси подмогу. Храни Бога в душе, а совесть — в сердце. Проси Бога, коль пришла недомога. Бог в душе, а обед в печи. (Хорошая хозяйка) Под Богом ходить — мир любить. Он Богу заначку припас. (Добрый человек) Бога словом не перебеешь. (Сквернослов) Святая вода всеми водами водит. Ведьму в белой ступе толкут. (Молитва-оберег) Строй дом невидимый! (Вера). Беды над головой облаками плывут. (Аноха-паломник) Черной беде белый голубь глаз выклевал. (Святой Дух) Трухляв колодец, да чиста вода. (Схимник)*

Ироничное отношение к Богу сближает с крестьянским миропониманием авторское:

*Бог молчанием велик. Убогий Богу не помеха. Богу не перечь, не буди невидиму картечь. (Невзгоды, напасти) Не смеши Бога, отдохни немного. (Торопыха) На Бога надейся, а ногу подволакивай. Спи в Боге, а не в берлоге. Чти Бога, не будь недодрога. (Боязливый человек). Бог не коромысло. Бог не озорник (Сравним: Бог не Мишкишка).*

Пласт традиционного фольклора показывает двойственное отношение к поповскому сословию: высмеивание и благоговение, противопоставление хороших и плохих попов. Ту же линию поддерживает писатель:

*Поп, береги лоб. Всяк поп на попе сидит. Поп о косяк — хлоп! (Масленица) На попа колокольня не свалится. Попа не порят. Поп попу нос не откусит. Наши попы порты порастеряли. Поп попадью попенком опушил. Поп дьяка на попа поставил. За хорошим попом по улице пыль акафисты шепчет. Плохой поп что потоп.*

Чистота Веры противопоставляется нечистоте службе священничества в духе традиционного фольклора: *Монахи веру берегут, а попы — службу.*

Христианский Бог и нечисть языческая, Бог, Ангелы и Дьявол, Черты сложно взаимодействуют, не мешая друг другу, и в традиционных паремиях, и в авторских: это характерно для русской ассимилятивной культуры:

*Леший смеется, а черт зубы скалит. Синий леший зеленому водяному черную дырку подарил. Про лешего водяному песню поет.*

*(Врун) Леший с водяным для домового синюю кашу варят. Лешему и черт не указ. С Богом вперегонки черти не бегают. Плохой работник — у сатаны плотник. Плохому работнику черт руку вывихнул.*

Объясняя свою позицию как художника, В. Сорокин признался:

*Я, повторю, старался выполнить свою работу честно. Без розовых очков и без излишнего абсурдизма. Можно было вообще при желании выбрать «линию Хармса» и следовать только ей. Это было бы гораздо проще, но в этом тоже была бы неправда и искусственность, и я не пошел на это. Я заставил себя быть более академичным и консервативным. Выбрать, так сказать, среднюю линию.*

Сделаем некоторые выводы. Постмодернизм сегодня расширяет свои границы. Сборник псевдопословиц В. Сорокина — явление не случайное. Трансформации и переосмыслению подвергся фонд русских паремий. Автор создает свой сверхтекст русских пословиц Его целостность и осколочность определена эстетикой постмодернизма. Интертекстуальность, диалогичность, блестящая стилизация, поддержка и модификация традиционного жанра, речевой эпатаж, озадачивание читателя — эти и другие черты делают книгу произведением постмодернистским.

### Библиографический список

1. Архангельский А. А. Писатель Владимир Сорокин — о «народной мудрости» и попытках ее стилизации // Огонек. № 33. 2020. С. 36.
2. Вайль П. Консерватор Сорокин в конце века // Литературная газета. 1995. 1 февраля. С. 5.
3. Гаспаров М. Л. Избранные статьи. М.: Новое литературное обозрение, 2001. 416с.
4. Буркхарт Д. Эстетика безобразного и пастиш в творчестве Владимира Сорокина: «Это просто буквы на бумаге...». Владимир Сорокин: после литературы. М.: Новое литературное обозрение, 2018. С. 168-182.
5. Калинин И. Владимир Сорокин: у-топос языка и преодоление литературы: «Это просто буквы на бумаге...». Владимир

Сорокин: после литературы. М.: Новое литературное обозрение, 2018. С. 122-145.

6. Макурина Н. А. Пародия в творчестве Ф. М. Достоевского: автореф. дис. канд. филол. наук. Ижевск, 2018. 24 с.

7. Новиков В. И. Книга о пародии. М.: Советский писатель, 1989. 544 с.

8. Рыклин М. Время диагноза. М.: Логос, 2003. 328с.

9. Рымарь Т. М. Аутентичность художественного высказывания как проблема эстетического события // Вестник Самарской гуманитарной академии. Серия «Философия. Филология». 2013. № 1(13). С. 128-150.

10. Сысоева О. А. Литературная пародия: проблема жанра // Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского. Филология. 2013. № 5 (1). С. 330-335.

11. Kasper K. Obeririutische und postmoderne Schreibverfahren. Zu den Relationen von Prätext und Text bei Vaginov und Sorokin // Zeitschrift für Slawistik. 1995. № 40. S. 29.

## ГЛАВА 3. ПОНЯТИЯ СОВРЕМЕННОЕ И «СОВРЕМЕННЫЙ ЯЗЫК» В ИСТОРИИ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

*Алтынбаева Гульнара Монеровна,  
Герасимова Людмила Ефимовна*

### § 1. А.И. СОЛЖЕНИЦЫН ОБ ЭСТЕТИЧЕСКИХ ЭКСПЕРИМЕНТАХ XX ВЕКА И ПРОЗРЕНИЯХ ХУДОЖНИКА

В 1993 году в Нью-Йорке в «Ответном слове на присуждение литературной награды Американского Национального Клуба Искусств» Александр Исаевич Солженицын сказал:

*Каждая эпоха и в каждом виде искусства много обязана крупным художникам, в трудном поиске плодотворно открывающим новые смыслы и ритмы. Но в нашем XX веке необходимое равновесное отношение к традиции и к поиску нового было не раз резко нарушено ложно понятым «авангардизмом» — звонким, нетерпеливым «авангардизмом» во что бы то ни стало! [14, с. 89].*

Оценочные споры о Солженицыне: архаист или новатор — все чаще в литературоведении переходят в попытки «скорректировать существующие представления о генезисе эстетики Солженицына» [3, с. 330-331]. И. Кукулин уверен в модернистском происхождении этой эстетики, о модернистских влияниях упоминают многие. Упреки в соцреализме несколько выветрились. О Солженицыне-постмодернисте пишут В. Живов, Л. Лосев и другие [2; 4]. Сейчас, когда творчество А. И. Солженицына завершено, есть, на наш взгляд, необходимость неспешно вдуматься в теоретические суждения художника, разрушающие литературоведческие стереотипы, взглядеться в то, как черпает он приемы из разных «измов» ради своей главной стратегии: «Одно слово правды весь мир перетянет».

Обратим внимание на очерки «Литературной коллекции», в которых Солженицын размышляет на полях текстов русских писателей, говорит о характерных и нехарактерных, традиционных и новаторских чертах их творчества.

Рассматривая прозу писателей 1920-х гг., Солженицын пишет об экспериментах, которые возникали тогда в литературе, дает неоднозначные оценки — то принимая новое, то отказывая этому «блеску эксперимента» нашей литературы, «которым она отличалась в 20-е годы» [18, с. 9], то подчеркнуто иронизируя над ними («выкрутасы модернистов начиная с 20-х советских годов» [11, с. 178]), глядя из будущего (нашего времени) на произошедшее в литературе в первой половине XX века (например, об А. Малышкине: «Эта всегда напряженная поисковая манера почти неизбежно сбивается в громоздкость, усложнение синтаксиса, а то в декламацию, в пафос, на себе и показывая ограниченные возможности таких экспериментов» [8, с. 184], «претенциозная манера эпохи 20-х годов» [8, с. 183], «эта экспрессивная манера и не продержалась в литературе долго. А нечто — и утеряли мы без нее» [8, с. 184]; о Б. Пильняке: «Кажется, приступая к повести, Пильняк поставил себе сверхзадачу: во что бы то ни стало писать все — по-новому. Да ведь то было время непреходящих экспериментов! — нельзя писать без них?» [6, с. 200]).

Границу между традиционной литературой XIX века и модернистскими опытами XX века Солженицын прочерчивает по творчеству А. П. Чехова. Неоднократно об этом читаем в очерках «Литературной коллекции». «Окуная» писателей XX века в Чехова, писатель и приветствует движение литературы, и тревожно говорит о трагическом разрыве с традицией после 1917 года (о «Голом годе» Б. Пильняка: «...эксперимент несомненно удачный. (Ахнешь: и как же за 20 лет наша проза ушла от Чехова!) — но ведь поправимо же?» [6, с. 195-196]; О Е. Замятине:

*Ища (и с большим успехом), как продолжить, развить чеховскую лаконичность, Замятин хотел бы ощутить себя ближе к Чехову и в целом, но — нет: между ними непреходимый разрыв по духу, по мироощущению и, конечно, по темпераменту: образность Чехова — тонкий рисунок, близкий импрессионизму, образность Замятина — вздыбленная, напряженная, изоощренная [10, с. 188]).*

В движении литературы начала XX века Солженицыну было видно, что стремлением к обновлению, к экспериментам, к «преодолению» (по В. М. Жирмунскому) традиции был пропитан сам «воздух эпохи», время перемен взывало к смелым поступкам, толкало на конфликт с классикой. Очерк Солженицына о «Петербур-

ге» А. Белого вызвал бурную полемику среди исследователей модернизма. Солженицыну было отказано в праве быть критиком и А. Белого, и символизма. Неожиданность, спорность взгляда Солженицына на роман «Петербург» не отменяет признания им эстетической значимости эксперимента А. Белого: «Надо признать: нечто — до того совсем не виданное в русской прозе, полностью рвет с обстоятельным, спокойным рассказом со стороны в духе XIX века. Нельзя отказать, что литературно — это очень интересно. Раздвигает представления о возможностях прозы. Очень новаторски, из этого вышло многое в литературе 20-х годов» [7, с. 191]. Однако сам Солженицын отрицал принадлежность к этой традиции: «Нет, с модернистами... я от них наследственно не иду» [13, с. 196].

Не идет мировоззренчески, но отдельные уроки благодарно воспринимает: восторженно оценивает плотность письма, лаконизм, энергию синтаксиса М. Цветаевой и Е. Замятина. Свою задачу формулирует так: «Плотность должна дойти до фразы и до слова» [21, с. 205]. Широко пользуется Солженицын приемами монтажа, при этом большое значение в «Красном Колесе» придает стыку глав: «И стык глав сам по себе работает, это как бы четвертое измерение, это еще новое понятие» [16, с. 356]. Исследователи творчества Солженицына отмечают у него авангардные метафоры. С. С. Аверинцев восхищен звукописью: «...да таких неистовых плясок ритмической прозы под резкое звяканье созвучий в русской литературе не было со времен Андрея Белого» [1, с. 152-153].

Оригинально «переворачивает» Солженицын приемы Дос Пассоса: киноглаз у Дос Пассоса — лирические отрывки, у Солженицына его киноэкраны — маленькие динамичные киносценарии, концентрация видения (например, горящее колесо в «Августе Четырнадцатого»).

Солженицын перенял у Дос Пассоса газетные монтажи, но резко изменил их функцию: у предшественника они передают «бессвязность газетного потока, не имеющего никакого реального отношения к жизни», у Солженицына — «поступь истории», «коротко, плотно ход истории» [21, с. 217]. Автор «Красного Колеса» объясняет такое изменение приема спецификой материала — ролью газет в предреволюционное, революционное и советское время в России.



Функция приема определяется в поэтике Солженицына телеологичностью всего произведения. Не раз писалось в солженицыноведении об особом сближении эстетики и этики писателя. Восхождение от приема до нравственной ответственности художника перед жизнью может быть без промежуточных ступеней.

В «Красном Колесе» показано, как декадентские настроения, смелые эксперименты в культурной жизни России начала XX века подготовили Февральскую революцию:

*Сотрясающая революция, прежде чем взорваться на улицах Петрограда, взорвалась в литературно-художественных журналах петроградской богемы. Это — там мы услышали сперва и уничтожающие проклятия всему прошлому российскому и европейскому бытию, и отметание всяких нравственных законов и религий, призывы к сметению, низвержению, растоптанию всей предыдущей традиционной культуры, при самовосхвалении отчаянных новаторов, так и не успевших, однако, создать что-либо достойное [14, с. 89-90].*

В конце XX века Солженицын снова обращается к этой мысли в публицистике, размышляя о разрушительных разрывах в культуре, да и в жизни минувшего столетия. В его собственных представлениях искусство на глубине непобедимо-живо вопреки репрессивной власти, цензуре, попыткам саморазрушения. Провидческая сила Достоевского, непрерывная традиция — от былин до XIX века, — озарения, посылаемые писателям свыше, и «мировое зрение» литературы — во всем дар и ответственность.

Тут возникает принципиальный для Солженицына вопрос целеполагания и ответственности: кто/что «контролирует» творческий процесс? В программной «Нобелевской лекции» только за художником оставляется право выбора: быть «творцом независимого духовного мира» или «маленьким подмастерьем под небом Бога». Спустя двадцать лет А. И. Солженицын скажет:

*...Здоровый консерватизм, как в самом творчестве, так и в восприятии его, должен быть гибок, сохранять равную чуткость и к старому и к новому, и к уважаемой достойной традиции и к той свободе поиска, без которой не рождается будущее. Однако художник не может и забыть, что свобода творчества — опасная категория. Чем меньше ограничений он сам наложит на свое творчество, тем меньше будут и возможности его художественной удачи. Утеря ответственной организующей силы — роняет и даже*

*разрушает и структуру, и смысл, и конечную ценность произведения [14, с. 88-89].*

А. И. Солженицына тревожило состояние литературы на рубеже XX и XXI веков, «понижение» литературы.

В двучастных рассказах и публицистике 1990-х развивается тема «всеобщего обморока культуры» [14, с. 90] в прямой связи с перестроечными процессами в России. Беспокоит Солженицына главная беда современности — релятивизм как одно из следствий болезни идеологизированного советского сознания.

*Нашлись писатели, кто увидел главную ценность открывшейся бесцензурной художественной деятельности, ее теперь никем не ограниченной свободы — в нестесненном «самовыражении», и только: просто выразить свое восприятие окружающего, часто с бесчувственностью к сегодняшним болезням и язвам и со зримой душевной пустотой, выразить, может быть и не весьма значительную, личность автора... [14, с. 91].*

Солженицын дает духовный анализ отразившимся в литературе после 70-летнего тотального угнетения ошеломлению, обиде, беспамятству, релятивизму: «Люди в суете жизни потеряли связь с высокими ценностями, которые выше нас. От этого и растерянность» [15, с. 436]. В метафизическом аспекте рассматривает Солженицын и культ новизны в современном искусстве:

*Мы можем пристально уследить, что в этих повсеместных и как будто невинных опытах по отказу от «застарелой» традиции заложена в глубине враждебность ко всякой духовности. Что за этим неутомимым культом вечной новизны — пусть не доброе, пусть не чистое, но лишь бы новое, новое, новое! — скрывается упорный, давно идущий подрыв, высмеивание и опрокид всех нравственных заповедей. Бога — нет, истины — нет, мироздание хаотично, в мире все относительно, «мир как текст», который берется сочинить любой постмодернист, — как все это шумно, но и беспомощно само в себе [14, с. 94].*

«Игрой на струнах пустоты» назвал Солженицын постмодернистские эксперименты. Его спор с постмодернизмом прежде всего духовный. Характеризуя причины «болезни общества» и «болезни искусства» в России и на Западе (во многом разные), Солженицын определяет их общий исток — выветривание и затмение нравственных идеалов: «Затмилась духовная ось мировой

жизни — и глазам иных потерянных художников мир предстал во мнимой бессмысленности, несуразным нагромождением обломков» [14, с. 93]. Кризис искусства не преодолеть игровыми приемами, интертекстуальностью, релятивизмом основных понятий культуры: «Здесь просвечивает, но не светом, а багровостью, нечто большее, чем явление только внутри искусства» [14, с. 93].

Особый интерес, на наш взгляд, представляют попытки критиков и литературоведов прочитать произведения А. И. Солженицына — прежде всего «Красное Колесо» — по постмодернистскому коду. В вопросах западных интервьюеров часто возникали оттенки, навеянные постмодернистскими художественными стратегиями. Чаще всего речь шла о полижанровой, полистилистической структуре повествования в «Красном Колесе», о временной динамике, о полифонизме и деконструкции имплицитного автора. Анализ текста «Красного Колеса» и прямые суждения Солженицына позволяют увидеть особую функцию того или иного «постмодернистского» приема у автора, у которого «внешняя реальность мира начинается в области трансцендентной» [23, с. 11] и который не раз сожалел о том, что его «Февраль» «опоздал» в Россию: «...что дело может свихнуться в новый Февраль — более всего и боялся давно, об этом и все «Красное Колесо», не успевшее в Россию» [12, с. 76].

Восемь форм повествования, о которых говорил он интервьюерам, Солженицын применяет из-за особенностей материала (разнородного) и ради концентрации действительности — прежде всего хронологической концентрации и концентрации действия. В значительной мере способствует этому и художественный вымысел. Взаимодействие документальных и беллетристических глав, смена планов, темпов повествования, языков (газетные обзоры важны автору и ради того, «каким языком, в каких фразах и понятиях современники понимали события» [16, с. 356]) передают объем и многослойность жизненного течения. «Моя задача: скрупулезно воссоздать те события, тот воздух — и каждый читатель пусть делает свой вывод» [19, с. 464], — говорит Солженицын. Такого же происхождения и особый полифонизм «Красного Колеса», о котором спорят до сих пор исследователи, соотнося его то с полифонией Достоевского, то с релятивист-

ской эстетикой, то с мировоззренческой эклектикой постмодернистского текста. В свое время П. Спиваковский справедливо заметил, что «солженицынскую полифонию можно назвать полифонией перцептивных миров» [22, с. 289]. Странно, что теперь исследователь видит в этом нарративном приеме «ощущение множественности авторских ликов, то есть деконструкцию единого имплицитного образа автора» [22, с. 289]. В понимании Солженицына «метод», как он сам говорит, полифонизма ценен для большого повествования, т.к. передает множество попыток постичь Истину или заменить ее прагматичными истинами.

*У меня нет главного героя, <...> для меня главный герой тот, кому посвящена данная глава, и я должен строить всю главу полностью в его психологии и стараясь передать его правоту. Больше того, я свой язык — не прямую речь, а свой авторский язык — строю так, чтобы он был верным фоном именно к этому герою <...> у меня столько точек зрения, сколько героев [17, с. 286].*

В «Марте» и «Апреле» это разброс не столько психологических, сколько идеологических точек зрения в общем Поле Разгула. Невозможно согласиться с Ж. Нива, что повествование, показавшее разброд мнений, «тоже разбредается», «роман как бы застревает в вечном настоящем, в безвыходной «зыби» перманентного Настоящего» [5, с. 43]. Ж. Нива резюмирует: ««Красное Колесо» колеблется между утверждением гибели, то есть смертным диагнозом и возможностью разрешения грехов» [5, с. 48]. Ни сюжет, остановленный в момент, когда ход истории предрешен, ни «волевой упор» (Н. Струве) всего повествования, ни временная организация всего текста не дают основания для такого вывода. «Эмпирическое» время, историческое время и провиденциально «отмеренные сроки» неразделимы в авторской телеологии. Солженицын не только не скрывает ретроспекцию времени (что свойственно обычному историческому роману), но предполагает встречное движение времени из будущего в прошлое, когда читатель знает историческое завершение Февраля, завершение судеб исторических персонажей «Красного Колеса».

Изображая события, в которых пересекается «множество мировых плоскостей», Солженицын свободно черпает приемы и сюрреалистические (главы о Богрове, о встрече Ленина с Парвусом),

и летописные, применяет не только психологический, но и пневматологический анализ внутреннего мира персонажей — все ради постижения высшего смысла трагедии истории — не только российской, но и мировой. «Красное Колесо» — не иллюстрация готовой авторской концепции, как показалось некоторым критикам, а вектор прорыва к Божией Правде — через хаос заблуждений, недоборов между добром и злом, тщеславий, утопий, духовных потерь. Диалогичность творчества Солженицына, особая роль читателя — одна из художественных стратегий «Красного Колеса».

Для того, чтобы избежать «падений» и «потерь», писателю нужно придерживаться еще одного условия, позволяющего, по Солженицыну, идти на эксперименты в искусстве. Это читатель. Вся писательская судьба Солженицына построена на неизменном желании быть прочитанным в России: «писать только для того, чтоб об этом обо всем не забылось, когда-нибудь известно стало потомкам» [20, с. 7], «И взамен была только уверенность, что не пропадет моя работа, что на какие головы нацелена — те поразит, и кому невидимым струением посылается — те воспримут» [20, с. 16]. Особенно остро это стояло, когда он вынужденно перешел в писатели-«подпольщики», а потом стал изгнанником. «Но больше портит перо многолетняя невозможность иметь читателей — и строгих, и враждебных, и восхищенных, невозможность никак повлиять пером на окружающую жизнь, на растущую молодежь. Такая немота дает чистоту, но и разгружает от ответственности» [20, с. 16]. Именно ориентация на читательское восприятие сподвигала Солженицына искать новые формы, новые принципы изложения материала. Даже спустя годы, готовя к печати 30-томное собрание сочинений, Солженицын взялся дополнить текст «Красного Колеса» другими, более яркими для XXI века примерами, т.к. думал о читателе, о «цельности читательского впечатления, да даже и интереса» [9, с. 156].

Все художественные эксперименты — сегодняшние и прошлые — А. И. Солженицын оценивает, исходя из онтологической природы искусства. Он открыт диалогу с новым, но не на уровне каталогизации приемов, игры терминами, а на метафизическом уровне, на уровне «мирового зрения», преодоления духовного кризиса, охватившего человечество. Говоря «он открыт», имеем в виду,

что долго еще обдумывать все, что он сказал, искать в его творчестве ответы на самые актуальные вопросы существования искусства.

### Библиографический список

1. Аверинцев С. С. Мы и забыли, что такие люди бывают // Между двумя юбилеями. 1998-2003: Писатели, критики, литературоведы о творчестве А. И. Солженицына: альманах / сост. Н. А. Струве, В. А. Москвин. М.: Русский путь, 2005. С. 151-153.
2. Живов В. Как вращается «Красное Колесо» // Новый мир. 1992. № 3. С. 246-249.
3. Кукулин И. Машины зашумевшего времени: Как советский монтаж стал методом неофициальной культуры. М.: Новое литературное обозрение, 2015. 536 с.
4. Лосев Л. В. Солженицын и Бродский как соседи. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2010. 610 с.
5. Нива Ж. О временной структуре «Красного Колеса» // Проза А. Солженицына 1990-х годов: Художественный мир. Поэтика. Культурный контекст: Межд. сб. науч. тр. Благовещенск: Изд-во БГПУ, 2008. С. 42-49.
6. Солженицын А. Из «Литературной коллекции»: «Голый год» Бориса Пильняка // Новый мир. 1997. № 1. С. 195-203.
7. Солженицын А. Из «Литературной коллекции»: «Петербург» Андрея Белого // Новый мир. 1997. № 7. С. 191-196.
8. Солженицын А. Из «Литературной коллекции»: Александр Малышкин // Новый мир. 1999. № 10. С. 180-192.
9. Солженицын А. Из «Литературной коллекции»: Василий Белов // Новый мир. 2003. № 12. С. 154-169.
10. Солженицын А. Из «Литературной коллекции»: Из Евгения Замятина // Новый мир. 1997. № 10. С. 186-201.
11. Солженицын А. Из «Литературной коллекции»: Приемы эпопей // Новый мир. 1998. № 1. С. 172-190.
12. Солженицын А. Угодило зернышко промеж двух жерновов: очерки изгнания. Часть четвертая (1987-1994) // Новый мир. 2003. № 11. С. 33-97.
13. Солженицын А. И. Беседа со студентами-славистами в Цюрихском университете (20 февраля 1975) // Солжени-

цын А. И. Публицистика: в 3 т. Т. 2. Ярославль: Верхне-Волж. кн. изд-во, 1996. С. 211-233.

14. Солженицын А. И. Игра на струнах пустоты // Солженицын А. И. Собр. соч.: в 9 т. Т. 8. М.: ТЕРРА-Книжный клуб, 2005. С. 88-94.

15. Солженицын А. И. Из интервью газете «Фигаро» (19 сентября 1993) // Солженицын А. И. Публицистика: в 3 т. Т. 3: Статьи, письма, интервью, предисловия. Ярославль: Верхняя Волга, 1997. С. 436-443.

16. Солженицын А. И. Интервью с Бернаром Пиво для французского телевидения (Кавендиш, 31 октября 1983) // Солженицын А. И. Собр. соч.: в 9 т. Т. 7. М.: ТЕРРА-Книжный клуб, 2001. С. 348-369.

17. Солженицын А. И. Интервью с Н. А. Струве об «Октябре Шестнадцатого» для журнала «Экспресс» (30 сентября 1984) // Солженицын А. И. Публицистика: в 3 т. Т. 3: Статьи, письма, интервью, предисловия. Ярославль: Верхняя Волга, 1997. С. 257-272.

18. Солженицын А. И. Письмо IV Всесоюзному съезду Союза советских писателей (Вместо выступления) // Солженицын А. И. Собр. соч.: в 9 т. Т. 7. М.: ТЕРРА-Книжный клуб, 2001. С. 7-12.

19. Солженицын А. И. Радиоинтервью для Би-Би-Си о «Марте Семнадцатого» (Кавендиш, 29 июня 1987) // Солженицын А. И. Собр. соч.: в 9 т. Т. 7. М.: ТЕРРА-Книжный клуб, 2001. С. 457-469.

20. Солженицын А. И. Собр. соч.: в 30 т. Т. 28: Бодался теле-нок с дубом: очерки литературной жизни. М.: Время, 2018. 768 с.

21. Солженицын А. И. Телеинтервью на литературные темы с Н. А. Струве (март 1976) // Солженицын А. И. Собр. соч.: в 9 т. Т. 7. М.: ТЕРРА-Книжный клуб, 2001. С. 199-229.

22. Спиваковский П. Проблема релятивизма: Солженицын, Чехов, Достоевский и поиск истины // Жизнь и творчество Александра Солженицына: На пути к «Красному Колесу»: сб. ст. М.: Русский путь, 2013. С. 287-293.

23. Эриксон Э. Э., мл. Солженицын, западные критики и вопросы мировоззрения // Солженицын: мыслитель, историк, художник: Западная критика. 1974-2008: сб. ст. М.: Русский путь, 2010. С. 5-20.

## § 2. ЛЕОНИД АНДРЕЕВ КАК «ЧЕЛОВЕК МОДЕРНА»<sup>9</sup>

Успех Леонида Андреева у современников в первое десятилетие XX в. был столь бурным, что охлаждение к нему публики и почти полное забвение после смерти вплоть до середины 50-х гг. породили вопрос: а в чем заключалась причина его популярности? Похоже, сейчас, накануне 150-летия со дня рождения Андреева, можно констатировать: он занял свое место в ряду многих других писателей-современников, так и не превратившись в «безусловного классика». Отношение к андреевскому творчеству как к «некультурному» (во многом «перешедшее в наследство» от «эстетической критики»), в сочетании с действительно массовым успехом у современного ему читателя, узнаваемый стиль, поддающийся обманчиво легкой стилизации, в том числе пародийной, создали писателю противоречивую литературную репутацию. При всех ее трансформациях в прошедшем столетии, она по-прежнему сочетает в себе взаимоисключающие характеристики и как будто подвергает сомнению сам факт значительности творческого наследия писателя.

Все перечисленные противоречия можно отчасти объяснить, если сменить оптику в подходе к творчеству Леонида Андреева: а именно, рассматривать его не в привычных категориях литературных оппозиций рубежа XIX-XX вв., а как эстетический и социокультурный феномен эпохи модерна. Подобные проекции модерна на литературные явления весьма обычны в зарубежных исследованиях, посвященных осмыслению национального культурного опыта, практикуются они и в отечественном литературоведении, чаще — на материале европейского модерна [17], применительно к русской литературе — значительно реже [14; 12; 7].

Модерн — уникальный художественно-культурный феномен в Европе рубежа XIX-XX вв. [11, с. 12], исследуемый современными гуманитарными науками в разных аспектах: историко-

<sup>9</sup> В параграфе изложены отдельные положения, более подробно развитые в монографии: Боева Г. Н. Творчество Леонида Андреева и эпоха модерна: Монография. СПб.: ИД «Петрополис», 2016. 520 с.



социологическом, культурологическом, искусствоведческом. В этой статье для меня особый интерес представляет «антропологический» ракурс, позволяющий увидеть в эпохе модерна сумму дискурсивных и литературных практик, а в «человеке модерна» — «культурно-антропологический тип» [6], к которому, как я постараюсь показать, принадлежал Леонид Андреев.

Единство «биографии», «рефлексии» и «письма» в контексте эпохи модерна было ярко реализовано Андреевым в жизнетворческих стратегиях, связанных, в частности, с обустройством дома на Черной речке. Этот дом, построенный в стиле северного модерна (архитектор А. А. Оль, 1908), — центр духовной жизни писателя и важная составляющая его личного мифа. Курс на автобиографизацию литературного пространства не стал для Андреева кардинальной литературной стратегией и основой для мифотворчества, как, например, для М. Волошина, хозяина Дома Поэта в Коктебеле, и В. Каменского, обустроившего свое «пермское поместье». Однако все три эти культурно-бытовые феномены родственны по своей жизнетворческой природе, являясь материально-духовным воплощением эстетических установок их творцов. Андреевский дом на Черной речке, воплощенный жизнетворческий проект и часть культурного кода своего времени, приобретает мифотворческую семантику, связанную с ключевой для эпохи модерна идеей становления [6, с. 6].

У модерна была не только стилевая, но и мировоззренческая составляющая — применительно к культурной ситуации в России рубежа XIX–XX вв. она связана с понятием *fin de siècle*, которое фиксирует слом культурной парадигмы позитивизма и реализма как литературного «мейнстрима». Натурализм, которым окрашены многие андреевские произведения, — предшественник модерна, близкого ему «тенденцией к гиперболизации, усилению, чрезмерности» [6, с. 8]. Позитивистский комплекс идей важен для художественного сознания Андреева: он стал и материалом для рефлексии на страницах юношеского дневника будущего писателя, и предметом полемики в целом ряде произведений — начиная с одного из первых рассказов «Загадка» (1892) и кончая романом «Дневник Сатаны» (1919). Различные стороны детерминизма и столкновение двух духовно-интеллектуальных практик — позитивистской и религиозной / метафизической —

определяли замысел многих андреевских произведений: «Жизнь Василия Фивейского» (1903), «Елезар» (1906), «Мои записки» (1908), «Губернатор» (1909), «Сын человеческий» (1911).

В соответствии с основной стратегией натурализма, писательская практика Андреева направлена, с одной стороны, на «расширение пределов жизненного захвата» (П. Д. Боборыкин), а с другой, в духе социодарвинизма, на поиски соответствия между социальным и метафизическим. Творчество Андреева наследует натурализму в устойчивой обращенности к факту, введению в зону литературного высказывания новых социальных, прежде табуированных явлений — особенно явно это проявилось в его интересе к «вопросам пола» (скандально знаменитый рассказ «Бездна», 1902 г.). В прозе и драматургии Андреева очевидно присутствует комплекс наследственности, представленный или мотивом дегенерации («Жизнь Василия Фивейского», «Дни нашей жизни», 1909 г., «Профессор Сторицын», 1912 г.), или сюжетами, связанными с эротико-патологическими тайнами спальни или детской («Валя», 1899 г., «Анфиса» 1909 г., «Цветок под ногой», 1911 г., «Екатерина Ивановна», 1912 г.).

Герои многих андреевских произведений «списаны» с человека эпохи *fin de siècle*, тяготеющей к фиксации душевных экстримов и патологий и породившей понятие «психопат». Душевные надломы многих андреевских героев, невротичных, депрессивных, часто суицидально настроенных, как будто иллюстрируют новейшие справочники по психопатологии, отражая пессимизм, апатию, фобии своего современника и владевшие им аффекты — греха, страсти, желания, обладания, ревности, стремления к смерти («Ложь», 1901 г., «Бездна», «В тумане» — 1902 г., «Екатерина Ивановна», «Анфиса». Творчество Андреева, представляя собой «энциклопедию зла», «летопись» различных практик и опытов переступания за грань нравственности, воспринимается как органичная часть искусства *fin de siècle*.

Модерн заявил о себе как новый, «неклассический» тип художественного мышления [10], как система эстетических принципов, из которых для меня особенно важны — и применимы к творчеству Андреева — следующие: принципиальная «неклассичность», стремление к новой художественной целостности (в частности, совмещение нескольких приемов и способов изо-

бражения), нарочитая условность, ориентация на равноправие всех видов искусств и взаимное «пересечение границ» между ними, наложение различных дискурсов [15]. Литературный процесс эпохи модерна представляет собой экспериментальное поле с непрописанными правилами, где каждый творец реализует свою собственную эстетическую программу, не запатентованную культурной традицией, а часто и нацеленную на демонстративный коммуникативный разрыв с нею, и Леонид Андреев в этом смысле очень характерная фигура творца своего времени. Трудности в идентификации андреевского творчества в бинарных оппозициях «реализм» / «модернизм», от которых он сам демонстративно открещивался, — следствие его ориентации на синтетическую сущность модерна, вмещающего в себя порой взаимоисключающие устремления. Кстати, интерпретация творчества Андреева в контексте модерна позволяет уточнить появившееся в 1920-е гг. (И. И. Иоффе, К. В. Дрягин) и прочно устоявшееся в литературоведении представление о писателе как о первом русском «экспрессионисте до экспрессионизма», поскольку модерн является своего рода «инкубационным периодом» авангарда, в том числе экспрессионизма [13].

Стилевая и жанровая полиморфность творчества Андреева, вечно находящегося в поиске новых способов выражения, но не пренебрегающего старыми, также характеризуют его как «человека модерна», питающегося импульсами, сюжетами, идеями искусства предшествующих эпох — и смело переосмысливающего их. Так, он мог одновременно разрабатывать одни и те же сюжеты, темы, проблемы в разных жанрово-стилевых регистрах, уже его первые опыты представляют собой разработку одного и того же комплекса идей в стилистически разных направлениях (рассказы реалистической ориентации, не без оглядки на натуральную школу — например, «В холоде и золоте» (1892) и модернистская сказка «Оро» (1897) о двух падших ангелах). Возникает ощущение, что Андреев был безразличен к «оболочке» своих произведений, однако это «безразличие» парадоксально сочеталось с высоким градусом эстетической рефлексии и постоянными творческими новациями как в прозе, так и в драматургии. В этом свете особое значение приобретают и «возврат» Андреева к внешне традиционной драматургии «панпсихе» после целого

ряда экспериментальных пьес, и его настоятельное желание перейти границы вербальности, и приход к «маргинальному жанру» (М. М. Бахтин) — роману («Дневник Сатаны»).

В контексте моей темы важно вспомнить об интермедийности творчества Андреева — художника и фотографа, пионера в области цветной фотографии. «Живописность» андреевского творчества, превращающего звук, цвет и ритм из средств выражения в резервуары смысла, «изобразительный гипноз» его произведений [8], их нарочитая «экфрастичность», — все это подтверждает мысль Р. Гольдта о принадлежности писателя к «поколению колеблющихся» между реализмом и модернизмом, между литературой и живописью [5]. В этой связи можно трактовать модерн как обновляющийся язык культуры, широкое художественное инновационное поле, устремленное к синтетизму, символическое по преимуществу, неомифологическое, предельно субъективное и склонное к декоративности. Модерн как будто разрушил границу между живописью и литературой: они питаются одними и теми же мифами, живописцы черпают источники вдохновения в поэзии и в романах, а последние становятся экфрастичны. Важнейший сюжет искусства модерна — воспроизведение форм женской власти, харизматическое присутствие женщины, часто как единственного субъекта произведения, и в этом смысле пьесы Андреева «Анфиса» и «Екатерина Ивановна» — в одном ряду и с «Саломеей» Уайльда, и с «немыми», иконическими воплощениями *femme fatale* Ф. Ропса, Г. Моро, П. де Шаванна, Ф. Штука. Поскольку главной фигурой в апокалиптической галерее начала века был дьявол, многие андреевские произведения, от «Анатэмы» (1909) до «Дневника Сатаны», хотя и являют его «неинфернальный», «очеловеченный» вариант, также абсолютно соответствуют духу литературы эпохи модерна.

Примечательно обращение писателя к синтетическому искусству кинематографа, родившемуся в эпоху модерна: приветствуя в своих «Письмах о театре» (1913) рождение «Кинемо» предрекая этому «апашу» великое будущее [1, с. 519-520], писатель не только увидел в нем могучий ресурс зрелищности, но и на практике обратился к ремеслу кинодраматурга, перерабатывая свои тексты в новаторские для своего времени сценарии

[2]. Монтажностью, динамической сменой ракурсов, акцентуацией крупных планов поэтика Андреева напоминает приемы кинематографа [18] — не здесь ли кроется одна из причин непреходящей привлекательности его произведений для экранизаций?

Таким образом, в подходе к творчеству Андреева важны и стилевая, и мировоззренческая составляющие модерна. Не забудем и о совмещении в модерне духовно-интеллектуального содержания искусства с его утилитарно-бытовым назначением: в этой связи особый смысл приобретает успех произведений Андреева у современного ему *массового* читателя (вспомним упреки со стороны символистской критики (в т.ч. В. Я. Брюсова) в том, что Андреев «писатель середины», а не «верхов»). Неклассическая художественная культура модерна актуализируется прежде всего в эстетическом восприятии адресата [16, с. 354] — вот почему для понимания творчества Андреева столь важно учитывать «зону сознания» читателя: феномен его творчества представляет собой не столько сумму особенностей поэтики, сколько сумму дискурсивных практик и характеристик воспринимающего сознания человека эпохи модерна. Для многих своих современников автор «Бездны» и «Жизни Человека» аккумулировал все узнаваемые черты и «грехи» модерна (особенно ощутимо это в пародийном дискурсе). Когда современники писателя употребляли выражение «леонидандреевщина» [3], они хорошо понимали, что имеется в виду.

Итак, возникнув в переходное, кризисное время рубежа веков, модерн выразил многие противоречия эпохи, так и не реализовав стремление к синтезу, не найдя совмещения противоположных, часто взаимоисключающих тенденций. Породив узнаваемый стиль в пластических искусствах, модерн в то же время наложил отпечаток на художественный язык литературы, существенно повлиял на образный ряд и поэтику. Мировоззренческая составляющая модерна подразумевает кризис позитивизма, связанный с исчерпанностью идей детерминизма и выразившийся в смене картины мира (символизация, мифологизация, приоритет интуитивно-чувственного познания). «Художник крика» (М. Волошин), Андреев в своем творчестве пренебрегает границами — между искусством и жизнью, между «готовыми» эстетическими группировками, между вербальным и визуаль-

ным. Жизнетворчество, целенаправленное выстраивание собственной литературной репутации, осознание глубинной связи между духом своего творчества, поэтикой и «литературным бытом» — все это выдает в поведении Андреева установку «самоорганизацию биографии как художественного произведения» [9], позволяя говорить о нем как о «человеке модерна».

### Библиографический список

1. Андреев Л. Н. Письма о театре // Андреев Л. Н. Собр. соч.: В 6 тт. Т. 6. Рассказы; Повести; Дневник Сатаны. Роман; 1916-1919; Пьесы 1916; Статьи / Сост. и подгот. текста В. Александрова и В. Чувакова; коммент. Ю. Чирвы и В. Чувакова. М.: Худож. лит., 1990. С. 509-558.
2. Бабичева Ю. В., Ковалова А. О., Козьменко М. В. Л. Н. Андреев и русский кинематограф 1900-1910-х годов // Вестник С.-Петербургск. ун-та. 2012. Сер. 15. Вып. 4. С. 149-163.
3. Боева Г. Н. К вопросу о литературной репутации Леонида Андреева: понятие «леонидандреевщина» // Вестник СПбГУ: Язык и литература. 2018. Т. 15. Вып. 1. С. 17-30.
4. Боева Г. Н. Образ заглавной героини пьесы Л. Андреева «Екатерина Ивановна» в контексте иконографии модерна // Печать и слово Санкт-Петербурга (Петербургские чтения — 2015): в 2 ч. Ч. 2: Литературоведение: сб. науч. тр. СПб.: СПбГУТД, 2016. С. 144-152.
5. Голдт Р. Экфрасис как литературный автокомментарий у Леонида Андреева и Бориса Поплавского // Экфрасис в русской литературе: Труды Лозаннского симпозиума / Под ред. Л. Геллера. М.: Изд-во «МИК», 2002. С. 111-122.
6. Грякалова Н. Ю. Человек модерна: Биография — рефлексия — письмо. — СПб.: «Дмитрий Буланин», 2008. 384 с.
7. Жеребин А. И. Вертикальная линия. Венский модерн в смысловом пространстве русской культуры. СПб.: Изд-во Н. И. Новикова, 2011. 533 с.
8. Иезуитова Л. А. Андреев и Мунк // Rus. lit. Amsterdam. 1987. № 22. P. 63-75.

### **§ 3. УТРАТА ЧЕЛОВЕЧНОСТИ КАК ОДНА ИЗ ЧЕРТ ЭКСПРЕССИОНИЗМА В ПРОЗЕ Л.Н. АНДРЕЕВА**

Конец XIX – начало XX века можно назвать временем духовного, социального и культурного перелома, нашедшего отражение в различных сферах искусства, в том числе, и в литературе. В этот период особое внимание было уделено индивиду и определению его места в жизни, усиливается интерес к внутреннему, психическому миру человека, что характерно и для творчества Л. Н. Андреева.

По нашему мнению, вопрос о методе писателя непосредственно связан с тем, как Андреев воспринимает человека, как его герой взаимодействует с самим собой и своим окружением. Этим определяются и темы произведений писателя, и модус повествования, и построение сюжета, и отбор конфликтной ситуации, и «конструирование» героев. Особенность андреевского метода заключается в том, что он раскрывает психологию своих персонажей через их реакцию на конкретную жизненную ситуацию. Обычно это самый обычный, рядовой случай, ведь для Андреева интересна не ситуация как таковая, а именно поведение героя в ней. В связи с этим можно выделить характерную для писателя черту изображения выбранного им внешнего по отношению к персонажу события в его индивидуальном субъективном восприятии и осмыслении.

Самое важное, что определяет многие другие черты творчества Андреева – это его стремление постигнуть бытие «на грани», отобразить в произведениях его признаки, сложность и неоднозначность. То же самое можно наблюдать и в отношении внимания писателя к сложному вопросу о соотношении индивида и его окружения. Это тоже тема грани, границы между внешним и внутренним «я», между индивидуальным и социальным мирами, проявляющаяся в способе коммуникации. Специфическая черта миропонимания Андреева заключается в его своеобразном подходе и к индивиду, и к его взаимодействию с другими, причем

9. Исупов К. Г. Эстеты на Башне // Башня Вячеслава Иванова и культура Серебряного века: Сб. статей. СПб.: Филологический факультет СПбГУ, 2006. С. 303-309.

10. Лейдерман Н. Л. Теория жанра: научное издание / Институт филологических исследований и образовательных стратегий «Словесник» УрО РАО; Урал. гос. пед. ун-т. Екатеринбург, 2010. 904 с.

11. Модерн. Модернизм. Модернизация: По материалам конф. «Эпоха «модерн». Нормы и казусы в европейской культуре на рубеже XIX–XX веков, Россия, Австрия, Германия, Швейцария» / Редкол: Н. С. Павлова, О. В. Павленко и др. М.: РГГУ, 2004. 524 с.

12. Перси У. Модерн и слово: стиль модерн в литературе России и Запада / Пер. с итал. Я. Токаревой; под общ. ред. А. Полонского. М.: Аграф, 2007. 221 с.

13. Сарабьянов Д. В. Стиль модерн: Истоки, история, проблемы. М.: Искусство, 1989. 293 с.

14. Титаренко С. Д. Серебряный век и проблема модерна (к постановке вопроса) // Время Дягилева. Универсалии Серебряного века: Материалы Третьих Дягилевских чтений. Вып. 1 / Сост. В. В. Абашев. Пермь, 1993. С. 120-129.

15. Турчин В. С. Образ двадцатого... в прошлом и настоящем: Художники и их концепции, произведения и теории. М.: Прогресс–Традиция, 2003. 644 с.

16. Тюпа В. И. За гранью классической художественности // Модерн. Модернизм. Модернизация... С. 347-357.

17. Цветков Ю. Л. Литература венского модерна: дис. ... д-ра филол. наук: 10.01.03. М., 2003. 434 с.

18. Шишкина Л. И. Леонид Андреев и кино: в поисках новой эстетики // Художественная антропология Серебряного века: Материалы международной научной конференции «Литературные чтения» 20-21 окт. 2017 г. СПб: Труды СПбГИК. 2017. Т. 215. С. 54-61.



писатель сосредоточивает свое внимание именно на отчужденности людей и непонимании ими друг друга.

Рассмотрим, когда именно в прозе Андреева появляется тема разобщенности людей и утраты ими человечности.

Исследователи традиционно делят творчество писателя на два периода: реалистический и модернистский. Многие из них пытаются решить вопрос о его писательском методе утверждением, что Андреев быстро перешел от реализма к модернистским, экспрессионистским или экзистенциальным приемам. Например, В. В. Заманская, по поводу вопроса о реализме писателя, утверждает:

*Если говорить о соотношении реалистической и нереалистической субстанций в методе Л. Андреева, то вначале в нем преобладали элементы реализма, с эволюцией поэтики в ней усиливаются элементы нереалистические. Предрасположенность андреевского реализма к модернистским трансформациям заключается, например, в том, что он никогда не берет явление в статичном, завершенном, состоявшемся, одномерном измерении [9, с. 112].*

И. И. Московкина отмечает, что «казалось бы, самые традиционные ранние рассказы и новеллы Андреева обнаруживают не столько генетическую связь, сколько принципиальные различия с реалистической прозой XIX века» [13, с. 51]. Г. Н. Боева указывает на «неклассичность» Андреева как личностное и художественное отражение эпохи модерна, говоря о синкретичности его ранних произведений [4].

Поэтика и проблематика ранней «традиционно» реалистической прозы Андреева схожа с произведениями авторов конца XIX века о простых людях, которых в литературной традиции принято называть «маленькими».

Но если «маленький» человек в произведениях Н. В. Гоголя, Ф. М. Достоевского, А. С. Пушкина и писателей «натуральной» школы находился в конфликте с общественным строем, протестовал против своего низкого места в социальной иерархии, то в большинстве ранних рассказов Андреева образ «маленького» человека связан с «кругом нравственных проблем о добром и злом, справедливом и несправедливом, сердечном и безжалостном» («В холоде и золоте» (1892), «Баргамот и Гараська» (1898), «Из жизни штабс-капитана Каблукова» (1898), «Алеша-дурачок»

(1898), «Ангелочек» (1899) и др.). Андреева в большей степени интересует не социальная проблематика: Л. А. Иезуитова пишет, что «главная тема ранних рассказов Андреева — открытие гумано-человеческого в человеке» [10, с. 67].

Например, в рассказе «В холоде и золоте» Вольская, нанявшая Лаврова для обучения своего сына, жалеет студента, когда ее муж выгоняет юношу на улицу из-за его низкого положения — по мнению Вольского, такой человек не имеет права обучать его ребенка. Вольская рассуждает о всех обездоленных, таких же, как и Лавров, ей жалко их «несчастливых, холодных, голодных...» [1, с. 528]. Несчастливая в браке, притесняемая своим мужем, она сравнивает свою жизнь с жизнями бедных, задаваясь вопросами: «А она, в своем золоте? Разве она счастлива?» [1, с. 528].

Главный герой рассказа «Из жизни штабс-капитана Каблукова» Николай Иванович не наказывает своего подчиненного Кукушкина за украденные для семьи деньги, а входит в его положение. Каблуков задумывается о том, что «никому он, капитан, не нужен» [1, с. 573], что у него нет семьи, детей, и некому любить его. Николай Иванович начинает ощущать любовь и чувство жалости к Кукушкину, который работает ради своих близких. Впервые он видит его не своим подчиненным, а человеком со своими проблемами и потребностями: «Впервые он заметил на этом молодом, безусом лице морщинки, и это лицо [...] казалось капитану незнакомым, но более близким, чем то, которое он видел ежедневно, потому что было лицом человека» [1, с. 573].

Анализ ранних произведений Андреева показывает, что уже в них затрагивается тема человечности и бесчеловечности и решается она именно гуманистическим путем: некоторые герои жалеют других, обездоленных «маленьких» людей, сравнивают их жизнь со своею.

Но в конце 1890-х годов Андреев начинает отходить от гуманистической направленности своих произведений, они начинают носить более философский характер. В рассказах «Большой шлем» (1899), «Молчание» (1900), «Рассказ о Сергее Петровиче» (1900), «Жили-были» (1901), «Бездна» (1901) усиливается тенденция героя к психологическому анализу, писателя в большей степени начинают интересовать вопросы человеческого бытия. Трансформацию темы «маленького человека» у Андреева отме-

чает А. М. Гомон, который провел анализ его незаконченной новеллы «Путешественник» (1901) и сделал вывод, что писатель «одним из первых в начале XX века обратил внимание на историческую исчерпанность образа «маленького человека»» [6, с. 55].

Персонажи произведений Андреева начинают рассуждать о том, что такое человек, в чем ценность его жизни. Возникает их протест против судьбы, обстоятельств, самих себя.

Так, в «Рассказе о Сергее Петровиче» (1900) главный герой, начиная задумываться о пользе своей жизни для общества, понимает:

*Он был полезен для рынка, как то безыменное «никто», которое покупает калоши, сахар, керосин и в массе своей создает дворцы для сильных земли; он был полезен для статистики и истории, как та безыменная единица, которая рождается и умирает и на которой изучают законы народонаселения; он был полезен и для прогресса, так как имел желудок и зябкое тело, заставлявшее гудеть тысячи колес и станков [1, с. 709].*

В рассказе («Случай») (1901) человек вовсе сравнивается с вещью. Главный герой никак не может понять, чего ему более жаль: разбитой лампы или пойманного вора. Разговор доктора с женой в финале произведения показывает, что для героя вещь все-таки оказывается значимее, чем сам человек:

- *А все-таки жалко... — сказал он.*
- *Ну, оставь. Купим новую.*

*Доктор говорил о человеке, но после слов жены подумал, что говорит о лампе [1, с. 774]*

Анализ ранних философских произведений Андреева показывает, что человек нередко сравнивается с вещью, бездушным материалом, не способным повлиять на свою судьбу и внешние обстоятельства. В творчестве писателя появляется тема возможности или невозможности высказывания человеком своего мнения, обретения счастья. Об этом пишет Л. А. Иезуитова:

*Литературный герой Л. Н. Андреева — рядовой человек, он принадлежит среде, однороден ей. Слитность с «обстоятельствами», растворенность «я» в «не — Я» оборачивается для героя трагедией. Среда, общество, история, природа — все мироздание — оказываются «роковыми» силами в его судьбе. Отношения человека с «роком» — подчинение или неподчинение ему, уяснение того, что выше*

*сил человеческих и что сам человек, каковы границы и возможности его «я» [10, с. 70].*

Н. А. Бондарева также наблюдает влияние на героев Андреева некоторой роковой силы: «Человек — беспомощное существо перед лицом зловещих сил, бесконечно одинокое и страдающее» [5, с. 45].

В связи с темой судьбы рассказы писателя постепенно все более приобретают экзистенциальное, экспрессионистское звучание, которое усиливается пониманием героями Андреева конечности жизни («Большой шлем» (1899), «Молчание» (1900), «Жили-были» (1901), «Елеazar» (1906) и др.). Повседневная жизнь кажется персонажам иллюзорным миром, человек оказывается во власти случая, он одинок в своей невозможности сопротивляться роковым обстоятельствам, и это одиночество подчеркивается безразличием других, утратой людьми человечности. Л. А. Иезуитова отмечает, что герой Андреева, «стоящий выше среды, борющийся с ней, оказывается чужим и чуждым тем, ради кого боролся или к кому был близок» [10, с. 75].

Так, в рассказах «Молчание» и «В темную даль», написанных в 1900 году и схожих сюжетно, главное внимание автора сосредоточено на недосказанности, возникающей в ситуации непонимания между членами семьи, когда даже самые близкие люди ведут себя бесчеловечно по отношению друг к другу. Вера, героиня первого рассказа, не отвечает на вопросы родителей и практически не выходит из своей комнаты по возвращении из Петербурга, а впоследствии бросается под поезд. Ее поступок можно объяснить тем, что девушка не получила достаточной любви и понимания со стороны своего отца, попа Игнатия, который являлся человеком патриархального уклада, был жесток по отношению к другим людям. После смерти дочери в доме возникает молчание, которое становится для героя постепенно слышимым и ассоциируется с непреодолимым барьером, пустотой и полным одиночеством.

В рассказе «В темную даль» возникает подобная ситуация непонимания между отцом и сыном, вернувшимся из-за границы в семейный дом после долгого отсутствия, вызванного когда-то обидой на отца. Николай так и не прощает Александра Антоновича, а тот, в свою очередь, ведет себя очень холодно по отноше-

нию к сыну. Оба героя не нашли возможности разрушить стену непонимания между ними, отчего страдала вся семья, а «в доме царили страх и беспокойство» [1, с. 644]. Пробыв в родном доме некоторое время и не найдя понимания и поддержки, сын снова уходит в неведомую «темную даль».

Впоследствии Андреев развивает тему человеческой разобщенности уже на более абстрактном и символическом уровне. Так, рассказ «Стена» (1901), который, по нашему мнению, является знаковым в становлении Андреева как писателя-экспрессиониста, посвящен борьбе человечества против «стен». Сам автор выразил в этом образе-символе следующее:

*Все то, что стоит на пути к новой совершенной и счастливой жизни. Люди перед стеной – это человечество – в его исторической борьбе за правду, счастье и свободу, слившейся с борьбой за существование и узко личное благополучие. Отсюда то дружный революционный натиск на стену, то беспощадная, братоубийственная война друг с другом [2].*

Андреев использует образ прокаженного, который является воплощением человеческой ничтожности, слабости перед лицом судьбы и несправедливости жизни, и в каждом из людей, по мнению писателя, есть какая-то его часть. Автор видит только один способ побороть стену: «Устелем трупами землю; на трупы набросим новые трупы и так дойдем до вершины. И если останется только один, – он увидит новый мир» [1, с. 782]. Андреев говорит о том, что жизнь тяжела и неподвластна человеку, но, объединившись вместе, пожертвовав многим, люди могут побороть все невзгоды. Однако финал рассказа говорит читателю о том, что человечество пока что не готово к подобным изменениям: один из прокаженных, предложивший другим совместными усилиями разрушить стену, увидел «равнодушные, жирные, усталые» спины людей, не желающих что-либо менять [1, с. 782].

Сюжет рассказа «Бен-Товит» (1905) Андреев строит вокруг эпизода, взятого из Библии – распятия Иисуса Христа. Но в центре внимания автора оказывается не библейская история, а зубная боль, мучившая «иерусалимского торговца Бен-Товита» в «тот страшный день, когда свершилась мировая несправедливость и на Голгофе, среди разбойников, был распят Иисус Христос» [1, с. 902]. Андреев показывает безразличие, бесчеловечное

отношение Бен-Товита к мученику, героя беспокоит только собственная боль, на фоне которой страдания Христа за других людей кажутся ему незначительными.

В романе «Иго войны» (1916) главный герой Илья Петрович, изначально мыслящий рационально, постепенно переживает целый ряд личных катастроф (смерть дочери, непонимание со стороны жены и др.), причиной которых явилась Первая мировая война, и это меняет его жизненные убеждения. Уверенный в том, что военные события никак не могут его коснуться, Илья Петрович впоследствии понимает, что даже в тылу от войны спрятаться нельзя. Он ощущает себя лишь «ничтожеством», «гнусным человеком», неспособным повлиять на ход истории. Потеряв работу, близких, пережив несколько личных потрясений, Илья Петрович принимает свою роль «клеточки» и начинает собирать деньги для раненых, помогать таким же жертвам, какой стал он, жалеть их, т.е. одновременно и себя самого. Герой надеется, что когда-нибудь люди объединятся, и наступит гармонизация мировой жизни в будущем: «Вижу страдание всеобщее, вижу руки протянутые и знаю: когда прикоснутся они друг к другу, мать Земля к Сыну своему, то наступит великое разрешение...» [1, с. 194].

Таким образом, все вышеперечисленные и некоторые другие прозаические произведения Андреева посвящены проблеме разобщенности людей, и, по нашему мнению, именно в этой невозможности человека быть понятым не только чужими, но и даже самыми близкими людьми, утрате человечности заключается одна из черт экспрессионистского метода, возникающего уже в раннем этапе творчества Андреева (с 1899 года) и имеющего связь с тенденциями первой трети XX века и экспрессионизма как одного из направлений в искусстве того времени.

Отметим, что многие исследователи творчества писателя еще с 1920-х годов отмечают его тяготение к экспрессионистскому методу. К. В. Дрягин, рассматривая драматургию писателя и сравнивая ее с немецкой, одним из первых называет его основоположником экспрессионизма [8]. А. П. Григорьев продолжает идеи Дрягина и, также исследуя драматургию Андреева, подчеркивает тот факт, что писатель предвосхитил экспрессионизм как мировое явление в литературе и во многом опередил некоторые идеи театра Б. Брехта [7]. Л. В. Кен также выделяет

экспрессионистские тенденции в творчестве Андреева и анализирует его с точки зрения рецепции произведений писателя в России и Германии, выделяя их типологическое сходство [11]. Н. Ю. Филоненко определяет особенности становления и развития экспрессионистского метода в творчестве Андреева [15]. М. А. Шестакова изучает экспрессионистские тенденции в творчестве писателя, вводя новый термин «экспрессионистического творческого высказывания», подразумевая под ним «предельную эмоциональную наряженность художественного слова, созданную при помощи повышенной концентрации экспрессии», что характерно для произведений Андреева [16, с. 12].

Экспрессионизм сконцентрировал в себе все проблемы современной кризисной эпохи, показал тотальное одиночество человека в период экономического, технического и социального прогресса. На рубеже XIX-XX веков возникает отчуждение как кризис традиционных форм познания и восприятия: субъекта от общества и природы, человека от человека, автора от читателя, субъекта от своего собственного «я». Говоря о самоощущении человека в начале XX века, австрийский психиатр В. Франкл ввел понятие «экзистенциального вакуума», подразумевая под этим внутреннюю пустоту человека, ощущение бессмысленности его существования, переживание внутренней бездны [18, с. 10].

В этой невозможности человека разобраться в самом себе, в потаенных, бессознательных сторонах его души и заключается, по нашему мнению, одна из главнейших причин проблемы разобщенности, отчужденности людей, нашедшая свое отражение в экспрессионистском искусстве, ведь невозможно понять другого человека, не найдя путь к самому себе. Наша точка зрения коррелирует с некоторыми исследованиями экспрессионизма как художественного направления. Так, Н. В. Пестова утверждает:

*Вышедшие из повиновения индивидууму, отчужденные от него бытие и сознание повергают его в состояние трансцендентной бездомности, и он перестает чувствовать себя как дома и в «себе самом», и «в любом другом». В результате такого глобального отчуждения мира происходит и самоотчуждение, простирающееся до патологических состояний. Человек перестает воспринимать себя как нечто целое, чужими кажутся ему свои мысли и поступки. [14, с. 507]*

О. Г. Беломоева определяет экспрессионизм как «уникальное художественное направление, имеющее целостную художественную концепцию, абсолютизовавшую одну из сторон жизни рубежа XIX-XX веков – отчуждение мира и человека» [3, с. 195].

Таким образом, перед литературой экспрессионизма, которую, по словам Ингеборги Фиалы-Фюрст, интересует «восприятие действительности человеком, которое доказывает невозможность рационально добраться до правды и сути и [...] неспособность обнаружить дорогу к восприятию и мышлению другого» [17, с. 33], действительно остро встает вопрос о смысле существования человека «для себя самого» и «с самим собой», о связи индивида с другими, о том, насколько он оторван от общества, об отчужденности людей и утраты ими человечности.

Неслучайно в начале XX века появляется идея «братства», заключающаяся в попытке найти «возможное и близкое единение всех людей [...] Ощущение изоляции индивида, рожденное конфликтом между личностью и окружающим миром, требовало преодоления одиночества через обретение чувства общности независимо от социальных и национальных границ» [12, с. 85].

Л. Н. Андреев, который задолго до немецких экспрессионистов описал душевные метания и страдания одинокого человека, мучающегося в окружении общества из-за непреодолимой стены между людьми, невозможности человека встать на место другого, утраты человечности, в своем творчестве также пытается разрешить данную проблему отчуждения, найти «мост» между человеком и человеком. Писатель видит возможность такого единения, но лишь в далеком будущем, осознавая то, что общество рубежа веков еще недостаточно подготовлено к подобным изменениям. Неоднозначное и многогранное творчество писателя трудно отнести к какому-либо одному из направлений в литературе, но кажется очевидным то, что в нем просматриваются экспрессионистские тенденции, объясняемые интересом Андреева к человеку, его внутреннему миру и его подсознательным, спонтанным проявлениям, а также к взаимоотношениям между людьми.



## Библиографический список

1. Андреев Л. Н. Полное собрание романов, повестей и рассказов в одном томе. М.: Издательство АЛЬФА-КНИГА, 2017. 1243 с.
2. Андреев Л. Н. Неизданное письмо о «Стене» // Звезда. 1925. № 2 (8). С. 258.
3. Беломоева О. Г. Конвенциональность экспрессионизма в культуре XX века // XLVII Огаревские чтения. Материалы научной конференции. В 3 частях / Составитель А. В. Столяров. Ответственный за выпуск П. В. Сенин. Саранск, 2019. С. 190-195.
4. Боева Г. Н. Творчество Леонида Андреева и эпоха модерна. СПб.: Петрополис, 2016. 520 с.
5. Бондарева Н. А. Главная тема творчества Леонида Андреева // Вестник КГУ. 2009. № 3. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/glavnaya-tema-tvorchestva-leonida-andreeva> (дата обращения: 18.11.2020).
6. Гомон А. М. Тема «маленького человека» в раннем творчестве Леонида Андреева // Міжнародний науковий журнал «Інтернаука». 2019. № 13(75). С. 54-56.
7. Григорьев А. Л. Леонид Андреев в мировом литературном процессе // Русская литература. 1972. № 3. С. 190-204.
8. Дрягин К. В. Экспрессионизм в России. Драматургия Леонида Андреева. Вятка: Издание ВПИ, 1928. Т. 3, вып. 4. 84 с.
9. Заманская В. В. Экзистенциальная традиция в русской литературе XX века. Диалоги на границах столетий: Учебное пособие. М.: Флинта: Наука, 2002. 304 с.
10. Иезуитова Л. А. Леонид Андреев и литература Серебряного века: Избранные труды. СПб.: Петрополис, 2010. 738 с.
11. Кен Л. В. Леонид Андреев и немецкий экспрессионизм // Андреевский сборник. Исследования и материалы / под науч. ред. Л. Н. Афонина. Курск, 1975. Т. 37. 262 с.
12. Млечина И. В. Братство // Энциклопедический словарь экспрессионизма / Гл. ред. П. М. Топер. М.: ИМЛИ РАН, 2018. С. 85-86.
13. Московкина И. И. Между «pro» и «contra»: координаты художественного мира Леонида Андреева. Х.: ХНУ имени В. Н. Каразина, 2005. С. 51.

14. Пестова Н. В. Свое и чужое // Энциклопедический словарь экспрессионизма / Гл. ред. П. М. Топер. М.: ИМЛИ РАН, 2018. С. 506-508.

15. Филоненко Н. Ю. Становление и развитие поэтики экспрессионизма в творчестве Л. Н. Андреева 1898-1908 годов: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. Липецк, 2003. 187 с.

16. Шестакова М. А. Становление поэтики русского экспрессионизма в литературе 1900-1920-х годов: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. Самара, 2016. 215 с.

17. Fialová-Fürstová I. Expresionismus. Několik kapitol o německém, rakouském a pražském německém literárním expresionismu. Olomouc: Votobia, 2000. 366 pp.

18. Frankl V. Die Sinnfrage in der Psychotherapie. München: Piper, 1997. 202 pp.

*Перепелкин Михаил Анатольевич*

## § 4. ПРОГУЛКИ С ЛЕОНИДОМ АНДРЕЕВЫМ: СОВРЕМЕННОКИ ПИСАТЕЛЯ О ЕГО (НЕ) СОВРЕМЕННОСТИ

«Начинаются времена Леонида Андреева», — можно было бы сказать о пережитом уже нами первом десятилетии XX века», — читаем в вышедшей в 1914 году книге В. Львова-Рогачевского «Две правды. Книга о Леониде Андрееве» [3, с. 2]. Сказать так у автора книги были все основания: совсем недавно «пережитое уже» им самим и его современниками первое десятилетие XX века стало для самого Леонида Андреева десятилетием бурного творческого развития, а для его читателей — временем жарких споров, согласий и несогласий с автором «Бездны» и «В тумане», «Красного смеха» и «Жизни Василия Фивейского», а еще — «Тьмы», «Рассказа о семи повешенных», «Иуды Искариота», «Анатэмы» и многих других произведений, каждое из которых встречалось с самым горячим интересом, вызывало дискуссии и рассматривалось в значении, далеко выходящем за рамки собственно литературной полемики между писателем и читателями и читателей друг с другом. Любопытно, что в ходе этой полемики, в поле которой попадали самые разные вопросы,

касающиеся многих поднятых писателем проблем, постепенно прояснялись черты самого «пережитого... первого десятилетия XX века» — черты, хоть и близкие, но не совсем отчетливо различимые самим современникам Андреева, которые, таким образом, в спорах о нем и о его творчестве прояснили для самих себя, что в окружающем их мире уже стало днем вчерашним, что еще может быть признано сегодняшним, а что, может быть, — и завтрашним днем. Предметом рассмотрения в данной работе будут несколько критических отзывов современников 1905-1914 гг., объединенных «географическим» фактором: все они или принадлежат самарцам, или увидели свет в Самаре — в той самой Самаре, где происходит действие еще одного произведения, написанного не Л. Н. Андреевым, а одним из его младших современников, которое также может рассматриваться в качестве своеобразной «прогулки» с Андреевым по волжскому берегу вблизи Самары. Впрочем, обо всем — по порядку.

В декабре 1903 года на страницах журнала «Образование» увидела свет принадлежащая перу А. А. Бострома статья «Что говорит родительскому сердцу рассказ Андреева «В тумане?»» [1].

Автор статьи, А. А. Бостром, жил в это время в Самаре, владел городской усадьбой на Саратовской улице, был членом самых разных общественных организаций и движений, среди которых не последнее место принадлежало получившему широкую известность Семейно-педагогическому кружку, пробовал свои силы как публицист и педагог.

Статья Бострома состоит из трех частей, в первой из которых ее автор замечает, что «рассказ Андреева пробил брешь в нашем лицемерном благочестии» и что «нельзя больше прятать голову, приходится взглянуть злу прямо в глаза»: «Попробуем же это сделать, попробуем сказать ясно: в чем заключается зло, где его источники и чем должны мы с ним бороться?» [1, с. 63]. Поставив так вопрос об источнике зла, автор сам же на него и отвечает:

*Итак, из числа причин психического свойства, основную, доминирующую причиной неводержанности юношества надо считать смутность нравственных начал, неправильность многих из них, и отсутствие в них систематики, словом, беспорядок того умственного багажа, который юношество получает в наследие от предшествующего поколения [1, с. 71].*

Во второй части статьи А. А. Бостром обратился к самому андреевскому рассказу, который, по его словам, он не в состоянии читать хладнокровно, так как «при перечитывании ему трудно оградить глаза от натиска застилающей их дымки» [1, с. 71]. «Кто же это такой, этот двойной преступник — убийца и самоубийца?» [1, с. 72], — снова задается вопросом автор статьи.

*В Павле мы видим все задатки незаурядной натуры, требующей или полной правды и прямолинейных принципов, или вовсе никаких <...> Все остальное: убийство и самоубийство — только логичные последствия той душевной протрации, когда естественным делается все противоестественное [1, с. 73-74].*

Наконец в третьей части ставится третий и последний — педагогический — вопрос:

*Что же должны делать родители для борьбы со злом, составляющим предмет нашего исследования?» [1, с. 76]. Ответ на этот вопрос представляется автору статьи лежащим на поверхности: «Если главная причина зла заключается в бессистемности наших моральных идей, то выяснение моральных принципов и приведение их в систему, очевидно, должно быть первой нашей задачей». «Распахните вашу горячую грудь, — завершает статью А. А. Бостром. — Слов, пожалуй, и не надо» [1, с. 83].*

Итак, рассказ Л. Андреева был прочитан его критиком «родительским сердцем» (к слову, Бостром родился в 1852 году и был, таким образом, старше Андреева на 19 лет, то есть мог бы вполне приходиться ему отцом), и это «родительское сердце» подсказало автору статьи, что виной всех бед, на которые отреагировал автор «В тумане», надо считать «беспорядок того умственного багажа, который юношество получает в наследие от предшествующего поколения». Говорить о «беспорядке умственного багажа», переданного в «наследие» юношеству, у А. А. Бострома были все основания, так как именно на это время пришлось первые серьезные разногласия между ним и его пасынком — А. Н. Толстым, за два года до этого окончившим Самарское реальное училище и ставшим студентом Петербургского технологического института. Впереди отношения отчима с пасынком ожидали и гораздо более тяжкие испытания, но прелюдия их уже состоялась, и «родительское сердце» недоумевающего и обиженного отчима отреагировало на эту прелюдию по-своему, попытавшись

разобраться в причинах охлаждения к нему со стороны горячо любимого Лели (домашнее имя А. Н. Толстого) через внимательное прочтение и анализ андреевского рассказа.

Но вот прошло еще полтора года, и в 1905 году, в пяти номерах «Русской мысли», увидела свет большая работа еще одного самарца А. А. Смирнова (Треплева) «Разоренная жизнь. Рассказы Л. Андреева с точки зрения жизненной эволюции» [7], ставшая одной из первых больших критических работ, посвященных писателю.

А. А. Смирнов (Треплев) родился в 1864 году, окончил юридический факультет Санкт-Петербургского университета и с середины 1880-х гг. жил в Самаре и служил вначале помощником присяжного поверенного, а потом содержал собственную нотариальную контору. В середине 1890-х гг. сначала самарский, а чуть позже и российский читатель познакомился со стихами и литературно-критическими статьями А. А. Смирнова, публиковавшимися под псевдонимами «Аргунин» и «Треплев». Среди героев последних были А. П. Чехов, М. Горький, Н. Тимковский, В. Г. Короленко, Ф. Сологуб, А. Фет и некоторые другие, ряд литературно-критических «этюдов» А. А. Смирнова (Треплева) увидел свет в виде отдельных изданий, выходивших в Москве, в типографии В. М. Саблина (см.: [5, с. 477-484]). Осенью 1901 года у А. М. Горького в Нижнем Новгороде произошло знакомство А. А. Смирнова с Л. Н. Андреевым, положившее начало их творческому диалогу и личной дружбе («Осенью 1901 года, когда мы сидели за утренняя самоваром, часов в 10, и слушали, как Степан (Скиталец) играл на гуслях и тихо гудел с самарским гостем любимую хозяином песню «Чесал милый кудри...», первым посетителем позвонился молодой человек с красивым южным лицом брюнета, скромно «спрашивая» в прихожей Алексея Максимовича. В потертой шубе, с длинными и густыми черными волосами, падавшими на порыжелый воротник, он производил впечатление регента церковного хора. «Андреев, Леонид Николаевич, — рекомендовал его Горький. И добавил тихо, на ухо соседу: Судебный репортер в «Курьере»... очень талантлив...» [4]).

Начав свою работу об Андрееве с констатации того, что тот «не бытописатель в обычном смысле этого слова, т.е. не фотограф жизни, закрепляющий в правдиво-поверхностных снимках

видимую зыбь-рябь «житейского волнения»» [7, 4, с. 1], Смирнов констатирует, что, тем не менее, от рассказов г. Андреева «не оторвешься»:

*«Необычайное» приковывает к себе; от «странного» веет силой подлинной жизни; и чем далее читаешь эти не бытовые очерки, тем все шире и яснее разворачивается картина современности, и делается понятно, почему она такая, а не иная. Подобного результата автор достигает благодаря тому, что, не гоняясь за возможно широким количественно обхватом жизненных явлений или за кропотливо-точным описанием их, он старается выяснить внутреннюю подкладку этих явлений, — подпочву жизни современного человека, вместо детального изображения частей механизма он объясняет принцип его, постигнув который легко понять назначение отдельных частей и смысл работы как их, так и всего целого; в частности, он разоблачает психофизиологические и биологические пружины жизни [7, 4, с. 1].*

«Не внешняя, а внутренняя типичность интересует молодого автора» [7, 4, с. 2], — подчеркивает Смирнов, пеняя тем критикам андреевской «Бездны», «которые особенно упирали на исключительность, редкость, неправдоподобность изображенного в этом рассказе происшествия, т.е. что оно случается именно в такой форме не каждый день, и слишком мало обратили внимания на поразительное соответствие рассказанного внутренней правде» [7, 4, с. 2]:

*Таким близоруким судьям не лишнее также вспомнить о Достоевском. Вот уж совсем негодный, неверный действительности, выдумщик-писатель! Его рассказы и романы — набор «совершенно невероятных происшествий», попирающих всю логику обыденщины, — набор, переходящий по временам в какой-то бред, так что читатель не знает, наяву все это сцепление событий было, или это только тяжелый сон героя романа. У Достоевского даже случается пересол в этом отношении, словно ему нравилось лишний раз подчеркнуть поэтически-философскую мысль, что «жизнь есть сон», хотелось лишний раз сказать, что внешняя действительность иллюзорна, что самая суть — под ее тканью, что вот это-то — спрятанное, и только кое-где, иногда, проглядывающее сквозь редину ткани, и есть подлинная действительность, настоящая реальность, изображение которой должно составлять главный, самый*

*серьезный предмет искусства. И, тем не менее, кто же из русских, а может быть, и из иностранных писателей, глубже проник в человеческую душу, кто вернее и правдивее описал человека и жизнь, как не Достоевский?.. [7, 4, с. 2].*

Итак, наследуя Достоевскому, «молодой автор» Андреев, согласно Смирнову, сосредоточился на анализе «внутренней подкладки» современной души, выяснив при этом, что последняя «искривлена на один бок, дисгармонична, несимметрична» [7, 4, с. 7].

Критик Смирнов был старше «молодого автора» Андреева на семь лет и, всматриваясь теперь в его сочинения, от которых «не оторвешься», он всматривался в несколько чуждую для него «искривленную» современность, которую автор «Бездны» и других рассказов и пьес не делал прямее или гармоничнее, но делал более понятной и тем самым — менее страшной.

*Современная душевная дисгармония, происшедшая от узурпаторства и тирании интеллекта <...> отражается отрицательно на всем существе человека, и, прежде всего, на самом интеллекте, который своей ненормально-обостренной работой разрушает, управляет все вокруг и сам разрушается, самоотравляется. Большая мысль символизирована в прокаженном. Но та же дисгармония, те же язвы и трещины поражают не только сознательное, но, идя глубже, — и бессознательное, «большой разум», то, что Ницше называл: «само». И это «само» чахнет и умирает, как бы не перенесся недуг «разорения» [7, 9, с. 124-125].*

Но вот прошло еще полтора десятка лет, и читатель андреевских «В тумане», «Красного смеха», «Катерины Ивановны» должен был вспомнить и о них, и о других сочинениях бывшего кумира, и не просто вспомнить, но и осуществить своего рода ревизию своих прежних взглядов. А заставил его это сделать тот самый Алексей Н. Толстой, отчим которого, А. А. Бостром, был одним из первых самарцев, «родительское сердце» которого когда-то так чутко отреагировало на выход одного из рассказов Л. Н. Андреева.

В 1919-21 гг. находящийся в эмиграции А. Н. Толстой написал роман «Хождение по мукам», превратившийся позже в первую часть одноименной трилогии, роман «Сестры». Среди прочих в этом романе есть и несколько «самарских» эпизодов, в кото-

рых писатель возвращается в город своей юности, выводит персонажей, списанных с самарцев, описывает хорошо знакомые ему самарские реалии и т.д. В частности, действие одного из этих эпизодов происходит летом 1914 года, накануне войны: к Даше Булавиной, которая гостит у отца в Самаре, приходит земский статистик Говядин, зовущий ее на прогулку за Волгу. Далее Говядин и Даша идут по волжскому берегу, и вот здесь-то в толстовском тексте отчетливо проступает текст андреевской «Бездны».

Так, в рассказе Л. Андреева, увидев идущих мимо Немецкого и Зиночку женщины, одна из которых сидит, заложив ногу за ногу, а другая — полулежит возле нее, отпускают по их адресу, а главное — по адресу юной и чистой Зиночки, грубые шутки. У Толстого один из «элементов», мимо которых идут Говядин с Дашей, сидит на бревне и жует французскую булку, другой — грудастый и губастый парень — лежит рядом «навзничь». Миновав их, Даша слышит, как лежащий произносит ей вслед: «Филипп, вот бы нам такую», на что другой отвечает ему «с набитым ртом»: «Чиста очень. Возни много». С нашей точки зрения, в рассматриваемом эпизоде Толстой почти буквально «цитирует» этот фрагмент андреевского рассказа, повторяя его позами персонажей, ролями в эпизоде, контурами и настроением произнесенных пошлостей и т.д.

А вот страшного финала андреевского рассказа в романе Толстого как будто бы нет, если не считать попытки Говядина снять с Даши туфлю и вскоре после этого увиденной Дашей на другом волжском берегу сцены с участием голого человека, «непристойно и злобно» тянувшего в воду сопротивляющуюся женщину, повторявшую: «Пусти, юбку оборвешь». Тем не менее, этот андреевский финал в романе Толстого есть — он присутствует в сознании и в памяти Даши, прекрасно знающей, чем могла закончиться ее прогулка с Говядиным, и именно поэтому — отреагировавшей пощечиной на его попытку снять с нее туфельку.

Есть, кстати, в романе Толстого и не очень заметный невооруженному взгляду, но — небезразличный для заинтересованного, намек на аллюзию к этому андреевскому рассказу: «Предположим, что я не хочу сдерживать свои красивые инстинкты, — отвечает Даша Булавина на слова соблазняющего ее Говядина, — тогда что?» [6, с. 94]. И сразу после этого следует такая фраза: «Ее



разогрело солнце, и было так хорошо глядеть в небо, в солнечную пыль, наполнившую всю эту синюю бездну, что не хотелось ни думать, ни шевелиться» [6, с. 94]. Эта «синяя бездна», вдруг открывшаяся Даше и отражающая ту, другую, бездну, в которую призывает заглянуть ее Говядин («Загляните вглубь себя, и вы увидите, что среди предрассудков и лжи в вас горит естественное желание здоровой чувственности» [6, с. 94]), — не аллюзия ли это к «Бездне» Андреева?

А теперь — о том, как и почему возникли Л. Н. Андреев и его «Бездна» в волжском эпизоде трилогии А. Н. Толстого.

Дело в том, что одним из прототипов Семена Семеновича Говядина стал нотариус А. А. Смирнов — тот самый Смирнов, который — и Толстой, скорее всего, прекрасно знал об этом — был не просто знаком, но и дружен с автором «Бездны», еще в 1905 году опубликовал статью о нем в «Русской мысли», был автором ряда других публикаций об андреевском творчестве, открыто симпатизировал в своих публикациях Андрееву и т.д. Таким образом, вполне логично, что, отправляя Дашу на прогулку с Говядиным, Толстой «пристроил» к ним в попугачики и Андреева, имя которого еще с юношеских лет прочно ассоциировалось в его сознании с именем А. А. Смирнова (Треплева).

Но было, с нашей точки зрения, и еще несколько причин, заставивших Толстого вспомнить об Андрееве и напомнить о нем внимательному читателю «Хождения по мукам».

Работу над «Хождением по мукам» А. Н. Толстой начал в июле 1919 года, «сразу по приезде в Париж, на даче Скирмунта в Севре, где обосновалась семья писателя» [2, с. 61]. В сентябре этого же года в местечке Мустамяки, на даче у своего друга Ф. Н. Фальковского скончался от паралича сердца Л. Н. Андреев. Могло ли это событие взволновать Толстого, который был знаком с ним лично, имел общих знакомых, и, наконец, хорошо знал его книги? Ответ на этот вопрос представляется очевидным: да, могло. Отсюда вытекает и другой вопрос: каким образом один писатель, находящийся вдали от дома и от тех, с кем он мог бы вспомнить об ушедшем и разделить таким образом горечь утраты, может почтить память другого, ставшего фактически жертвой — причем, одной из первых жертв — того режима, от которого Толстой бежал за границу? Ответ и здесь представляется также

очевидным: он может сказать собрату по перу «спасибо», причем сделать это в том произведении, черновики которого лежали сейчас на его рабочем столе. Именно это, как нам представляется, и сделал Толстой, зашифровав свое «спасибо» понятными далеко немногим из его читателей аллюзиями и реминисценциями из сочинений Андреева. Это — причина номер один, а есть и причина номер два.

Вторая причина, заставившая А. Н. Толстого вспомнить об Андрееве и его «Бездне», представляется нам следующей. Задуманный в дни исторических потрясений и написанный в эмиграции, роман Толстого стал для самого писателя попыткой своеобразной ревизии пережитого и понятого, подведения итогов и поиска новых жизненных перспектив. Не последняя роль в этом подведении итогов принадлежала переоценке тех ценностей, которые были восприняты юношей Толстым от родителей и того круга, который и был кругом его матери и отца — А. Л. Толстой и А. А. Бострома. Представлявшиеся юному Толстому заслуживающими доверия, ныне, после всего случившегося, многие из этих ценностей оказались не столь безусловными, а подчас — и просто мнимыми. Прежние авторитеты потускнели, а в былых идеалах обнаружилось много спорного и безжизненного. Да и могло ли быть иначе, если итогом, к которому привели многолетние дискуссии, когда-то спровоцированные Леонидом Андреевым и его современниками, стал крах государства и трагедия сотен и тысяч его граждан? Во всяком случае, именно так воспринимал эту ситуацию А. Н. Толстой, который решил теперь не просто вспомнить об ушедшем из жизни старшем собрате по перу, но — свести с ним счеты, с ним и с теми, кто был связан в сознании Толстого с автором «Бездны» и вместе с ним нес ответственность за происходящее теперь в России.

Как Толстой эти счеты свел? Очень просто: он соединил Андреева — через аллюзии к его «Бездне» — с развратником Говядиным и, соединив, высмеял мнимую современность и Говядина, и Андреева вместе взятых, показав, что вся их «современность» — вовсе никакая не современность, а пустословие, преследующее единственную цель — совратить наивную юную девушку Дашу Булавину, которая, впрочем, не поддается на эти соблазны, а дает совращающему ее Говядину звонкую оплеуху. Вот этой оплеухой

Даши Булавиной Говядину и завершились «самарские» прогулки Леонида Андреева с его современниками.

### Библиографический список

1. Бостром А. Что говорит родительскому сердцу рассказ Андреева «В тумане»? // Образование. 1903. № 12. С. 62-83.
2. Воронцова Г. Н. Роман А. Н. Толстого «Хождение по мукам» (1919-1921). Творческая история и проблемы текстологии. М.: ИМЛИ РАН, 2014. 343 с.
3. Львов-Рогачевский В. Две правды. Книга о Леониде Андрееве. – СПб.: Кн-во «Прометей» Н. Н. Михайлова, 1914.
4. Смирнов (Треплев) А. Как Максим Горький начал свою карьеру. Жизнь в Самаре // Бюллетени литературы и жизни. 1913. № 3. То же, под названием: Как Максим Горький начал свою карьеру // Руль. 1913. № 424. 9 сентября.
5. Смирнов (Треплев) А. Театр душ. Стихи. Критические этюды. Воспоминания. Письма. Самара: Издательство «Самарский университет», 2006. С. 477-484.
6. Толстой А. Н. Собр. соч.: в 10 т. Том 5. М.: Художественная литература, 1983. 584 с.
7. Треплев А. Разоренная жизнь. Рассказы Л. Андреева с точки зрения жизненной эволюции // Русская мысль. 1905. № 4. Отдел 2-й. С. 1-23; № 5. Отдел 2-й. С. 41-73; № 6. Отдел 2-й. С. 90-110; № 9. Отдел 2-й. С. 103-133; № 11. Отдел 2-й. С. 21-53.

*Тютелова Лариса Геннадьевна*

## § 5. «СОВРЕМЕННОЕ» В РУССКОЙ «НОВОЙ ДРАМЕ»: К ВОПРОСУ О ТРАНСФОРМАЦИИ ДРАМАТИЧЕСКОГО ЯЗЫКА

Кажется, что проблема «новой драмы» давно решена. Существует большое число работ, обобщающих особенности теоретических воззрений авторов новых пьес, определяющих основные типологические черты «новой драмы» и устанавливающих при-

чины их появления. Достаточно вспомнить работы М. С. Кургинян [8], Ю. В. Бабичевой [1], Т. К. Шах-Азизовой [14], Б. О. Костелянца [7], Б. И. Зингермана [5] и т.д.

Стоит согласиться с тем, что пьесы, демонстрирующие переход автора на новый язык представления человека в драматическом пространстве, новые способы создания образа драматического мира, были открыты современным театром на рубеже XIX-XX вв. Благодаря «новой драме» театр впервые дал возможность зрительному залу увидеть продолжение своего существования на театральной сцене, как того требовало время. Об этом, собственно, и говорили работы сборников 1908 года «Театр. Книга о новом театре» и «Кризис театра». В нем авторы вели спор о современных темах, о предназначении театра и т.п.

Но остается вопрос: насколько, то, что оказалось востребованным театром рубежа веков, отвечающим на запросы современности, было новым и для драмы, в первую очередь – русской? Иными словами, необходимо понять природу «современного» в «новой драме».

Ответ на этот вопрос, представляется, связан с рассмотрением специфики истории русской драмы и русского театра. Она возникает благодаря тому, что рождение и становление российской драмы приходится на XVIII век, поскольку в XVII веке благодаря школьному театру происходило лишь знакомство с европейской драмой и сложившимися в ней традициями.

Основной вклад в становление русской драматургии вносят классицисты. Особенность их жанровой системы заключается во введении в центр двух типов жанров, позволяющих авторам выстроить такую картину мира, в которой оказываются выраженными основные представления времени о человеке и действительности. Система эта двухуровневая. Верхний, идеологический уровень рисуется высокими жанрами. К таковым в первую очередь относятся ода и трагедия. Низкий – эмпирический, говорящий о степени осознанности и выраженности основных идей времени, создается сатирой и комедией.

И трагедия, и комедия достаются в наследие русским драматургам от западноевропейского классицизма, ориентированного на опыт театра, освоившего во времена Возрождения не только

античное наследие, но и понимание человеческого поступка как миромоделирующего.

Именно на основании традиционалистских пьес, к которым относятся пьесы и античности, и Возрождения, и классицизма, формируется представление о драматическом персонаже как актанте, или «готовом герое», как его определял М. М. Бахтин. Совершаемое им «мотивируется не его нравственной свободной волей, а его определенным бытием: он поступает так потому, что он таков» [2, с. 154].

Собственно, уже Аристотелем в качестве главной драматической категории рассматривается действие, рисуемое образ события в драме. Осуществление этого действия и суть реализуемого в нем события зависят от основных особенностей персонажа. Поэтому трагический герой ответствен за создание трагического мира, комический — комического. И связь «мир—герой» оказывается неразрывной, и за ее пределами ничего нет. Герой равен действию. Его судьба полностью в нем реализована. И в то же время без этой судьбы, без героя драматического мира нет. Отсюда важное замечание Н. И. Фадеевой:

*Мир вокруг него (героя. — Л.Т.) самостоятельной ценности не имеет, входя в его жизнь только как арена борьбы. Вынужденный жить на сцене преимущественно внешней жизнью, герой оканчивается от всего, что не является источником его настоящей акции. Поэтому весь мир, кроме этой комнаты, этой площади, этого дворца, — «пустое пространство» [13, с. 15].*

В итоге появляется образ мира вообще, как и образ человека вообще. Классицизмом эта неразрывность общей судьбы, судьбы мира, судьбы отдельного лица представляется как идеальная. Всякая попытка отстоять частную позицию как трагическим, так и комическим персонажем приводит к хаосу, который преодолевается восстановлением приоритета общего — гибелью трагического героя, осознавшего невозможность частного, наказанием комического через появление бога из машины — вестника, наблюдателя, облеченного властью и т.п.

Но к концу XVIII в. начинает меняться отношение к частному существованию. Поэтому сентиментализм предлагает рассматривать частную судьбу в общей судьбе мира как трагический факт. Отсюда история «серьезной комедии» («слезной», или «ме-

щанской» драмы), отношение к которой было у стремящегося к чистоте жанра классицистического театра неоднозначным.

«Серьезная комедия» вела к нарушению главного правила — неразрывности судьбы героя и мира. Частная судьба при всей неразрывности с общей историей вместить в себя судьбу мира не может. А потому герой мещанской драмы, в соответствии со сложившимися к XVIII в. драматическими правилами, — не драматический герой. Его место — в романе, позволяющем показать относительную автономность судьбы персонажа. В своей работе «Поэтика романа» Н. Т. Рымарь замечает: «Романный герой предстает в своей самостоятельности, свободе и как часть мира, подчиняющаяся общему порядку, он выступает и как субъект, и как объект, в своей незавершенности и завершенности в одно и то же время» [11, с. 35]; «...герой, с одной стороны, воспроизводит, повторяет в своем поведении и сознании целостность бытия или в отдельных его чертах модели бытия окружающего мира, а с другой — он отталкивается от них, варьирует их, утверждает свою самостоятельность, отдельность, неповторимость и исключительность...» [11, с. 76]. Отсюда главное романное правило — неисчерпанность сути героя событиями его жизни.

Легитимность нового типа героя только как романного связана не только с «теоретическими», но и с историческими обстоятельствами. Театр в России с момента своего возникновения создателями мыслился как своеобразная «агитационная» площадка. А. С. Пушкин, например, замечал в незаконченной работе «О народной драме и драме «Марфа Посадница»»: «...драма остается верною первоначальному своему назначению — действовать на толпу, на множество, занимать его любопытство» [10, с. 214].

Использовался театр преимущественно для трансляции государственных идей (отсюда и театральная цензура). Эти идеи связаны в случае и XVIII, и XIX века с утверждением приоритета общего, государственного, а не частного. Поэтому герой, ведущий свое существование как лицо, относительно автономное общему миру, агитационной сценой не востребован. Его пространство — пространство книги или журнала. Автор об этом герое, оставаясь драматическим, разговаривает преимущественно не со зрителем, а с читателем. Собственно, об этом говорит

и история ремарки в русской драме. Она постепенно утрачивает роль паратекста. А субъект, чей голос звучит в ремарке, входит в субъектную систему драмы и начинает играть в ней роль организатора коммуникативного события.

Таким образом, уже в конце XVIII века возникает ситуация, благодаря которой в русской традиции становится возможным параллельное существование литературной драмы и репертуарной пьесы, хотя попытки предложить театру результаты авторского эксперимента не прекращаются вплоть до конца XIX столетия, когда русский театр сам обращается к литературе за новым материалом.

Так, во второй половине XVIII века В. И. Лукин, автор «Мота, любовью исправленного», писал о том, что у современных драматургов нет достаточных талантов, которые позволили бы им создать репертуар русского театра. И был предложен выход: пользоваться пьесами, в которых изменены имена героев, переодетых в русские костюмы: «переделявать – значит нечто включить или исключить, а прочее, то есть главное, оставить и склонять на свои нравы...» [9, с. 249]. В качестве образца В. И. Лукин пользуется европейскими пьесами нового типа – «серьезной комедией». В итоге героем его драмы является человек, внутренний мир которого, «становясь проекцией внешнего мира, начинает приобретать <...> самостоятельное значение» [4, с. 104].

Наряду с В. И. Лукиным «серьезной комедией» увлечен и Д. И. Фонвизин. Впоследствии образцами для российских драматургов становится романтическая драма, о чем говорит нам история переводов В. А. Жуковского.

Стоит заметить, что XIX век – время не столько поиска новых образцов, сколько создания собственного драматического языка, как о том свидетельствует драматургия А. С. Грибоедова, А. С. Пушкина, И. С. Тургенева и т.д. И большинство оригинальных русских пьес XIX столетия по-настоящему открываются театром только на рубеже XIX-XX веков, когда появляется режиссерский театр. Недаром в первые годы существования МХТ наряду с пьесами А. П. Чехова, М. Горького, Л. Андреева, то есть современных драматургов, были поставлены пьесы А. С. Грибоедова, И. С. Тургенева, А. К. Толстого (театр открывается 14 ок-

тября 1898 г. спектаклем «Царь Федор Иоаннович» по пьесе А. К. Толстого).

В режиссерском театре на сцене возникает образ мира, отражающий особенности его видения и понимания конкретным человеком. Современность этого образа «гарантирована» тем, что он раскрывает особенность мира личности, живущей здесь и сейчас, независимо от того, к какому материалу для самореализации обращается режиссер. Сейчас этот факт – очевидный. Так, Ася Волошина, чья пьеса была относительно недавно поставлена МХТ им. А. П. Чехова, в интервью отмечала: «Когда я увидела на сцене МХТ свой мир. Он же – одновременно, но независимо – был миром Юрия Бутусова» [6]. (Ю. Бутусов – постановщик спектакля «Человек из рыбы» по пьесе Волошиной.)

И это важно: на сцене драматург видит свой мир как мир режиссера, в то время как остальные зрители – мир режиссера видят как свой. В итоге решается проблема, которую осознали еще в XVIII столетии, – проблема сближения зала и сцены.

Режиссер может выразить себя, конечно, в любом материале. Пьесы Шекспира популярны в театре и XX, и XXI столетий. Но наиболее отвечают задачам разговора о современности те, которые написаны на новом драматическом языке, возникшем в русской драме еще на рубеже XVIII-XIX столетий. Уже тогда драматурги осознают важность разговора со зрителем о том, что в первую очередь волнует автора как человека определенной исторической эпохи. Недаром Пушкин, обращаясь к пьесе М. П. Погодина «Марфа Посадница» отмечает:

*Он писал свою трагедию вследствие сильного внутреннего убеждения (выделено мной. – Л. Т.), вполне предавшись независимо-му вдохновению, уединясь в своем труде. Без сего самоотвержения в нынешнем состоянии нашей литературы ничего нельзя произвести истинно достойного внимания* [10, с. 217-218].

И уже в случае Пушкина русская драма приглашает зрителя/читателя в собеседники, поскольку действие его трагедии «Борис Годунов» не сосредотачивается на судьбе одного героя, тем более героя, равного своей судьбе (такowymi не являются ни Годунов, ни Отрепьев, ни остальные действующие лица трагедии). «Борис Годунов» – это уже пьеса, целостность которой возникает на не основании целостности образа персонажа и действия



(завершенного, законченного, имеющего начало и конец, как писал в свое время Аристотель), а на единстве и целостности авторской идеи как идеи личностной и обнаруживаемой при активном «поиске» читателем/зрителем авторской точки зрения, выраженной на субъектном и внесубъектном уровнях драматического мира.

Для этого автор позволяет своему герою находиться одновременно «внутри» драматической истории, и «вне» ее, становясь «соглядатаем». Тем самым, с одной стороны, он обозначает вектор поиска читателем/зрителем автора на его территории «внеаходимости», на границе действительности и реальности драматического мира. С другой стороны – герой обнаруживает особенности своего собственного существования на перекрестке временном – здесь и «тогда» (в перспективе – в «новой драме» «груз прошлого» будет тем, что изолирует героев и определяет их недовольство настоящим, как это заметил Петер Сонди [12, с. 131]), пространственном – «для – себя» и «для-другого» (опять-таки в перспективе – это позволит чеховским героям продолжать жить «публичной жизнью, не делая никаких выводов из анализа своего одиночества и тоски, но вечно пребывая в лимбе между миром и собственным Я» [12, с. 131-132]). Так открывается еще и перспектива действия – судьбы человека и мира и действия относительно автономного существования человека – внутреннего.

В тургеневском мире, например, при погружении во внутреннее пространство героя, автор, тем не менее, делает акцент на общей жизни мира, в которой человеческий поступок оказывается «выходящим» из внутреннего поиска, переживания, как требует XIX век, еще не столкнувшийся с провалом, о котором в свое время писал А. Блок:

*Пока мы рассуждали о цельности и благополучии, о бесконечном прогрессе, – оказалось, что высверлены аккуратные трещины между человеком и природой, между отдельными людьми и, наконец, в каждом человеке разлучены душа и тело, разум и воля [3, с. 275].*

Кризис современный культуры, явленный как коммуникационный кризис, отказ от «бытия здесь и сейчас» [12, с. 131], и смогла выразить «новая драма», подготовленная в русском ва-

рианте всей историей отечественной драматургии XIX в., со всем ее «углубленным психологизмом», «построением действия, основанного на движении души», «укрупнением конфликтов». А главное – с найденными способами выражения автором собственного личностного видения проблемы отношений человека и мира, человека и его судьбы, заданной общественными законами и общим сложением жизни, в которые человек не уместается. В последнем и заключается современность «новой драмы».

Это ее возможность предложить читателю, в том числе и выступающему в этой роли режиссеру, открыть себя как человека своего времени. И рождается эта возможность благодаря трансформации языка традиционалистской драмы автором, ставящим перед собой задачу строительства драматического мира, рассказывающего не о самом себе, а о своем создателе как личности, обладающей собственным пониманием времени и человека.

#### Библиографический список

1. Бабичева Ю. В. Эволюция жанров русской драмы XIX – начала XX в. Вологда: Вологодский гос. педагогический институт, 1982. 128 с.
2. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1979. 424 с.
3. Блок А. А. Стихия и культура // Блок А. А. Собрание сочинений: в 6-ти т. Т. 5. М: Правда, 1971. С. 274–283.
4. Глембоцкая Я.О, Кузнецов И. В. Комедия В. И. Лукина «Мот, любовью исправленный» в контексте европейских эстетических новаций // Филологические науки. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота, 2019. Том 12. Выпуск 7. С. 101-104.
5. Зингерман Б. И. Очерки истории драмы XX века. М.: Наука, 1979. 392 с.
6. Исмаилова А. Как Ася Волошина стала главным российским драматургом новой школы // Спб.Собака.ru. 2020. URL: <https://www.sobaka.ru/entertainment/theatre/111001> (дата обращения: 11.11.2020).
7. Костелянец Б. О. Драма и действие. Лекции по теории драмы. М.: Совпадение, 2007. 503 с.

8. Кургинян М. С. Драма // Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении в 3-х т. М.: Наука, 1964. Т. 2: Роды и жанры литературы. С. 238-362.

9. Лукин В. И. Из Предисловия к комедии «Награжденное постоянство» // Русская литература XVIII века. 1700-1775. Хрестоматия. Сост. В. А. Западов. М.: Просвещение, 1979. С. 248-249.

10. Пушкин А. С. О народной драме и драме «Марфа Посадница» // Пушкин А. С. Полное собрание сочинений в 10 т. М.: Наука, 1962-1965. Т. 7: Критика и публицистика. С. 211-221.

11. Рымарь Н. Т. Поэтика романа. Куйбышев: Изд-во Саратовского ун-та. Куйбышевский филиал, 1990. 254 с.

12. Сонди П. Из книги «Теория современной драмы» // Практики и интерпретации. 2020. Том 5 (1). С. 130-140.

13. Фадеева Н. И. Новаторство драматургии А. П. Чехова. Тверь: Тверской гос. ун-т., 1991. 84 с.

14. Шах-Азизова Т. К. Чехов и западноевропейская драма его времени. М.: Наука, 1966. 152 с.

*Иванова Валерия Николаевна*

## СИНЕРГИЙНАЯ КОНСТРУКЦИЯ ЧЕЛОВЕКА МОДЕРНА В РАННЕЙ ДРАМЕ А.П. ЧЕХОВА

А. П. Чехов не случайно считается одним из родоначальников модернизма в театре. И отечественные, и зарубежные исследователи вписывают его творчество в общий контекст модернизма и импрессионизма (Уильям Джерхарди [18], Е. В. Селезнева [12]). Кардинальная новизна и значимость всего чеховского наследия для мировой литературы вполне осознается только в XX веке. А уже в его первой пьесе «Безотцовщина» появляются многочисленные инновации, которые будут развиваться в чеховской драматургии.

Каждая эпоха по-своему конструирует образ человека, это обусловлено как особенностями времени, так и условиями социо-культурного бытия. Образ человека, представление о че-

ловеке – продукт конкретного времени. Литература фиксирует изменения в представлении о человеке, предчувствует их. О. Э. Манделштам указывал на разницу восприятия человека в разные эпохи: человек был центром во времена гуманизма, все совершалось для человека; другая эпоха определила соответствующее отношение и человек стал кирпичом, цементом, из которого нужно строить новый мир [10].

В театре Чехова появляется новый неэлементарный герой, причем такой, к которому можно применить философские концепции модерна и постмодерна.

С позиций компаративной риторики [15], суть новаторства Чехова заключается в радикальном обновлении коммуникативных стратегий художественного письма, которое приобретает в XX столетии масштабы новой дискурсной формации. Еще в XIX веке коммуникация начинает рождаться как взаимодействие с *другим*, в роли которого одновременно выступает и герой, и читатель. Это два *других*, взаимодействуя с которыми, автор выстраивает границы собственного сознания и понимания жизни и так или иначе представляет себя и становится понятным этим *другим*.

Долгое время герой оставался зеркалом автора: формально он был *Другим*, но фактически автор видел и представлял в нем себя. В ранних реалистических текстах можно наблюдать, как автор дистанцирует от себя своего героя: Онегин для Пушкина – *Другой*, и, начиная с этого момента, читатель начинает привыкать, что герой – не проекция автора и авторского сознания, его мыслей и чувств, а именно принципиально *Другой*, говоря о котором автор может раскрыть себя и свое понимание жизни.

Автор также начинает понимать, что читатель – *Другой* человек, с которым он может общаться через свой текст, и читатель обладает *своим* пониманием действительности. При этом читатель долгое время остается пассивным, а его активность чаще всего оказывается экспертной. Читатель как эксперт в XVIII веке в духе традиционалистского понимания мира и традиционалистской поэтики должен был понять, правильно ли автор показывает истину и угадывается ли она как «моя». Читатель и автор века XIX, когда было преодолено романтическое мировидение (предъявление себя без расчета на понимание *другим/чужим*),

начинают осознавать, что каждый из них и каждый герой понимают мир по-своему.

Начинается поиск объективного знания, которое даст автору и читателю возможность коммуникации. Но на данном этапе истина автора оказывается предельно четко оформленной, при этом читательская задача — раскрыть эту истину в разговоре о герое, который ведет автор со своим читателем. Для Достоевского диалог с *Другим* непосредственно изображен: герой — тот, кого надо каким-то способом убедить в правильности собственного понимания действительности. Толстой ведет своего персонажа к пониманию и оценке мира, совпадающими с авторским взглядом, т.е., в конечном итоге, герой открывает авторскую оценку *для себя*. Позиция Толстого, хотя и предъясняется как всеобщая, но содержательно является индивидуальной, при этом художественные механизмы работают таким образом, что индивидуальная социальная, политическая, нравственная установка Толстого утверждается в авторском мире (тексте) как тот Абсолют, который все (и герои, и читатели) должны открыть для себя.

У Чехова коммуникативная ситуация становится совершенно другой. В своем творчестве он улавливает важный исторический момент, в котором фиксируется кризис человеческого существования, когда разрушается ренессансная модель бытия-существования, в которую человек верит и ищет свое место в новом мире, где в центре нет более личности. Причем эта новая картина мира возникает в драматическом тексте, где в традициях нового времени не просто основным является действие, но действие мыслится как реализация воли человека, характера. Именно в это время возникает ощущение, что акцент в драме (после античности и средневековья) начинает смещаться на человека действующего. А рубеж веков вновь в драму возвращает человека — актанта действия, с одной стороны, но уже вписанного в сложно организованную картину мира, с другой. Но, поскольку этот человек уже не может и не хочет терять свое личностное начало, то возникает особый тип драмы с двумя линиями действия: внешнего, где герой — «безвольный актант», оформитель драматической картины, и внутреннего, где раскрывается личностное начало героя, его потенциал, так и не реализованный в действии [16].

Коммуникация становится другой содержательно — об этом говорит изменение языка, ситуации диалога. В диалоге о *Другом* активно начинают участвовать не автор и его герой, а сами персонажи, как будто бы вообще не учитывая авторское видение. Автор не раскрывает героя(ев) и свою позицию, а становится своеобразным наблюдателем, он лишь фиксирует, как герои раскрывают себя, свои позиции в том мире, в котором живут, свое собственное отношение к себе, отношения между собой.

Новизна Чехова заключается в том, что авторское обращение к читателю осуществляется не непосредственно, а опосредовано. Уже в ранней драме Чехова мы наблюдаем следующую особенность: образ героя собирается и складывается в сознании читателя/зрителя, с которым через образ работает автор. Впервые в истории литературы «художественное произведение обретает статус *дискурса* трехстороннего коммуникативного события: автор — герой — читатель» [14, с. 102], а «новый статус произведения потребовал от художественных структур эстетической неклассичности: известной незавершенности, открытости, конструктивной неполноты целого, располагающей к *сотворчеству*» [14, с. 102].

Обратимся непосредственно к чеховскому тексту. Конфликт в «Безотцовщине» перенесен в психологическую сферу восприятия персонажей друг другом. Все герои сквозь свою призму интерпретируют друг друга, и их взгляды могут быть как схожими, так и совершенно не совпадать. Анна Петровна сама говорит о себе: «Меня бы куда-нибудь профессором, директором... Дипломатом... <...> Развита женщина» [17, с. 136], и это соотносится с тем, какой ее считают / видят окружающие, например, Щербук замечает: «Она <...> дама европейская, образованная» [17, с. 61]). Платонов же для каждого персонажа, и для себя в том числе, *Другой*. Синергичное сопresутствие разных мыслеобразов в итоге и образует конфликтные ситуации и конструирует сам образ нового человека.

И для описания этого свойства, реализуемого в драматическом тексте, нельзя не обратиться к концепции языковых игр. И при этом взгляде, ссылаясь на Л. Витгенштейна [3], можно сказать, что мы сталкиваемся с разными «формами жизни», которые конструируются благодаря наличию разных вариантов социокультурной артикуляции человеческого бытия. Причем

каждый образ обусловлен комплексом предпосылок, заключающихся в сознании *Другого*. И языковая игра будет, с одной стороны, именно игрой, но, с другой стороны, исключается возможность игры как свободы [см.: 9, с. 30–33].

Наиболее показательны это в становлении образа Платонова.

Хотя в пьесе и нет центрального героя, ведь каждый из шестнадцати персонажей значим для развития драматического действия, Платонов является катализатором драматического сюжета. Позиционирование его в пьесе сравнимо с развитием *темы* в полифонии, когда меняется звуковысотность, тональность, появляется ракоходное<sup>10</sup> или зеркальное ее изложение.

Для Анны Петровны Платонов – возможность уйти от обыденности, отдохнуть. Он – оазис, где она надеется отдохнуть от проблем: финансовых, эмоциональных, попробовать удовлетворить свои потребности в сфере чувств. Платонов для нее – потенциальный любовник: привлекательный, манящий. Они оба интеллектуально развиты, им интересно вдвоем, и она Платонова понимает лучше, чем все остальные окружающие его женщины. Сама она живет одним днем, но Платонов не может позволить себе короткой интрижки с ней, так как относится к Анне Петровне с уважением и хочет, чтобы такая женщина относилась с уважением и к нему.

Для Софьи Платонов – былая влюбленность, но сейчас она в статусе жены Войничева. Под действием нахлынувшего вновь чувства с ней происходит метаморфоза: из порядочной жены она становится любовницей Платонова, совершенно не понимая, что перестала быть ему интересна. Эмоционально же Софья вновь становится девочкой, у которой все впереди, и для нее Платонов – возможность исправить какие-то ошибки в жизни, прожить жизнь от юности еще раз. И поняв, что Платонов уже предпочитает Анну Петровну, и разом потеряв иллюзорный мир, заново выстроенный ей, она не может перенести такой обиды и поэтому совершает убийство.

<sup>10</sup> Ракоходом, ракоходным движением называют тип преобразования мелодии, полифонической темы или музыкального построения, при котором эта мелодия или построение исполняется от конца к началу.

Для Саши Платонов – кумир, она видит мужа совершенным человеком. И в этом мире у нее определенные понятия нравственности, законы, которым она верит и подвластна. Для нее не существует *плохого* до определенного момента: когда Платонов говорит, что у него интрига не с Анной Петровной, а с Софьей, т.е. – чужой женой. С этим она смириться не может: этот мир, где ее муж поступает таким образом, уже не для нее, поэтому она хочет уйти из жизни. Причем любовь к Платонову для нее сильнее, чем материнские чувства. Когда она пытается совершить самоубийство в первый раз и ложится под поезд, ее спасает мысль о сыне, а во второй раз она уже вряд ли думает о Коленке.

Платонов – Грекова: Платонов в силу своей любвеобильности не может пропустить ни одной женщины, поэтому он «задирает» Марью Ефимовну, «влюбляет» ее в себя. И в итоге она говорит: «Мне все одно... Мне ничего не нужно... Ты только и... человек. Не хочу я знать других! Что хочешь делай со мной...» [17, с. 177].

Для Трилецкого Платонов – идеал для подражания, хороший друг, который знает его тонкости, слабости.

Для Трилецкого-старшего Платонов – сын.

Венгеровича-старшего Платонов раздражает. Он завидует его харизме, внешности, фигуре, природной одаренности, поэтому он заказывает Осипу покалечить Платонова.

Платонов – Осип: два мужчины, влюбленные в одну женщину – две полярности. Для Осипа Платонов молод, хорош собой, удачлив в любви и вызывает зависть, так как Осип немолод, не имеет никакого положения в обществе и этой их разницы он не может простить Платонову.

О себе Платонов говорит: «Я не позволю играть собой!» [17, с. 104], «Слишком дорог я для интрижки...» [17, с. 106], «Как честный человек говорю...» [17, с. 106], «Как я низок и как глубоко познаю свою низость!» [17, с. 177], «Прежде хорошие слова говорил, а теперь развращаю...» [17, с. 177]. Он ненавидит отца, говорит о нем, что «быть подлецом и в то же время не хотеть сознавать этого – страшная особенность русского негодяя!» [7, с. 21]. Причем в случае себя он осознает нечто подобное, но изменить ничего не может: из-за безволия, из-за отсутствия сил что-то менять. Криком обиды и бессилия звучит его фраза о родителях:



«Глупая мать родила от пьяного отца! Отец... мать! Отец... О, чтоб у вас там кости так переворочились, как вы спьяна и сдуру переворочили мою бедную жизнь!» [17, с. 114].

Образ Платонова каждый из персонажей создает на основании своего отношения к нему и в то же время своего «ощущения» этого героя. Эти чувства и ощущения одновременно зависят и от поступков героя, и от способности эти поступки понять, и от того, кто видит и понимает героя. Однозначности и совпадений нет практически нигде, нельзя не сделать вывод о неполноте или ошибочности взгляда каждого, нельзя не увидеть, что эти позиции отрицают друг друга, а иногда и самое себя. Синергичное соприсутствие всех этих мыслеобразов рождает не только конфликтные ситуации в драматическом действии, но и вырисовывает нового неэлементарного героя, отличного от героев традиционной драматургии. В этой рассыпающейся ситуации требуется обретение целостности и завершенности, и для этого автор включает в нее еще одно лицо — читателя, заставляя его занять позицию такую же, как он, т.е. позицию наблюдателя. И, опираясь на собственную позицию, открывая ее, выискивая авторскую позицию, он вынужден ответить для себя на ряд вопросов: *кто такой / что такое* герой (например, Платонов) *с моей точки зрения? С точки зрения автора? На самом деле?* И ответы подсказаны реальностью текста, в которой взаимодействуют разные позиции и точки зрения. И каждая из них имеет свое выражение и свой результат.

Этими вопросами задаются и сами персонажи. Например, примечателен диалог Анны Петровны и Глагольева-старшего, реплика Трилецкого также здесь показательна:

*Глагольев 1. Удачно однажды выразился Платонов... Мы, сказал он, поумнели по части женщин, а поумнеть по части женщин значит втоптать самого себя и женщину в грязь...*

*Трилецкий (хохочет). Должно быть, именинником был... Хватил лишнее...*

*Анна Петровна. Это он сказал? (Смеется.) Да, он любит иногда отпускать такие изреченьица... Но да ведь он для красного словца... Кстати, к слову пришлось... Кто такой, что за человек, на ваш взгляд, этот Платонов? Герой или не герой?*

*Глагольев 1. Как вам сказать? Платонов, по-моему, есть лучший выразитель современной неопределенности... Это герой лучшего, еще, к сожалению, ненаписанного, современного романа... (Смеется.) Под неопределенностью я разумею современное состояние нашего общества: русский беллетрист чувствует эту неопределенность. Он стал в тупик, теряется, не знает, на чем остановиться, не понимает... Трудно понять ведь этих господ! (Указывает на Войнищева.) Романы донельзя плохи, натянуты, мелочны... и немудрено! Все крайне неопределенно, непонятно... Все смешалось до крайности, перепуталось... Вот этой-то неопределенности, по моему мнению, и является выразителем наш умнейший Платонов [17, с. 16].*

Образ каждого чеховского героя (даже уже в «Безотцовщине») — это то, как он собирается и складывается в читательском/режиссерском/зрительском сознании. Рождается новый тип целостности, базой которой является авторская идея, реализованная во всех деталях художественного мира. Происходит синергичное взаимодействие авторской энергии, энергии каждого героя и читателя, причем целостность и единый смысл возникают как раз в неслиянности и нераздельности этих энергий, стремящихся к оформлению своих границ. Современники Чехова сразу же начали отмечать эту особенность театра Чехова<sup>11</sup>. Именно она порождает и авторский театр, который через подобный текст может выразить и себя, и текст, и время, и каждый раз претворять в жизнь иную историю, которая будет одновременно и чеховской, и не-чеховской. Персонажи обнаруживают в себе «удивительную многоликость, напряженное взаимодействие лица и маски» [8, с. 12], широкий литературный контекст и проекции, а «единая линия драматического действия сменяется пунктирной мотивировкой» [13]. Новая драма, с одной стороны, прорывается «к глубинным проблемам человеческой личности», которая контактирует с «незавершенной действительностью «сегодняшнего дня»», с другой стороны, по словам Н. Рымаря, пытается удержаться на позициях «традиционного гуманистического идеала» [11, с. 151].

<sup>11</sup> См. рассуждения И. Анненского о пьесе «Три сестры» — они (сестры) «так похожи одна на другую, что кажутся одной душою, только принявшей три формы», Вершинин и Тузенбах — две философии: пессимист и оптимист, «у Чебутыкина тоже только наша общая душа» и т.д. [1, с. 82-93].

Как уже было отмечено, художественный образ начинает выстраиваться на территории сознания читателя, реципиента. В авторском сознании образ является целостным, законченным и законченным, рождается он благодаря авторской энергии, но у каждого реципиента он конструируется как свой собственный, т.к. воспринимающее сознание раскрывает в нем себя не менее, чем раскрывает для себя автора. В тексте Чехова оказывается невозможным обнаружить его самого, он не выстраивает свой мир открыто как *свой*, и именно это оказывается более подходящим новой культурной ситуации рубежа веков, чем художественные открытия XIX века, чем эгоцентризм символистов и взывание трансцендентного собеседника акмеистами, чем миропереустройство футуристов. Чехов и философ, и теоретик, одновременно с этим ему чужды эти роли. Чехов и его герои невозможны без *Другого*, без воспринимающего сознания. В художественном мире Чехова нет готовых ответов, не существует отдельной идеи, ее создает воспринимающее сознание по инициативе автора.

Так Чехов сумел создать в драматическом тексте и на сцене образ становящегося мира, в котором особенно не выделен ни один элемент, становящегося *человека*, незавершенного, не определяемого и не определенного автором. Человека, для которого важны все его характеристики и перечень этих характеристик является открытым. Именно совокупность множества элементов, их нераздельность и неслиянность в одно и то же время, предстает в тексте и затем на сцене. И эти элементы взаимодействуют по принципу синергии, когда из совокупности рождается нечто большее, чем сумма. Авторское сознание запускает механизмы рождения смысла, понимания мира, образа, человека в воспринимающем сознании, и эти механизмы продуманы и созданы именно автором. Так Платонов, да и вообще *человек* у Чехова оказывается симулякром, как представляет это явление Ж. Бодрийяр [2], и как описывает его же Ж. Делез [4]. *Человек, событие, конфликт* могут быть представлены как *сборка* и как *дизъюнктивный синтез* (в терминологии Ж. Делеза), что дает основание вывести синергичную (синергетическую) модель [5, 6, 7], по которой строится представление о новом человеке в мире А. П. Чехова.

## Библиографический список

1. Анненский И. Ф. Драма настроения (Три сестры) // Книга отражений М.: Наука, 1979. 691 с.
2. Бодрийяр Ж. Симулякры и симуляции. М.: Постум, 2018. 240 с.
3. Витгенштейн Л. Избранные работы. М.: Издательский дом «Территория будущего», 2005. 440 с.
4. Делез Ж. Логика смысла. М.: Раритет; Екатеринбург: Деловая книга, 1998. 480 с.
5. Иванова В. Н. Синергетическая модель в драматургии А. П. Чехова // Вестник СамГУ. 2015. № 11 (133). С. 113-119.
6. Иванова В. Н. Синергичное со-бытие персонажей в драматургии А. П. Чехова (на материале пьесы «Безотцовщина») // Наследие А. П. Скафтымова и актуальные проблемы изучения отечественной драматургии и прозы: Материалы Вторых международных Скафтымовских чтений: Коллективная монография. М.: ГЦТМ им. А. А. Бахрушина, 2015. С. 162-167.
7. Иванова В. Н. Проявление синергии в пьесе А. П. Чехова «Безотцовщина» и фильме Н. С. Михалкова «Неоконченная пьеса для механического пианино». // Литература-театр-кино: проблемы диалога: коллективная монография. Самара: Изд-во «Самарский университет», 2014. С. 167-173.
8. Кулькина Л. В. Чеховские интенции в русской драматургии второй трети XX века: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Астрахань, 2010. 24 с.
9. Лиотар Ж.-Ф. Состояние постмодерна. М.: Институт экспериментальной социологии, 1998 // Электронная публикация: Центр гуманитарных технологий. URL: <https://gtmarket.ru/library/basis/3097> (дата обращения: 01.12.2020)
10. Мандельштам О. Э. Гуманизм и современность // Собрание сочинений в четырех томах. Т. 2. М.: Арт-Бизнес-Центр, 1999. 368 с.
11. Рымарь Н. Т. О кризисе «новой драмы» рубежа XIX-XX веков и его преодолении в драме 20-30-х годов // Вестник Самарской гуманитарной академии. Серия: Философия. Филология. 2019. № 2 (26). С. 149-165.

## ГЛАВА 4. МОДЕРНИЗМ И ПОСТМОДЕРНИЗМ В РУССКОЙ И ЗАРУБЕЖНОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

*Сундукова Ксения Алексеевна*

### § 1. ПАМЯТЬ И ВОСПОМИНАНИЕ В ЭСТЕТИКЕ МОДЕРНИЗМА

Любое художественное произведение — это высказывание о человеке, попытка увидеть различные стороны человеческой природы и подвергнуть их переосмыслению в рамках эстетической деятельности, сущность которой заключается в особом взгляде художника на действительность, позволяющем проникнуть в глубину реальности. В эстетике модернизма, со свойственными ей проблематизацией индивидуального и коллективного, вниманием к процессуальности мышления, интересом к глубинным пластам сознания и бессознательного, стремлением к прорыву за пределы традиционных представлений, одним из ключей к постижению человеческой природы закономерно оказываются память и воспоминание.

Именно в начале XX века формируется несколько философских концепций памяти. Это, в первую очередь, знаменитая концепция «длительности» и «чистого воспоминания» Анри Бергсона [2], предполагающая, что память сохраняет даже то, что не подверглось осмыслению и в настоящем кажется утраченным. Воспоминание, бездейственное, пока оно не востребовано, остается чистым от всякой примеси ощущения без связи с настоящим и, следовательно, непротяженным, оно сохраняется в латентном состоянии. Известно влияние, которое данная концепция оказала на художественный язык модернизма через Марселя Пруста, Осипа Мандельштама, Томаса Элиота.

Философия Бергсона причудливо повлияла и на становление концепции социальных рамок памяти Мориса Хальбвакса, который отталкивался в своих рассуждениях от критики идей, высказанных Бергсоном в работе «Материя и память». Согласно Хальбваксу, индивидуальная память социально сконструирована и находится в зависимости от «большой» коллективной

12. Селезнева Е. В. А. П. Чехов как модернист и импрессионист на первоначальном этапе англоязычной рецепции его творчества в 1910-1930-х гг // Вестн. Том. гос. ун-та. 2014. № 388. С. 30-34.

13. Сухих И. Н. Первая драма: концы и начала // Проблемы поэтики А. П. Чехова. Л.: Издательство Ленинградского университета, 1987. URL: <http://apchekhov.ru/books/item/f00/s00/z0000039/st002.shtml> (дата обращения: 14.11.2020).

14. Тмарченко Н. Д., Тюпа В. И., Бройтман С. Н. Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика // Теория литературы. В 2 т. / Под ред. Н. Д. Тмарченко. Т. 1. М.: Издательский центр «Академия», 2004. 512 с.

15. Тюпа В. И. Дискурсивные формации: Очерки по компаративной риторике. М.: Языки славянской культуры, 2010. 320 с.

16. Тютелова Л. Г. Эпическое в «Новой драме» рубежа XIX-XX веков // Вестник ЮУрГГПУ. 2016. № 1. С. 152-156.

17. Чехов А. П. Полное собрание сочинений. В 30 т. Т. 11. М.: Наука, 1986. 448 с.

18. Gerhardt W. Anton Chekhov: A Critical Study. N.Y.: St. Martin's Press, 1974. 172 p.

памяти, она обусловлена языком и коммуникацией, социально одобряемыми воспоминаниями:

*...функционирование индивидуальной памяти невозможно без тех орудий, какими являются слова и идеи, которые индивид не сам изобрел и которые он заимствует из своей социальной среды [20, с. 15].*

Эти две концепции, на первый взгляд непримиримые, описывают фактически два аспекта проблемы памяти в их противостоянии. **Работа индивидуальной памяти** связана с преодолением навязанной извне концептуальности и освобождением от мифов о прошлом, с глубоко личным переживанием опыта собственной жизни. В художественной литературе этот род памяти получил наиболее полное воплощение у Марселя Пруста, который стремился зафиксировать аутентичные впечатления памяти, запечатлеть текущие и многоликие ощущения. В работе «Против Сент-Бева» Пруст противопоставляет память, связанную с усилиями интеллекта, памяти другого рода – произвольной памяти ощущений:

*Интеллект бессилен воскрешать часы прошлого, они к тому же затаиваются лишь в тех предметах, в которых он и не пытался воплотить их. Предметы, с помощью которых вы пробовали сознательно установить связи с некогда вами прожитым часом, не могут служить пристанищем для этого часа. Более того, если нечто другое и способно воскресить прошлые часы, воскреснув с ним, они будут лишены поэзии <...> Рядом с этим прошлым, сокровенной сущностью нас самих, истины интеллекта кажутся гораздо менее реальными [15, с. 27-29].*

Речь идет в данном случае не о создании той или иной концепции прошлого, его рационализации, а о чувственном, субъективном постижении. Работа памяти такого рода носит сугубо творческий характер. Однако на пути к самопознанию действительно лежат описанные М. Хальбваксом стереотипы восприятия, созданные **коллективной памятью**, когда официальная версия событий берет верх над личными переживаниями.

Принципы работы памяти, балансирующей между индивидуальным и коллективным, исследуются в работах Зигмунда Фрейда и Карла Густава Юнга. Это две модернистские концепции, стремящиеся упорядочить и осмыслить непознанные об-

ласти человеческой психики. Фрейд рассматривает защитные механизмы личности, когда истинные воспоминания подвергаются внутренней цензуре. Искажение воспоминаний может быть вызвано как стремлением к отторжению травматического опыта, забвению или «подделке» реального прошлого и собственной идентичности, так и, напротив, гиперболизацией травмы (и то и другое – вплоть до саморазрушения) [10, 11]. Карл Густав Юнг выдвигает концепцию коллективного бессознательного и архетипа, тем самым увязывая память и миф в единую объяснительную систему, которая может открыть взору человека глубинные аспекты его психической жизни [23].

Эти концепции широко известны, потому нет нужды говорить о них подробнее. Фиксация различных аспектов памяти, которая понимается зачастую как способ познать истину, скрытую от человеческих глаз, как некое тайное хранилище, в котором существуют смыслы, недоступные человеку, отражает интерес эпохи модернизма к памяти и воспоминанию, фиксирует тот творческий потенциал памяти, который (отчасти под влиянием указанных концепций, а отчасти сам по себе) начинает воплощаться в эстетике модернизма.

Концепции культуры, предложенные О. Э. Манделштамом [13] и Т. С. Элиотом [22] фиксируют роль памяти в творческом процессе, ее способность к передаче и трансформации образов, в их движении от эпохи к эпохе. Так в знаменитой статье «Слово и культура» О. Э. Манделштама читаем:

*Как комната умирающего открыта для всех, так дверь старого мира настежь распахнута перед толпой. Внезапно все стало достоянием общим. Идите и берите. Все доступно: все лабиринты, все тайники, все заповедные ходы. Слово стало не семистольной, а тысячестольной цевницей, оживляемой сразу дыханием всех веков [13, с. 54].*

Примерно в это же время сходные процессы, рассматриваемые на материале живописи эпохи Возрождения, попадают в поле зрения искусствоведа Аби Варбурга:

*В какой степени стилистический перелом в интерпретации человеческого образа в итальянском искусстве может рассматриваться как часть интернационального процесса освоения изобразительных форм, унаследованных от языческой культуры народов*



*Восточного Средиземноморья? Восторг и преклонение перед непостижимыми творениями художественного гения только возрастают от понимания того, что дар гениальности являлся одновременно и энергией познания <...> С этой воли к воскрешению античности и началась для «хорошего европейца» просветительская борьба эпохи «великого переселения образов», которую сейчас мы (с несколько излишним мистицизмом) называем Ренессансом [6, с. 200].*

Как нам представляется, именно в эпоху модернизма память не только осмысливается в рамках философии, психологии и искусствоведения, но и формируется как сложная эстетическая категория, поскольку творческая рефлексия обращается на следующие моменты:

- произведение создается в контексте культуры, являющейся резервуаром неких смыслов, не всегда осознаваемых авторами, оно по природе своей интертекстуально;
- для чтения сложноорганизованного модернистского текста необходима особенно чутко настроенная читательская память;
- изображение процесса непосредственного воспоминания позволяет очертить границы человеческого сознания и его отношений с феноменом времени;
- собственный жизненный опыт писателя оказывается втянут в череду трансформаций и превращается в художественное произведение;
- рефлексия над памятью приобретает характер рефлексии над творчеством и связана с проблемой аутентичности художественного высказывания.

Итак, воспоминание осознается модернистами как творческая сила, и часто оно связано с мистическим опытом преодоления границ сознания или эпохи, выходом за пределы ограниченных представлений о реальности. Для многих поэтов русского Серебряного века (В. Брюсова, К. Бальмонта, Ф. Сологуба, А. Белого, А. Блока, Н. Гумилева, А. Ахматовой и др.) память важна не только и не столько как способ обращения к личному прошлому, сколько как инструмент постижения смыслов, недоступных в обыденной жизни. Проникая через границу рождения, память переносит субъекта воспоминание в небытие, оказываясь сродни спиритизму [21].

Рассмотрим этот мистический аспект воспоминания на примере нескольких произведений русского модернизма. Известно, что жанр автобиографии претерпевает в эту эпоху значительные изменения. Так, например, в «Котике Летаеве» Андрея Белого рассказ о детстве перестает быть заурядной фиксацией событий и превращается, по выражению Б. В. Аверина, в «творческий акт живой памяти» [1, с. 128]. Этот акт воспоминания требует разработки особой художественной формы, нового художественного языка — для того, чтобы ухватить непосредственное младенческое сознание, не скованное какими бы то ни было рамками:

*Исключительное своеобразие младенческих воспоминаний Андрея Белого заключается в том, что он хочет пробиться к самому первоначальному пласту мироощущений, отказываясь передавать их «упакованными» в формы обычного и понятного взрослого сознания. Такого рода эксперимент воспоминаний до него, пожалуй, не ставил никто [1, с. 128].*

Схожее, хоть и более спокойное звучание будет иметь впоследствии изображение младенческих воспоминаний в «Жизни Арсеньева» И. А. Бунина. Для героя романа несомненно, что его земная жизнь — лишь один из эпизодов более длительного существования, и память может расширить рамки сознания, избавиться от ограничений, навязываемых извне. Прошедшее открыто бунинскому герою так же, как, по убеждению Мандельштама, слово оживляется «сразу дыханием всех веков» [13, с. 54].

*У нас нет чувства своего начала и конца. И очень жаль, что мне сказали, когда именно я родился. Если бы не сказали, я бы теперь и понятия не имел о своем возрасте — тем более, что я еще совсем не ощущаю его бремени, — и, значит, был бы избавлен от мысли, что мне будто бы полагается лет через десять или двадцать умереть. А родись я и живи на необитаемом острове, я бы даже и о самом существовании смерти не подозревал <...> Да и правда ли, что не подозревал бы? Не рождаемся ли мы с чувством смерти? [5, с. 7]*

В романе есть эпизод, когда молодой Арсеньев мучительно размышляет о том, как нужно писать, и отвергает фразу «Я родился там-то и тогда-то...» как сухую и неверную, обманчивую. Но «Жизнь Арсеньева» все-таки начинается в духе этих рассуждений — с сочетания библейской цитаты, сухой информации о времени и месте рождения и пассажа о предчувствии смерти.

В этом видна рефлексия над творческим, текстопорождающим потенциалом воспоминания.

*Что ж, думал я, может быть, просто начать повесть о самом себе? Но как? Вроде «Детства, отрочества»? Или еще проще? «Я родился там-то и тогда-то...» Но, Боже, как это сухо, ничтожно — и неверно! Я ведь чувствую совсем не то! Это стыдно, неловко сказать, но это так: я родился во вселенной, в бесконечности времени и пространства, где будто бы когда-то образовалась какая-то солнечная система, потом что-то называемое солнцем, потом земля... Но что это такое? Что я знаю обо всем этом, кроме пустых слов? Земля была сперва газообразной, светящейся массой... Потом, через миллионы лет, этот газ стал жидкостью, потом жидкость отвердела, и с тех пор прошло еще будто бы два миллиона лет, появились на земле одноклеточные: водоросли, инфузории... А там — беспозвоночные: черви, моллюски... А там амфибии... А за амфибиями — гигантские пресмыкающиеся... А там какой-то нещерный человек и открытие им огня... Дальше какая-то Халдея, Ассирия, какой-то Египет, будто бы все только воздвигавший пирамиды да бальзамировавший мумии. Какой-то Артаксеркс, приказавший бичевать Геллеспонт... Перикл и Аспазия, битва при Фермопилах, Марафонская битва... Впрочем, задолго до всего этого были еще те легендарные дни, когда Авраам встал со стадами своими и пошел в землю обетованную... «Верю Авраам повиновался призыванию идти в страну, обещанную ему в наследие, и пошел, не зная, куда он идет...» Да, не зная! Вот так же, как и я! «Верю повиновался призыванию...» Верой во что? В любовную благодать Божьего веления. «И пошел, не зная куда...» Нет, зная: к какому-то счастью, то есть к тому, что будет мило, хорошо, даст радость, то есть чувство любви — жизнь... Так ведь и я жил всегда — только тем, что вызывало любовь, радость... [5, с. 204]*

Творческий потенциал повествовательно-вспоминательного процесса впоследствии достигнет высочайшей концентрации в поэтике В. В. Набокова, чей роман «Дар» М. Н. Липовецкий назовет «эпилогом русского модернизма» [12]. Один из крупнейших исследователей набоковского творчества Брайан Бойд отводит памяти важнейшее место в философской системе писателя и указывает на то, что эта категория обеспечивает сосуществование двух важнейших характеристик набоковской поэтики: «незави-

симости», т.е. отсутствия повествовательной инерции, самобытности каждой детали, точки зрения, сюжетной линии, и «узора», нелинейной связи между этими независимыми элементами:

*Память всегда может предоставить нам отгул в нашем тягучем рабстве у Настоящего, но только утоляя страсть к узору, память дает Набокову предчувствие свободы вне времени, свободы полного сознания, свет которого не погаснет уже никогда [3, с. 115].*

Разработка воспоминания в эстетике модернизма (как в поэзии, так и в прозе) приводит к формированию особых творческих стратегий, которые позволяют завершать мнемонический акт «с точки зрения настоящего момента — времени, в котором ведется повествование» [17, с. 15]. Так, в романе память может становиться ведущим принципом организации художественного целого, формировать особый повествовательный метод. Эта способность находится в тесной связи с верой в мистические возможности памяти, метемпсихоз, и в то же время поразительно, насколько идея «переселения душ» созвучна идее «переселения образов».

Большое внимание теме метемпсихоза уделяет в своем творчестве Гайто Газданов. Эта тема встречается в романах «Вечер у Клэр», «История одного путешествия», «Возвращение Будды». В рассказе «Воспоминание» тема прапамяти осознанно включается в широкий модернистский контекст. Герой рассказа, эмигрант Василий Николаевич внезапно обретает способность припоминать свои прежние воплощения: он был гребцом на галере, жил в Венеции. В одном из эпизодов рассказа осуществляется ироническая отсылка к знаменитому прустовскому эпизоду с пирожным Мадлен:

*Но когда она приподняла крышку блюда, на котором была фасоль, приготовленная по рецепту ее матери, и горячий ее запах распространился в столовой... он вдруг явственно увидел весь свой сон, которого не мог вспомнить. Он увидел очень синее небо, горячее солнце, темные тела вокруг себя, почувствовал запах вареных бобов и запах пота и увидел себя самого: почти обнаженный, с ободранной кожей на плечах, темный, как все остальные, он сидел на теплом красноватом песке и пальцами ел бобы [7, с. 458-459].*

В отличие от героя «Поисков...», который подчиняет себе воспоминания, творчески переосмысливает их, вновь «обрета-

ет» утраченное время, Василий Николаевич не способен на подобную работу, поэтому обречен быть раздавлен своей памятью. Воспоминания приводят героя к гибели, которую можно объяснить сумасшествием и удивительным совпадением посещавших его видений и обстоятельств смерти. В этом случае объясним выбор декораций трагедии, в которой участвует герой, — Венеции «в эпоху братоубийственных распрей» [7, с. 469], что может быть воспринято как метафора гражданской войны в России и эмиграции как духовной гибели героя, оформленная воспаленным сознанием как воспоминание о прошлой жизни.

Но возможна и другая трактовка — принятие достоверности мистического опыта персонажа как проявления скрытых возможностей мозга, о которых говорит ему однажды случайный собеседник: история развития индивидуума повторяет историю развития его рода, что, по мысли незнакомца, обусловлено наличием скрытых от нас воспоминаний об удаленных на столетия временах. Таким образом, историческая память, как и у Бунина, фактически приравнивается к личной, а границы человеческой жизни и сознания расширяются на столетия — вопрос лишь в том, сможет ли человек вместить весь этот огромный опыт, справиться с открывшейся двойственностью реальности.

Рассказ предваряет эпиграф из стихотворения А. А. Блока «Венеция», который допускает правомерность обеих трактовок. Вырванные из контекста, строки «Очнусь ли я в другой отчизне, / Не в этой сумрачной стране?» [7, с. 453] вызывают однозначные ассоциации с эмиграцией, началом новой жизни во Франции после ужасов гражданской войны в России. Однако исходный текст стихотворения, написанного в 1909 году, не несет этого смысла. «Другая отчизна» — это Венеция, где лирическому герою, согласно его чаяниям, «велит судьба / впервые дрогнувшие веки /открыть у львиного столба» [4, с. 103], то есть возродиться. Блоковское стихотворение прямо отсылает нас к широко распространенной в поэзии русского модернизма теме прапамяти. Строфа, начало которой приводит Газданов, как будто бы подтверждает подлинность ночных видений героя и опровергает факт его сумасшествия: «И памятью об этой жизни / Вздохну ль когда-нибудь во сне?» [4, с. 103]. Но эти строки, тем не менее, не вынесены в эпиграф.

Пребывание блоковского лирического героя в Венеции окрашено в метафизические тона: болезнь и ожидание смерти соседствует с предчувствием нового рождения, но и то, и другое оказывается вписанным в широкий мифологический контекст города («Таясь, проходит Саломея / С моей кровавой головой» [4, с. 103]). Прошлое — застывшее в архитектуре города («Марк утопил в лагуне лунной / Узорный свой иконостас» [4, с. 103]), в призрачной атмосфере Венеции — сливается с будущим (будущая мать укрывает младенца такой же шалью, как у возлюбленной лирического героя в первой части стихотворения), и человеческая жизнь растворяется в символическом пространстве Венеции, не то забытая, не то увековеченная. Ко всему этому комплексу смыслов и апеллирует Газданов.

Еще одну отсылку к тому же стихотворению находим в романе «История одного путешествия». Разорившийся коммерсант, сожалея о потраченной впустую жизни, спрашивает героя, помнит ли тот строки:

*Слабеет жизни гул упорный,  
Уходит вспять прилив забот,  
И некий ветер, сквозь бархат черный,  
О жизни будущей поет» [8, с. 174].*

В контексте романа эти блоковские строки о смерти снова прочитываются как метафора эмиграции, понятой как утрата прошлой жизни и последующее посмертное существование или же полное перерождение. Но эмиграция — это, в конечном счете, лишь новые декорации, в которых разворачивается извечный экзистенциальный сюжет утраты и поиска себя, своей идентичности, своего места в мире.

Рассказ «Воспоминание» показывает, что мистический опыт метемпсихоза (фактически — опыт возрождения после смерти, но и опыт растворения в череде предыдущих поколений, утраты собственной личности, опыт, дающий потенциал для ее восстановления) можно расценивать и как опыт памяти о событиях жизни нынешней. Выражаясь словами Е. Павлова, с помощью памяти герой осмысливает и иногда преодолевает «опасность разорванного континуума, бесформенности и хаоса» [14, с. 15]. Тот же прием использован и в романе «Возвращение Будды», о чем можно подробно прочитать в другой нашей статье [18].

На наш взгляд, Г. И. Газданов проблематизирует устоявшееся в русском модернизме понимание метемпсихоза, позволяя прочесть его в фантастическом ключе [19]: и как метафору, и как реальный мистический опыт одновременно.

Подмена обычных воспоминаний рассказом об опыте метемпсихоза и слияние двух этих дискурсов у Г. Газданова не может не напомнить программное стихотворение Н. С. Гумилева «Память», где история жизни лирического героя изложена как череда сменяющих друг друга душ:

*Память, ты рукою великаныши  
Жизнь ведешь, как под уздцы коня,  
Ты расскажешь мне о тех, что раньше  
В этом теле жили до меня [9, с. 90]*

Как замечает одна из исследователей Гумилева, «только память, как мудрый всеведущий собеседник, способна собрать воедино духовный опыт “колдовского ребенка”, “путешественника” и “воина” в единую судьбу поэта» [16, с. 338]. И это гумилевское стихотворение, так же, как и газдановские обращения к теме метемпсихоза, фиксирует модернистскую веру в способность памяти преодолевать границы между бытием и небытием, мистическим и реальным, жизнью и смертью, творчески пересоздавать прошлое, которое оказывается своего рода «поставщиком» смыслов и символов. Это прошлое может пониматься как в узком смысле — как личная история, так и широко — как история культуры, и по большому счету, между этими сущностями нет значительной разницы.

Итак, фрагментарный, порой алогичный язык памяти аутентичен опыту личности, отчужденной от реальности, разрывающейся между стремлением вступить в контакт с собственным прошлым и желанием «переспорить» реальность, заменить ее удобной для себя иллюзией. Этот конфликт осознается модернизмом, в художественной практике которого память осмысливается как содержание работы внутреннего мира личности, где то встречаются, пересекаются, то конфликтуют или приходят к различным формам отождествления «Я» и «Другой», «Я» и «не-Я», личные и внеличные аспекты восприятия, реальное и мистическое, прошлое и настоящее.

## Библиографический список

1. Аверин Б. В. Дар Мнемозины: Романы Набокова в контексте русской автобиографической традиции. СПб.: Амфора, 2003. 398 с.
2. Бергсон А. Материя и память // А. Бергсон. Творческая эволюция. Минск: Харвест, 1999. С. 414-643.
3. Бойд Б. «Ада» Набокова: место сознания. СПб.: «Симпозиум», 2012. 473 с.
4. Блок А. А. Собр.соч. в 8 т. Т. 3. М., Л., 1960.
5. Бунин И. А. Полное собрание сочинений в 13 т. Т. 5: Жизнь Арсеньева; Божье древо. Рассказы. М.: Воскресенье, 2006. 440 с.
6. Варбург А. Великое переселение образов. Исследование по истории и психологии возрождения античности. СПб: Азбука-классика, 2008. 384 с.
7. Газданов Г. И. Собрание сочинений в 5 т. Т. 2: Роман. Рассказы. Документальная проза. М.: Эллис Лак, 2009. 736 с.
8. Газданов Г. И. Собрание сочинений в 5 т. Т. 3: Романы. Рассказы. Литературно-критические эссе. М.: Эллис Лак, 2009. 880 с.
9. Гумилев Н. С. Полное собрание сочинений в 10 т. Т. 4: Стихотворения. Поэмы (1918-1921). М.: Воскресенье, 2001. 394 с.
10. Фрейд З. Психопатология обыденной жизни. М.: Эксмо-Пресс, 2015. 192 с.
11. Фрейд З. Толкование сновидений. М.: ЭКСМО-Пресс; Харьков: Фолио, 2001. 620 с.
12. Липовецкий М. Н. Эпилог русского модернизма // В. В. Набоков: Pro et contra. Т. 1. С. 647-648.
13. Мандельштам О. Э. Полное собрание сочинений и писем в 3 т. Т. 2: Проза. М.: Прогресс-Плеяда, 2010. 760 с.
14. Павлов Е. Шок памяти: автобиографическая поэтика Вальтера Беньямина и Осипа Мандельштама. М.: Новое литературное обозрение, 2005. 219 с.
15. Пруст М. Против Сент-Бева: Статьи и эссе. М.: ЧеРо, 1999. 222 с.
16. Пушкарева С. В. Память как элемент космогонического мифа в сборнике Н. С. Гумилева «Огненный столп» // Вестник ТвГУ. Серия «Филология». 2013. Вып.2. С. 337-342.



17. Рымарь Н. Т. Воспоминание и повествование. К проблеме аутентичности художественного высказывания // Поэтика русской литературы: сб. статей. М., 2009. С. 15-26.

18. Сундукова К. А. Смерть, память и возрождение в романах Г. Газданова // Мортальность в литературе и культуре: сб. научных трудов. М.: Новое литературное обозрение, 2015. С. 220-230.

19. Тодоров Ц. Введение в фантастическую литературу. М.: Дом интеллектуальной книги, 1999. 144 с.

20. Хальбвакс М. Социальные рамки памяти; пер. с фр. и вступ. статья С. Н. Зенкина. М.: Новое издательство, 2007. 346 с.

21. Шахматова Е. В. Метемпсихоз в культуре Серебряного века // Религиоведение. 2009. № 1. С. 183-196.

22. Элиот Т. С. К определению понятия культуры. Заметки. London: Overseas publications Interchange, ltd, 1968. 167 с.

Юнг К. Г. Архетипы и коллективное бессознательное; пер. А. Чечиной. М.: АСТ, 2019. 495 с.

*Бибех Алина Николаевна*

## **§ 2. РЕПРЕЗЕНТАЦИИ ТВОРЧЕСКОЙ ЛИЧНОСТИ В ЛИТЕРАТУРНЫХ ПОРТРЕТАХ М. ЦВЕТАЕВОЙ**

Модернизм стал русским художественным Возрождением. Освобождение от социальной и политической роли обусловило появление такого понятия, как «чистое» искусство, побуждающее не только изучать духовный мир человека, но и создавать новые средства выражения. Литературный портрет органично вписался в жанровую систему русской литературы. В. С. Барахов определяет жанр литературного портрета как «художественную целостную характеристику конкретного реального человека в форме мемуарного очерка, создающего представление о его индивидуально-неповторимом, живом облике, о его характере» [1, с. 65].

Литературный портрет – это средство художественной характеристики, с помощью которого писатель через героя выражает свое идейное отношение к происходящему, а также к самим героям. Популяризации жанра литературного портрета послу-

жил Серебряный век. Отталкиваясь от психоанализа личности, писатели расширяли границы жанра портрета, определяя его движение в неосознанное влечение к запечатлению наблюдений. Жанр литературного портрета исключительно подвижен, гибок, потому в произведении конкретного автора он всегда отмечен его неповторимым почерком.

Ярчайшим примером данной жанровой модификации является проза Марины Цветаевой. Литературный портрет М. Цветаевой сохраняет тенденцию организации повествования в форме воспоминаний. В то же время мы видим стремление писателя к образному восприятию прошлого, построению повествования в виде портретных характеристик, когда из отдельных мотивных линий и складывается общая структура.

В рамках нашего исследования мы обратимся к прозе Марины Цветаевой, а именно – к периоду эмиграции, который длился с 1922 по 1939 гг. Наибольшей популярностью пользовались воспоминания 1930-х годов, в число которых входили воспоминания об Андрее Белом («Пленный дух», 1934), Максимилиане Волошине («Живое о живом», 1933), Валерии Яковлевиче Брюсове («Герой труда», 1925), Константине Бальмонте («Слово о Бальмонте», 1936).

Максимилиан Волошин для Марины Цветаевой – это прежде всего «лоцман» в мире поэзии. Он предстает в очерке как наставник и авторитет для юной поэтессы. Волошин был примером особенного духовного опыта. Для Цветаевой Коктебель был пронизан его духом, и именно с этого города начинается портрет Максимилиана Волошина. Фактографичность смерти поэта в Коктебеле воплощена в реакции Цветаевой, для которой важен не факт смерти, а то, в какое время это произошло: «Удовлетворенность: в полдень: в свой час» [5, с. 192]. Что такое смерть для такого творца, как Волошин? А жизнь? Цветаева создает негласные вопросы для того, чтобы расставить акценты, задать направление интенции.

Сущность Волошина для поэтессы крепко сплетена с символом времени. Для автора время в очерке – это форма протекания физических явлений, для Волошина время – мистическая единица, координата, видимая только им: «...в свой час, в волошинский час». В повествовании разница намеренно ощути-

ма, так как константа времени представляет собой отношения между автором — героем — читателем. Герой этого очерка выпадает из привычного хода времени, он — камень преткновения. Однако рассказ о Волошине происходит в формате авторского воспоминания, и отношения Волошина со временем показаны именно в момент известия о его уходе.

Тем не менее в очерке «Пленный дух», посвященном Андрею Белому, смерть обозначена как «свое посмертье», что означало не «смерть в свой час», как это было у Волошина, а пророческую смерть от «солнечных стрел». В очерке об Андрее Белом герой, являясь предметом воспоминаний, существует в рамках обыденного пространственно-временного комплекса. Образ Андрея Белого находится в точечном художественном пространстве, которое предполагает линейное повествование. Образ Максимилиана Волошина помещен в объемное художественное пространство, где отношения героя со временем не имеют определенной структуры и события очерка происходят не в хронологическом порядке.

Символичен и внешний вид героев воспоминаний. «Голова Зевеса на могучих плечах, а на дремучих, невероятного завива кудрях, узенький полынный веночек» [5, с. 194], — писала Цветаева о Волошине. Земной мир чужд Цветаевой, он одноразовый, неискренний. Мир грез, в котором она видит Коктебель как город, оставляющий вечную печать загара, а Волошина как Зевса — не грозного воителя, а мудреца, отца отцов — это мир поэтического мифа, в котором она интерпретирует современников. Так, Валерий Яковлевич Брюсов представлен как римлянин в Капитолии, боги которого «выселились и восседали, окончательно покончившие с заоблачьем и осевшие на земле» [4, с. 5]. Андрей Белый представляется Цветаевой как «Давид перед ковчегом» [5, с. 67].

Цветаева нередко обращается к образам античной трагедии, греческого мифа, к христианским образам. Поэтесса переосмысливает их, связывая с образами современников, тем самым указывая на индивидуальные черты героев очерков. Так, Максимилиан Волошин для Цветаевой прежде всего учитель, богоравный мудрец, в отличие от брюсовских «богов», решивших покинуть свои верхи, что очень символично, ведь муки творчества

Брюсова заключались в невозможности достичь осуществления высокого, в невозможности быть поэтом, а не мастером слова. Образ Андрея Белого — образ «сердечного человека», ранимого, пляшущего перед Господом «страдателя». Таким образом, миф и реальность в очерках — не только принцип описания персонажа, это «цветаевская правда» о них.

Литературный портрет Марины Цветаевой имеет определенные черты, которых автор придерживается при описании современников. Помимо мифопоэтики, временного, пространственного аспекта, сверхфразового единства, композиция включает в себя компонент описательной авторской речи. Это особенно актуально для воспоминаний, так как в них присутствует множество деталей, служащих отражением эпохи или же введенных для полноты образа.

Существование бытийности в очерках Цветаевой — это прежде всего «вариативность эпизодов, в которых простота происходящего — это часть Цветаева на своем примере показывает, что человеку не нужно изобретать поэта в повседневности и следовать стереотипам о «высшем повсеместно».

У Цветаевой описание пространства не определяет портрет героя, который в нем находится, оно служит фиксацией места, в котором будут разворачиваться события воспоминаний: «в дверях залы нашего московского дома в Трехпрудном» «старинный белый особнячок в Мерзляковском переулке, на Никитской», «Провожу. Комната с каюту» [5; 4]. Описание пространства зависит от действий героя: если он кладет шапку на стол, а затем смотрит на комод, только тогда стол и комод становятся пространственным элементом. Автор редко описывает улицы, комнату, кафе, пространство не характеризуется как отдельная единица, то есть описания протяженности, объема, цвета и других составляющих не передаются читателю, если герой очерков не создаст значимость предмета, контактируя с ним или обращая внимание на него.

Наиболее значимым моментом в очерках Цветаевой является психологизм литературного портрета. Именно поэтому основную часть очерка составляет либо диалог-воспоминание, какой можно наблюдать в очерке «Живое о живом», либо критический монолог, похожий на эссе на основе воспоминаний о жизни

поэта, где на первый план выходит литературная деятельность («Слово о Бальмонте», «Герой труда»).

Репрезентация творческой личности Цветаевой включает в себя раскрытие характера персонажа через изображение его внутреннего мира. Динамику сюжета задает первая встреча поэтессы с современником. Она всегда важна и не только выражает первое впечатление автора, но и служит введением образа героя как первой модели, развитие которой мы будем наблюдать. В очерке, посвященном Максимилиану Волошину, первая встреча описана через временное прерывание в последовательности повествования, после описания Волошина как умершего поэта следуют воспоминания о первой встрече для указания различия между поэтом, которого Цветаева уже знала в конце его жизни, и поэтом, который появился на пороге впервые.

Показателен момент знакомства Цветаевой и Брюсова на фоне «настоящего» Волошина. Еще в детстве Цветаева слышала о мальчике: «талантливый и увлекающийся» [4, с. 9]. Первое будет опровергаться поэтессой все время, второе же — главное, подтверждаться как «брюсовская правда», единственная и создавшая его как «героя труда».

Художественный образ Валерия Яковлевича Брюсова — это выражение трагедии поэта, в котором лучшее — это то, чего он лишен. Если отношение к Волошину и Андрею Белому было определено с первых слов, то в очерке о Брюсове автор предлагает самостоятельно сделать вывод, акцентируя внимание на его высказываниях, поступках, тем самым раскрывая образ главного героя. В характеристике цветаевского образа Брюсова можно заметить, что она делит его суть на «естественное», которое не имеет в сердце «гения», и на потом и кровью «созданное». Последнее же в своем воплощении пытается подражать тем, кто имеет в душе «естественное», но никогда не может в полной мере достичь апогея поэзии, ибо «должна она чистым сердцем ткаться». Эта трагедия обрисовывается на протяжении двух частей очерка «Герой труда».

«В вас больше реки, чем берегов, в нем — берегов, чем реки». Брюсов же был сплошным берегом, гранитным» [4, с. 44]. Цветаева часто использует принцип антитезы, наиболее ярко он проявляется в очерке о Брюсове. Через сравнения поэтессы при-

дает усиленную выразительность противоположным явлениям. Принцип антитезы негласно дает читателю возможность занять ту или иную позицию и убедиться в правоте автора. Однако стоит отметить, что у Цветаевой такой прием служит «разъяснительной моделью», с помощью которой легко можно понять взаимоисключающие критерии у представленных лиц.

Цветаева освещает основные моменты, определяющие творческую личность стилистической фигурой «общего» контраста. Если до этого мы наблюдали прямые сравнения, имея два противопоставленных полюса, в «Слове о Бальмонте» поэтесса описывает Бальмонта на фоне всех современников русского литературного мира. Герой не сопоставляется с кем-то или с чем-то, образ Бальмонта заключает в себе только одно — поэт, чего бы Цветаева ни сказала ни о Есенине, ни о Маяковском. «На Бальмонте — в каждом его жесте, шаге, слове — клеймо — печать — звезда — поэта» [5, с. 270]. К тому же, нередко поэтесса называет его тружеником, и, в отличие от брюсовского трудолюбия, Бальмонт поэт души, не работающий над ее созданием. Трудолюбие Бальмонта и Брюсова различно по своей природе, оно имеет разное начало, преследует разные цели и в соответствии с этим реализуется по-разному.

«Авторская позиция Цветаевой в воспоминаниях выражена системой ценностей, которую она либо принимает, либо отрицает» [3, с. 167]. Помимо прямых авторских оценок, герои очерков Цветаевой отмечены разнообразными образами, которые, в отличие от мифопоэтических эквивалентов, определяющих характер образа, олицетворяют характерные черты героев. Например, Максимилиан Волошин — зоркая рысь, Андрей Белый — серебряный голубь. В образах, передающих черты героев, нет поэтической усложненности, они традиционны, потому легкодоступны для понимания, в отличие от мифопоэтики Цветаевой, которая создает диалогическое взаимодействие текстов [2, с. 43].

Таким образом, литературный портрет, представленный Цветаевой, преследует свои первичные цели. По Г. Шаперу, он служит средством художественной характеристики, с помощью которого автор раскрывает типический характер своих героев и выражает свое идейное отношение к ним через изображение

внешности: их фигуры, лица, одежды, движений, жестов и манер.

Однако отличительной чертой литературного портрета Марины Цветаевой является направленность на психологизм, поэтесса акцентирует внимание на углубленном изучении и изображении душевных переживаний, воплощенных в описываемой жизни поэта, тем самым подчеркивая типические и индивидуальные черты в личности описываемого. Цветаева фиксирует эти черты с помощью стилистических фигур, в частности, параллелизма и инверсии, а также использует стилистические приемы, из которых чаще всего употребляется антитеза и эллипсис.

Проза Цветаевой всегда весьма поэтична, в очерках творческая личность также поэтизирована большим количеством абстрактной лексики. Орнаментальная проза Цветаевой делает слово «самоценным», и важнейшим элементом текста становится не сюжет, а метафоры и ассоциации связаны с образом того или иного героя очерков. Репрезентации творческой личности в литературном портрете Марины Цветаевой всегда предполагают в повествовании определенный лейтмотив.

Конечно, в образах поэтов одной из главных характеристик предстает вопрос о творческой самореализации. Для Цветаевой «гениальность» — это святость, непостижимая и являющая свою часть в творческом начале. В соответствии с этим, современники были рассмотрены прежде всего как носители святости. Человек-творец, описанный Мариной Цветаевой — это один из «вечных образов», воплощенный в таких поэтах, как Максимилиан Волошин, Андрей Белый, Константин Бальмонт, Валерий Брюсов.

Очерки Цветаевой имеют мемуарную основу, главная художественная задача которых — воссоздание целостного облика человека в совокупности биографических фактов, нравственных черт, мировоззренческих и творческих установок. Литературный портрет Цветаевой имеет свои особенности, которые проявляются в широком диапазоне таких образных средств, как метафоры, эпитеты, реминисценции, импрессионистические приемы, лейтмотивное построение произведения. Также стоит отметить, что литературный портрет Цветаевой подвержен воздействию поэтических структур, а изображение мира передано с помощью мифологических образов.

### Библиографический список

1. Канищева Е. В. Ритм прозы М. Цветаевой: дис. ... канд. филол. наук. Челябинск, 2013. 167 с.
2. Спиркин Г. А. Сознание и самосознание. М.: Политиздат, 1972. 285 с.
3. Уртминцева М. Г. Жанр литературного портрета в русской литературе второй половины XIX века: генезис, поэтика, типология: дис. ... д-р. филол. наук. Нижний Новгород, 2005. 189 с.
4. Цветаева М. И. Герой труда. Записи о Валерии Брюсове. М.: Директ-Медиа, 2015. 180 с.
5. Цветаева М. И. Проза: Автобиографическая проза. Воспоминания о поэтах. Литературно-критические статьи. Кишинев: Лумина, 1986. 541 с.
6. Цветаева М. И. Герой труда. Записи о Валерии Брюсове. М.: Директ-Медиа, 2015. 180 с.
7. Цветаева М. И. Проза: Автобиографическая проза. Воспоминания о поэтах. Литературно-критические статьи. Кишинев: Лумина, 1986. 541 с.

*Мишина Юлия Александровна*

### § 3. РЕАЛИЗАЦИЯ МОДЕРНИСТСКОГО ПРОЕКТА В ТВОРЧЕСТВЕ В.Г. ЗЕБАЛЬДА

Фигура немецкого писателя В. Г. Зебальда (W. G. Sebald, 1944–2001) становится известной изначально не в его родной Германии, а в англоязычном мире. В критике его имя обыкновенно связывают с «большой литературой», творчество относят к «новому европейскому канону». Творчество В. Г. Зебальда достаточно хорошо исследовано в западном литературоведении. При этом в западных исследованиях намечены некоторые привычные пути изучения текстов автора, в первую очередь, в контексте памяти (личной и коллективной), истории разрушения, травмы Второй мировой войны и Холокоста. Все эти проблемы можно объединить с помощью одной более масштабной проблемы — проблемы модерна. Данная проблема является одной



из центральных в исследованиях Зебальда по мнению англоязычных авторов [9, с. 3-8]. Учитывая существование обширной философско-методологической литературы на данную тему, мы ограничим поле нашего рассмотрения подходами теоретиков Франкфуртской школы как более близких Зебальду с теоретической точки зрения.

Представители первого поколения Франкфуртской школы (В. Беньямин, Т. Адорно, Г. Маркузе) заложили основу критики культуры модерна, став классиками в данной области. Своего рода манифестом Франкфуртской школы является работа «Диалектика просвещения» Адорно и Хоркхаймера, взаимосвязь творчества Зебальда с которой подробно рассматривают немецкоязычные исследователи [8, с. 4-8]. Согласно данному тексту, история европейской цивилизации предстает как история подавления, основанного на идее рациональности. Субъект-объектные отношения, положенные в основу просветительского противопоставления человека природе, привели к масштабному кризису цивилизации. Помимо внешней природы, подавленной оказывается и внутренняя природа человека. Апогеем этого подавления, согласно Адорно и Хоркхаймеру, стал фашизм, приведший к истреблению миллионов людей. «Антисемитские действия и поступки вызываются теми ситуациями, когда ослепленных, грабительно лишенных субъективности людей спускают с цепи в качестве субъектов» [1, с. 213]. Таким образом, воплощение в жизнь проекта модерн рассматривается как история подавления человека. Данная тема также последовательно раскрывается Г. Маркузе в его работах «Эрос и цивилизация» (1955) и «Одномерный человек» (1964).

Проект – ключевое понятие для культуры модерна, оно заимствовано из фундаментальной онтологии Хайдеггера. Для франкфуртцев принципиально важным становится вероятностный характер типа рациональности. Европейский тип инструментальной рациональности не является единственно возможным – существуют альтернативные версии рациональности, конечным итогом которых должно стать становление культуры качественного иного, ненасильственного типа.

Теоретики франкфуртской школы идут дальше постулирования негативных последствий реализации проекта модерн

в жизнь. Напротив, они предлагают альтернативные проекты. В частности, Адорно выдвигает проект «эстетической рациональности», основной идеей которого является введение миметического принципа в область логики и разума. Таким образом, представители первого поколения Франкфуртской школы отказываются от базисных установок культуры модерна в пользу новых форм рациональности.

Представители же второго поколения Франкфуртской школы вслед за своими предшественниками критикуют отказ от культуры модерна как таковой, не отрицая при этом ее негативных аспектов. Например, по мнению наиболее влиятельного теоретика второго поколения Франкфуртской школы Ю. Хабермаса, теоретики постмодерна, провозглашая завершенность эпохи модерна, отрицают огромный эвристический потенциал проекта модерн. «Я полагаю, что нам лучше учиться на промахах, сопровождавших проект модерна, на ошибках вычурной программы упразднения культуры, нежели объявлять несостоятельным модерн и весь его проект» [6, с. 25], – пишет он в своем программном эссе «Модерн – незавершенный проект». Также утверждает, что теоретики постмодерна находятся в понятийном поле модерна, так как, несмотря на все претензии философов-постмодернистов, они так и не смогли подвергнуть деструкции саму философию субъективности, а также философию сознания. Для Хабермаса модерн не является характеристикой определенной эпохи или интеллектуального направления, он воспринимает модерн более глобально – как особый тип дискурса, духовный проект. Таким образом, он рассматривает многие теории XX века в свете современного дискурса. В качестве собственного проекта Хабермас разрабатывает социологическую теорию коммуникативного разума, которая связана с идеей intersubjectivity (возвращение к самому себе через взаимоотношения с Другим) и является ее реализацией.

Представляя творчество Зебальда как возможность реализации модернистского проекта, несущего в себе позитивный, ненасильственный потенциал, мы предлагаем посмотреть на его тексты как на воплощение субъект-субъектных отношений, отношений Я-Другой.

Весомым аргументом в пользу данной точки зрения является намеренный выход за границы чистой субъективности. В некотором роде, рассказчика Зебальда можно считать оборотной стороной рассказчика прустовского типа. При очевидном на первый взгляд тематическом и идейном сходстве с циклом романов «В поисках утраченного времени» (тема памяти и времени как центральная проблема и способ восприятия действительности), сущностно Зебальд как автор ставит для себя совершенно противоположную, нежели М. Пруст, задачу. Если французский писатель изображает мир как существующий исключительно в памяти и сознании главного героя, что позволяет исследователям относить его прозу к «лирическому роману» [5, с. 62-97], то в случае Зебальда, напротив, рассказчик стремится к максимально объективному и безоценочному изображению действительности. Зебальд также включает в свой текст несобственно-прямую речь. Голоса других героев в романе почти незаметно для читателя вплетаются в голос повествователя, до такой степени, что иногда невозможно различить, кому именно принадлежит то или иное высказывание — рассказчику или одному из его собеседников. В пользу данной интерпретации говорит также и распространенное в прозе Зебальда смешение языков. Герои романа часто говорят по-английски или по-французски, и автор отказывается от перевода иностранных фраз на немецкий, дабы сохранить изначальную подлинность звучащей речи. Любой перевод является интерпретацией, а любая интерпретация субъективна.

Основные принципы своего творческого метода Зебальд формулирует в своих Цюрихских лекциях, на русском языке опубликованных в сборнике «Естественная история разрушения», посвященном литературно-критическому анализу послевоенной немецкоязычной литературы. В основе метода — отказ от псевдоэстетических и излишне авангардных эффектов. Для описания травматических событий необходимо перевести их на повседневный язык, что было почти невозможно для поколения очевидцев ужасов войны, Холокоста, воздушных налетов. Зебальд, представитель поколения постпамяти (в терминах М. Хирш), творчески переосмысляющего воображаемое прошлое, разрабатывает свой стиль, основанный на последователь-

ном взаимодействии текста и фотографии, которая может усиливать или подрывать написанный текст, поддерживать его или ему противостоять.

Одно из таких его высказываний, представляющееся нам своеобразным манифестом Зебальда, прозвучало в одной из его Цюрихских лекций:

*Идеал правдивого, заключенный в его — по крайней мере, почти повсеместно — совершенно непретенциозной объективности, перед лицом тотального разрушения оказывается единственным законным основанием продолжить литературную работу. И наоборот, создание эстетических и псевдоэстетических эффектов из развалин уничтоженного мира есть процесс ухода литературы от ее правомочности [3, с. 51].*

Для Зебальда литературное творчество совершенно определено является духовным, этическим проектом, который невозможно ограничить конвенциями постмодернистской игры. Многие исследователи определяют тексты Зебальда как постмодернистский исторический роман [7, с. 5-6], а рассказчика — как номада, блуждающего в мире, лишившемся опоры. Нам, однако, данная точка зрения представляется поверхностной. В основе блужданий рассказчика лежит определенный философский принцип [11, с. 110]. Цель Зебальда — не выстроить некую ризоматическую структуру, предполагающую отсутствие прочного основания, но, напротив, воссоздать разрушенные связи, удержать вечно разрушающуюся действительность, вернуть ей цикличность. Стремление исследователей отнести тексты Зебальда к постмодернистскому историческому роману вполне объяснимы, ведь они вполне соответствуют тенденциям нового историзма, таким как стирание границ между историческим и литературным текстом, преобладание роли нарратива в конструировании истории, гетерогенность, эклектизм, нелинейное восприятие истории.

Однако обратим внимание на моменты, которые вызывают сомнения в справедливости утверждений о том, что Зебальд является постмодернистом, для которого мир, лишившийся основания, становится полем свободной игры, — моменты паники, потерянности, которые испытывает герой во время блуждания в лабиринте и при попадании в песчаную бурю.

*Я прошел туда и обратно длинные отрезки дороги, я заметался по пустоши (вероятно, обозримой только из стеклянной башни бельгийской виллы), и в конце концов меня охватила паника. Низко нависшее свинцовое небо, болезненный фиолетовый цвет, от которого в глазах стоит туман, безмолвие, шуршащее, как море в раковине, рой мух вокруг меня — все это пугало, казалось жутким [4, с. 179].*

Состояние паники при блужданиях в лабиринте явно не является характеристикой номада, блуждающего без всякой цели. Напротив, это является свидетельством желания вернуться на генетическую ось, воссоздать глубинную структуру. Структура текста Зебальда представляется антиризоматичной. Образ лабиринта является скорее пугающим образом для рассказчика, неслучайно он позже является ему во сне, но во сне рассказчик смотрит на лабиринт сверху, со смотровой площадки. Подверженное неврозам сознание стремится замкнуть действительность, придать ей упорядоченность.

В рамках рассмотрения творчества Зебальда на предмет реализации в нем модернистского проекта мы склонны отметить отход от типично-постмодернистских базовых концепций, таких как концепция «смерти автора». Зебальд, прекрасно осведомленный о существовании подобных идей, намеренно на протяжении своего творчества создавал рассказчика, который являлся продолжением личности автора, стирал границы между своей реальной личностью и своим литературным двойником. Зигрид Леффлер, главный редактор берлинского литературного журнала «Literaturen», в своей статье «Меланхолия — форма протеста» [10, с. 103-112] исследует данную проблему. Она выявляет, что биографии рассказчика и автора почти полностью совпадают: рассказчик путешествует там же, где сам писатель, причем в то же самое время; восхищается его любимыми картинами; встречается с его знакомыми; разыскивает следы его родственников, связь с которыми давно утеряна. Более того, рассказчик переживает один за другим все духовные кризисы автора, разделяет его страсти, подвержен таким же депрессиям, бессоннице, паническим атакам и даже галлюцинациям. Конечно, фигуры повествователя не может быть полностью автобиографической,

но в создании подобной нарративной фигуры можно рассмотреть совершенно определенную авторскую интенцию.

Фотография самого Зебальда в тексте «Колец Сатурна» стирает для читателя границы между фикциональной и реальной действительностью. Рассказчик предстает перед читателем реальным человеком, несмотря на то что он осознается как продукт литературной деятельности. Усиливает отделение рассказчика от изображения его самого в книге еще и антиципация в тексте, сопровождающем фотографию. «Я стою, прислонившись к ливанскому кедру и пребывая еще в полном неведении о нехороших вещах, которые произойдут» [4, с. 277].

Таким образом, автор намеренно усиливает то самое ощущение неаутентичности, отделяя не только нарративную фигуру рассказчика от биографической, но и «разделяя» рассказчика во времени, заставляя его одновременно ощутимо присутствовать как в плане рассказа (фото с ливанским кедром), так и в плане рассказывания (комментирующий данную фотографию текст). Подобного рода момент присутствовал уже в сборнике «Головокружения», в разделе «All'estero», где приводится копия паспорта рассказчика-путешественника по имени В. Г. Зебальд, с фото автора. Прием данного рода — намеренное провоцирование «зависания» читателя между фактуальностью и фикциональностью — сам автор обозначал как «Schwindel», имея в виду оба значения данного слова: «мошенничество» и «головокружение».

Отдельно хотелось бы остановиться на восприятии культурной традиции в рамках мышления модерна. Несмотря на то что модерн постулирует предельную индивидуальность художника, что предполагает разрыв с традицией, огромный корпус произведений авторов-модернистов построен именно на отношении с ней. Модернизм восстанавливает и оживляет традицию путем ее пересмотра. Об этом говорит Хабермас в параграфе, озаглавленном «Альтернативы ложному снятию культуры». Он отмечает, что для подлинного восприятия искусства сознание воспринимающего должно быть ориентировано на повседневную жизнь.

*...То или иное эстетическое переживание, сразу не выражающееся в суждении вкуса, меняет свою значимость. Когда только это переживание начинает использоваться для прояснения и исследования индивидуальной жизненной ситуации, обращаясь к жиз-*

ненным проблемам, оно входит в языковую игру, уже не являющуюся игрой эстетической практики [6, с. 26].

По мысли Хабермаса, традиционализм обедняет живую культуру, которая может быть успешно воспринята лишь при обратной связи с повседневной практикой. В качестве примера исследовательской силы, которая может исходить от встречи с великой картиной в ключевой момент биографии героя, он приводит Петера Вайса, которому также уделял внимание Зебальд в своих эссе. Герой Вайса, вернувшийся с испанской гражданской войны, в воображении предвосхищает встречу, которая произойдет в Лувре с картиной Жерико.

У Зебальда описание встреч с произведениями художественного искусства занимает значительную часть произведений. Причем его экфрасисы всегда очень субъективны, даны через призму личного восприятия и оценки его рассказчика, который при этом не является ни экспертом, ни полным профаном в области живописи. Картины в текстах Зебальда всегда тесно связаны с душевным состоянием рассказчика, его персональными переживаниями.

*Но лучше всего там, в Крумменбахской часовне, <...> мне запомнились остановки Крестного пути, изображенные неумелой кистью, скорее всего, примерно в середине XVIII века и наполовину уже разъеденные плесенью. Но даже и на более-менее сохранившихся изображениях удавалось с уверенностью различить лишь немногое — лица, искаженные болью и яростью, вывернутые неловко конечности, руку, занесенную для удара. <...> Я никак не могу и до сих пор не могу вспомнить, бывал ли я в Крумменбахской часовне в детстве, вместе с дедом, который повсюду брал меня с собой <...> отголоски когда-то виденного и пережитого в них по-прежнему живут во мне: оттуда и страх перед человеческой лютостью, и соседствующая с ним тоска по царящей внутри тишине, совершенно неповторимой [2, с. 159].*

Эта сцена в часовне происходит в четвертой части «Головокружений» «Il ritorno in Patria» в ключевой момент для рассказчика — незадолго до того, как он впервые за долгие годы вернется в городок В., где прошло его детство, преодолев довольно большой путь. По пути он вспоминает умерших членов своей семьи, события, происходившие с ним в детстве, отголо-

ски которых рождают в его воображении иные связи и ассоциации. Описания фресок в часовне являются неотъемлемой частью и логичным продолжением его воспоминаний о прошлом. Субъективное преломление произведений искусства оживляет их для современности, позволяет преодолеть привычные пути интерпретации и вывести их на новый уровень. Зебальд включает пересоздание традиции в свой проект ненасильственного обновления культуры.

### Библиографический список

1. Адорно Т., Хоркхаймер М. Диалектика просвещения. Философские фрагменты. СПб.: 1997. 310 с.
2. Зебальд В. Г. Головокружения. М.: Новое издательство, 2018. 234 с.
3. Зебальд В. Г. Естественная история разрушения. М.: Новое издательство, 2015. 172 с.
4. Зебальд В. Г. Кольца Сатурна. М.: Новое издательство, 2016. 312 с.
5. Рымарь Н. Т. Современный западный роман: проблемы эпической и лирической формы. Воронеж: Издательство Воронежского Университета, 1978.
6. Хабермас Ю. Политические работы. М.: Праксис, 2005. 368 с.
7. Hauenstein R. Der Deutschsprachige postmoderne historische Roman: W. G. Sebalds Die Ringe des Saturn und Austerlitz als historiographische Metafiktionen // Anuari de Filologia. Literatures Contemporaries. 2014 № 4. P. 1-25.
8. Hutchinson B. W. G. Sebald — Die dialektische Imagination. Berlin/New York: Walter de Gruyter, 2009. 185 s.
9. Long J. J. W. G. Sebald: Image, Archive, Modernity. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2007. 210 p.
10. Löffler S. Melancholie ist eine Form des Widerstands: Über das Saturnische bei W. G. Sebald und seine Aufhebung in der Schrift // W. G. Sebald. Text+Kritik. München, 2003. H. 158. S. 103-112.
11. Zilcosky J. Sebald's Uncanny Travels: The Impossibility of Getting Lost // W. G. Sebald: A Critical Companion. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2004. 239 p.



#### § 4. «КОНСЕРВАТИВНЫЙ МОДЕРНИЗМ» В ТВОРЧЕСТВЕ И КРИТИЧЕСКОЙ РЕФЛЕКСИИ ДЖОНА ГАРДНЕРА

Роль творчества американского писателя Дж. Ч. Гарднера (1933-1982) в истории западной – и, шире, мировой – литературы XX в. во многом еще не определена. Особенно это касается места его критической теории «нравственной литературы» и преломления данной теории в художественных произведениях писателя в общем контексте модернистской и постмодернистской парадигм искусства.

Деятельность Гарднера, связанная с англоязычным литературным процессом, с середины 1960-х по начало 1980-х гг. была очень многообразной. До того, как ему принесла известность публикация нескольких романов-бестселлеров – прежде всего «Гренделя» (1971), «Диалогов с Солнечным» (1972) и «Октябрьского света» (1976) – и острая полемика с современными ему литературными кругами, Гарднер успел подготовить несколько крупных академических исследований средневековой английской литературы (сначала древнеанглийской поэзии и Уэйкфилдского цикла мистерий, позже – поэзии Чосера) и осуществить ряд переводов среднеанглийских литературных памятников (таких как произведения, приписываемые анонимному автору «Сэра Гавейна и Зеленого рыцаря») на современный английский язык. С конца 1950-х гг. Гарднер, тогда еще не опубликовавший ни одного крупного художественного текста, преподавал «creative writing» в ряде университетов США. Во второй половине 1960-х гг. он также начал публиковать полемические газетно-журнальные обзоры современной литературы и переиздаваемой классики.

Теория «нравственной литературы» Гарднера разрабатывалась им на протяжении не меньше чем полутора десятилетий до выхода в свет его эссе «О нравственной литературе» (1978). На первый взгляд эта теория отрицает принципы авангардного и даже модернистского искусства, если понимать последнее, согласно определению британского поэта С. Спендера, как «искус-

ство, в котором автор отражает [свое] осознание современной, беспрецедентно-новой ситуации с помощью соответствующих ей формы и языка» (*Здесь и далее перевод цитат из англоязычных изданий выполнен мною.* – А.К.) [11, p.71]. Гарднер, напротив, настаивает на извечно равном себе, не меняющемся характере искусства: «Литература рассказывает архетипические истории, чтобы снова попытаться понять их смысл, перевести их мудрость на язык нынешнего поколения» [7, p.66]. Форма литературы и ее язык, в представлении Гарднера, могут развиваться, но это развитие не самоценно и может затруднять реализацию главной функции литературы – коммуникативной; когда художественный язык чрезвычайно усложняется, нарушается коммуникативность искусства [7, p.69]. Гарднер неустанно выступал против этого явления, типичного для модернизма, а особенно – для постмодернизма. Ключевой гарднеровский принцип в этом отношении – гармония «структуры» и «текстуры» при верховенстве первой. Подчинение «текстуры» «структуре» необходимо для того, чтобы произведение искусства было коммуникативным и «нравственным». Во многих местах своего главного художественного манифеста Гарднер защищает этот принцип [7, p.9, 52, 61-71], не забывая, впрочем, отметить, что периодически современные авторы почти вовсе отказываются от «текстуры», что тоже оценивается как непродуктивная крайность. Персонажи таких произведений «рыдают, стонут и глотают цианистый калий, а их создатель, как кальвинистский Бог, любит только свои идеи» [7, p.71-72]. В нарушении баланса «структуры» и «текстуры», которое Гарднер считает одной из главных проблем современной ему литературы, он винит, прежде всего, стремление писателей и критиков к обнаружению и выражению в искусстве беспрецедентно-современного, которое обозначается категориями «авангард», «модернизм», «постмодернизм» [7, p.54, 71-74, 95, 97]. Кстати, Гарднер настаивает, что различие между «модернизмом» и «постмодернизмом» нерелевантно в отношении реальных законов литературного процесса [7, p.9, 53-56]. Такие категории, по мнению Гарднера, служат, прежде всего, для упрощения, тривиализации искусства. Эту тенденцию он обнаруживает как на уровне литературно-критической моды (рецензирование новых литературных произведений, академические

исследования литературы XX в.), так и в творчестве писателей — прежде всего своих американских коллег, активно публиковавшихся в 1970-1980 х гг., — как подчинение творческих поисков некоей критико-академической повестке.

Тем не менее, художественные произведения и критическая теория Гарднера являются частью литературно-исторического контекста его эпохи, т.е. такого периода в англоязычном литературном процессе середины XX в., когда формировалась постмодернистская парадигма искусства, а в академических кругах активно развивались исследования модернизма и наследующих ему форм литературного творчества [4, с. 30-34]. Если рассмотреть гарднеровскую апологию «нравственной литературы» более детально, можно убедиться, что она родилась в том же проблемном контексте, в котором развивались авангардные, модернистские и постмодернистские литературные течения.

Стоит начать с того, что в жанровом отношении эссе «О нравственной литературе» — это, прежде всего, манифест, и в качестве такового этот текст по-своему примыкает к наследию модернистских и авангардных течений, начавших формулировать свои авторские кредо в особой околохудожественной форме в первом десятилетии XX в. Гарднеровский двухсотстраничный манифест не был написан с целью выразить творческие принципы конкретной группы авторов (если не считать, конечно, самого Гарднера), но неслучайным представляется тот факт, что, как указывает португало-британский исследователь Ф. Джордан, эссе «О нравственной литературе», не снискав широкой популярности у критиков и литературоведов, стало источником вдохновения для многих авторов англоязычной художественной прозы конца XX — начала XXI вв., таких как Р. Карвер, Д. Гатерсон, Л. Сигал, Дж. Л'Эро [10, р.36-37]. Для них «Нравственная литература» стала текстом, провозгласившим продуктивные творческие принципы, а также важным источником писательского самосознания; значит, эссе Гарднера реализовало в их отношении жанровые функции манифеста.

Джордан выдвигает в своем анализе гарднеровской теории еще один интересный тезис: критические представления о «нравственной литературе» могли быть сформулированы и воплощены в художественной практике только в такой культурной ситуа-

ции, в которой почти не ощущается присутствие универсальных моральных кодов [10, р.17]. Иначе не было бы смысла в провозглашении миссии искусства как поиска нравственных оснований бытия — вплоть до его тотальной «святости» («holiness») [7, р.156, 166] — и производных от них «относительных абсолютных ценностей» («relative absolute values»), как это формулирует Гарднер [7, р.133-140], имея в виду их исторически изменчивый («относительный»), но от этого не теряющий в нравственной императивности («абсолютный») характер.

Ситуация отсутствия готовых моральных кодов в самом деле является одной из важнейших предпосылок теории «нравственной литературы», и она же лежит в основании постмодернистского художественного мировидения, отказывающегося от «нравственности» вкупе с более фундаментальной категорией «истины». Гарднер же в этом отношении отправляется по противоположному пути и настаивает на существовании эссенциально-истинных художников и литературных произведений. Надо отметить, что декларируемые позиции американских постмодернистов (таких как Дж. Барт, С. Элкин, У. Гэсс, Д. Бартельми) и Гарднера во многом нуждались друг в друге для самоопределения, т.е. находились в отношениях взаимного дополнения в едином поле литературно-публицистической борьбы. При этом Гарднер не меньше, чем его теоретические противники, продолжал традицию авторов американского модернизма, а творчество многих из них (например, Ш. Андерсона, У. Фолкнера, Т. Уайлдера) невозможно представить в отрыве от постоянного формального поиска, подчиненного задаче выражения нравственного абсолюта.

Согласно Гарднеру, если автор сочиняет литературное произведение честно, не искажая его художественного мира (а для этого необходимо создание жизнеподобных характеров и сюжета, против которых часто высказывались постмодернисты), то создаваемый текст сам открывает моральный, «священный» смысл жизни; этот процесс дублируется в восприятии такого текста, когда читатель приобщается к процессу «поиска» истины в разворачивании произведения. Как писал Гарднер, «настоящее искусство открывает в своей процессуальности то, что оно может сказать» [7, р.14].

Такое понимание искусства связано с особым представлением о его традиции. Гарднер пишет о литературной традиции как о решающей проверке писателя на честность, целостность его художественной оптики [7, p.123-124], а также стремится уточнить теорию Т. С. Элиота об отражении традиции в «индивидуальном таланте» автора: «Нам скорее стоило бы говорить о слиянии («convergence») традиции и момента конкретного художника («individual talent's moment»)» [7, p.167]. В теории модернизма, сложившейся в русле исследований Ф. Кэрмоуда, В. Каннингэма и Ю. Хабермаса, одним из ключевых представлений является тезис о том, что модернизм «восстановил литературную традицию путем пересмотра литературы прошлого» [4, с. 35]. В согласии со взглядами Кэрмоуда как крупного теоретика модернистского искусства [4, с. 38-39] можно сказать, что Гарднер продолжает модернистское переосмысление прошлого, пользуясь теорией Элиота как ближайшим ориентиром, тогда как постмодернисты отрицают прошлое ради самоопределения.

Художественная «честность» Гарднера предполагает использование многих современных техник письма, таких как смешение стилей и жанров ради убедительного (т.е. актуального, переосмысленного) подражания классическим литературным текстам – или «серьезная пародия», которая за счет частичного остранения традиционного стиля или жанра (например, эпоса) позволяет актуализировать его для современного читателя [3, с. 4-6]. Яркий пример кросс-стилевого и кросс-жанрового текста Гарднера – его повесть «Королевский гамбит» (1974): здесь сюжеты «Повести о приключениях Артура Гордона Пима» Э. По и «Моби Дика» Г. Мелвилла объединяются в некоем монтаже в рассказ о плавании на китобойце «Иерусалим», отражающем американское общество, простодушного – и в то же время хитрого – янки Джонатана Апчерча; в ходе бунта на китобойце он становится его капитаном и возглавляет плавание «Иерусалима» домой, в пространство «американской мечты»; все это сопровождается иронией над вероятной ненадежностью рассказчика, что, однако, не лишает повесть оптимистического тона, который указывает на присутствие в ней «нравственного» начала.

Одной из наиболее примечательных «серьезных пародий» Гарднера является «Грендель» – пересказ англосаксонского эпо-

са «Беовульф» с точки зрения монстра-антагониста. Смещение точки зрения, закрепление ее за периферийным или отрицательным персонажем при пересказе истории, принадлежащей литературной традиции – это типичный постмодернистский прием, реализующийся, например, в пьесе Т. Стоппарда «Розенкранц и Гильденстерн мертвы». Однако у Гарднера подобное смещение точки зрения не ведет, в конечном итоге, к нравственной переоценке традиционного сюжета: Грендель, пародируя нормы взаимодействия людей, высмеивая их культурные, религиозные, моральные смыслы, остается монстром-убийцей, и именно на ассоциации читателя с ним как рассказчиком и главным действующим лицом, как на ассоциации читателя Достоевского себя с Раскольниковым, строится нравственно-инициативский эффект романа Гарднера. Использование пародии направлено на актуализацию нравственного потенциала первоисточника романа – англосаксонского эпоса. Дж. Клиновиц, будучи противником гарднеровских взглядов на искусство, интерпретировал роман «Грендель» именно как ссылку на эстетический и этический потенциал «Беовульфа», которую Гарднер мог, согласно Клиновицу, задумать в ходе какого-нибудь семинара по древнеанглийской поэзии, чтобы продемонстрировать своим студентам ее актуальность [9, p.62-67]. Этот же роман может служить примером дегуманизации, устранения субъективности как целостности, которые также являются типичной модернистской техникой [4, с. 36]. В случае Гарднера дегуманизация – в изображении Гренделем людей – и разрушение субъективности – в образах безумия Гренделя, умирания его сознания при столкновении с Беовульфом – служит утверждению нравственного абсолюта и гуманистических ценностей из-за того, что монстр-рассказчик, как понимает идентифицирующийся с ним читатель, искаженно воспринимает все, о чем повествует.

Гарднер также признает необходимость в современной литературе «метавымысла» («metafiction»), т.е. остранения самой нарративности, изображения процесса письма и повествования внутри художественного нарратива [6, p.82-94], часто с оттенком иронии. В романе «Октябрьский свет», как показал Р. Морейс, этот прием позволяет Гарднеру иронически смоделировать процесс воздействия тривиализированного, отказавшегося

от «нравственности» литературного текста на читательское сознание и показать реабилитацию этого сознания после чтения такого текста [9, p.137-142]: героиня «Октябрьского света», живущая в Вермонте восьмидесятилетняя вдова Салли Эббот читает образец модной псевдоинтеллектуальной прозы – роман «Контрабандисты с Утеса Погибших Душ».

Гарднер использует большинство модернистских и постмодернистских приемов для реализации целей своей «нравственной литературы», что, как представляется, позволяет считать его неким модернистом-консерватором, писавшим в период оформления принципов постмодернистского искусства и в порядке теоретизации собственного творчества занявшим позицию критики развития традиции американского модернизма, определения его границ. Крайне разнообразные по своей формально-стилевой организации гарднеровские тексты – от традиционного «реалистического» нарратива в романе «Никелевая гора» (1973) до эклектичного монтажа повествовательных планов в повести «Королевский гамбит» – посвящены поиску поэтических границ, переходя которые традиция американского модернизма, во многом ориентированная на нравственный абсолют, утрачивает эту ориентацию.

Если использовать для анализа гарднеровского творчества и теории «нравственной литературы» известную таблицу различий модернизма и постмодернизма И. Хассана [8, p. 267-268], то окажется, что «постмодернистские» полюсы многих категорий различия могут представлять лишь вариантами реализации своих «модернистских» аналогов. Например, как было показано выше, ирония (постмодернистская установка) может у Гарднера лишь подтверждать метафизический характер поэтики (модернистская установка). Среди прочего, Гарднер, в категориях Хассана, демонстрировал возможность (1) «игровой», (2) «процессуальной» (см. выше тезис о процессуальном характере «нравственной литературы»); (3) «деконструктивистской», (4) «антитетической» и (5) «мутационной» (случай «Гренделя»); (6) «интертекстуальной» и (7) «риторической» («Королевский гамбит»); (8) «антинарративной», (9) «иронической» реализации творческих установок. Все эти постмодернистские, по Хассану, категории оказываются у Гарднера лишь вариантами своих модернистских

оригиналов – принципов (1) «целевого», (2) «объектного, законченного», (3) «тотализационного», (4) «синтетического», (5) «типического», (6) «жанрового», (7) «семантического», (8) «нарративного», (9) «метафизического» творчества (в том же несколько произвольном, по сравнению с таблицей Хассана, порядке). Из этого можно сделать вывод, что Гарднер показал многие неочевидные возможности использования модернизмом, ориентированным на нравственный абсолют, постмодернистских приемов, обнаружения возможного традиционного наполнения этих приемов. Некоторые же принципы модернистского, по Хассану, искусства, не должны подменяться своими постмодернистскими аналогами, чтобы «нравственная литература» не перестала быть таковой. Это, прежде всего, принципы упорядоченной, иерархической формы произведения, которые, по Гарднеру, не могут переходить в принципы анархической поэтики, уничтожающей подчинение одних своих элементов другим; такой переход привел бы к утрате «нравственной литературой» своей сущности.

Итак, несмотря на общее теоретическое равнодушие Гарднера к различиям между модернизмом и постмодернизмом, нюансы его литературной критики и все его творчество может быть интересным материалом для исследования границ этих парадигм искусства. Наследие Гарднера заслуживает рассмотрения в широком контексте рефлексии о модерне и модернизме, которая разворачивается в гуманитарном знании с начала XX в. Любопытной проблемой представляется, среди прочего, отношение творчества и теории Гарднера к религиозному опыту.

Как уже упоминалось, в гарднеровской теории обнаружение ценностей в произведении искусства неизбежно связано с ощущением тотальной «святости». Можно сказать, что такое критическое представление, отраженное и во всех художественных текстах Гарднера, каждый из которых насыщен религиозной символикой, является реакцией на общую тенденцию замещения религии с начала XX в. современным искусством как областью универсального символического языка культуры. Эту тенденцию одним из первых отметил В. Беньямин в эссе «Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости» [2, с. 22-28]. В эпоху, когда, согласно тезису Беньямина, произошел распад «ауры» религиозной культуры и тра-



диционного искусства, Гарднер моделирует в своем творчестве художественный опыт, аналогичный ритуально-религиозному по инициатической роли в отношении читателя. Например, ассоциация с Гренделем из одноименного романа иницирует читателя как грешника, сталкивающегося с сотериологической моделью, воплощенной в ритуально-мифологической символике. Так, Беовульф в романе Гарднера ассоциируется с рыбой — символ Христа, — а сам Грендель в одном из важнейших своих воспоминаний переживает распятие на дубовых стволах перед первой встречей с людьми. Такая символическая инициация, являющаяся, возможно, основой всех сюжетов Гарднера, обеспечивает читателю опыт, аналогичный религиозному, без восприятия «ауры», как ее описывал Беньямин, ведь Гарднер не отсылал напрямую к религиозной культуре и не пытался выстроить для себя образа классика литературы в традиционном смысле: освященного «ауратическим» авторитетом писателя — пророка или мудреца. В категориях Т. Адорно [1, с. 69], развившего идеи Беньямина, можно сказать, что Гарднер создавал авторские, некоммерческие «неауратические» произведения, инициатическая эффективность которых основывается именно на отсутствии «ауры». В общем контексте модерна это можно расценить как попытку преодолеть глобальные тенденции развития западного общества, постоянно углубляющееся обособление науки, морали и искусства [5, с. 18-19] — и достичь их нового синтеза на общей почве искусства.

#### Библиографический список

1. Адорно Т. В. Эстетическая теория / Пер. с нем. А. В. Дранова. М.: Республика, 2001. 527 с.
2. Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости: Избранные эссе / Пер. с нем. С. А. Ромашко. М.: Медиум, 1996. 241 с.
3. Борышнева Н. Н. Поэтика романов Джона Гарднера (роль средневекового компонента в становлении романного мышления): диссертация на соискание ученой степени канд. филол. наук. Н. Новгород: Нижегородский государственный лингвистический университет, 2004. 172 с.

4. Рейнгольд Н. И. Модернизм в английской литературе: История. Взгляды. Программные эссе. М.: РГГУ, 2017. 557 с.

5. Хабермас Ю. Политические работы / Пер. с нем. Б. М. Скуратова. М.: Праксис, 2005. 368 с.

6. Gardner J. The Art of Fiction: Notes of Craft for Young Writers. New York: Random House, 1991. 225 p.

7. Gardner J. On Moral Fiction. New York: Basic Books, 1978. 214 p.

8. Hassan I. H. The Dismemberment of Orpheus: Toward a Postmodern Literature. Madison: University of Wisconsin Press, 1982. 319 p.

9. John Gardner: Critical Perspectives / Ed. by R. A. Morace and K. VanSpanckeren. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1982. XXV, 171 p.

10. Jourdan Ph. John Gardner: A Tiny Eulogy. Brooklyn: Punctum Books, 2012. 51 p.

11. Spender S. The Struggle of the Modern. Berkeley: University of California Press, 1963. 273 p.

*Морозова Ксения Игоревна*

#### § 5. «ЧТО МЕЖ НАМИ ОБЩЕГО?»:

#### А.К. ГОЛЬДЕБАЕВ И МОДЕРНИСТЫ<sup>12</sup>

Имя самарского писателя А. К. Гольдебаева (1863-1924) числится сегодня среди имен забытых писателей, весьма редко встречаясь в историко-литературных исследованиях и даже в справочной литературе. Между тем, и личность, и творчество Гольдебаева оставили более или менее яркий след, как в литературном процессе его времени, так и в творчестве писателей-современников. На протяжении многих лет Гольдебаев упорно искал свое место в литературе, старался быть в курсе всех событий литературной жизни, состоял в переписке со многими литераторами, будучи лично или заочно знакомым с А. П. Чеховым,

<sup>12</sup> Материал подготовлен при поддержке гранта РФФИ, проект 20-312-90040 «Творчество А. К. Гольдебаева (Семенова). Феномен «провинциального писателя» в русской литературе конца XIX — начала XX вв.».

М. Горьким, В. Г. Короленко, А. И. Куприным, А. Р. Крандиевской и многими другими. Безусловно, в своих поисках он, прежде всего, опирался на опыт предшествующей и современной ему реалистической литературы, но нехватка художественных средств реалистического письма нередко заставляла его обращаться к опыту других литературных направлений, среди которых были и представители модернистского лагеря.

Так, в дневнике М. Кузмина за 1907 год встречается следующая запись, датированная 31 января: «После обеда ко мне явился зачем-то Гольдебаев из “Образования”. Что меж нами общего?» [12, с. 316].

Надо заметить, что основания для того, чтобы возмущаться сотрудником «Образования» у Кузмина были, и основания – самые серьезные. В доказательство этого приведем фрагмент одной из рецензий на книгу Кузмина «Сети», увидевшей свет на страницах этого самого «Образования» в следующем, 1908 году.

*Автор восхищается в литературе всем, что стильно, изящно, что носит в себе следы тонкого щегольства, небрежной утонченности, лирического каприза. Он восхищается «капризным пером Мариво», песнями Парни, точно также, как «цветным узором на нежных атласах жилетах» [18, с. 108] или «искусным трепетом ног». И на десятках страниц разрешается задача этой стильности, этого капризного щегольства. Тут есть рецепт – столько-то гранов томности, столько-то – эротики, немного вычурности, немного дерзости... [18, с. 108].*

Упоминание Гольдебаева в дневнике М. Кузмина было не единичным. Так, его же имя фигурирует еще в двух записях за 1907 год:

*12 февраля: «Никуда не выходил. Припелся Гольдебаев, просящийся к Ивановым. У Ивановых был Гофман, что-то болтавший насчет родства Блока с Тургеневым, Достоевским и Соловьевым» [12, с. 320].*

*5 марта: «Утром пришел Павлик, принесший квитанцию; пошли вместе в типографию <...> Прошлись по Морской, потом по Невскому, по Пассажу, встретили Блока, Чеснокова, Гольдебаева, но ни Юсина, ни того студента не видели» [12, с. 328–329].*

Еще одним доказательством, свидетельствующим как о знакомстве Гольдебаева с кругом Кузмина и Вячеслава Иванова, так

и об определенном к нему интересе и внимании с их стороны, можно считать упоминание его имени в литературном дневнике Зинаиды Гиппиус:

*Единая воля в произведениях г. Шмелева, г. Сургучева, г. Оренбургского, Гольдебаева и других – воля чаще добрая. И при наличии недурного языка и некоторых способностей нельзя не назвать эти книги хорошими средними книгами для чтения. Именно хороший второй сорт [5, с. 375].*

Итак, сказанное, на наш взгляд, заставляет задуматься над вопросом, поставленным М. Кузминым: что сблизало самарца Гольдебаева и петербургских модернистов 1900-х гг.? Чтобы ответить на этот вопрос, сосредоточим внимание на повести А. К. Гольдебаева «Подонки», увидевшей свет на страницах четырех номеров журнала «Образование» за 1904 год. Выбор для анализа именно этого произведения Гольдебаева объясняется тем, что оно, с одной стороны, по всей видимости, писалось последним именно в те годы, когда произошло знакомство Гольдебаева с модернистской литературой, оказавшей определенное влияние на его поэтику, а с другой – будучи опубликованным в раздражавшем модернистов «Образовании», могло, тем не менее, заинтересовать их, и, в частности, Кузмина по следующим причинам. Во-первых, повесть Гольдебаева была пропитана мистицизмом и апокалиптическими ожиданиями, что было близко модернистской поэтике. А, во-вторых, Гольдебаев, возможно, и неосознанно, но выстроил свою повесть в полном соответствии с «рецептом» Кузмина в трактовке «Образования»: «столько-то гранов томности, столько-то – эротики, немного вычурности, немного дерзости...».

Фабула повести достаточно динамична. Ее главный герой, 22-летний художник Вася Набросков, переехал в Петербург из Уфы учиться в частной «академии». Однажды он встретил на Невском проспекте прекрасную девушку с темными глазами. Ее звали Зинаидой Михайловной (для него – Зиночкой), как и его прежнюю любовь, а ныне – верного друга.

Чуть позже выяснилось, что новая знакомая Наброскова – одна из «теней Невского», то есть – проститутка. Но молодой человек все же решился вступить с ней в близкие отношения. О своих душевных муках и переживаниях он рассказал Зинаиде

Михайловне Шварц, приехавшей в Петербург продолжать обучение медицине. Выслушав исповедь Наброскова, а также его жалобы на плохое самочувствие, Зинаида Михайловна поставила ему страшный диагноз — люэс (сифилис), расписала курс лечения и вручила письмо, с которым велела направиться к своему знакомому профессору. Во время одной из следующих встреч Набросков поругался с заразившей его Зиной, после чего они навсегда расстались, и молодой человек переехал в Крым, где ему выпала возможность занять место чертежника у одного крупного подрядчика по казенным работам.

Спустя некоторое время Набросков обнаружил в кармане пальто то самое письмо, адресованное профессору. В нем Зинаида Михайловна описала историю любви своего друга и раскаялась, что оклеветала Зиночку, поставив Василию неправильный диагноз. Она просила профессора стать соучастником этого обмана: «Поддержите меня! <..> Сильно не пугайте, однако, обнадежьте». Найдя письмо, Набросков сообщил об этом «другу в юбке» и попросил уведомлять его о делах Зиной, на что Зинаида Михайловна ответила, что ей о ней ничего неизвестно. Таков финал повести, выбрав в качестве основного места действия которой город на Неве, Гольдебаев добавил во внушительную коллекцию «петербургских текстов» еще один, может быть — и не самый яркий в этой коллекции, но — небезынтересный хотя бы с точки зрения тех смыслов и художественных средств для их воплощения, которыми автор «Подонков» воспользовался. А вот в том, что он взял от предшественников-реалистов и в чем, возможно, состояли его переключки с современниками-модернистами, мы и постараемся разобраться в рамках этой статьи, сосредоточив особое внимание на системе персонажей, образах пространства и стилистической многослойности повести. Но, прежде, обратимся к истории и теории понятия «петербургский текст».

«Петербургский текст» — уникальное явление русской культуры. В. Топоров определяет его как «некий синтетический сверткест, с которым связываются высшие смыслы и цели» [19, с. 23]. Этот текст существует и за пределами художественных произведений, так как «Петербург имеет свой «язык». Он говорит нам своими улицами, площадями, водами, островами,

садами, зданиями, памятниками, людьми, историей, идеями и может быть понят как своего рода гетерогенный текст, которому приписывается некий общий смысл и на основании которого может быть реконструирована определенная система знаков, реализуемая в тексте» [19, с. 22].

*Особое значение для Петербургского текста имеет субстрат духовно-культурной сферы — мифы и предания, дивинации и пророчества, литературные произведения и памятники искусств, философские, социальные и религиозные идеи, фигуры петербургского периода русской истории и литературные персонажи, все варианты спиритуализации и очеловечивания города [19, с. 34].*

Ю. М. Лотман объясняет уникальность «петербургской мифологии» тем, что «ощущение петербургской специфики входит в ее самосознание, т.е. что она подразумевает наличие некоего внешнего, непетербургского наблюдателя» [14, с. 14].

Зародившийся на рубеже 20-30 годов XIX века, Петербургский текст «пронзил» не одну историческую эпоху и литературное направление, но все «петербургские тексты», по мнению Топорова, обладают семантической связностью, приводящей к кросс-жанровости, кросстемпоральности и даже к кросс-персональности, поэтому «петербургский текст» «един и связан». Отсюда — «удивительная близость друг другу разных описаний Петербурга как у одного и того же, так и у различных (но — и это особенно важно — далеко не у всех) авторов, — вплоть до совпадений, которые в другом случае (но никак не в этом) могли бы быть заподозрены в плагиате, а в данном, напротив, подчеркиваются, их источники не только не скрываются, но становятся именно тем элементом, который прежде всего и включается в игру» [19, с. 25].

Интенсивность обращений к урбанистической тематике наблюдалась в эпоху Серебряного века, когда создавалась новая, неклассическая картина мира, присущая модернистскому дискурсу. И классические произведения «петербургской темы», своего рода носители «единого художественного языка», сыграли «в символистских произведениях важную роль интерпретирующего кода» [16, с. 80]. Таким образом, «петербургские тексты» русских символистов выступают своеобразными метатекстами — «текстами о текстах». Так, целый ряд произведений, посвященных па-

мятнику Петру I (А. Блок «Поединок» (1904), В. Я. Брюсов «Грядущие гунны» (1904-1905), А. М. Ремизов «Крестовые сестры» (1910) и др.), «кодируется», прежде всего, поэмой А. С. Пушкина «Медный всадник» (1833). Кроме этого, «размывание» классического «петербургского текста» происходит за счет включения символистами различных подтем и вариаций, а также индивидуальных художественных решений. Например, «соединение с петербургской классикой апокалиптических мотивов по-новому, более обобщенно подчеркивает «роковую» катастрофичность жизни в «императорском» Санкт-Петербурге» [20, с. 84].

Важно отметить, «общесимволистский “миф о Петербурге” возникает при включении “петербургского мифа” в “основной миф” русского символизма» [20, с. 87] о том, что всеединство возможно лишь «после катастрофического конца “этого” мира и победы “богочеловеческого” начала в завершающем единоборстве хаоса и Космоса» [19, с. 87]. Именно поэтому Петербург во многих произведениях символистов — “воплощение городской цивилизации, подошедшей к последней грани всемирного катаклизма (отсюда органическое вхождение в символистские произведения о Петербурге эсхатологических пророчеств и предреволюционных “чаяний”»)» [19, с. 87].

Д. Мережковский первым из символистов создал в явном виде образ «петербургской темы» в трилогии «Христос и Антихрист», в которую вошли романы: «Смерть богов. Юлиан Отступник» (1895), «Воскресшие боги. Леонардо да Винчи» (1901) и «Антихрист. Петр и Алексей» (1904-1905). Писатель «истолковывает “миф о Петербурге” как текст, дешифрующий трилогию» [17, с. 102]. Петербург Мережковского строится на противопоставлении европейского и исконно русского начал. Петербург уже иллюзорен, но обострившиеся противоречия рано или поздно приведут к тому, что «весь этот город подымется вместе с туманом и разлетится, как сон» [15, с. 80-81].

Но все же каждый автор «петербургского текста» создал свой вариант петербургского мифа.

Например, существенная специфика петербургского мифа, созданного Андреем Белым в романе «Петербург» (1912-1913, 1922) — локализация в пространстве враждебных внешних сил, которые всегда присутствуют в произведениях о Петербурге.

«Мост соединяет геометрическое пространство имперского города с “хаотическими” островами, с “той стороной”, о чем свидетельствует грандиозность и мрачность описания мостов”. Таким образом, происходит «смысловое “расширение” петербургского мифа, куда Белый включил антипространство» [3, с. 11-12].

Ф. Сологуб в стихотворении «Овеществленная дремота...» (1921), наоборот, показывает живой и яркий образ города, но за блеском золота, пышностью и нарядностью Петербурга скрывается трагичность города, на долю которого выпали войны. Поэтому он обречен на нищету и страдания. Каждое лирическое произведение Сологуба, по мнению М. И. Дикман, «своего рода обвинение уродливой социальной действительности, которая извращает все человеческое, разобществляет человека и загоняет его в тупик безысходного одиночества. За ней стоит драматическая человеческая судьба с болью и страданием» [11, с. 3].

В «петербургском тексте» З. Гиппиус библейский миф о городе, обреченном на гибель, отождествляется с эсхатологическим мифом о Петербурге. Поэтому «структура художественного пространства усложняется: условное пространство соединяется с пространством реальным, но подвергающимся трансформации под воздействием петербургского мифа. При этом происходит сужение пространственных и временных границ за счет резкого уменьшения имен собственных» [13].

Далее, имея в виду все выше сказанное, перейдем к главной части нашей работы, раскрывающей особенности основных элементов организации художественного целого повести А. К. Гольдебаева «Подонки».

На первый план в повести Гольдебаева выходит мотив искусственной жизни. Надо заметить, что в литературе рубежа веков инвариант мотива искусственной жизни мог быть представлен рядом вариантов, среди которых — гномы, куклы, скульптуры, картины, маски, мертвецы, мифические существа и т.д. В повести Гольдебаева «Подонки» — это, прежде всего, камень и скульптура, что вполне соответствовало тем акцентам «петербургского текста», которые расставили модернисты. Обращение Гольдебаева и модернистов к «каменной тематике» при создании «городского текста» объясняется тем, что Петербург — «эксцен-



трический город», расположенный «на краю» культурного пространства, на берегу моря, в устье реки», поэтому здесь актуализируется антитеза «естественное – искусственное» [14, с. 10], а именно антитеза воды и камня.

Мотив камня в повести «Подонки» поддерживается мотивом двойничества, сыгравшем значительную роль в литературе модернизма, благодаря во многом «универсальности, лежащей в его основе, а также апелляции к вечным проблемам загадок человеческого сознания» [10, с. 9]. Последний мотив воплощается Гольдебаевым в образах скульптур, статуэток, ходячих камней, теней, ведьм, масок, которые становятся частью infernalного мира, наряду с другими его обитателями – карликами, великанами, чудовищами и танцующими львами.

В связи с этим обратимся, в первую очередь, к системе персонажей, во многом определяющей развитие сюжета повести Гольдебаева.

Главный герой повести – молодой художник Вася Набросков предстает «преувеличенно самолюбивым» человеком, бездушным булыжником. Любовь к Зиночке не способна окрылить Наброскова и не в силах сломать его каменную оболочку, наоборот, полюбив, он еще больше окаменеет и однажды задастся тревожным вопросом: «А что если я... иду ко дну?...» [8, с. 65].

Набросков – своего рода зеркало, «двойник» города, «являющегося центром зла и преступления, где страдание превысило меру и необратимо отложилось в народном сознании» [19, с. 8].

Гольдебаев подчеркивает, что Наброскову нравилось обладать раной первой юношеской любви:

*...бередить ее, улаживая сознанием, что его молодая жизнь разбита, что он должен быть байронически горд, замкнут, чужд людям, радостям жизни, призирать жизнь, ее радости и, за некоторыми исключениями, людей... Позируя от всего сердца, юношески искренно в плаще страдальца, Набросков жил отшельником. <...> Был, одним словом, как и следует быть безнадежному страдальцу, мрачным Чайльд-Гарольдом [6, с. 9].*

Кроме этого, жизнь молодого художника, пусть и не настолько плотно, как жизнь мрачного Петербурга, но все же была окутана мифом: его мысль «с наслаждением витала в суровом Лакедемоне, любуясь чистотой спартанских нравов...» [6, с. 13].

Также обращает на себя внимание семантика фамилии гольдебаевского персонажа – Набросков, отражающая его поверхностное отношение к жизни. Будучи зрелым человеком, он признается себе, что чувствует себя «неоплатным должником великодушной, самоотверженной девушки» [6, с. 8] Зиночки, следы которой он «даже не попытался ни разу поискать» [6, с. 8] после той роковой ссоры. Но именно она, проститутка Зинаида Михайловна Вронич-Михайловская, по прозвищу Варя, является, по мнению Наброскова, главным камнем преткновения к обретению им гармонии.

Взявшая на душу грех девушка, как и ее возлюбленный, предстает полуживым существом, старающимся за счет отношений с женщиной создать видимость полноценной жизни, наполненной любовью. Много лет назад пан-управляющий обесчестил 15-летнюю Зину в карете, при ее же отце. Эта трагедия окрасила всю жизнь девушки в траурные тона. «В ней так мало осталось жизни, – печально констатирует Набросков. – Даже поцелуи не придавали матово-черным глазам радостного блеска» [8, с. 70]. Искусственность образа Зиночки дополняется меткими портретными штрихами, подчеркивающими ее «скульптурную» внешность: «на мраморно-белом фоне низкого и гладкого лба тонкие черные брови, обильный шелк ресниц, клавших выгодные тени на матовую белизну щек» [6, с. 30].

Антиподом Зиночки является в повести Зинаида Михайловна Шварц, «окруженная светлым ореолом, в сравнении с этой жалкой» [8, с. 56] проституткой. Пожалуй, Шварц – единственный живой герой в произведении. Даже ее внешний вид был лишен скульптурности и каменности: «она была «кровь с молоком» – нежная белизна ее лица украшалась двумя ярко-пунцовыми розами на щеках» [6, с. 113].

Вводя в повесть двух героинь с одинаковыми именами и отчествами, Гольдебаев, во-первых, придает рельефность мотиву двойничества, который соотносится с архаическим делением мира на «пространство жизни» и «пространство смерти» («мир условностей и диких предрассудков, смешных претензий и нелепых церемоний») [10]. Подобное разделение действительности встречается и в произведениях модернистов, в частности, в «Петербурге» Белого, где infernalный мир граничил с загробным:

«<...> столичный наш город, весьма украшенный памятниками, принадлежит и к стране загробного мира...» [1, с. 295].

Во-вторых, мотив двойничества, чуть приглушая мотив «каменности», раскрывается в пространственных образах. Так, для усиления мрачности и холодности «эгоистически-черствого» города Гольдебаев противопоставляет его безмятежности Уфы.

*Среди хаотического калейдоскопа грязных улиц, высоких домов, порядка фонарей, среди горячечной сумятицы города <...> выдвинулась вдруг мирная картина, полная света, яркого солнечного света, полная тишины, красоты, роскошной зелени... <...> Темно-зеленые склоны, пригорки, сбегаящие к реке спокойными волнами своих тенистых садов, необъятная даль с лугами, перелесками, мирным зеркалом реки, изгибающейся под скалой и ласково обнимающей с двух сторон всю эту мирную, ясную зелень, склоны, пригорки [9, с. 86].*

Присутствуют в «петербургском тексте» Гольдебаева и другие, характерные для модернистского дискурса, приемы. В первую очередь, речь идет о театральности петербургского пространства в «Подонках». Основное действие гольдебаевской повести разворачивается в пределах Коломны, Пушкинской улицы, Кирпичного переулка и Невского проспекта. Некоторая территориальная замкнутость организует своего рода сцену. Кроме этого, указанные петербургские локусы образуют треугольник, в котором одним из ребер выступает Невский проспект. На наш взгляд, символическое значение этого географического треугольника восходит к христианскому символу Троицы, олицетворявшей совершенный союз любви. Но именно его, в силу разных причин, главная из которых — греховность, и не смогли достичь гольдебаевские персонажи. «Где, в чем причина, что люди падают невозвратно, идут на дно жизни камнем, гибнут навсегда?» [9, с. 87], — задается вопросом Набросков, а вместе с тем и сам Гольдебаев в более раннем произведении «Ссора» (В чем причина?). «Себялюбие! — вот, что играет в нашем лицемерном обществе кровавую роль палача-судьи, обрекающего миллионы жертв для наполнения мрачной бездны» [9, с. 86], — заключают герой повести художник Набросков и ее автор, писатель Гольдебаев.

Что касается цветовой палитры городского пейзажа «Подонков», то она вполне традиционная для Петербурга и окрашена в черный и серый цвета, тогда как цветовые номинации

модернистов обладали свойством повышенной суггестивности, а в их цветовой гамме самым активным был красный цвет и все его оттенки. Именно его используют Андрей Белый в романе «Петербург» («Так из финских болот город тебе покажет место своей безумной оседлости красным, красным пятном: и пятно то беззвучно издали зрится на темноцветной на ночи» [1, с. 49]) и А. Блок в стихотворении «Город в красные пределы» (1904): «И на башне колокольной / В гулкий пляс и медный зык / Кажет колокол раздольный / Окровавленный язык» [2, с. 149]. А вот З. Гиппиус в стихотворении «Петербург» (1909) выбирает промежуточный оттенок между красным и оранжевым: «Река не смоем рыжих пятен / С береговых своих громад, / Те пятна, ржавые, вскипели, / Их ни забыть, — ни затоптать...» [4, с. 83].

Правда, надо отдать должное Гольдебаеву, который принял несколько робких попыток разбавить мрачную картину яркими мазками («Проспект в могучем фиолетово-синем цвете электричества» [7, с. 130]; «темно-желтый фасад церкви Святой Анны» [8, с. 53]), но никакого символического значения он в них не вкладывал.

Характеризуя образ Петербурга в «Подонках», необходимо также сказать несколько слов о его мифопоэтической природе. При описании апокалиптической атмосферы Петербурга Гольдебаев неоднократно обращается к мифу о водной гибели. Так, толпа петербуржцев сравнивается с водопроводной водой («напор толпы, бегущей как на пожар» [6, с. 23]) и рекой (оба «течения бесконечной людской реки» [6, с. 16] — встречный и попутный); жизнь города — тоже с рекой («текла бодрым водометом» [7, с. 130]); Невский проспект, «своего рода идеальный образ города, его идея, взятая в момент ее высшего торжества воплощения» [19, с. 37], писатель называет «главной артерией величайшего из русских городов» [6, с. 16], а канал реки Мойки — «узким гранитным гробом».

К слову, с образом «людского потока» мы встречаемся в «петербургских текстах» Блока («Лица плыли и сменились, утонули в темной массе прибывающей толпы» [2, с. 155]) и Белого («поток людской; тут люди немели; потоки их, набегая волнообразным прибоем, — гремели, рычали») [1, с. 24]. Образ толпы является еще одним вариантом инварианта мотива «псевдожизни».

В механически циркулирующей массе совсем не различаются живые люди.

Как уже было сказано, традиционно мифологема воды в петербургском мифе ассоциируется со смертью, но

*...миф конца определяет, пожалуй, не только главную тему петербургской мифологии, но и тайный нерв ее. Этот конец не где-то там далеко, за тридцать земель, и не когда-то в далеком будущем и даже не просто близко и вскоре: он здесь и теперь, потому что идея конца стала сутью города, вошла в его сознание. И это катастрофическое сознание, возможно, страшнее самой катастрофы. Последняя внимает все разом, и перед нею человек — *la quantité négligeable*. Но сознание катастрофы до того, как она состоялась, ставит перед человеком проблему выбора, от которого он не может уклониться [19, с. 42].*

Герой повести, художник Вася Набросков, оказывается перед выбором — продолжить нездоровые отношения с Зиночкой, или нет. «Так не могло продолжаться с ним бесконечно! — настал предельный момент, явилась усталость и привела за собою чувство пресыщения, вызвавшего тревожный вопрос, что будет дальше...» [8, с. 74]. Отчаяние было настолько сильным, что Набросков молит о катастрофе, которая прервала бы его мучения: «Чем же, чем все это кончится? — прошептал он с тоской. — Буря бы грянула, что ли!.. Почему не разразится катаклизм какой-нибудь, — пожарище, смерть, наводнение, которое смыло бы все?!» [8, с. 80]. Так писатель изображает доведенное до отчаяния общество, которое не просто предчувствует конец света, а вызывает о его приближении.

Наконец, сосредоточим наше внимание на стилистической многослойности повести. Первый слой — реалистический, заключающийся в самой постановке острой для той исторической эпохи такой нравственной и социальной проблемы, как проституция. Второй слой — модернистский, «пробивающий» реалистическую картину мира Гольдебаева крепким сплетением мотивов искусственности и двойничества, а также — мотивов сказочного и безумного, которые выходят на первый план в самом начале повести, во время описания бала.

Так, украшающие фасад дворца кариатиды оживают и напрягают «каменные мускулы».

*Было уже около девяти, но дом еще спал всеми своими темными окнами; у подъезда не было ни души, и кариатиды чуть ли не покачали опущенными головами, увидя у своих ног смешного торопыгу, примчавшегося столь заблаговременно [6, с. 18].*

Вообще, включение «текстов» несловесных искусств (упоминание скульптурных и архитектурных памятников) усиливает модернистскую многозначность «языка петербургской культуры» и подчеркивает двойственность самого архитектурного «текста»: *скульптурные и архитектурные ансамбли выступают одновременно и как реальные пространства Петербурга, и как произведения искусства, включаясь в существенные для «языка петербургской культуры» оппозиции пространства природного и культурного, миров бедности и роскоши и т.д. [15, с. 82].*

Дальше Набросков встретил «великана в золоте». Но больше всего молодого человека впечатлила лестница, «потонувшая в зелени тропических растений» [6, с. 18], «размеры и роскошное богатство» которой «были сказочные» [6, с. 18]. Потом появился «мольеровский маркиз в мягких чулках» [6, с. 18], затем — «другой маркиз, старый, седенький, беззубый, ростом с карлика» [6, с. 18], прочитавший «магические строки» [6, с. 18] записки-приглашения. Сам танцевальный зал представлял «залитую светом мраморную долину» [6, с. 20], полную «молодых оживленных тел» [6, с. 20] — «красавцы офицеры, изящные львы во фраках» [6, с. 20], стремительно влекущие в туре вальса «полураздетых дам и юниц» [6, с. 20].

Итак, что же роднило А. К. Гольдебаева и модернистов?

Первое и, пожалуй, самое важное: в художественной структуре повести обнаруживаются, пусть и не особенно явные, но все же заметные сюжетные элементы, образы, мотивы, связанные с мифологической традицией, и образующие особый подтекстовый слой повести, делающие Петербург Гольдебаева не топосом, а ирреальным пространством, наполненным тенями и каменными изваяниями. Собственно, это и могло привлечь внимание модернистов к повести «Подонки».

Второе. Введение в сюжетную канву мотива искусственной жизни, подменяющего и вытесняющего собою настоящую жизнь, и созвучного с ним мотива двойничества, обнаружива-

ющегося в системе персонажей и определяющего особенности пространственной организации художественного произведения.

Третье. Стремление усилить экспрессивность и эмотивность как отдельного высказывания, так и всего текста в целом, приводящее к нарушению привычного лексического строя, что также отвечало задачам модернистов, осуществлявших глобальный эксперимент по реформированию языка, утратившего, с их точки зрения, способность отражать действительность.

Конечно, Петербург Гольдебаева пока еще трудно назвать модернистским, но повесть «Подонки» свидетельствует не только о знакомстве писателя с произведениями нового искусства, но и о стремлении освоить далекий от него и чуждый ему модернистский опыт.

#### Библиографический список

1. Белый А. Петербург. СПб.: Наука РАН, 2004. 699 с.
2. Блок А. Собрание сочинений в 8 томах. Т. 2. Стихотворения и поэмы. 1904-1908. Государственное издательство художественной литературы: Москва-Ленинград, 1960. 465 с
3. Вовна А. В. Городской текст в романе Андрея Белого «Петербург» (истоки и становление): автореф. дис. ...канд. филол. наук. Москва, 2011. 18 с.
4. Гиппиус З. Н. Живые лица: стихи, дневники. Тбилиси: Мериани, 1991. 398 с.
5. Гиппиус З. Н. Собрание сочинений в 15 т. Т. 7. Мы и они. Литературный дневник. Публицистика 1899-1916. М.: Русская книга, 2003. 528 с.
6. Гольдебаев А. К. Подонки. Повесть // Образование. 1904. № 9. С. 1-39.
7. Гольдебаев А. К. Подонки. Повесть // Образование. 1904. № 10. С. 103-150.
8. Гольдебаев А. К. Подонки. Повесть // Образование. 1904. № 11. С. 51-92.
9. Гольдебаев А. К. Подонки. Повесть // Образование. 1904. № 12. С. 79-139.

10. Грудкина Т. В. Феномен двойничества в русской литературе XIX века: В. Ф. Одоевский, А. П. Чехов: дис. ...канд. филол. наук. Шуя, 2004. 194 с.

11. Дикман М. И. Поэтическое творчество Федора Сологуба // Сологуб Федор. Стихотворения. Л.: Советский писатель, 1979. 679 с.

12. Кузмин М. А. Дневник 1905-1907. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2000. 608 с.

13. Лейкина Я. В. Поэтический мир Зинаиды Гиппиус (1889-1919 годов): автореф. дис. ...канд. филол. наук. Смоленск, 2000. 18 с.

14. Лотман Ю. М. Символика Петербурга и проблемы семиотики города // Избранные статьи в 3 т. Т. 2. Таллинн: Александра, 1992. С. 9-21.

15. Мережковский Д. С. Христос и Антихрист. Собрание сочинений в 4 т. Т. 1. М., 1990. 316 с.

16. Минц З. Г., Безродный М. В., Данилевский А. А. «Петербургский текст» и русский символизм // Семиотика города и городской культуры. Петербург. Труды по знаковым системам XVIII. 1984. № 664. С. 78-123.

17. Минц З. Г. О некоторых «неомифологических» текстах а творчестве русских символистов // Творчество А. А. Блока и русская культура XX века. Блоковский сборник III. Ученые записки Тартуского государственного университета. 1979. Выпуск 459. С. 76-120.

18. Образование. 1908. № 5. С. 107-108.

19. Топоров В. Н. Петербургский текст русской литературы: Избранные труды. СПб.: Искусство – СПб, 2003. 616 с.

20. Эйдинова В., Быков Л. Литература. Стил: Стилиевые закономерности русской литературы XX века (1900-1950). Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 1996. 160 с.



## ГЛАВА 5. СОВРЕМЕННЫЕ ЛИТЕРАТУРНЫЕ ПРАКТИКИ: ПРОБЛЕМА ОПИСАНИЯ

*Саморукова Ирина Владимировна*

### § 1. «Я НАУЧУ МУЖЧИН О ЖИЗНИ ГОВОРИТЬ»: О МАСКУЛИННОСТИ В СОВРЕМЕННОЙ ПОЭЗИИ

«Поэт» является одной из базовых мужских идентичностей, своеобразным паттерном маскулинности, наряду с «воином» и «жрецом» — ее более древними моделями. При этом «поэт» как женская идентичность до сих пор нуждается в дополнительных оговорках, в выстраивании неких оснований, в противоположность «поэтессе», которая ассоциируется в культуре с подражательностью, вторичностью, любительством. Считается, что далеко не каждая женщина, сочиняющая стихи, может называться «поэтом».

Идентичность «поэта» всегда была своеобразной экспериментальной площадкой, на которой культура апробировала новые способы «быть мужчиной». Особенно это характерно для нового времени. Достаточно вспомнить романтиков, «проклятых поэтов», мастеров русского «серебряного века» (Н. Гумилев, В. Маяковский), концептуалистов с их тотальным дистанцированием от готовых культурных ролей и масок, с их иронией в отношении конструирования лирического я (Д. А. Пригов). В качестве примера можно привести миниатюру И. Холина, в которой идентичность поэта отождествляется с маргинальным и девиантным мужским поведением:

*Вино — «Рейнвейн», вино — «Кагор»,  
Закуска — винегрет.  
Напьюсь и лягу под забор.  
Вот я каков — Поэт! [5, с. 19]*

В современной ситуации в условиях мегаполиса имидж «поэта» оказался весьма востребованным. Стать «поэтом» — это способ выстроить свою «нетривиальную» идентичность, с которой связан некий романтический флер, индивидуальность, непохо-

жесть на остальных. Для молодого человека это порой «экономичный» и «эффективный» способ выстроить свое мужское «Я», гораздо более доступный, чем стать «воином» или «жрецом».

В поэзии, которая анализируется в этой статье — на примере трех очень популярных, «модных» авторов — Дмитрия Воденникова, Андрея Родионова, Романа Осминкина — видно, что маскулинность становится темой, предметом художественной рефлексии. Перед нами — случай рефлексивной маскулинности. Иными словами, маскулинность у этих авторов представлена как проблема. Следует заметить, что поэты обнаруживают определенную осведомленность в гендерной сфере: видно, что они знакомы с некоторыми положениями гендерной теории либо с гендерной проблематикой, присутствующей в работах по современной философии и социальной теории. Об этом свидетельствуют встречающиеся в их текстах имена и отсылки. Особенно явно на вовлеченность авторов в гендерную тему говорит название цикла Д. Воденникова «Мужчины тоже могут имитировать оргазм».

Речь пойдет о поэзии, которая бытует не столько в виде книг (хотя сборники существуют), сколько в виде исполнения перед публикой. По форме своей презентации — это клубная поэзия. Клубный характер бытования прямым образом влияет на арт-идентичность автора. Так Андрей Родионов в одном из своих текстов относит себя к поэтам из «ОГОВ-ПИРОГОВ». Рассматриваемые авторы — особенно это относится к Родионову и Осминкину — начинали как участники поэтических слэмов. На настоящий момент они легитимированы интеллектуальным сообществом в качестве инновационных авторов. Речь идет о признании их изданиями «Нового литературного обозрения», проектами Объединенного гуманитарного издательства (ОГИ), альманахом «Транслит» и др. Иными словами, институции признания клубных авторов вписывают их поэзию в современную, начавшую складываться в 1990-е годы и укрепившуюся в нулевые, медиасреду. Эти авторы не присутствуют на страницах «толстых журналов» — до сих пор существующего, но уже архаичного института признания серьезной поэзии.

В качестве теоретического основания анализа клубной поэзии я взяла положения о видах медиасферы французского со-

циолога Режи Дебрэ. Под медиасферой Дебрэ понимает исторически и технологически обусловленную инфраструктуру символической деятельности. Он выделяет три медиасферы, соответствующие традиционному, современному (модерному) и современному (постмодерному) обществам: логосферу (письмо), графосферу (книгопечатание), видеосферу (аудиовизуальные приборы). Каждую из медиасфер Дебрэ характеризует по 17 признакам:

1. Стратегическая среда (проекция мощности);
2. Групповой идеал (и политическое производное);
3. Фигура времени и вектор (круг, линия, история), точка (сиюминутность, событие);
4. **Канонический возраст** (старец, взрослый, **молодой**);
5. **Парадигма тяготения** (миф (мистерии, догмы, эпопеи), логос (утопии, системы, программы), **имаго (аффекты и фантазмы)**);
6. Символический канон (религии, системы (идеология), модели (иконология));
7. **Духовный класс, владеющий социальным сакральным** (церковь (пророки и клирики), светская интеллигенция (профессора и доктора), **светские медиа (распространители и производители)**);
8. **Легитимирующая ссылка** (божественное (так надо, это сакрально), идеальное (так надо, это правильно), **работающее (так надо, это работает)**);
9. Двигатель неповиновения (вера (фанатизм)), закон (догматизм), мнение (релятивизм));
10. **Нормальное средство влияния** (проповедь, публикация, **появление**);
11. Контроль над потоками (церковный прямой, политический косвенный, экономический прямой);
12. **Статус индивида** (подданный, гражданин, **потребитель**);
13. **Миф идентификации** (святой, вождь, **звезда**);
14. **Девиз авторитета для личности** (Бог сказал, в книге прочел, **по ТВ, интернету и т.п. видел**);
15. Режим символического (невидимое (исток) или неverified, читаемое (основание) или истинное логически, видимое (событие) или правдоподобное);
16. **Единица социального управления** (символическая единица (Царь), теоретическая единица (Вождь), арифметическая едини-

ца (**Лидер**), статистический принцип, зондирование, котировка, аудитория);

17. **Центр субъективной тяжести** (душа, сознание, **тело**) [2, с. 90-91].

Из 17 признаков медиасферы для анализируемого сегмента современной поэзии особо значимыми оказываются 7 (они выделены мною полужирным шрифтом). Эта поэзия предстает как постконцептуальная художественная практика нулевых годов, озабоченная возвращением субъекта. На литературно-критическом языке это означает возврат лирики к прямому высказыванию, «искренности» (призыв Д. А. Пригова еще второй половины 1990-х).

Современная клубная поэзия (т. е. «эстрадное», публичное исполнение автором своих текстов перед небольшой целевой аудиторией; при этом аудитория активна, что особенно наглядно проявляется в ситуации слэма – поэтического состязания, когда она присуждает поэту первенство), параллельно этому представленная в видеороликах сети, существует в сфере современных масс-медиа. Поэтические тексты как бы вырастают из массмедийного «сора», позиционируются авторами как «сорняк» (образы сорных растений, мусора, отбросов часто встречаются в клубной поэзии) этой среды, а присутствующая в лучших образцах преемственность с книжной традицией, традицией графосферы по Дебрэ, как бы отодвигается на задний план. Субъект этой поэзии (речь идет не только об авторе, но и о реципиенте, идентифицирующем себя с высказывающимся) характеризуется следующими признаками:

1. Канонический возраст – **МОЛОДОЙ**. В самих текстах присутствуют отождествления автора-реципиента с ребенком, подростком, новым поколением, пришедшим на смену **ВЗРОСЛЫМ**. Молодость субъекта не зависит от биологического возраста создателя текста (Д. Воденников – 1968 г.р., А. Родионов – 1971, Р. Осминкин – 1979).

2. Парадигма тяготения – **ИМАГО**. Она предполагает работу автора с аффектами и фантазмами. У Д. Воденникова это находит выражение в большом количестве растительных образов, которым присуща спонтанная витальность (репейник, шиповник). У А. Родионова часто встречаются образы киноиндустрии для

подростков — инопланетяне, трансформеры, эльфы и т.п. Р. Осминкин любит обыгрывать фантазмы, связанные с политической составляющей массмедийного пространства. Это своеобразные идеологические «покемоны», как например, образы из его поэтического хита «Fuckin Kurshavel»: *духовная надбавка / посреду ларьков/ что корчагин павка/ если есть сурков* [3, с. 33].

3. Нормальное средство влияния — ПОЯВЛЕНИЕ. Тексты всех трех авторов опубликованы, но презентуются в виде авторского исполнения, текст слит с событием появления в медиасреде, аналогично рок-музыке.

4. Статус индивида — ПОТРЕБИТЕЛЬ. Этот признак касается адресата, аудитории. Авторская стратегия как раз дистанцируется от ретрансляции массового продукта, в данном случае маскулинности, и предлагает аудитории некий эксклюзив, не навязывая его. Отсюда — ирония. Поэзия всех трех авторов иронична, это проявляется и в телесном облике автора-исполнителя, и в речевом стиле текстов.

5. Миф идентификации — ЗВЕЗДА. Все трое рассматриваемых авторов — это популярные фигуры. Они не только поэты, но и «звезды», стремящиеся к расширению зон появления в медиа. Д. Воденников от поэтического клуба продвинулся к чему-то вроде театра с мелодекламацией. Он также радиоведущий, персонаж светской хроники, медиалицо. А. Родионов имеет опыт в кино (эпизодическая, но заметная роль в фильме К. Серебренникова «Юрьев день»), участвует в музыкальных проектах, как заметный деятель современного искусства приглашен в пресс-службу проекта М. Гельмана музей «ПЕРММ». Р. Осминкин — член группы поэтического акционизма (Дина Гатина, П. Арсеньев), оппозиционный политический активист.

6. Девиз авторитета. Этот признак также касается реципиента текста: НЕ ЧИТАЛ СТИХИ, НО ВИДЕЛ ИХ ИСПОЛНЕНИЕ.

7. Центр субъективной тяжести — ТЕЛО. Телесность проявляется не только в мотивной структуре текстов, но и в самом способе их презентации.

Названные признаки касаются формы, или «плана выражения». В этом смысле перед нами **постконцептуальная поэзия**. Она отталкивается от концептуалистской традиции, которая вывела из центра поэтического высказывания субъекта, заполнив

его место игрой с семантически опустошенным, т.е. выведенным из модернистской иерархии смыслов, но коммуникативно перегруженным словом. Определение «постконцептуалистская», или «постконцептуальная», означает, что на этих руинах вновь осуществляются поиски субъекта высказывания. Концептуализм осознавал себя явлением, возникшим на границах графосферы в период краха ее иерархической организации, краха идеологий. Постконцептуализм определяет себя уже в принципиально иной медиасреде, где слово уже несамостоятельно и требует презентующего и конкретизирующего его жеста, так сказать телесного носителя. Телесность упорядочивает поток коммуникации, апроприирует коммуникативную перегруженность слова, создавая невербальный контекст. Апроприирующий телесный жест проникает и внутрь текста, как, например, у Д. Воденникова:

*А тело нело и хотело жить,  
и вот болит — как может — только тело.  
Я научу мужчин о жизни говорить —  
бессмысленно, бесстыдно, откровенно. [1, с. 26]*

Для нас важно, что поиски «искренности» осуществляются как конструирование новой маскулинности.

Работа с образами маскулинности инициирована девальвацией традиционных для европейской поэзии паттернов субъекта-мужчины: «воина» и «жреца». «Я» поэта начинает выдвигаться в центр поэтического высказывания в эпоху романтизма. Это особое десакрализованное и потому неопределенное «Я», обозначаемое как «Я поэта» и всякий раз предстающее как проблема. Именно в эпоху романтизма появляется такая субъектная форма, которая в литературоведении называется «ЛИРИЧЕСКИЙ ГЕРОЙ» — помещенное в реальное, а не мифологическое пространство-время авторское Я, у которого есть биографическая и психологическая конкретность. Эта историческая конкретика и есть основа нововременного «мифа о поэте», под которым понимается его целостный образ в культуре. Биографическим измерением рассматриваемых авторов является жизнь в современном мегаполисе, где происходит интенсивная ломка гендерных стереотипов.

Уже было сказано об иронии. Она создает дистанцию от создаваемого образа маскулинности. Мужское «я» — и субъект,

и объект одновременно. Телесная презентация акцентирует эту иронию посредством сценического имиджа-маски. У Д. Воденникова — это манерная изысканность а-ля «серебряный век». В центре «мое мужское Я» в окружении растительных метафор, круговорота рожаящей, плодоносящей и погибающей жизни. Мужское «Я» Воденникова объектно, ощутимы коннотации фемининности. Подобно Ахматовой, «научившей женщин говорить», он стремится научить говорить мужчину, который не должен не стесняться своего биологического несовершенства и смертности своего тела, в котором *и красота, и сладость*:

*Я с детства сладок был настолько, что меня  
от самого себя, как от вина, тошило,  
а это — просто бог кусал меня,  
а это — просто жизнь со мной дружила.*

*Уже — всей сладостью, всей горечью — тогда  
я понимал, что я никем не буду,  
а этой мелочью, снимаемой с куста,  
а этой формой самого куста  
а этой ягодой блаженной — буду, буду. [1, с. 14]*

Мы видим, что мужчина осмысливается у Д. Воденникова как своеобразная форма биологической и психической жизни.

У А. Родионова присутствует анализ маргинальной маскулинности, т.е. маскулинности социальных неудачников, обитателей окраин. В этом плане он продолжает традицию Игоря Холина. Авторское «Я» конструируется как включенный наблюдатель, часть этой социальной группы, сама себя анализирующая.

Р. Осминкин выстраивает провокативную маскулинность, причем не только в тексте, но и в жесте, манере исполнения. Он выбирает экстремальные точки маргинальной, даже подпольной маскулинности: от уличного анархиста-бунтаря до гея из богемной среды:

*я больше никогда не буду искренним потому что не  
знаю что это значит говорит могутин после того как  
увидел себя на экране вы\*\*\*\*\*м в два х\*\* [3, с. 24]*

от левого интеллектуала (отсылки к Рансьеру, Фуко, Марксу и пр.) до невротика, одержимого комплексами и фобиями:

*невротик навроде  
чувственного сырья  
жеманная поступь батальонов  
а вот и я [3, с. 25]*

*где оно лирическое я  
вот оно лирическое оно [3, с. 21]*

*в каждом гопнике сидит эдип [3, с. 17]*

Рассыпающееся на осколки «Я» в поэзии Р. Осминкина ищет «*мужицкого*»:

*только всего и осталось честного маскулинного родового мужицкого  
ведь мужик если подумать и есть это самое мясо  
рабочее пушечное крестьянское интеллигентское... [3, с. 50]*

Как и у Д. Воденникова здесь актуализируются телесные аспекты маскулинности. Лирический субъект ищет смысла в пространстве поверхностных манифестаций маскулинности, подлинности среди масок. В этих поисках явно присутствует и политический контекст маскулинности, которая всегда конструируется в поле властных отношений.

Можно выделить ряд аспектов маскулинности, общих для творчества всех анализируемых авторов. Эти аспекты формируют некий тренд трансформации образа мужчины в современной клубной поэзии:

**1. Влечение к смерти**, мужская запрограммированность на самоуничтожение. Д. Воденников избирает мифологический способ репрезентации этого влечения. В его стихах нередко образы *утробы/могилы*, темы нивелирования гендерных границ, акцентирование таких качеств мужского тела, которые обычно приписываются женщине.

А. Родионов исследует социальные аспекты самоуничтожения. В его балладах (а это любимый жанр автора) изображается кризисное время — девяностые-нулевые, тематизируется социальная депривация:



*Переулок упирается в болото  
в этом кайф и нирвана  
в скорую помощь загружают кого-то  
в маечке дольче габана*

*коряга сирени, вишневых три дерева  
и в том есть высокий полет  
не гляди туда, парень, дольче потеряна  
а габана сама нас найдет [4, с. 49]*

Время течет против жизни, пацаны обречены. Ср. у Р. Осминкина:

*токсикоманы девяностых  
собой заполнили погосты  
ребят незлобных и простых  
сменили парни нулевых [3, с. 60]*

Р. Осминкин симулирует психопатологию, впадает в истерику, лезет на рожон, чтобы избыть некую травму.

2. **Объектность мужского.** Мужское выступает как объект изображения и рефлексии. Это заведомо слабая позиция по отношению к женскому, которому роль объекта привычна. Объектом для этих авторов быть захватывающее страшно (и сладко). В поэтическом сюжете и манере его телесной презентации постулируется своеобразный гендерный паритет (пьем, колемся, обманываем, умираем) и солидарность. Особенно это характерно для баллад А. Родионова.

3. **Сексуальность.** Здесь наблюдается преодоление стереотипов экстенсивности и инструментальности, свойственных традиционной мужской сексуальности. Д. Воденников демонстрирует аутоэротизм, А. Родионов — асексуальность, Р. Осминкин (и это касается не столько содержания текстов, сколько их исполнения) игры с гомоэротикой.

4. **Формы контакта с аудиторией.** Здесь присутствует некий вектор от нарциссизма у Д. Воденникова, который царит над аудиторией, соблазняя и отторгая ее одновременно, к А. Родионову и Р. Осминкину, которые апеллируют к некоему сообществу, часто воображаемому. В их творчестве актуализируется фатическая [6, с. 201], т.е. направленная на установление контакта, функция поэтического высказывания.

## Библиографический список

1. Воденников Д. Мужчины тоже могут имитировать оргазм. М.: О.Г.И., 2002. 60 с.
2. Дебрэ Р. Введение в медиологию. М.: Праксис, 2009. 368 с.
3. Осминкин Р. Товарищ-вещь // Альманах «Транслит» и Свободное марксистское издательство, 2010. С. 33.
4. Родионов А. Игрушки для окраин. М.: Новое литературное обозрение, 2007. 160 с.
5. Холин И. С. Избранное. Стихи и поэмы. М.: Новое литературное обозрение, 1999. 320 с.
6. Якобсон Р. Поэтика и лингвистика // Структурализм: «за» и «против». М.: Прогресс, 1975. 469 с.

*Гриднева Наталья Александровна*

## § 2. ТВОРЧЕСТВО М. ШИШКИНА В ЗЕРКАЛЕ КРИТИКИ: ПОСТМОДЕРНИСТСКАЯ ЭСТЕТИКА И ПОИСК НОВОГО ЯЗЫКА

«Форма “помнит” накопленное за всю историю ее развития содержание; именно поэтому художник ведет с нею извечный спор», — пишет Н. Рымарь [13, с. 4]. Можно сказать, что именно в этом споре рождается истина: обнаруживая неадекватность доставшегося от предшественников языка своему индивидуальному опыту и опыту своей эпохи, художник стремится найти «новое слово», которое в изменившихся условиях только и может иметь аутентичное звучание, т.е. восприниматься как истинное, правдивое, лишённое фальши [11, с. 129]. В этой связи Михаил Шишкин, являющийся, несомненно, одной из самых знаковых фигур современной русской литературы, однажды заметил:

*...любая дорога со временем приходит в негодность — ритвины, ухабы. Язык стирается. Дорога, по которой прошли поколения, становится непроезжей. Зарастает пустословами. Нужно прокладывать новую. «Очередной роман» пишется стертým языком,*

*уже никуда не ведущим. Чтобы добраться до цели, нужна новая дорога, новый способ складывания слов [24].*

Мы хотели бы обратиться к актуальным исследованиям творчества этого писателя, в частности посвященным вопросу освоения им накопленного традицией материала — главным образом, постмодернистского наследия, чтобы в общих чертах обрисовать контексты использования ключевого для анализа современной литературы понятия — «постмодернизм» — и, конечно, сделать некоторые выводы касательно специфики и эволюции художественного метода Михаила Шишкина.

Итак, специфика каждого *современного* этапа в развитии культуры во многом раскрывается именно в характере взаимодействия традиции с новыми веяниями, появляющимися, прежде всего, в процессе переосмысления и реформатирования уже устоявшихся и потому утративших былую убедительность форм художественного языка. Спор с традицией есть то, что, с одной стороны, обеспечивает непрекращающееся развитие литературы, вновь и вновь запускает поиск иных возможностей художественного высказывания и, с другой стороны, сохраняет преемственность между сменяющимися друг друга поколениями литераторов.

Постмодернизм, как известно, не был ни эпохой доминирования традиции (это время осталось далеко в прошлом), ни эпохой доминирования инноваций, в качестве которой может быть рассмотрен предшествовавший ему модернизм. Он делал ставку на поиск конструктивных связей между «старым» и «новым», пытаясь и сохранить, и обновить уже известные формы:

*Возникают, — пишет о постмодернизме Т. Керимов, — мотивы открытия инновации внутри традиции, которая была бы формой воспроизведения социального опыта и включения традиции в движущийся диалог культур [7, с. 383].*

В одном из интервью по случаю выхода романа «Взятие Измаила» М. Шишкин, комментируя «обилие цитат» в своем новом тексте, демонстрирует позицию, весьма резонирующую с этой постмодернистской установкой:

*Живительное семя прорастает на компостной куче. Условие воспроизводства — перегной, куча объедков детства и очистков прочитанного. Все, что упреет, разрыхлится и ляжет основой,*

*культурным слоем, гумусом для ахматовского сора. Время и поколения увеличивают слой и качество перегноя [22].*

Взаимодействие М. Шишкина с традицией, ее материалом, в частности озвученное им самим стремление «создать текст текстов, который будет состоять из отрывков из всего написанного ранее» [20], очень часто оказывается в центре внимания исследователей и критиков. Чего стоит одна только дискуссия, развернувшаяся вокруг вопросов корректности-некорректности прямых заимствований в тексте романа «Венерин волос», когда М. Шишкин был обвинен уже не просто в имитаторстве и вторичности (эти упреки звучали и ранее), но в плагиате [17]. Впрочем, чаще всего насыщенность его текстов прямыми и непрямыми цитатами, всякого рода отсылками, аллюзиями, реминисценциями и т.д. оценивается, конечно, в совсем ином ключе — в частности как результат реализации типичной постмодернистской техники. Так, Т. Прохорова пишет о «постмодернистском цитатном дискурсе» в «Письмовнике» [10, с. 222], М. Абашева замечает, что говорить о языке М. Шишкина «следует, согласно постмодернистской парадигме, в терминах постструктуралистских: это фрагменты языкового существования, обломки речи (в том числе чужого слова)» [1, с. 116] и т.д.

Как проявление постмодернистской стилистики чаще всего также оцениваются специфические особенности шишкинского хронотопа. Так, М. Яворски видит в «своеобразном, существенно онтологически неопределенном функционировании» этой категории отражение «целого ряда постмодернистских идей», отрицающих картезианское представление о мировом пространстве, заселенном «отдельными прочно основанными во времени мыслящими субъектами» [28, с. 396]. С. Лашова, отмечая типичные для текстов писателя наслаивание и пересечение различных эпох, нелинейность и ризоматичность времени, его изображение как «прошло-настояще-будущего» (термин Г. Скоропановой), говорит о заметной близости М. Шишкина известным постмодернистам В. Ерофееву, А. Королеву, В. Пелевину, А. Терехову, В. Шарову, Ю. Буйда, С. Соколову и др. [8, с. 186-187].

Как постмодернистские описываются и некоторые идейно-содержательные аспекты творчества писателя. Так, например,

И. Скоропанова упоминает его имя в ряду русских постмодернистов, проявивших наибольший интерес к культурологической, культуристорической и культурфилософской проблематике; пафос романа «Всех ожидает одна ночь» она усматривает в поисках пути — через отрицание неприемлемого, критическое усвоение имеющегося духовного опыта, развитие способности к нелинейному, многомерному культурфилософскому мышлению, утверждение многоликости, многозначности, динамичности истины [15, с. 350–351]. А. Зыверт, исследуя роман «Венерин волос», говорит о «типично постмодернистском методе своеобразной «расшифровки» окружающего мира, в основе которой лежат вопросы формы и способа существования в нем человека» [5, с. 350].

Усматривая в поэтике произведений М. Шишкина постмодернистские черты, многие исследователи, тем не менее, отмечают, что его творчество не вписывается целиком и полностью в постмодернистскую парадигму, но сочетает в себе элементы и постмодернизма, и модернизма, и реализма. Действительно, тексты писателя поражают многообразием используемых техник и методов. Нельзя, однако, не согласиться с Я. Солдаткиной в том, что «принципиально важен для русской литературы» М. Шишкин «именно в аспекте преобразования приемов европейского постмодернизма, в определенном смысле — преодоления его» [16, с. 239]. Именно в этом ракурсе следует, вероятно, оценивать и упоминаемую многими исследователями, в том числе самой Я. Солдаткиной, актуализацию М. Шишкиным «модернистских черт и принципов художественного мировидения», в частности, подразумевающих поиски «положительного смысла», восстанавливающих аксиологическую вертикаль в условиях тотального крушения привычных хронотопических характеристик бытия [16, с. 239].

Действительно, стилистическая игра, цитатность, всякого рода вариации на «чужие темы» при всем их многообразии и изощренности, кажется, никогда не обретают у М. Шишкина своей самодостаточности, самооценности. Сам он неоднократно заявлял, что все его творчество есть «попытка поймать словами внесловесное, перевести то, что составляет жизнь на язык языка» [21], что все его произведения «всегда были не про слова,

а про жизнь» [19] и что «язык сам по себе — это ведь не реальность, а лишь способ проявления реального, заязычного» [18]. Несомненно, такой подход заметно диссонирует с мировоззрением постмодернизма, который настаивал на условном, знаковом, симулятивном характере реальности и само представление о ней как о нечто «заязычном» считал устаревшей и требующей разоблачения иллюзией.

Осуществленный М. Шишкиным «прорыв к реальности» заставляет специалистов говорить не только об эстетике модернизма, но и о таком явлении, как нео-, или транссентиментализм. Так, например, И. Шульцки, отмечая, что анализ произведений писателя «неизбежно ставит вопрос о преодолении постмодернизма», пишет в этой связи о «поэтике раскавычивания», которая в той или иной мере обнаруживает себя во всех текстах М. Шишкина [26, с. 332].

Напомним, «поэтика раскавычивания» — термин М. Эпштейна, который он вводит в рамках развития своей концепции транссентиментальности. Транссентиментальность наряду с другими возродившимися под знаком *транс* «банальностями» — транссубъективностью, трансидеализмом, трансутопизмом, транслиризмом, трансоригинальностью и т.п. — есть «проекция лирической потребности», которая в постмодернизме с его отказом от наивных и субъективистских стратегий, от проявления творческой оригинальности и выражения собственного Я «перешагнула через свое отрицание». «Постепенно, — пишет М. Эпштейн, — повтор и цитатность входят в привычку, и на их основе возникает новая лирика, для которой ироническое отстранение становится началом, а не концом пути, — лирика заново сброшенных кавычек, поэтика раскавычивания» [27, с. 300].

Наиболее ясное звучание сентиментальные интонации получают, вероятно, в последнем романе писателя «Письмовник». Сам М. Шишкин, отвечая в одном из интервью на вопрос, не является ли в «Письмовнике» стиль главным персонажем, как это, по собственному заключению писателя, было в его первом крупном романе «Взятие Измаила», отметил:

*Думаю, нет. Это давно пройденный этап. Мне кажется, я нашел более важные вещи. И главным персонажем в моем новом тек-*

*сте является любовь. И каким стилем она будет выражена, совершенно не важно [23].*

Проблеме «новой сентиментальности» в романе М. Шишкина «Письмовник» посвящена, в частности, статья Т. Прохоровой, где выявляется роль сентименталистского дискурса в организации художественного мира произведения, в мироощущении его героев, в ценностной концепции автора, а также доказывается, что диалог двух основных здесь дискурсов — сентименталистского и постмодернистского — ведется по закону отрицания отрицания [10]. О нео-сентиментализме упоминает и Ж. Калафатич, исследующая трансформации эпистолярного нарратива в этом романе. В качестве проявления в «Письмовнике» нео-сентименталистской эстетики она отмечает возврат в мир повседневных будней, повышенное внимание к чувствам и эмоциям, размышление над вопросами человеческого существования, личностной идентичности и ценностных ориентаций [6, с. 216].

Отдельно в этом ряду следует упомянуть, вероятно, статью К. Воротынцевой, посвященную лирическому дискурсу в том же романе М. Шишкина. Здесь в центре внимания оказываются автокоммуникативный характер высказываний героев, смещение акцентов с внешнего, авантюрно-событийного ряда на внутри-событийный, а также развитие писателем типично лирических мотивов, в числе которых упоминается, в частности, мотив тождества — тождества отдельного человека и целого универсума, единичного случая и общего движения жизни [3].

Действительно, в «Письмовнике» частная жизнь героев, изображаемая здесь во всех ее интимных подробностях и, казалось бы, совершенно единичных, уникальных деталях, обретает, тем не менее, некое глобальное, общечеловеческое измерение. На это обращают внимание многие исследователи. Так, Р. Шубин, изучая «метафизику мирового человека» в прозе писателя, говорит о «чрезвычайно сильной» в его творчестве и, в частности, в романе «Письмовник» «тенденции превращения многого в одно, множества в единство», когда нечто «перерастает границы персонального», когда «личность инкорпорируется в мир» [25, с. 90]. С. Оробий пишет о «предельно абстрактных» портретах главных героев романа, об «архетипическом характере» действия, о сведении его к универсальным началам [9, с. 147, 161];

Д. Бавильский говорит о непривязанности переписки в «Письмовнике» к конкретному времени, о выходе в «абстрактно-историческое пространство, наделенное универсальными реалиями», об «архетипических общих воспоминаниях» и попытке М. Шишкина «дать нам чистые, насколько это возможно, интенции главных человеческих чувств» [2].

Заметим, такая логика лежит в основе именно лирического жанра, где «каждый отдельный случай возвышается до общезначимого, символического» [29, р. 540], воспринимается «отвлеченно от индивидуальности действующих лиц» — как нечто «вне- и сверхличное», превращаясь, таким образом, в «парадигму переживания для любого другого человека» [14, с. 199]. Собственно, именно эта, по определению Л. Гинзбург, «парадоксальная» устремленность лирики — самого субъективного рода литературы — к общему [4, с. 10] в самой значительной степени обеспечивает читателю известную возможность идентификации себя с лирическим героем, обнаружения в изображаемой частной истории неких первосмыслов, неизбежно актуальных и для него самого.

Эти экзистенциальные, глубинные смыслы зарождаются и позволяют обнаружить себя за счет специфической организации материала, когда жизнь отдельного человека предстает не как цепочка событий, но как история самопознания. Н. Рымарь говорит в этой связи об особом принципе структурирования художественного содержания, определяемом им как «лирическое членение» и подразумевающим такую деформацию предметного ряда, которая позволяет максимально полно реализовать суверенности сознания лирического субъекта, подчиняясь импульсивной логике субъективного восприятия и превращая расчлененную предметность в строительный материал для создания аутентичного образа внутреннего мира героя [13, с. 64–66]. Именно лирическое членение, по мнению Н. Рымаря, позволяет «развоплотить» опыт героя, лишит этот опыт конкретности, снять границу между индивидуальным и коллективным, между Я и Другим [12, с. 301].

В заключение приведем еще одну цитату из интервью М. Шишкина:

*Традиция отвечает на вопрос вопросов: «Куда ж нам плыть?». Громада тронулась и рассекает волны, но роман — это не рейсовый*



паром. Традиция именно в том, чтобы идти не по расписанию. Ведь все уже написано. И всегда было уже все написано, и всегда будет. Но вот садится молодой человек под своды и выводит на бумажке: «Война и мир». И после него тоже кажется, что уже все написано. А потом приходит другой человек, и на бумажке появляются буквы: «Чевенгур». В этом и заключается традиция: в создании нового типа романа [24].

Действительно, ситуацию, когда, якобы, «все уже написано», можно рассматривать как перманентную в истории развития культуры, разве что переживается она когда более, когда менее остро, провоцируя художников, соответственно, на более или менее радикальное обновление уже имеющихся форм. Богатое, многогранное наследие постмодернизма, несомненно, является важным предметом осмысления и интерпретации для современных художников. Без этого поиск нового слова – того, что в условиях имеющегося опыта будет звучать искренно, правдиво, убедительно, – очевидно, не сможет принести положительных результатов.

#### Библиографический список

1. Абашева М. Функция первичных речевых жанров в прозе Михаила Шишкина // Знаковые имена современной русской литературы: Михаил Шишкин: коллективная монография. Краков, 2017. С. 113-122.
2. Бавильский Д. Шишкин лес // Частный корреспондент. 11.08.2010. URL: [http://www.chaskor.ru/article/shishkin\\_les\\_19083](http://www.chaskor.ru/article/shishkin_les_19083) (дата обращения: 19.11.2020).
3. Воротынцева К. А. Лирический дискурс в романе М. П. Шишкина «Письмовник» // Narratorium. 2017. № 1 (10). URL: <http://narratorium.rggu.ru/article.html?id=2626150> (дата обращения: 19.11.2020).
4. Гинзбург Л. Я. О лирике. М.: Интрада, 1997. 415 с.
5. Зыверт А. Человек на войне (Михаил Шишкин, *Венерин волос*) // Знаковые имена современной русской литературы: Михаил Шишкин: коллективная монография. Краков: Scriptum, 2017. С. 349-363.

6. Калафатич Ж. Поиски вымышленного царства. Трансформация эпистолярного нарратива в романе Михаила Шишкина *Письмовник* // Знаковые имена современной русской литературы: Михаил Шишкин: коллективная монография. Краков: Scriptum, 2017. С. 215-225.

7. Керимов Т. Х. Постмодернизм // Современный философский словарь. М., Бишкек, Екатеринбург: Одиссей, 1996.

8. Лашова С. Н. Принцип пазла: язык и хронотоп в прозе М. Шишкина // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. 2010. № 6 (12). С. 186-190.

9. Оробий С. П. «Вавилонская башня» Михаила Шишкина: опыт модернизации русской прозы. Благовещенск: Издательство БГПУ, 2011. 161 с.

10. Прохорова Т. Г. «Новая сентиментальность» в романах М. Шишкина «Письмовник» и Е. Водолазкина «Авиатор» // Вестник Томского государственного университета. Филология. 2019. № 59. С. 216-232.

11. Рымарь Н. Т. Аутентичность художественного высказывания как проблема эстетического события // Вестник Самарской гуманитарной академии. Серия: Философия. Филология. 2013. № 1 (13). С. 128-150.

12. Рымарь Н. Т. Поэтика границы в литературе: Эстетические и поэтологические аспекты проблемы границы как феномена художественного языка. Siedlce, 2016. 334 с.

13. Рымарь Н. Т. Современный западный роман: проблема эпической и лирической формы. Воронеж: Воронежский государственный университет, 1978. 128 с.

14. Сильман Т. И. Заметки о лирике. Л.: Советский писатель, 1977. 224 с.

15. Скоропанова И. С. Русская постмодернистская литература: Учеб. пособие. М.: Флинта, Наука, 2001. 608 с.

16. Солдаткина Я. Итальянские мотивы в романах Михаила Шишкина *Венерин Волос* и Евгения Водолазкина *Лавр* // Знаковые имена современной русской литературы: Михаил Шишкин: коллективная монография. Краков: Scriptum, 2017. С. 239-248.

17. Танков А. Шествие переперщиков // Литературная газета. 2006. № 11-12. URL: [old.lgz.ru/archives/html\\_arch/lg112006/Polosy/8\\_2.htm](http://old.lgz.ru/archives/html_arch/lg112006/Polosy/8_2.htm) (дата обращения 19.11.2020).

18. Шишкин М. Вперед к Гоголю! [интервью М. Эдельштейну] // Эксперт. 09.05.2011. URL: <http://www.bigbook.ru/smi/detail.php?ID=11603> (дата обращения: 19.11.2020).

19. Шишкин М. Михаил Шишкин о своем новом романе «Письмовник» [интервью Л. Данилкину] // АфишаDaily. 6.08.2010. URL: [https://daily.afisha.ru/archive/vozduh/archive/mihail\\_shishkin](https://daily.afisha.ru/archive/vozduh/archive/mihail_shishkin) (дата обращения: 19.11.2020).

20. Шишкин М. ... наносит ответный удар [открытое письмо] // URL: <https://mezhd.livejournal.com/9359.html> (дата обращения: 19.11.2020).

21. Шишкин М. Написать свою Анну Каренину... [интервью М. Концевой] // 9 канал ТВ. 05.12.2010. URL: <http://9tv.co.il/news/2010/12/05/89804.html> (дата обращения: 19.11.2020).

22. Шишкин М. Тот, кто взял Измаил [интервью Н. Александрову] // Итоги. 2000. № 42. URL: [www.itogi.ru/archive/2000/42/115757.html](http://www.itogi.ru/archive/2000/42/115757.html) (дата обращения: 19.11.2020).

23. Шишкин М. У Бога на Страшном суде не будет времени читать все книги [интервью Н. Кочетковой] // Известия. 22.06.2005. URL: <https://iz.ru/news/303564#ixzz2ixqD8tVb> (дата обращения: 19.11.2020).

24. Шишкин М. Язык – это оборона [интервью Г. Мореву] // Критическая масса. 2005. № 2. URL: <https://magazines.gorky.media/km/2005/2/yazyk-eto-oborona.html> (дата обращения: 19.11.2020).

25. Шубин Р. Метафизика мирового человека в прозе Михаила Шишкина. Опыт герменевтического анализа // Знаковые имена современной русской литературы: Михаил Шишкин: коллективная монография. Краков: Scriptum, 2017. С. 89-102.

26. Шульцки И. *По следам Байрона и Толстого*: скрипторика и субъект письма в прозе Михаила Шишкина // Знаковые имена современной русской литературы: Михаил Шишкин: коллективная монография. Краков: Scriptum, 2017. С. 317-334.

27. Эпштейн М. Н. Постмодернизм в России. «Азбука-Аттикус», 2019. 373 с.

28. Яворски М. Категории времени и пространства в творчестве Михаила Шишкина. На материале романа Венерин волос // Знаковые имена современной русской литературы: Михаил

Шишкин: коллективная монография. Краков: Scriptum, 2017. С. 395-401.

29. Wilpert G.v. Lyrik // *Sachwörterbuch der Literatur*. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag, 1989. pp. 540-545.

*Заломкина Галина Вениаминовна*

### § 3. ОБРАЗ СОВРЕМЕННОЙ ЖЕНЩИНЫ В РОМАНЕ В. ПЕЛЕВИНА «НЕПОБЕДИМОЕ СОЛНЦЕ»

Разработка женских образов в творчестве В. Пелевина всегда специфична и провокативна. Некоторые базовые составляющие этой разработки заложены в его раннем рассказе «Ника». Игра с кодами русской литературной классики позволяет автору на протяжении всего повествования представлять кошку лирического героя как его любимую девушку. Самоценность собственно женственности в данном рассказе проблематична. С одной стороны, О. Богданова, например, обнаруживает в рассказе полемичку Пелевина с традиционной теневой ролью женских персонажей: «У Пелевина... мир героини не только не заслонен миром героя, но и равноправно (и успешно) сотрудничает с ним» [2, с. 78]. Н. Беневоленская же полагает, что главный герой «Ники» – вполне традиционно – сам рассказчик: «*поливалентное и многоликое симулятивное начало сосредоточено в первую очередь в образе рассказчика*» (а это – настоящий повод для рассказа – игра с дискурсом), так как именно в его «*повествовательном дискурсе Ника предстает такой, какой ее видит читатель*» [1, с. 3].

Если попытаться примирить две эти позиции, получится, вероятно, следующее: рассказчик – как «истинный» субъект – вступает в схватку с субъектностью Ники и пытается ее преодолеть, прежде всего, для собственного восприятия. Ника – самодостаточный субъект, но субъект не вполне человекообразный. И дело не только и не столько в том, что героиня оказывается домашним питомцем, сколько в ее основополагающей инаковости по отношению к любовнику. Выстраивается аллегория восприятия мужчиной женщины: женщина-субъект не может

быть «освоена», пока не станет объектом, а ее партнер-мужчина не станет «хозяином». Эту аллегорию Пелевин развивает в романе «S.N.U.F.F.»: весьма схожий с лирическим героем «Ники» рассказчик ведет поединок со своей кибер-наложницей – ошеломляюще красивой и наделенной искусственным сверхинтеллектом. Ее можно удобно настроить под запросы мужчины-владельца. Дамилола настраивает Каю таким образом, чтобы она обладала максимальной индивидуальностью, он парадоксально стремится к максимальному личностному контакту со своей суррой как раз из-за того, что не признает личности в «электроприборе». Он наслаждается им же самим созданной искусственной ситуацией покорения «своенравной» возлюбленной.

И Ника, и Кая – потомки набоковской Лолиты, так же как рассказчик – Гумберта, объективирующего нимфетку из-за невозможности взаимодействия с ее почти герметичной субъективностью. И во всех трех случаях нечеловечески прекрасное существо подлежит еще и жесткой обороне от посягательств соперника – именно как объект, не способный на разумный выбор.

Здесь коренится общий для текстов Пелевина вектор разработки значимых для сюжета женских персонажей как существ малопонятных и опасных: они обладают свойствами, выводящими их за пределы человеческой и социальной нормы, и/или так или иначе вводят мужчину в иллюзию. Таковы, например: А-Хули («Священная книга оборотня») – морочащая мужчин древняя лиса-оборотень; англичанка Мюсс («Числа») – с помощью финансовых махинаций лишившая протагониста-банкира всех его немалых денег; Юка («Смотритель») – «овеществленная галлюцинация», которая существует, только когда ее кто-нибудь видит; искусствоведка Мара («iPhuck10»), обманом заточившая героя в цифровой кластер; немолодая располневшая бывшая содержанка Таня («Тайные виды на гору Фудзи») с помощью магических практик полностью подчиняющая себе волю одного из российских олигархов.

Поздние романы Пелевина провокативно играют с мизогиническим кодом, травестийно используя целый спектр стандартных взглядов и оценок, свойственных «мужскому/патриархальному» мировосприятию, а также гротескные пародийные варианты оценок и взглядов феминистских. Так, в романе «Лам-

па Мафусаила, или Крайняя битва чекистов с масонами» разворачивается противостояние двух мощных тайных организаций, связанных с противоборствующими сверхцивилизациями, показательно однополыми – «Бородачей» и «Красоток А». Пелевин выводит половые и гендерные противоречия на уровень основополагающей бинарной оппозиции мужского и женского начал. Эта тема развивается в романе «Тайные виды на гору Фудзи»: приверженки древнего мезоамериканского культа Священной игуаны посредством колдовства управляют поведением мужчин в масштабах всего земного шара, обосновывая свои действия вполне агрессивной философией.

В новейшем на данный момент романе Пелевина «Непобедимое солнце» такая оппозиция уступает место диалектическому единству. Изначально противоположные мужское и женское начала переплетаются и взаимопревращаются, концентрируясь в образе главной героини Саши Орловой. Таковое переплетение – главная особенность образа современной женщины в исследуемом романе, я разберу его во второй части статьи. Пока же считаю целесообразным остановиться на некоторых других механизмах обрисовки героини.

В противоположность описанным выше персонажам, она не обладает опасными или вводящими в заблуждение качествами. У нее есть предок в художественной системе Пелевина – это Анна из романа «Чапаев и Пустота». Несмотря на все внешние признаки роковой женщины (вполне в духе эстетики декаданса), она – положительная героиня, традиционно идеализированная: очень красивая, образованная, интеллектуальная, одухотворенная, склонная к поиску трансцендентного знания, обладающая чувством собственного достоинства, самодостаточная, правдивая, надежная.

Центральный персонаж «Непобедимого солнца», от имени которого ведется большая часть повествования, наделена сходными чертами, но, в отличие от маркировано исключительной Анны, обрисована как типичная представительница нашего времени, обильно высказывающая феминистические идеи с небольшим уклоном в мизандрию:

*Парень цикличен, как стиральная машина. Его личность, как правило – это плохо написанное программное обеспечение к неболь-*

шому члену. А ты спокойная, ровная, глубокая и постоянная (если вычсть три дня в месяце) — но ведь надо как-то ужиться рядом [3, с. 18].

Саша наделена также показательными чертами женщины как таковой, например специфической эмоциональностью:

*Мы обнялись, и я пустила небольшую слезу. Совершенно искреннюю, конечно — но небольшую и скорее протокольную. Глаза Со тоже мокро заблестели, и мы пару раз всхлинули. Уверена, что Со в этот момент горевала так же чистосердечно, как я. Но через минуту наши слезы уже полностью высохли [3, с. 245].*

Она высказывает идеи, вполне банальные, но узнаваемые и убедительные для женщин, хотя бы отчасти склонных к рефлексии: «Природа женщины — быть прекрасной. Мне хочется нравиться в первую очередь себе. И если мое отражение в зеркале устраивает меня саму, то с самцом проблем не будет точно» [3, с. 33].

Безусловно, эта типизация носит во многом игровой характер — Пелевин иронично использует стереотипные представления о «женской натуре» (вплоть до неоднократного упоминания частой необходимости посетить туалет) и об идеях «продвинутых» современных женщин («женское счастье вообще мало связано с мужским членом, но патриархальному мозгу трудно такое вместить» [3, с. 445]). Но, как и всегда в его игре с дискурсами, доля шутки оказывается именно долей, травестийное разворачивание животрепещущей повестки не отменяет серьезного и искреннего размышления над проблемой, которое, например, прорывается в сцене на пустыре в Гаване, который Саша посещает из интереса к значным местам.

Из-за борьбы правительства с секстуризмом проституция там принимает подпольные формы: «Это был романтично-первобытный вариант, потому что соитие происходило прямо на траве — но выбирать подругу самцам приходилось при свете зажигалки» [3, с. 502]. Контакт с такого рода экзотикой выводит героиню к совсем не карнавальным мыслям:

*Следующая девушка... зажгла огонек не снизу, а сбоку. И тени вдруг нарисовали на ее лице такую тысячелетнюю безнадежную грусть, что у меня сразу пропала всякая охота продолжать этнографическую экскурсию. Я сунула ей пару инвалютных бумажек и пошла с пустыря прочь <...> я прочитала в ее лице что-то такое...*

*Даже не отвращение к происходящему. Наоборот, молчаливую готовность с улыбкой вытерпеть все до конца — пополам с надеждой, что это неправда и мир на самом деле устроен иначе, жизнь летит к счастью и свету, и, если как следует ущипнуть себя и проснуться, наваждение пройдет. <...> Жалость, думала я, это когда узнаешь себя в другой... А в остальное время нам не то что плевать на других, мы даже не догадываемся, что они существуют. Так, видим иногда тюки на обочине... А что такое другой человек? По сути, та же мировая душа, с омерзением понявшая, чего от нее хотят [3, с. 522].*

Саша говорит о себе: «Я практически блондинка. Ну, если чуть-чуть доработать» [3, с. 15], — и это указание на цвет волос становится нарочитым элементом ее самохарактеристики. Она иронично прикидывается недалекой — в соответствии со стереотипными представлениями: «Говорите проще, — сказала я. — Я блондинка» [3, с. 376].

«Недалекость» не мешает героине идти по пути эзотерического знания и, в конце концов, прийти к настоящей трансценденции — к выходу за пределы матрицы привычных представлений и пониманию истинного устройства мира. Причем идет по этому пути она не с утилитарными, приземленными целями, как прежние героини Пелевина. Таня из рассказа «Бубен верхнего мира» зарабатывает на камланиях шаманки Тыймы: воскрешает погибших во время войны на территории СССР немецких военных и оформляет их брак с желающими уехать из России девушками. Другая Таня — в романе «Тайные виды на гору Фудзи» проходит трудный путь к запредельному знанию с одной целью — наложить чары на очень богатого и влиятельного мужчину и обеспечить себе старость.

Героиня же «Непобедимого солнца» бескорыстна в своих духовных поисках. Ее любовник насмешливо называет ее искания «бусами», «виртуальной связкой духовных сокровищ». Саша развивает его мысль в ироничную саморефлексию и отмечает всю ту же типичность такого поведения:

*...Ты наводишь на себя марафет не только перед физическим зеркалом. Ты, как и любая другая продвинутая девушка, собираешь коллекцию всего самого крутого, красивого, няшного и звонкого, что только может предложить окружающая тебя реальность,*



*и украшаешь себя этим. Делаеть как бы такое ожерелье из офигенских камушков, которые тебе попадаютя. Один камушек — йога. Другой — анапана. Третий — какое-нибудь там холотропное дыхание. Четвертый — адвайта. Книжки. Подкасты. Музыка. Ты собираешь это все на свою нитку, потому что хочешь быть самым красивым цветочком... [3, с. 32-33].*

Вступая в воображаемую полемику, героиня выводит стремление к красоте за пределы утилитарности: «Мне кажется, что стремление стать «красивым цветочком» — это такой же закон природы, как тяготение. Красота — одно из названий совершенства» [3, с. 33]. У ее порыва к эзотерическому и запредельному есть и когнитивное основание, которые формулирует один из ее духовных наставников (предположительно — аватара Шивы) Ганс-Фридрих: «Человек — это загадка, не разгаданная еще никем. Ты родилась, живешь, взрослеешь — и постепенно видишь, что в существовании много непонятого. На самом деле — одна сплошная тайна» [3, с. 35].

Обретение протагонистом истинного знания о мире в результате активного духовного поиска и когнитивного усилия — главное событие большинства текстов Пелевина, начиная с ранней повести «Затворник и Шестипалый» (1990 г.) и заканчивая романом 2019 г. «Искусство легких касаний». Все преодолевающие трансцендентную преграду до Саши были мужчинами (или существами с мужскими характеристиками, как бройлерный цыпленок Шестипалый). На первый взгляд, в исследуемом романе Пелевин меняет пол и гендер главного действующего лица, однако нарочито подчеркиваемая женственность взыскующей сверхзнания протагонистки парадоксальным образом проблематизируется, центральный образ обнаруживает андрогинные черты.

И дело здесь не только и не столько в том, что она бисексуальна и самую сильную привязанность испытывает к женщине легкого поведения, чьи услуги купила на одной из улиц Гаваны. Ее лесбийство как раз подтверждает ее женственность, поскольку оно коренится в радости от полного душевного созвучия, основанного на совпадении полов. Лесби у Пелевина — не мужеподобная недо-женщина, а вдвойне-женщина. Андрогинность же Саши, указание на которую содержится уже в имени, связана

со второй составляющей романа — историей римского императора Элагабала, от лица которого героиня видит сны. Они указывают на ее роль в событии, которое лежит в основе сюжета в целом: необходимости решить судьбу мира — позволить ему исчезнуть или же «перезагрузить» реальность. Элагабалу, в свою очередь, свойственна некоторая женственность: он смазлив, с удовольствием использует косметику. Современное понятие половой/гендерной небинарности работает в образах Саши и Элагабала и эксплицируется в тексте, когда некоторые персонажи — в соответствии с веяниями времени — представляясь, обозначают гендерную самоидентификацию:

— Кендра Форк, — сказал падаван, — and the pronouns are she/her. <...> — Винсент Вулф, — представился мужик с пони-гэйлом. — Просто Винс. My pronouns are he/his» [3, с. 398-399].

Взаимоперетекание мужского и женского в романе соответствует размыванию грани между современностью и историческим прошлым. Возможность контакта нашей современницы и древнего римлянина связана со способностью человека, посвященного в тайну мира, менять реальность. Возможность трансформации реальности отменяет линейность исторического процесса, прошлое, настоящее и будущее оказываются вариативными, не встроенными в жесткие причинно-следственные цепочки.

Саша приобщается к тайне мира, когда узнает, что существует камень под названием «Sol Invictus» (непобедимое солнце), «создающий всю нашу реальность. <...> Если знаешь, как управлять им, ты получаешь власть над Вселенной» [3, с. 366, 374]. Мастерство управления камнем состоит в способности особым образом танцевать перед ним, которой обладает так называемый soltator.

*Танцуя, он меняет человеческий мир. Он может многое совершить по своей собственной воле — например, сделать себя цезарем. Но главное, вселенское изменение случается, когда око небесной машины соединяется с ним в одно целое и постигает, как следует измениться всему — и следует ли всему быть дальше [3, с. 488-489].*

Саша оказывается поначалу ответственной за поиск такого солтатора, а затем и им самим.

Возможность «станцевать» новый вариант реальности связана со второй (после трансцендентного прорыва когнитивного плена) важнейшей темой творчества Пелевина – темой нарратива. В романе «Тайные виды на гору Фудзи» российский олигарх, которому случилось пережить прозрение в буддийской медитации, формулирует базовое для поэтики Пелевина соображение: «Дело в том, что мы живем не в „мире“, не в „пространстве» и не во „времени«, не среди ощущений и переживаний – мы живем в нарративе, в сказке. Мало того, мы не просто живем в нем, мы сами тоже нарратив» [4, с. 226]. Эта тема разворачивается в формах космогонического мифа и метаромана: воспринимая героем реальность оказывается так или иначе конструируемой по типу повествования, либо сверхсуществами («Generation П», «Empire V», «Бэтман Аполло», «Смотритель», «Лампа Мафусаила, или Крайняя битва чекистов с масонами»), либо литератором («Чапаев и Пустота», «iPhuck 10»), либо тем и другим («t», «Любовь к трем цукербринам», «Искусство легких касаний»).

В свете подобного наблюдения повествователей романа «Непобедимое солнце» можно рассматривать не только как маски автора. Хотя, следует заметить, именно на феномен маски сделан акцент в романе: античные маски солнца и луны играют в сюжете важную роль. После перезагрузки реальности античные маски обращаются в повсеместно и всеми носимые гигиенические: пандемия оказывается продуктом Сашиных не очень умелых усилий по воссозданию мира.

Повествователи в романе, в особенности современная женщина Саша Орлова, – поэтологическая аллегория авторства как такового: создатель нарратива увиден как специфический демиург, свойства которого определяются особенностями литературного творчества. Саша замечает, что заимствует идеи у знакомых мужчин: «Удивительно, но сейчас я почти что повторяла за Алексеем-референтом. Хотя, с другой стороны, чему тут удивляться? Услышала бы что-то другое, другое и повторила бы» [3, с. 500]. «Я блондинка», – иронично объясняет она, однако дело здесь не в ее разыгрываемой недалекости, а в специфике литературного творчества как такового, которое в поэтологической системе координат Пелевина осмысливается вполне в русле бартовского взгляда на писателя как на скриптора. Наиболее пря-

молинейно такой подход сформулирован в романе «iPhuck 10» от лица «литературного алгоритма»: «кто именно автор, ответить будет довольно сложно. Как сказал когда-то поэт Маяковский, «150 000 000 мастера этой поэмы имя». Думаю, он ошибся примерно на два порядка, но подход в целом правильный» [5, с. 6-7].

Отсутствие у писателя автономности мышления объясняется в романе «iPhuck 10» его компьютерной природой, в романе «Непобедимое солнце» – женской. И здесь возникает примечательная переключка с сентенцией по поводу женского ума, которую высказывает персонаж Л. Даррелла Дарли – в своем повествовании о Жюстин – заглавной героине первого романа «Александрийского квартета»:

*То, что она выдавала за собственные мысли, было позаимствовано... она отыскивала примечательное в книгах, не читая их, а только слушая непревзойденные рассуждения Бальтазара, Арноти или Персуордена об этих книгах. Она была ходячей выжимкой из писателей и мыслителей, которых когда-то любила или почитала – впрочем, чем еще может быть умная женщина? [6, с. 164].*

Обдумывая данную переключку, следует учитывать два обстоятельства. Во-первых, тетралогия Даррелла – метароман, пристально вглядывающийся в природу и особенности литературного текста. Во-вторых, восприятие Дарли (в том числе и его мужское превосходство) проблематизируется вплоть до опровержения в следующих частях «Квартета». Эти соображения помогают понять игровую природу пелевинского уподобления скриптора, который заимствует отовсюду, женской интеллектуальной несамостоятельности. Саша не только использует подходящие мысли и высказывания знакомых мужчин, но и наделяет их собственными, достраивает рассуждения до нужного уровня (в данном случае уже как автор по отношению к персонажу):

*Тут он замялся, потому что для его сарказма резко кончилось топливо. Но мысль, конечно, была занятная – и в определенном смысле верная... Если бы я была на месте Егора и хотела саму себя грамотно простебать, я развила бы эту мысль примерно так... [3, с. 32].*

Далее следует цитированная выше мысль об ожерелье из духовных учений, которая в восприятии читателя остается как

принадлежащая Егору, хотя на самом деле приписана ему более мудрой и умелой в формулировках подругой.

Подведу итог. Главная героиня романа В. Пелевина «Непобедимое солнце» обрисована как типичная представительница нашего времени, наделенная также показательными чертами женщины как таковой, типизация носит игровой характер, пародирующий стереотипные представления. Образ героини выстраивается на диалектическом единстве мужского и женского, современного и архаического и становится аллегорией литературного авторства.

#### Библиографический список

1. Беневоленская Н. П. «Ника» Виктора Пелевина. СПб.: факультет филологии и искусств СПбГУ, 2009. 96 с. (серия «Текст и его интерпретация»; вып. 7).
2. Богданова О. В. «Традиционный постмодернизм» рассказа В. Пелевина «Ника» // Вестник Санкт-Петербургского университета. История. 2003. № 1. С. 73-82.
3. Пелевин В. Непобедимое солнце. М.: Эксмо, 2020. 704 с.
4. Пелевин В. Тайные виды на гору Фудзи. М.: Эксмо, 2018. 416 с.
5. Пелевин В. iPhuck 10. М.: Издательство «Э», 2017. 416 с.
6. Durrell L. Justine// Durrell Lawrence. The Alexandria Quartet. London: Faber and Faber. 1962, 884 p.

#### § 4. ПОВЕСТВОВАТЕЛЬНЫЕ СТРАТЕГИИ ДЛЯ СОЗДАНИЯ ДВОЙНОЙ ОПТИКИ ДЕТСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ: ВОЗМОЖНОСТЬ ДОПОЛНЕННОЙ ИСТИНЫ

Наличие образа читателя-ребенка в исследованиях, посвященных детской литературе, считалось главным критерием, который отличает детскую литературу от взрослой: «В том случае, когда образ читателя-ребенка почти не прослеживается в тексте, текст атрибутируется как «взрослый», иногда вопреки замыслу автора» [1, с. 19]. То есть, если автор решил написать свое произведение для детей (например, на детскую тему), но не включил в произведение воспринимающее сознание ребенка, то такой текст не будет считаться детским.

Критерий наличия образа читателя-ребенка позволял четко противопоставить детские книги книгам «круга детского чтения», ведь в последних нет установки автора на чтение произведения детьми. Дети читают эти произведения потому, что героем в них является ребенок, и его точка зрения, его чувства и мысли понятны детям. Но в отличие от детской литературы в этих «взрослых» книгах есть несовпадение позиции повествователя и позиции героя-ребенка. Так в «Детстве» Л. Н. Толстого автор осуждает Николеньку за его отношение к Иленьке Грапу, рассказывая о позднем раскаянии. В этих текстах присутствует рефлексия взрослого над чувствами ребенка, оценка детского переживания событий извне, со стороны.

Когда ребенок читает «Детство» Толстого, он может вполне понять смыслы, данные ему глазами героя (близкого ему по возрасту и особенностям видения мира), но те смыслы, которые оказываются за пределами точки зрения героя (в авторской интенции), могут остаться для него закрытыми, при этом конфликт точек зрения повествователя (взрослого) и героя (ребенка) может остаться непонятым. Такое восприятие текста можно характеризовать как неполное, недостаточное, причина его – в отсутствии учета восприятия ребенка (что находится за границами авторской задачи). Можно даже предположить, что в силу особенно-

стей детского восприятия не происходит выхода за пределы мира героев, нет осмысления целого с позиции авторской вненаходимости, есть ограничения в понимании художественной формы, а возможно, и самого феномена искусства.

Но именно книги круга детского чтения заставляют нас задуматься о возможности двойной адресации «детских» книг, ведь в них есть те самые две позиции: взрослого и ребенка, нет только управления восприятием ребенка, чтобы дополнить его понимание смысла до целого (именно поэтому эти книги и не являются детской литературой).

Образ читателя-ребенка был достаточным критерием разграничения детской и взрослой литературы, пока «следы» его можно было найти в трех взаимосвязанных составляющих детской литературы, при этом внесение дополнительного критерия двойной адресации детской книги ребенку и взрослому не требовалось. Вот эти три условия:

1. Детская тема: дружба, учеба, каникулы, отношения с ровесниками, реже – с взрослыми;

2. Особый хронотоп (знакомый ребенку мир школы или дома, его открытие, или – наоборот трансформация знакомого – фантастический мир: сказочный Изумрудный город или Третья планета, хронотоп, особенно важный для ребенка в силу особенностей детской психики, веры в чудо) [5];

3. Повествование, при котором позиция повествователя совпадает с позицией героя. Часто герой сам рассказывает историю от первого лица, а иногда даже пишет дневник («Дневник фокса Микки» Саши Черного, «Дневник кота убийцы» Энн Файн, «Ирка. Скетчбук. Тимофей. Блокнот» Нины Дашевской, «Дневник Джанни Урагани» Вамбы, «Дневник индейца» Шермана Алекси, или герой «пишет» дневник на магнитофон: «Отель Большая Л» Кепнера, «Навозный жук летает в сумерках» Марии Гриппе др.).

Классический пример, сохраняющий все эти три условия (детские тема и хронотоп и повествователь-герой), – «Витя Малеев в школе и дома» Н. Н. Носова. Здесь есть знакомые читателю-ребенку темы (школьные будни и дружба), особый «свой» для ребенка хронотоп (дом и школа вынесены в название), и повествование ведется от имени самого героя. Цель та-

кого построения – передать ценности наполненного событиями счастливого детства. Эта задача одинаково решается и с позиции повествователя-героя, и за героем стоящего читателя. Двойную адресацию тут разглядеть сложно, потому что нет двойной оценки события. Но ситуация существенно меняется, когда начинает расширяться круг тем детской литературы.

Сегодня взрослые темы свободно обсуждаются с детьми, и не так легко понять, что именно теперь позволяет атрибутировать книгу как детскую или взрослую. Глубина подачи темы не кажется нам объективным критерием разграничения детской и взрослой литературы, зато двойная адресация произведения – критерий, на наш взгляд, более объективный.

В статье Е. Ю. Леоновой «Понятие «Детская литература»: к постановке проблемы» автор отмечает недостаточность критерия наличия образа читателя-ребенка и предлагает такие дополнительные критерии разграничения детской и взрослой литературы, как: определенная тематика, дидактичность, хронотоп, статичность героя и ограничения в использовании языковых средств (простота языка):

*Благодаря сочетанию этих черт на уровне поэтики и тематики, произведение найдет отклик у ребенка и будет интересно ему. Это не будет значить, что взрослому такое произведение недоступно. Детская литература – часть литературы вообще, и приведенные критерии не сузят, а только расширят количество адресатов. Адресацию детской литературы можно таким образом, назвать двойной... [4, с. 21].*

Конечно, детская литература доступна и взрослому, хотя бы потому, что ребенком он когда-то был. Этот вывод исследовательницы близок к наблюдениям Арзамасцевой и Никитиной об общем поле детской и взрослой литературы, на котором возможен диалог взрослого с детской субкультурой [1]. Но нам интересно другое: выстраивается ли автором сознательно эта двойная адресация? И какие у этой авторской стратегии цели?

Под двойной оптикой детской литературы мы предлагаем понимать заложенную автором возможность двойного прочтения произведения (или его фрагмента) – ребенком и взрослым, при котором возможно двойное – бесконфликтное, но дополненное – понимание ситуации (или события).



Очень важно, что учет двух позиций восприятия произведения (ребенка и взрослого) становится все более очевидным в современной детской литературе. Как нам кажется, взрослая позиция «приходит» в детскую литературу как раз из-за расширения круга детских тем.

Практически не осталось тем, которые были бы запрещены в разговоре с ребенком. Детские писатели обсуждают развод родителей («Само собой и вообще» К. Нестлингер, «Пусть танцуют белые медведи» У. Старк), травлю в школе («Лакрица и Привезение», «Цацки идет в школу» М. Нильсон), любые формы насилия — от домашнего («Книга всех вещей» Г. Кейер) до насилия над сознанием («Падение» А. Провост), тему болезни и депрессии («Ночные птицы» Т. Хаугена), тему старости и смерти близкого («Отель «Большая Л»» Ш. Кейпера, «Мой дедушка был вишней» А. Нанетти, «Черепаша, которая любила Шекспира» С. Гандольфи, «Умеешь ли ты свистеть, Йоханна?» У. Старка), тему ответственности перед массовыми смертями — геноцид, война, тема репрессий («Ленинградские сказки» Ю. Яковлевой, «История старой квартиры» А. Литвиной и А. Десницкой, книги про беженков-евреек А. Тор); а также темы телесности, гендера и сексуальности (книги М. Нильсон о Семле и Гордоне, «Чудаки и зануды» У. Старка).

Чем вызвано такое расширение тематики? Темы взрослого мира начинают окружать ребенка довольно рано, потому что от информационных потоков мира взрослых ребенка сегодня невозможно оградить. Психологи отмечают раннее психологическое взросление ребенка, а вместе с тем, инфантильность и несостоятельность психики взрослого, не умеющего защитить, оградить от жестокого мира, дать надежную опору.

Ребенку современная детская литература демонстрирует мир взрослых проблем и несостоятельного взрослого, нуждающегося в помощи. Взрослому — ребенка, который не должен решать взрослые задачи сейчас, но должен получить опыт того, как следует решать их в будущем. Детская литература начинает проблематизировать тему детства и взрослости, усиливает острые углы, шокирует, стирая границы. Это похоже на шок, когда вы подготовились к разговору на сложную тему с вашим ребенком, а он знает об этом больше вашего. Но при этом это не значит, что вам

нечего добавить и даже скорректировать в его представлениях. Необходим именно диалог, обмен позициями, дополнение позиций друг друга.

В современной детской литературе двойная оптика становится необходимым условием и порождения, и восприятия текста. Вам не обойтись без объяснений того, зачем героиня «Истории старой квартиры» вырезала лица репрессированных родственников с семейных фотографий. А вопрос этот не может не быть задан ребенком, потому что он подготовлен иллюстрациями, этот смысл ребенок затребует, но ответ на вопрос (его глубина, широта контекста будет определяться взрослым, читающим вместе с ребенком).

Однако нельзя утверждать, что установка на двойную оптику возникла только в новейшей детской литературе. Присутствие взрослого в детской книге, адресованность детской книги взрослому подтверждается высказываниями детских поэтов и писателей: настоящая детская поэзия отображает мир ребенка на уровне самой высокой поэзии (Михаил Яснов) [7, с. 7], детская литература должна быть литературой для всех (Маршак) [1]; да и просто читательским наблюдением: неинтересно читать детскую литературу, в которой нет позиции взрослого, и наоборот, там, где такая позиция есть (в установках автора), можно смело говорить о высоком художественном качестве текста (грусть взросления в Винни-Пухе Милна, переживание катастрофичности мира в «Муми-тролль и комета» у Янссон, недоступность для любого взрослого (кроме главной героини) мира детства в «Мэри Поппинс», абсурдность мира у Кэрролла).

Как реализуется двойная оптика? Обратимся к анализу трех эпизодов, в которых, на наш взгляд, создан этот эффект. Они из произведений начала XX века, второй половины XX века и самого начала века XXI, нам кажется небезынтересным сравнить цели двойной оптики и посмотреть, меняются ли они?

Первый пример — Френсис Бернетт и ее роман 1911 года «Таинственный сад». Главная героиня романа Мэри Леннокс приехала в дом своего двоюродного дяди. Его жена умерла, его сын Колин болен и не встает с кровати. Сама Мэри — избалованная девочка, родители потакали ей во всем, но мало занимались ей. Теперь, после их внезапной смерти она осталась си-

ротой. Оба ребенка и Мэри, и Колин привыкли командовать окружающими, не умеют вести диалог с равными себе, обидчивы и нетерпеливы. Их знакомство и начало будущей дружбы происходят очень болезненно: они кричат друг на друга, испытывая нетерпение и злость. И служанка, наблюдающая за ними со стороны, начинает смеяться. Дети не понимают, что смешного она нашла в их ссоре. И читатель-ребенок тоже не понимает. Но взрослый (вслед за точкой зрения служанки) понимает, что этот смех – смех радости за этих двоих, что теперь им станет доступно настоящее общение, они научатся слышать, уступать, понимать другого, а значит, это самое главное, обретут счастье (особенно по сравнению с их теперешним одиночеством и эгоизмом).

– *Над чем это вы смеетесь? – спросила Мэри.*

– *Да над вами обоими, – отвечала сиделка. Надо же, все ж таки нашлась и на него управа! Ты, правда, избалована не меньше, чем он, но лучшего для этого барчука не придумаешь! – И она снова засмеялась, уткнувшись в платок [2, с. 157].*

Через реакцию взрослого героя Бернетт организует дополнительную точку зрения на событие. Ребенок может не увидеть этот смысл, вслед за героями-детьми удивившись, над чем тут можно смеяться? И в этом случае смысл будет такой: странные эти взрослые (что не конфликтует с точкой зрения взрослого, просто не учитывает ее). Но взрослый читатель заметит две разные реакции и разгадает смысл. Двойная оптика (занять позицию ребенка, а потом взрослого, посмотреть на детей со стороны) способна изменить (дополнить) смысл этого эпизода.

Другой автор – Анне-Катарине Вестли в 1798 году пишет произведение «Гюро и скрипка», где также создается двойная оптика. Шестилетняя Гюро переезжает с мамой в новый дом. В их семье горе – умер папа. На новом месте мама Гюро знакомится с Бьерном. Между ними начинают развиваться отношения. Герои оказываются на концерте классической музыки, а Гюро присутствует на концерте в первый раз:

*Музыка была повсюду, она наполняла воздух, как ветер. Гюро казалось, что еще немножко – и она как перышко взмоет на воздух. На всякий случай она покрепче схватилась за маму и тюлиньку. Потом она увидела, что Бьерн тоже держит маму за другую*

*руку: должно быть и он испугался, что музыка унесет его, как ветер [3, с. 129].*

На самом деле, Бьерн держит маму Гюро за руку, потому что влюблен в нее. Писательница не говорит об этом открыто (ведь это детская литература и тут важнее взгляд ребенка), но взрослому читателю понятно, что Гюро оценивает чужие чувства по аналогии со своими, а чужие чувства могут отличаться. У нас снова есть два прочтения: Бьерн любит музыку так же сильно, как и Гюро. И второе: Бьерн влюблен. Снова эти два прочтения не конфликтуют и дополняют друг друга. Полнота смысла этого двойного объяснения (почему мы держим маму за руку) заключается в том, что, переживая восторг или любовь, мы испытываем чувство полета и желание поделиться им с близким.

Третий пример – Ульф Старк «Умеешь ли ты свистеть, Йо-ханна?» (2005 г.). Семилетний Берра приходит с другом в дом престарелых, чтоб выбрать себе дедушку, потому что завидует другу, у которого дедушка есть. Там он определяется с кандидатом на роль дедушки и сообщает ему, что он Берра, что ему семь, что он теперь будет навещать его, потому что он его «внук»:

– *Берра, – представился Берра. – Я пришел вас навестить. Вот, цветок принес.*

– *Очень мило, – улыбнулся дедушка. – Заходите, пожалуйста. Мы вошли. И Берра протянул цветок.*

– *Это тебе, дедушка!*

*Старик посмотрел сначала на цветок, потом на Берру, затем провел ладонью по длинным седым волосам.*

– *Как ты сказал? – переспросил он. – Я – твой дедушка?*

– *Да, – улыбается Берра. – Вот я и пришел. Раньше не мог.*

*Тогда дедушка обнял Берру.*

– *Ну и вырос же ты! – пробормотал он и даже потер рукой глаза. – Сколько же тебе лет?*

– *Семь [6, с. 10-11].*

Почему дедушка потер рукой глаза? Что именно его так растрогало? Тут тоже возможны два прочтения. Детское: дедушка рад, что Берре наконец пришел к нему, ведь он не видел его так долго! И второе прочтение, вызывающее слезы у дедушки (и у взрослого читателя), суть его в пронзительности для взрослого бесхитростного предложения ребенка, восприятие его как

невероятной редкости подарка судьбы. Для дедушки визиты Берры значат гораздо больше, чем Берре мог себе представить, ведь в его опыте нет переживания старости, утраты близкого, одиночества, и потому огромной радости от вновь обретенного общения с близким, пусть и не родным, но внуком.

Меняются ли цели двойной оптики в детской литературе? В романе Бернетт ребенок изображен как тот, чья точка зрения недостаточна, неполна. Взрослый может достроить ее до полноты. Ребенок, который поймет (при помощи взрослого) причину смеха служанки, повзрослеет. Эта двойная оптика вполне соответствует воспитательной задаче детской литературы, ее дидактической в первую очередь функции.

Второй и третий пример построены иначе. Позиция влюбленного Бьерна понятна взрослому, но большей одухотворенностью, открытостью, верой в чудо наполнена позиция ребенка. Именно Гюро воплощает то редкое и ценное отношение к жизни, которое характеризуется наивностью, естественностью, искренностью. Подчеркивается ценность позиции Гюро. Она, может, и не права в своих наблюдениях за причиной поведения Бьерна. Но никто (даже Бьерн) не смог бы сказать ей, что она ошиблась, потому что ее точка зрения ближе к конечной истине — когда чувства переполняют, следует ухватить близкого человека за руку, чтобы не улететь и чтоб быть с ним в момент счастья.

В случае с Беррой взрослая точка зрения на ценность подарка судьбы возможна только благодаря наивности и бесхитрости желания семилетнего мальчика выбрать себе подходящего дедушкой, то есть позиция взрослого была бы невозможна без позиции ребенка.

Наши примеры демонстрируют мысль, нуждающуюся в проверке большим количеством текстов, что акценты двойной оптики меняются, смещаясь с значимого полюса взрослого (дополняющего позицию ребенка) к полюсу ребенка как подлинно значимому, ценному опыту переживания мира, которое взрослому может быть уже недоступно (в случае с Гюро), но которое взрослый помнит и с благодарностью принимает (герой Старка).

Подводя итоги, обозначим направления дальнейшей разработки темы:

1. Двойная оптика детской литературы действительно может являться основанием для разграничения детской и взрослой литературы, и тогда требуют анализа детские тексты, в которых позиция взрослого не очевидна или «вынесена» за скобки, за границы сюжета (например, в романах Роальда Даля, разоблачающих позицию взрослого, — «Джеймс и Чудо-Персик»).

2. Следует рассмотреть, как двойная оптика проявляется не только на уровне субъектной сферы в иной (но не конфликтной ребенку) точке зрения, но и на других уровнях произведения и в других жанрах;

3. Следует проанализировать большой массив текстов, чтобы увидеть, для чего разные авторы используют двойную оптику? Почему усиливается внимание к позиции взрослого в детской книге, связано ли это с изменением социального запроса, предъявляемого к детской литературе, или с организацией взрослыми детского чтения, а может быть, и с решением психотерапевтических задач у взрослого потребителя детской литературы, пережившего обесценивание детства в своем личном опыте.

### Библиографический список

1. Арзамасцева И. Н., Николаева С. А. Детская литература. М.: Академия, 2007. 576 с.
2. Бернетт Ф. Таинственный сад. М.: Махаон, 2015. 264 с.
3. Вестли А-К. Гюро и скрипка. М.: Махаон, 2017. 192 с.
4. Леонова Е. Ю. Понятие «Детская литература»: к постановке проблемы // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2020. № 2. С. 12-24.
5. Минералова И. Г. Детская литература: Учеб. пособие для студентов вузов. М.: ВЛАДОС, 2002. 174 с.
6. Старк У. Умеешь ли ты свистеть, Йоханна? М.: Самокат, 2018. 48с.
7. Яснов М. Мурашки по коже. О стихах Марка Вейцмана // Вейцман Марк Обычная драка. М.: Самокат, 2014. С. 6-7.

## ПРИЛОЖЕНИЕ

### МОДЕРНИЗМ И ПОСТМОДЕРНИЗМ В РАЗЛИЧНЫХ СФЕРАХ КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВА

*Юрьева Алла Васильевна*

#### § 1. О СПЕЦИФИКЕ АРХИТЕКТУРНОГО ЯЗЫКА МОДЕРНИЗМА И ПОСТМОДЕРНИЗМА В ТЕОРЕТИЧЕСКИХ РАБОТАХ XX ВЕКА

Источником развития во всех сферах жизни, в том числе и архитектуре, служит духовный потенциал общества, который зависит от многообразия исторических факторов. Вследствие чего мы сталкиваемся с оригинальными идеями, образами и смыслами времени, проявляющимися в духовной практике человека и в зодчестве, безусловно, тоже. В XX столетии совершается своего рода цепная реакция новаторских изменений в разных сферах научного познания: в физике (открытие делимости атома, формирование релятивистской и квантовой концепции), в космологии (теория нестационарной Вселенной), в химии (квантовая химия), в биологии (появление генетики). В ходе этих научных изменений зарождались эталоны современного знания. Они характеризовались критикой в отношении строгого онтологизма, осознанием сравнительной истинности концепций и той картины мира, которая была выработана в естествознании в прошлом. Подобные трансформации, конечно, не могли не сказаться на строительном искусстве.

Архитектурное миропонимание можно расценивать как ответ на требования эпохи, отображающий многие потребности, запросы, интересы и ценности, на базе чего формируются новейшие способы «покорения» пространства и его организации. Они могут проявляться в использовании современных строительных материалов, особых форм, интервалов и ритмов. Ускоренный темп технологического прогресса заставил творцов обновленных городов импровизировать, воображать и мечтать о том, как будут выглядеть мегаполисы будущего. Таким образом, намети-

лись различные глобальные направления в строительном искусстве, которые изменили весь пространственный облик городов. В XX столетии средоточием прогрессивных архитектурных идей выступали Франция, Германия и Нидерланды. Но и Советский Союз в это время заявил о себе не менее громко. Отголоски тех преобразований доходят и до наших дней.

Этот процесс значительно отразился на стилистической составляющей всего облика современного строительства и ознаменовался появлением значимых теоретических работ, которые описывали и систематизировали сложный и многозначный мир модернистской и постмодернистской архитектуры.

Темой интересовались многие известные исследователи: К. Линч, Р. Арнхейм, И. Араух, В. К. Мор и др. Хочется заметить, что в первую очередь эти авторы – практики, поэтому их работы основываются на экспериментальных способах изучения вопроса, а итоги исследований позволяют воздействовать на практическую строительную деятельность, что во многом помогает организовать такую пространственную среду, которая качественно обеспечивает жизнедеятельность человека.

Первый этап этого развития связан с работами искусствоведов формальной школы в Германии и Австрии конца XIX – начала XX вв. (А. Ригль, Г. Вельфлин, П. Франкль, А. Шмарзов, А. Бринкман и др.). Ими были обозначены проблемы обновления традиций академического искусства, они обратили внимание на закономерности построения художественной формы. Одним из основных формальных элементов искусства, наряду с линией, светом и цветом, выводилось именно пространство.

К примеру, Г. Вельфлин исследовал особенности формирования художественной формы и ввел классификацию пяти типов эстетических категорий. Он считал необходимым подвергать анализу художественный язык, разделяя его на отдельные элементы. Г. Велифин писал так:

*Одно из условий возникновения художественных качеств архитектурного объекта – соразмерность и соподчиненность всех элементов архитектурно-пространственной формы, благодаря чему создается ее целостное восприятие [1, с. 146].*

Таким образом, в основании подобного способа изучения архитектурной формы находится трансформация и «аналити-



ческое разложение вещи на ее элементы» [1, с. 147]. Если разбираться в методе формообразования новой архитектуры, попытаться выделить ее характерные черты, описать стилевую специфику, то вопрос о принципах построения формы является первостепенным. Объектом внимания в итоге будут характеристики объемно-пространственной композиции, такие как масштабность, динамика, ритм, контраст, пропорции.

На втором этапе развития пространственных идей первой четверти XX века интерпретация архитектурного пространства как проявления культуры, выражающего дух времени, приобрела активный созидательный характер. Живописцы и архитекторы создавали различные креативные союзы (импрессионисты, экспрессионисты, футуристы, кубофутуристы, супрематисты) для совместной творческой работы, поиска собственного эстетического языка, разработки новых принципов формообразования.

Одним из выдающихся мыслителей начала века был итальянский архитектор Антонио Сант'Элиа. Его «Манифест футуристской архитектуры» (1914), является удивительным произведением не только в смысле революционности его содержания, но и благодаря высокому писательскому таланту автора. В нем он рассуждает о том, что когда «архитектура отрывается от традиции. Она невольно начинается заново» [5, с. 165], и связывает этот процесс с революционными преобразованиями жизненного уклада, в основе которых лежит научно-технический прогресс. Плоскостное формирование городских территорий стоит заменить их пространственным развитием. Мысль Антонио Сант'Элиа о том, что «архитектура как искусство придания зданиям форм согласно установленным критериям не существует более» [4, с. 168], можно описать как целостный подход к проектированию неклассического типа.

Одной из знаковых теоретических работ того времени стала книга Ле Корбюзье «К архитектуре» (1923). Отправной точкой теоретических рассуждений известного архитектора считается проект, в котором представлены только несколько железобетонных опор, поддерживающих горизонтальные плиты и соединенных между собой простой лестницей. Этот несложный чертеж определил не только для Ле Корбюзье, но и для многих его по-

следователей строительную концепцию на долгие годы вперед. С тех самых пор железобетонный каркас стал означать архитектурную концепцию.

Автор впервые тогда нащупал нечто общее между такой простой конструкцией здания и социальными переменами, которые принесли особые требования к строительству. Архитектору стоит отдать должное, ведь ему удалось решить сложную социальную проблему путем реализации простых решений, а также сформулировать основной принцип, который был неоднократно реализован в других странах, в том числе, и в нашей. Можно долго спорить о том, как именно российские архитекторы применяли корбюзинский принцип в градостроительстве, и что конкретно из этого вышло, но не стоит сомневаться в одном — его работы имели высокий авторитет в профессиональной среде.

Советское зодчество 20-х годов подпало под колоссальное воздействие всеобщей атмосферы изобретательства. Поэтому зарождение новой мировой архитектуры в буквальном смысле заразило отечественных строителей. И они обозначили в своих работах новые критерии качества. Социалистический переворот в России породил невероятно талантливых людей, готовых изменить облик своей страны. Они вдохновились тем горизонтом возможностей, который сулил им политический климат, и превратились в отважных экспериментаторов, которые, переосмыслив прошлое и устаревшее, хотели найти свой профессиональный путь. Основываясь на достижениях современной науки, советские теоретики архитектуры создали большое количество смелых проектов и теорий, в том числе об объективном влиянии цвета, формы и композиции на человеческое восприятие.

На первый план выходит проблема воплощения художественной воли автора путем создания именно художественного пространства. Происходит смешение живописных идей авангарда, супрематизма, посткубизма и преломление их на архитектурной платформе. К примеру, большой экспериментатор и удивительный зодчий, Эль Лисицкий разрабатывает идею «проунов» («проекты утверждения нового»), где живописное творчество соотносится со строительным искусством. Сам Эль Лисицкий реализовал один из выдающихся проектов, который стал хрестоматийным предметом для изучения будущих поколений архи-

текторов. В небоскребе у Никитских ворот были использованы для того времени современные каркасные конструкции, а применение стекла создало эффект легкости и дало возможность целесообразно решить планировочные и пространственные задачи.

Один из теоретиков направления рационализма в архитектуре Н. Ладовский считал базисным материалом архитектуры не камень, дерево или стекло, а именно пространство, которое необходимо структурировать, абстрагируясь от идеалов прошлого. Н. Ладовский предложил новый психоаналитический метод преподавания и ввел учебную дисциплину «Пространство», при этом главными элементами архитектуры было предложено считать *пространство, форму и конструкцию*, а второстепенными — *массу, объем, вес, цвет, пропорции, движение и ритм*. Задача мастера сводилась к тому, чтобы «дать простор воображению и творческой фантазии, поэтому он развивал у студента особые механизмы мышления, заставляя его овладевать образными моделями» [6, с. 617].

Н. Ладовский в статье «Революция в архитектуре» 1927 года писал:

*Революция застала архитектуру в момент ее реставрации, после увлечения модернизмом... Мечты архитекторов были устремлены в прошлое. Эпоха техницизма и индустриализма понималась как эпоха упадка искусств и архитектуры... Октябрьская революция создала те правовые взаимоотношения, которые благоприятствовали выявлению больших архитектурных организационных возможностей... Волна конкурсов на рабочее жилище и культурно просветительские сооружения в первый период после революции поставила остро вопрос о стиле. К этому вопросу оказалась неподготовленной архитектурная масса, не говоря о генералах, которые думали, что «все дороги ведут в Рим»» [6, с. 14].*

Этот новый для того времени взгляд на долгие годы вперед определил историю советской архитектуры.

На третьем этапе развития пространственных представлений, охватывающих период 30–50-х годов, основное внимание теоретиков архитектуры оказалось направлено в область научных исследований. Бруно Дзеви, теоретик архитектуры, в своей работе «Уметь видеть архитектуру» (1953) отметил:

*...четвертое измерение достаточно для того, чтобы определить архитектурный объем, то есть образуемую стенами коробку, в которой заключено пространство. Но пространство в себе — сущность архитектуры — выходит за пределы четвертого измерения [3, с. 470].*

Б. Дзеви говорил о вариативности методики измерения архитектурного пространства, что подтверждает мысль о бесконечном количестве способов соприкосновения человеческой жизнедеятельности и архитектуры.

Этот период был, в конечном счете, плодотворным для последующего возвращения к пространственной проблематике, так как именно в это время архитекторы получили возможность более глубоко и всесторонне ознакомиться с научной методологией, в частности с формами научного описания и моделирования пространственных явлений, научными представлениями о пространстве.

Поиски наиболее разнообразных и полисемантических способов представления пространства были характерны для четвертого этапа развития архитектурных концепций в 80-х годах XX столетия. Довольно значимым исследователем этого периода был Чарльз Дженкс, который описал и систематизировал сложный и многозначный мир модернистской и постмодернистской архитектуры.

К примеру, в исследованиях Ч. Дженкса, была развернута критика пространственной теории, выстроенной на базе «монотонности, однообразия и лаконичности и доведенной практически до абсолюта» [4, с. 55]. И для того чтобы преодолеть барьер «старинности», автор предлагает использовать многообразные метафоры, двусмысленность (двойное кодирование) и ироничность при создании любой современной постройки. Безусловно, это осознанное усложнение и запутывание формообразования не всегда положительно сказывается на проектировочном процессе. Интересно, что именно Ч. Дженксу приписывают самое первое использование термина *нелинейная* архитектура, который в дальнейшем активно использовался в специальной литературе.

Иногда автор сравнивает архитектуру постмодерна с китайским садом, и сразу думается, какое же можно обнаружить сходство между многовековой культурной традицией и таким

специфическим стилем зодчества. Но оба эти явления олицетворяют собой движение к истине, постоянную изменчивость пути, который может никогда и не привести к искомому знанию. А, скорее всего, сама переменчивость и есть это знание. Китайский сад является сочетанием базовых дихотомичных понятий, коренящихся в нашем мировоззрении, таких как добро и зло, жизнь и смерть. Хотя прямых и откровенных столкновений этих понятий в китайском саду никогда и не встретишь, потому что традиция и древняя философия часто эти знания метафоризируют, порождая разветвленную систему образов. Подобным способом работает и постмодернистская эстетическая практика, в том случае, когда используется смысловая многозначность, многообразие метафор и ирония. Задача, которую преследуют постмодернисты, усложняя процесс восприятия, связана с желанием сбить классический/логичный способ прочтения произведения искусства. «Хотя постмодернистское пространство может быть в любом виде столь же богато и многозначно, как и пространство китайского сада, оно не может выразить глубину значений с такой же точностью» [2, с. 74], — пишет Дженкс.

К началу последней трети ушедшего столетия стало ясно, что постмодернистская архитектура и ее необычная стилистика исчерпала свой художественный ресурс и внимание к ней стало ослабевать. На передний план выдвинулся деконструктивизм. Его началом можно считать архитектурную выставку «Архитектурный деконструктивизм» в Нью-Йорке 1988 года, где ряд ведущих западных архитекторов представили свои проекты, объединенные единым новаторским творческим подходом, отраженным в манифесте деконструктивистов. Апологетами направления выступили Питер Айзенман, Даниэль Либекин, Эрика Оуэн Мосса и др. Несмотря на то, что стиль деконструктивизм неразрывно связан с постмодернистской культурой со свойственным ей способом философствования, он имеет существенные формальные отличия, выраженные в индивидуальном творческом почерке его лидеров.

П. Айзенман близко подходит к позиции Дженкса и во многом остается с ней солидарен. Он исследует пространственную форму в архитектуре как оригинальный способ отделения означающего от означаемого. Такая позиция «составила серьезную

конкуренцию классическому подходу к архитектуре и вводила в оборот новую профессиональную терминологию («структуру отсутствия», «пространство неопределенности»)» [4, с. 55]. В итоге, архитектура П. Айзенманом понимается не просто как строительное искусство, а еще и как критический способ подвергнуть сомнению традиции и устои. Неповторимость зодчества он видит в том, что оно должно порождать новые пространства и преобразовывать мир.

Радикальные перемены в эстетической концепции строительного искусства XX столетия связаны с переосмыслением прежних мировоззренческих установок, важными открытиями в науке и технике. Для архитектуры в целом важнейшим прорывом стал уход от плоского планировочно-фасадного проектирования к проектированию пространственно-трехмерному, где требовалась целесообразная функциональная организация сооружения.

Итак, проблема художественного языка переживала в XX веке лишь свою начальную фазу развития, это был этап накопления идей и выявления основных проблемных узлов. Модернизм и постмодернизм сделали первые попытки осмыслить и реализовать свои революционные идеи, но в большей степени архитекторы этого направления заставили поволноваться всех традиционалистов и скептиков, которые считали невозможным существование такого странного «искусства».

### Библиографический список

1. Вельфлин Г. Основные понятия истории искусств: проблема эволюции стиля в новом искусстве. М: Издательство В. Шевчук, 2017. 320 с.
2. Дженкс Ч. Язык архитектуры постмодернизма. М.: Стройиздат, 1985. 137 с.
3. Дзеви Б. Уметь видеть архитектуру // Мастера архитектуры об архитектуре. М., 1972. С. 466-488.
4. Лапшина Е. Г. Архитектурное пространство как динамическая система: дис... док. арх-ры: 05.23.20. Н. Новгород, 2016. 382 с.

5. Сант'Элиа А. Манифест футуристской архитектуры // Мастера архитектуры об архитектуре. М., 1972. С. 163-167.

6. Хан-Магомедов С. О. Николай Ладовский (Пионеры советской архитектуры). М.: Знание, 1984. 64 с.

7. Юрьева А. В. Развитие «пространственной одаренности» студентов и психоаналитический метод Н. Ладовского // Гуманитарные науки в современном вузе: вчера, сегодня, завтра: матер. междунар. науч. конф. Санкт-Петербург, 12 декабря 2019 года. СПб.: ФГБОУВО «СПбГУПТД», 2019. 1421 с.

*Вейнмейстер Анастасия Валентиновна  
Григорьева Юлия Викторовна*

## **§ 2. ЯЗЫК КАК СРЕДСТВО САМОПРЕЗЕНТАЦИИ ЛИЧНОСТИ В ВИРТУАЛЬНОЙ РЕАЛЬНОСТИ**

Постсовременная эпоха ознаменовала себя различными изменениями в сфере культуры, которые связаны, прежде всего, с наступлением эры новейших технических средств коммуникации и стремительным развитием Интернета. Маркером перемен стало появление нового языка сетевой коммуникации. Анализу данного «новояза» с точки зрения его структуры и функциональных особенностей, а также его культурных смыслов посвящен данный параграф монографии.

Цифровые технологии создают особое пространство социокультурной коммуникации, генерируя и транслируя новые смыслы, которые очень похожи на старые проверенные схемы. Культура реальной виртуальности соединяет разнонаправленные тенденции: глобализация и мультикультурализм не исключают локализацию и кластеризацию общения, потребления, труда и досуга; компьютеризация, информатизация и виртуализация бытия человека сочетаются с повышенным вниманием к физическому миру, телесности, здоровью, правильному питанию, спорту. Современный человек вынужден существовать на границе этих противоположностей, соединять физический и виртуальный миры, каждый день многократно пересекая их

границы, которые находятся под угрозой размывания, порождая, по мнению словенского философа Славоя Жижека, ситуацию реальности виртуального [3, с. 219-282].

Можно констатировать существенные различия в моделях коммуникации тех людей, кто ориентирован преимущественно на ценность взаимодействия с реальными объектами/субъектами, теми, кто, ориентирован на взаимозаменяемость реальных объектов/субъектов образами, моделями, конструкциями. Контраст между этими двумя культурными мирами становится все ощутимее с каждым десятилетием XXI в. Как в прежние времена радикально отличалась культура грамотных людей от жизненного мира тех, кто не умел читать и писать, так сейчас человечество делится на тех, кто активно пользуется Интернетом, и тех, кто не включает «воображаемые миры» Глобальной Сети в свою повседневность. Эти две группы населения характеризует не только существенно отличающийся опыт, но даже сложность в понимании друг друга: они говорят на разных языках.

Активные пользователи Рунета не нуждаются в переводчиках, чтобы понять слова «кек», «лол», «ЗЫ», «ламер», «оффтоп», «флуд», «бэкап», «тролль», «пофиксить», «свайпить», «загуглить» и «капсить». А для нуждающихся в «переводе» с языка сетевого общения на литературный язык появились онлайн-словари и оффлайн-словари и справочники. В 2017 г. коллектив отечественных лингвистов и культурологов издал «Словарь языка Интернета.ru» [10] («Слова и выражения», «Термины» и «Субкультуры»: слова с этимологией и орфографическими вариантами, речевые клише, подписи к рисункам, примеры и иллюстрации). Так «новояз» виртуальной реальности становится феноменом реальной виртуальности: элементы интернет-языка и «высказывания» на нем проникают в оффлайн-общение. Специфический язык электронной почты, мессенджеров и социальных сетей воздействует на русский литературный язык, зачастую упрощая и обедняя его. Внедряется множество американизмов, распространившихся из сферы технологий, компьютерных программ и игр на практически все области общения, создаются «олбанские» наречия («язык падонкаф»), формируется интернет-новояз как письменный вариант разговорного стиля речи. Англоязычные лингвисты даже выделили новый функцио-



нальный стиль «Веблиш» (разговорно-письменный вариант английского языка, название которого произошло от объединения слов «Web» и «English»).

«Слова» и «высказывания» из виртуальной реальности служат маркером поколенческой, профессиональной, региональной и социально-экономической принадлежности. Лингвист Марк Либерман следующим образом фиксирует изменения в пунктуации, связанные с цифровым этикетом и поколенческим сдвигом:

*Недавно мой 17-летний сын сказал, что мои сообщения выглядят чрезмерно агрессивными или даже грубыми, потому что я ставлю в конце них точку. В мире SMS и мессенджеров знаки препинания в конце сообщения обычно не ставят. Более того, добавление знака препинания, например, точки, приводит к тому, что сообщению придается значение, которое воспринимают так: «Это мое мнение, оно не изменится, добавить мне больше нечего, и разговор закончен» [14].*

Таким образом, в пространстве социальных сетей знак пунктуации приобрел особую эмоциональную нагрузку, сигнализируя о грубости, недовольстве, обиде, чрезмерной серьезности.

*Конкурируя с эмодзи, текстовыми смайликами-скобками, точка становится указанием на подчеркнутое соблюдение норм стандартной письменной речи, что может быть истолковано как строгость, холодность или даже грубость. В переписке мы опираемся на то, что у всех нас есть общий набор символов для завершения сообщения: эмодзи и скобки, знак вопроса, восклицательный знак, точка и ничего для подчеркнута нейтрального тона. Выбор диктуется вкладываемой эмоцией, и поэтому точку уже сложно воспринять как простую приверженность письменной традиции [12].*

Однако если точка, тире, двоеточие исчезают из письменной коммуникации, то запятая, восклицательный и вопросительный знаки употребляются пользователями Сети достаточно активно. Знаки препинания, орфография текстового сообщения в виртуальном общении направлены на выражение, прежде всего, определенных эмоций, настроения. Так, многократно повторяющиеся одинаковые знаки препинания означают интенсивность передаваемой эмоции, а избыточные запятые – желание подчеркнуть интонации в речи.

Авторское использование знаков препинания часто сочетается с отсутствием заглавных букв в начале строк, позволяющим беспрепятственно скользить по тексту глазами, выхватывая лишь нужное, которое выделяется заглавными буквами «не на месте», приводя к деавтоматизации процесса чтения. Современные тенденции в языке созвучны с теми, что описывает основатель туризма Филиппо Томмазо Маринетти:

*Слова, освобожденные от знаков препинания, будут озарять друг друга, скрещивать свои различные магнетизмы, следуя непрерывному динамизму мысли <...> Прописные буквы укажут читателю слова, которые синтезируют преобладающую аналогию [8, с. 163].*

Коммуникация в Интернете носит комплексный характер и осуществляется по особым правилам. Сетевой новояз представляет собой причудливый симбиоз письменной и устной речи с картинками (мемами, эмодзи) и движущимися изображениями. Это одновременно подчеркивает интернациональный характер визуальных элементов, не требующих перевода, и относительную закрытость сетевой коммуникации, нацеленной на тех, кто «в теме».

Специфическими средствами интернет-сленга стали мемы/мимы (единицы культурной информации) и гифки (анимированные изображения). Интернет-мемы представляют собой речевые средства нового поколения, которые могут заменить большой объем тщательно подобранных слов видеороликом, мелодией, картинкой, фразой, символизирующей идею, символ, манеру действия. Обычно мемы являются оперативной, актуальной и острой реакцией интернет-сообщества на важные и яркие события. Они зачастую анонимны, поэтому являются элементами сетевого фольклора. Мемы в расхожей и сжатой форме транслируют эмоциональный импульс, вовлекая пользователей в диалог. Точной метафорой, отражающей природу мемов, является понятие медиавируса. Мемы выражают культурные архетипы и «заражают» своими смыслами по обе стороны экрана. Пожалуй, самым популярным международным примером стала серия «антивирусных» мемов проекта «ИзоИзоляция», появившихся в Глобальной Сети весной 2020 г.

Усложнение техники и технологии нередко сопровождается упрощением языковых средств и стоящих за ними культурных смыслов.

*Языковая эволюция вообще определяется постоянным противоречием между присущими человеку потребностями общения и выражения и его стремлением свести к минимуму свою умственную и физическую деятельность <...> Языковое поведение регулируется, таким образом, так называемым «принципом наименьшего усилия» или «экономией» [9, с. 126].*

Высказывание французского лингвиста Андре Мартине (1955 г.) поражает своей актуальностью. Сформулированный им принцип «лингвистической экономии», основанный на балансе между потребностью человека в общении и покое, характерен и для современной языковой системы. «Лингвистическая экономия» — основная причина сокращения слов («спасибо» — «спс», «почему» — «поч», «пожалуйста» — «пж»), усечения конечных слогов («чел» — человек, «ноут» — ноутбук), отсутствия точек.

*Для того чтобы поставить точку на сенсорных телефонах, нужно сделать на два движения больше: поменять раскладку, поставить точку, отправить, чем тогда, когда пользователь просто нажимает на значок «отправить» [2]*

*Вследствие того, что общение в Интернете строится на принципах наименьшего усилия и языковой экономии, отличительной чертой текстов Интернет-дискурса является его наполненность аббревиатурами. Например, L — laugh (смеяться), LYL — love you lots (люблю тебя сильно), PLZ — please (пожалуйста) [6, с. 43], КМК («как мне кажется»), БМП («без малейшего понятия»), ИМХО (от английского «по моему скромному мнению»), ДР (день рождения) и другие. Особенности языка Интернета являются пропуск гласных букв, использование заглавных букв вместо строчных. «Принцип лингвистической экономии» объясняет также популярность эмодзи: «эти скромные шедевры дизайна размером 12x12 пикселей послужили семенами для взрывного роста нового визуального языка [13].*

В 2016 г. первый в истории набор из 170 эмодзи, созданный в 1998 г. Сигэтака Курита из Японии, вошел в коллекцию Музея современного искусства Нью-Йорка (Museum of Modern Art, MoMA). С 2009 г. американский инженер Фред Бененсон

на протяжении 30 месяцев работал над переводом романа Германа Мелвилла «Моби Дик» на новый язык общения. Книга «Эмодзи Дик» включена в Национальную Библиотеку Конгресса США. Создан онлайн-словарь Emojipedia. С помощью эмодзи пересказывают книги, фильмы. В 2014 г. в Нью-Йорке прошла Ярмарка искусства эмодзи, где были представлены примеры широкого использования этих графических символов в поп-культуре, печати, интерактивных развлечениях и прикладном творчестве. Эмодзи добавляют эмоционального контекста в сетевое общение, компенсируя отсутствие невербальных сигналов и телесного контакта с собеседником.

*... формируются супертекст и метаязык, впервые в истории объединяя в одной и той же системе письменные, устные и аудиовизуальные способы человеческой коммуникации. Различные измерения человеческого духа объединяются в новом взаимодействии между обоими полушариями мозга, машинами и социальными контекстами [4, с. 315].*

Печатное слово почти полностью сменилось визуализированным сообщением, что связано с легкостью восприятия картинки и отсутствием необходимости перевода. «Наше общество поглощается раковой опухолью зрения, мерит любую реальность способностью показывать или быть показанным, превращает любую коммуникацию в путешествие глаза» [11, с. 52]. Визуально-образная компонента в сетевом новоязе постоянно упрочивает свои позиции, символизируя для таких исследователей, как Сьюзен Зонтаг, главный признак современного глобального мира. «Визуальный образ апеллирует ко всему человечеству, преодолевает языковые, культурные и социальные барьеры» [1, с. 23]. «Визуальные коды усваиваются массовым сознанием гораздо лучше» [7, с. 138], чем вербальные.

Для нового способа общения характерны специфические правила грамотности, насыщенность разговорной лексикой, в том числе нецензурной. Он стимулирует простоту и примитивизм: стоит «лайкнуть», нажать на значок «смайлика», переадресовать картинку или видео, как факт коммуникации уже состоялся. Однако, интернет-язык может быть областью словотворчества, свободной языковой игры. В подобной коммуникации «ошибки» зачастую допускают те, кто прекрасно знает

правила литературного языка, но использует «олбанский» язык для общения со своей аудиторией.

Сетевая коммуникация предполагает выстраивание актуальных этических и этикетных рамок взаимодействия. Возникают правила цифрового этикета, называемого на новоязе «нетикет». В киберпространстве интернет-общения принято использовать ту форму взаимодействия, которая удобна для визави (если в мессенджере пришло текстовое сообщение, то неуместно отправлять голосовой ответ). Рекомендовано также писать грамотно, не злоупотреблять картинками, видео и «смайликами», избегать ненормативной лексики и поздних сообщений в мессенджерах, уважать человеческое достоинство и время других людей. То есть правила нетикета опираются на обычный этикет, но учитывают технологические особенности отдельных платформ, на которых происходит общение. Если сетевые нормы противоречат офлайн-этикету, то придерживаться надо установлений нетикета. Например, обычный этикет предписывает здороваться со всеми при появлении в компании. А цифровой этикет не рекомендует здороваться со всеми при входе в групповой чат, чтобы не отвлекать участников. Особенностью сетевого общения является отсутствие формул прощания. В целом, особенности нетикета обусловлены тем, что при сетевой коммуникации могут быть ограничены обычные экспрессивные средства (мимика, жесты, позы, интонации и т.д.). Также накладывает отпечаток высокая степень анонимности и скорость общения, что отчасти объясняет нередкое отступление пользователей от правил вежливости и грамотности.

Мнимая анонимность большей части виртуального общения приводит к изменению этических норм, увеличению богатства и степени использования обценной лексики, росту агрессии и психологического давления. Символами опасностей виртуального общения стали понятия троллинга и кибербуллинга (длительные по времени провокации и издевательства в интернет-общении, травля в виде оскорблений и угроз). Противоположные по форме способы прессинга в Сети могут включать и угрозы распространения компрометирующего контента, и, наоборот, исключение того или иного пользователя из общения (например, в группах или беседах в социальных сетях, в мессенджерах

или на форумах). Таким образом, деструктивные языковые средства сетевого языка и неэтичное поведение в Интернете демонстрируют обратный эффект свободы и кажущейся анонимности кибер-коммуникации.

Анна Владимировна Кожеко в работе «Особенности интернет-коммуникации» выделяет следующие характеристики сетевой коммуникации: *технические* (опосредованность общения техническими средствами; дистантность участников общения; виртуальное пространство коммуникации; глобальность; гипертекстуальность; диффузность, позволяющая использовать несколько программ одновременно; интерактивность; синхронность/асинхронность, допускающая как немедленный обмен сообщениями, так и отложенный в зависимости от того, когда собеседник прочитает сообщение; отсутствие пространственных и временных ограничений; хаотичность и отсутствие центра/периферии в социокультурном пространстве), *социальные* (ослабление социальных и культурных границ; статусное равноправие участников общения; неоднородность социальной среды), *психологические* (физическая непредставленность коммуникантов; отсутствие визуального контакта; анонимность и обезличенность; иллюзия свободы действий; неформальность общения присутствующая даже в деловой интернет-коммуникации; нерегламентированность поведения; добровольность и желаемость контактов), *коммуникативные* (коммуникативность; диалогичность; полифоничность, сочетающая различные типы дискурса; персонифицированность человека как «языковой личности»; креативность; быстрота передачи и получения информации; варьирование числа коммуникантов; компьютерная этика), *языковые* (электронная форма существования текста; слияние устной и письменной речи; стремление к экономии речевых усилий, выраженная в минимизации используемых языковых средств, упрощении языка, пренебрежении орфографическими и грамматическими правилами, сокращении слов, аббревиации и т.п.; замена невербальной информации графическими и пунктуационными знаками; экспрессивные речевые образования; высокая степень эмоциональности текстов; жаргонизация речи) [5].

Пространственно-временной континуум социальных сетей является новой сферой бытия личности, а сетевое общение —

средством самоконструирования виртуальной личности. Поскольку пользователь Сети бестелесен, его «телом» становятся его действия (визуальные и текстуальные практики: выбор аватара, комментарии, лайки, посты в блоге, размещение личных фото и видеоматериалов и т.д.). Возможность анонимности и свободы в Сети предоставляет многообразие вариантов, позволяющих формировать идентичность пользователя, выбирать стиль общения. Важным свойством виртуальной личности также является принципиальная диалогичность (автор сетевого дневника обращается к себе и к другим, модератор онлайн-конференции к участникам сообщества и т.д.). Моментом, объединяющим все действия в социальных сетях, является креативность как степень присутствия творческого начала в создании виртуальной самости.

Таким образом, язык как важнейший элемент культуры изменяется в течение времени и сам воздействует на социум, задавая вектор перемен. Анализ нового языка интернет-коммуникации от его вербальной составляющей до разнообразных мемов, позволяет сделать выводы о важных явлениях и тенденциях современной культуры. Размывание границ и доминирование новых, цифровых форм фиксации опыта связаны с упрощением языковых средств и стоящих за ними культурных смыслов. Ценность информации (прежде всего, визуальной) и расширение коммуникативных практик не отменяют проблем взаимопонимания между теми, кто владеет неологизмами сетевого языка, и теми, кто ими не владеет, и, следовательно, значительно ограничен локальными пределами, которые маркируют не столько территориальные, сколько социокультурные, поколенческие и профессиональные границы.

### Библиографический список

1. Бандуровский К. В. Философия современного арт-комикса // Искусство после философии. Материалы всероссийской конференции 20-21 ноября 2009 года. СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 2010. С. 23-30.

2. Грехова Е. Э. Функции точки в интернет-коммуникации. URL: <https://mgpu-media.ru/issues/issue-10/theory-communication-psycholinguistics/function-point-internet-communication.html> (дата обращения: 20.11.2020).

3. Жижек С. Киберпространство, или Невыносимая замкнутость бытия // С. Жижек. Чума фантазий. Харьков: Гуманитарный центр, 2012. 388 с.

4. Кастельс М. Информационная эпоха: экономика, общество и культура. М.: ГУ ВШЭ, 2000. 608 с.

5. Кожеко А. В. Особенности интернет-коммуникации // Человек и язык в коммуникативном пространстве: сборник научных статей. Красноярск: Сибирский федеральный университет, 2017. Т. 8, № 8. С. 31-37.

6. Латипова А. Л. Лингвистическая специфика интернет-дискурса в разносистемных языках (на материале английского, русского и турецкого языков). Дисс. на соиск. канд. филологических наук. Нальчик, 2020. 172 с.

7. Малышев В. Б. Метаморфозы концептуального и его язык: в параллаксном зазоре между образом и концептом // Искусство после философии. Материалы всероссийской конференции 20-21 ноября 2009 года. СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 2010. С. 135-142.

8. Маринетти Ф. Т. Дополнение к техническому манифесту футуристской литературы (Милан, 11 августа 1912) // Маринетти Ф. Т. Футуризм. СПб.: Книгоиздательство «Прометей», 1914. Пер. М. Энгельгардта. 241 с.

9. Мартине А. Принцип экономии в фонетических изменениях (проблема диахронической фонологии). Перевод с фр. А. А. Зализняка. Ред. и вступ. ст. В. А. Звегинцева. М.: Издательство иностранной литературы, 1960. С. 126.

10. Словарь языка интернета.ru / Кронгауз М. А., Пиперски А. Ч. и др. М.: АСТ-Пресс, 2017. 288 с.

11. Серто М. де. Изобретение повседневности. 1: Искусство делать. Пер. с фр. Д. Калугина, Н. Мовниной. СПб.: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2013. 330 с.

12. Осмоловская А. Как так вышло? Классическая пунктуация в соцсетях не работает, а точка воспринимается как знак грубости или агрессии. URL: <https://mixnews.lv/v-mire/2019/08/09/kak-tak-vyshlo-klassicheskaya-punktuciya-v-socsetyah-ne-rabotaet-a-tochka-vosprinimaetsya-kak-znak-grubosti-ili-agressii/> (дата обращения: 14.11.2020).



13. Первые эмодзи вошли в коллекцию Музея современного искусства в Нью-Йорке. URL: <https://www.rbc.ru/society/27/10/2016/5811c3879a794725f5a4c451?from%3Dmain> (дата обращения: 05.12.2020).

14. Цифровой этикет: Точку можно не ставить. URL: <http://www.lookatme.ru/mag/how-to/etiquette/214233-etiquette-no-full-stop> (дата обращения: 17.11.2020).

*Гурина Екатерина Петровна*

### **§ 3. ПОСТМОДЕРНИЗМ В БРИТАНСКИХ КИНОАДАПТАЦИЯХ. «ПРИКЛЮЧЕНИЯ ПАДДИНГТОНА» (2014) И «АННА КАРЕНИНА» (2012): ЛИТЕРАТУРНАЯ КЛАССИКА И РЕАЛИИ СОВРЕМЕННОЙ ЖИЗНИ ЗАПАДНОГО ОБЩЕСТВА**

Для киноискусства постмодерна характерно свободное обращение с авторским текстом и смыслом художественного произведения, в результате чего «утрачивается прежняя незыблемость содержания» [7], а зрители становятся частью авторского проекта из-за смены вектора развития искусства «с автора на массовую аудиторию» [6]. Сегодня авторы адаптаций стремятся отразить не столько идеи автора первоисточника, сколько проблемы, волнующие современного человека. Мир, который в эпоху нового времени казался вполне познаваемым, сегодня стал таинственным и состоящим из «совокупности неразрешимых коллизий (Ж. Деррида)» [6]. Современный человек, отказавшись от традиционных ценностей, безуспешно пытается найти выход из лабиринта, каким ему представляется мир. Этот образ часто встречается в кинематографе, в том числе в киноадаптации романа Л. Н. Толстого «Анна Каренина», созданной в 2012 г., режиссером Джо Райтом и сценаристом Томом Стоппардом. Фильм, хотя и рассказывает зрителю, по словам его авторов, о «всех типах любви», но он является не примитивным лубком, а сложной киноадаптацией-интерпретацией, полной посмодернистской символики, современным переосмыслением русской

классики. Однако те символы, которые можно заметить в фильме, не встречаются в опубликованном Т. Стоппардом сценарии, а явились плодом совместной работы сценариста и режиссера, например, лабиринт, в котором бежит главная героиня, играя в парке со своим сыном. Мотив лабиринта, в котором она мечется, проходит сквозной линией через весь фильм, перекликаясь с темой движения.

Во второй половине XX века произошла «эмансипация» движения (жеста). Сегодня тело рассматривается как «датчик, отзывающийся на хаотичные импульсы многочисленных внешних и внутренних реальностей. Язык тела был призван обнаружить проблемы, вытесненные в подсознание...» [6] Подобное отношение к движению характерно и для Джо Райта. Он считает, что создал «балет со словами» [20]. Режиссер восхищается потенциальной выразительностью жеста, в нем есть что-то «волшебное, поэтическое, мистическое» [20]. Он считает, что исключительно словами невозможно передать все, что мы чувствуем и представляем, надо соединять их с жестами и движениями. В «Анне Карениной» он попытался осуществить свою идею. Математически выверенная и чрезвычайно выразительная хореография фильма в традициях постмодернизма отсылает зрителя к произведениям Мориса Корнелиса Эшера и, прежде всего, к его литографии «Относительность» (1953), на которой изображены отдельные миры в трех плоскостях. В них люди движутся по лестницам, не замечая друг друга. В «Анне Карениной» действующие лица поднимаются на колосники, сходят вниз по лестнице, оказываются на сцене, существуют на разных уровнях, часто не замечая друг друга, как Левин и Анна, т.е. блуждают по лабиринту жизни. Через отсылку к литографии «Относительность» выстраивается связь с фильмом «Лабиринт» (1986) Дж. Хенсона. Режиссер воспользовался ей при проектировании одной из комнат в городе Гоблинов. Кроме «Относительности» эти два фильма объединяет то, что главная героиня сказки тоже бродит в лабиринте и попадает на бал, где танцуют странные существа в масках. Возможно, это гоблины или люди, которые остались в королевстве гоблинов, отказавшись от собственной воли. В «Анне Карениной» главная героиня, вращаясь в высшем обществе, тоже окружена странными существами — людьми, вооруженными лорнетами

и пристально следящими за всеми ее поступками. Их лица напоминают маски, а жизнь подчинена исключительно светским правилам хорошего тона. Анна мечется среди них, пытаясь сохранить сына и право любить, точно так же, как 15-летняя Сара Уильямс, спасающая младшего брата и свою свободу.

Одним из ярчайших эпизодов в фильме стал «сексуальный и жестокий» [20] танец Анны и Вронского на балу. Используя палитру выразительных средств танца, хореограф С. Л. Черкави попытался показать, насколько Анна и Вронский были физически необходимы друг другу. Каждый из них смотрелся в партнера как в «зеркало» [20]. Изысканные поклоны в фильме также становятся элементами языка движения. Наклоняясь, герои получают возможность по-иному взглянуть на мир, увидеть его в «перевернутом виде» и по-другому его оценивать [20].

В картине всю силу физиологической страсти Анны передают не только ее танец с Вронским, но и наряды. Они подчеркивают мысль авторов о том, что причина ее трагедии – неудовлетворенность в браке. В начале фильма она показана в корсете, ставшем символом «угнетения женщин» [5, с. 219]. «Каждый элемент одежды... несет в себе определенное послание... которое нужно понять и правильно ... декодировать» [18]. Корсет можно воспринимать как «клетку» [21, с. 247], в которой томится страстная натура героини. В нее легко попасть, но, как и из лабиринта, нелегко вырваться на свободу. В корсете женская фигура напоминает песочные часы, которые «отсылают нас к древности... бесконечности» [2]. Выбор между долгом и страстью женщинам приходилось делать всегда. Однако сегодня женщины могут не прятать свои чувства, так же, как и корсет, который они носят сверху, подчеркивая «расширение женских сексуальных полномочий» [5, с. 219] В фильме Анна, предпочтя физическое удовлетворение моральному, меняет стиль своих нарядов. На смену строгим закрытым платьям приходят одеяния с открытой спиной и плечами, имеющие мало общего с модой того времени, но несущие важную смысловую нагрузку.

Вещи, как известно, помогают выделить «культурные символы, архетипы» [2]. Великолепные наряды Анны призваны не просто подчеркнуть ее женскую красоту, а за счет смены цветовой гаммы акцентировать внимание на представляемых ею

двух противоположных женских архетипах. В момент, когда она склонилась над спящим сыном, она исполняет роль идеальной матери – Мадонны в голубом. В других случаях она воплощает архетип вавилонской блудницы в пурпурном облачении. Секс обретает большое значение в ее жизни, что визуально подчеркивают ее платья, напоминающие нижнее белье. «Они слегка опадают, или у них торчит шнурок» [21, с. 247]. Для того чтобы «сохранить посткоитальную атмосферу», художники по костюмам «использовали ткань для постельного белья в одном из платьев» [21, с. 247].

П. Кинг, экранизируя сказку, но тоже делая акцент на телесности, значительно более вольно, чем Джо Райт, обращается с «протословом» [14, с. 14] Фильм о Паддингтоне получил возрастные ограничения из-за присутствия легких гомосексуально-эротических сцен, что повергло автора детской книжки М. Бонда в шок [23], то время как в экранизации «Анны Карениной» гомосексуальные отношения, на которые намекает герой Л. Н. Толстого, были опущены, хотя режиссер, по его словам, решил показать в киноадаптации все виды любви: «Вот неразлучные, – прибавил Яшвин, насмешливо глядя на двух офицеров, которые выходили в это время из комнаты» [17, с. 189].

Появление же в детской сказке сцены переодевания мистера Брауна в женское платье и его легкого флирта с охранником во время посещения географической академии можно связать с интересом П. Кинга к фигуре Ж. Жене [22], который никогда не скрывал своей гомосексуальности и был другом Жака Деррида – основателя метода деконструкции текстов, считавшего, что «любой текст создается на основе других» [15].

В рассматриваемых киноадаптациях присутствует «мифологема пути и поезда» [12]. Согласно мнению Дж. Кэмпбелла, путь героя – это его духовное взросление. Если он отправляется в него пешком или же на коне, то сам принимает решение, где свернуть, сам подвергает себя опасностям. Когда герой едет в поезде, он в безопасности, но несамостоятелен, поэтому поезд – это лишь иллюзия путешествия героя и его свободы выбора [12].

Для Л. Н. Толстого железная дорога стала воплощением безжалостного прогресса, поэтому все страшные предзнаменования в жизни Анны связаны именно с ней. В начале романа под поезд

попадает сторож – отец «огромно<го> семейств<a>» [17, с. 73]. По пути из Москвы в Петербург героиня видит сон, в котором появился истопник – «худой мужик в длинном в нанковом пальто» – и «принялся грызть что-то в стене» [17, с. 111]. В конце книги, когда Анна «упала под вагон» и «что-то огромное толкнуло ее в голову и потащило за спину», снова мелькает «мужичок» из ее снов [17, с. 811].

В британской экранизации «Анны Карениной» есть как настоящая, так и детская железная дорога. Обычно поезд всегда имеет пункт назначения, а путешествие – цель. Игрушечный поезд движется по замкнутому кругу. Его движение заставляет вспомнить колесо Сансары – аллегию бесконечности рождения и смерти – и змею Уроборос, которая кусает себя за хвост, пожирая, а потом извергая все во тьму внешнюю [3]. Похожий на змею игрушечный поезд в фильме становится символом как потока жизни и вечности бытия, так и обреченности героини в жестокую искусственную, механизированную эпоху.

Железная дорога есть и в «Приключениях Паддингтона». Книга о медвежонке появилась в то время, когда Англия еще хорошо помнила о приеме 10000 еврейских детей перед самым началом второй мировой войны. Они пересекали Ла-Манш на корабле, потом ехали в поезде. На шее у них были бирки с номерами, как и показано в фильме, а в руках они часто держали не только чемодан, но и любимую игрушку [10]. Путешествие по морю – это всегда «метафор<a> какого-либо сложного, рискованного предприятия» [11]. За образом «корабля... кроется высокая идея смерти как космического перерождения, инициации героя» [4]. Она актуализируется в «Приключениях Паддингтона». Как и еврейские дети, медведь Паддингтон прибывает в Англию из Дремучего Перу на корабле. Во время путешествия он прячется в спасательной шлюпке. В ней темно, как во чреве китовом, и выбраться из нее он сможет только тогда, когда корабль придет в Англию. На английском берегу для него начинается новая жизнь. Брауны находят его на Паддингтонском вокзале и забирают к себе.

*Он сидел на чемодане, а на шее у него висела бирка. Чемодан был старый, потертый; на одном боку – крупная надпись: РУЧНАЯ КЛАДЬ... миссис Браун бросилась в глаза бирка, которая висела*

*у него на шее. На ней было написано просто и ясно: ПОЖАЛУЙСТА, ПОЗАБОТЬТЕСЬ ОБ ЭТОМ МЕДВЕЖОНКЕ. БЛАГОДАРИЮ ВАС [1].*

В киноадаптации Паддингтон и миссис Браун отправляются в антикварный магазин. Там, угощая их восхитительным английским чаем, доставленным игрушечным поездом, старик-еврей рассказывает им свою историю. «Когда-то меня спас точно такой же поезд... В нашей стране были беспорядки, и мои родители отправили меня поездом сюда» [13], – говорит мистер Грубер с немецким акцентом. В этом фильме, в отличие от «Анны Карениной», поезд имеет пункт назначения. Смысл его движения – спасение. Маленький состав выезжает из тоннеля, подобно современному поезду под Ла-Маншем, и прибывает к гостям с чаем. «Чай каждый утро ровно в 11:00 – спасение от всех бед» [13], – заявляет хозяин магазинчика, намекая не только на прием еврейских детей из гитлеровской Германии в Англию, но и на более актуальные события – современных иммигрантов. По мнению режиссера, такие исконные английские черты характера, как верность традициям, терпимость, сдержанность, вежливость, способны сегодня помочь многим новым британцам. Вовремя предложенная помощь – чашка горячего чая в промозглый день – может согреть не только тело, но и душу.

В эпоху постмодернизма «вся культура рассматривается как совокупность текстов, с одной стороны, берущих начало в ранее созданных текстах, а с другой – генерирующих новые тексты» [15]. П. Кинг широко использует вставки. Баллада Л. Ричи «Привет», звучащая в фильме в момент первой встречи мистера Карри и героини Николь Кидман, и фраза «Hello! Is it me you're looking for?» [13], которая стала крылатой [8] и позволяет выстроить цепочку дальше к мультфильму «Шрек навсегда» (2010 г.), где эта песня исполняется в момент встречи Осла с Драконшей. Будучи зачарованным ею, он позволяет себя проглотить, но друзья его спасают. История с Ослом похожа на библейскую историю о чудесном спасении Ионы из чрева китова и рассказ о «воинственных близнецах-героях навахо», попадающих во чрево дракона. Дж. Кэмпбелл утверждает, что «идея о том, что, преодолевая магический порог, мы возрождаемся, символически представлена распространенным образом лона как чрева кита». Он также считает, что «переход порога – это разновидность самоуничто-

жения», а «внутренность храма, чрево кита, божественная земля за пределами мира – это одно и то же» [9, с. 107, 108, 110]. Благодаря данным отсылкам зритель может провести аналогию между обворожительной, но смертельно опасной Драконшей и героиней Николь Кидман. Она холодна, высокомерна и следует «правила<м> “высшего дендизма”, т.е. невозмутимо<го> равнодуши<я> и оригинальность<и> во всем» [16]. Чрезвычайно самоуверенная, относящаяся с презрением к буржуазной морали, она готова уничтожить все преграды на пути к достижению своей странной цели – отправить Паддингтона в музей естествознания в качестве экспоната. Дендизм – «последний взлет героини на фоне всеобщего упадка» [11, с. 1] и победы буржуазной морали. Денди-романтики всегда бросали ей откровенный вызов. Но бунт против нее всегда подавляется, даже в эпоху постмодерна, поэтому в конце фильма героиня Н. Кидман оказывается на исправительных работах в зоопарке под кучей навоза.

Рассмотренные нами киноадаптации сильно отличаются от «протослова» [14]. Последние, в полном согласии с принципами постмодерна, были демонтированы и заново собраны с учетом современных реалий.

### Библиографический список

1. Бонд М. Все о медвежонке Паддингтоне. URL: [https://librebook.me/vse\\_o\\_medvejonke\\_paddingtone/vol1/1](https://librebook.me/vse_o_medvejonke_paddingtone/vol1/1) (дата обращения. 20.11.2020)

2. Быстрова Т. Смысловая структура вещи (На примере женского корсета британского дизайнера Jon Galliano). URL: [http://www.taby27.ru/studentam\\_aspirantam/philos\\_design/referaty\\_philos\\_design/568/smyslovaya-struktura-veshhi-na-primere-zhenskogo-korseta-britanskogo-dizajnera-jon-galliano.html](http://www.taby27.ru/studentam_aspirantam/philos_design/referaty_philos_design/568/smyslovaya-struktura-veshhi-na-primere-zhenskogo-korseta-britanskogo-dizajnera-jon-galliano.html) (дата обращения 20.11.2020).

3. Захарченко Е. Круг: значение символа // ТАЙНОЕ эзотерика и скрытые законы вселенной, 2018. URL: <https://taynoe.com/krug-znachenie-simvola> (дата обращения 20.11.2020).

4. Дударева М. А. Архетипический комплекс корабля в русской литературе: моральный подтекст // Вестник РУДН. Серия: Литературоведение. Журналистика. 2018. Т. 23, № 1. С. 42-49.

5. Душенко К. В. В. Стил. Корсет // Вестник культурологии. 2011. № 3. С. 208-214.

6. Кисеева Е. В. Новые формы музыкального театра: танец постмодерн и его научное осмысление // Южно-Российский музыкальный альманах. 2013. № 1(12). С. 99-107.

7. Кисеева Е. В. Этапы становления и развития танца постмодерн во второй половине XX начале XXI веков // Южно-Российский музыкальный альманах. 2014. № 2 (15). С. 88-96.

8. Курий С. И. Лайонел Ричи (Lionel Richie) – история песни «Hello» (1984). URL: <https://www.kursivom.ru/лайонел-ричи-lionel-richie...hello-1984/> (дата обращения 20.11.2020).

9. Кэмпбелл Дж. Тысячеликий герой. Спб.: Питер, 2018. 480 с.

10. Ионкис Г. Сага о спасении еврейских детей в Англии. Ле-хаим. 2007. № 6 (182). URL: <https://lechaim.ru/ARHIV/182/ionkis.htm> (дата обращения 20.11.2020).

11. Максимова Т. М. Образ корабля: варианты литературно-эстетических интерпретаций (Ш. Бодлер, А. Рембо, С. Малларме) // Вестник ИГЭУ. 2007. № 1. С. 1-5.

12. Мифологемы пути и поезда в кинематографе. Скрытый смысл. Анализ фильмов и философская пропедевтика URL: <http://скрытыйсмысл.рф/content/mifologemy-puti-i-poezda-v-kinematografe> (дата обращения 20.11.2020).

13. Приключения Паддингтона. URL: <http://lelang.ru/english/films/priklyucheniya-paddingtona-na-anglijskom-yazyke-s-subtitrami/> (дата обращения 15.10.2020).

14. Покидышева С. Н. Киноадаптация литературного произведения как объект филологического исследования: на материале английского языка: автореф. дис. ... кандидата филологических наук: 10.02.04, Белгород: Белгород. гос. ун-т, 2007. 19 с.

15. Ратников В. П. Постмодернизм: истоки, становление, сущность // Философия и общество. 2002. № 4 (29). С. 120-132.

16. Словари и энциклопедии на Академике // Литературная энциклопедия // Дендизм // Литературная энциклопедия. 11 т.; М.: Издательство Коммунистической академии, Советская энциклопедия, Художественная литература. Под редакцией В. М. Фриче, А. В. Луначарского. 1929-1939. URL: [https://dic.academic.ru/dic.nsf/enc\\_literature/1585/%d0%94%d0%b5%d0%bd%d0%b4%d0%b8%d0%b7%d0%bc](https://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_literature/1585/%d0%94%d0%b5%d0%bd%d0%b4%d0%b8%d0%b7%d0%bc) (дата обращения 20.11.2020).



17. Толстой Л. Н. Анна Каренина. СПб.: Азбука. Азбука-Аттикус, 2014. 864 с.

18. Троцук И. В., Морозова А. В. Символические коды телесности: одежда как индикатор трансформаций социокультурных практик: рецензия на книгу: Винсент С. Дж. Анатомия моды: манера одеваться от эпохи Возрождения до наших дней / Пер. с англ. Е. Кардаш. М.: Новое литературное обозрение, 2015. 288 с. // Вестник РУДН. Серия: Социология. 2015. Т. 15, № 2. С. 145-158.

19. Трынкова О. В. Метафорическое моделирование в современном англоязычном постмодернистском литературно-художественном дискурсе: автореф. дис. ... кандидата филологических наук: 10.02.04, Белгород: Белгород. гос. ун-т, 2010, 25 с.

20. Kourlas G. Making Words Dance on Screen The New York Times, Nov. 23, 2012. URL: <https://www.nytimes.com/2012/11/24/arts/dance/sidi-larbi-cherkaouis-choreography-for-anna-karenina.html> (дата обращения 20.11.2020).

21. Pietrzak-Franger M. 'Restrained Glamour': Joe Wright's Anna Karenina, Postfeminism, and Transmedia Biopolitics // The Politics of Adaptation Media Convergence and Ideology, Edited by Dan H.-F. Pascal. N.: Pavgrave Macmillan, 2015. 278 с.

22. Roslyn Sulcas. On His Best Behavior and Hoping to Fit. The New York Times, Jan. 9, 2015. URL: <https://www.nytimes.com/2015/01/11/movies/paddington-a-new-film-based-on-michael-bonds-books.html> (дата обращения 20.11.2020).

23. Sherwin A. Paddington Bear creator shocked as film censor deems movie's sex and violence unsuitable for young children. Independent, 18 Nov. 2014. URL: <https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/films/news/paddington-bear-creator-shocked-as-film-censor-warns-sex-and-violence-in-movie-is-unsuitable-for-9867701.html> (дата обращения 20.11.2020).

## СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

**Алтынбаева Гульнара Монеровна** — кандидат филологических наук, доцент кафедры русской и зарубежной литературы Института филологии и журналистики ФГБОУ ВО «Саратовский национальный исследовательский государственный университет имени Н. Г. Чернышевского», [gulnaragata@gmail.com](mailto:gulnaragata@gmail.com).

**Бибех Алина Николаевна** — студент филологического факультета Гродненского государственного университета, [ionaalvea@gmail.com](mailto:ionaalvea@gmail.com).

**Боева Галина Николаевна** — доктор филологических наук, профессор кафедры рекламы и связей с общественностью Института бизнес-коммуникаций Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна, [g\\_boeva@rambler.ru](mailto:g_boeva@rambler.ru).

**Бразуль-Брушковский Евгений Георгиевич** — кандидат философских наук, доцент кафедры философии, преподаватель колледжа Российского государственного социального университета, [brazul.bruszkowski@gmail.com](mailto:brazul.bruszkowski@gmail.com).

**Вейнмейстер Анастасия Валентиновна** — кандидат философских наук, доцент кафедры общественных и гуманитарных наук Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова, [an.wein@mail.ru](mailto:an.wein@mail.ru).

**Гарбузинская Юлия Романовна** — кандидат филологических наук, доцент кафедры русской и зарубежной литературы и связей с общественностью Самарского университета, [ranupl@list.ru](mailto:ranupl@list.ru).

**Герасимова Людмила Ефимовна** — кандидат филологических наук, профессор кафедры русской и зарубежной литературы Института филологии и журналистики ФГБОУ ВО «Саратовский национальный исследовательский государственный университет имени Н. Г. Чернышевского», [natagerasimova@yandex.ru](mailto:natagerasimova@yandex.ru).

**Глазкова Светлана Николаевна** — доктор филологических наук, профессор кафедры филологии Миасского филиала Челябинского государственного университета, [snglaz@rambler.ru](mailto:snglaz@rambler.ru).

**Григорьева Юлия Викторовна** — кандидат культурологии, старший преподаватель кафедры гуманитарных и социально-экономических дисциплин Военно-морского института Военного учебно-научного центра «Военно-морская академия

имени Адмирала Флота Советского Союза Н. Г. Кузнецова», neweloise@mail.ru.

**Гриднева Наталья Александровна** — кандидат филологических наук, доцент кафедры педагогики, межкультурной коммуникации и русского как иностранного Самарского государственного технического университета, n.gavrilina83@mail.ru.

**Гурина Екатерина Петровна** — старший преподаватель МГТУ им. Н. Э. Баумана, кафедры «Лингвистика-2», bestengteacher@yandex.ru.

**Дмитриева Юлия Алексеевна** — магистрант, аспирант института славистики Философского факультета Университета им. Масарика (Брно, Чехия), gallows.july@mail.ru.

**Заломкина Галина Вениаминовна** — доктор филологических наук, доцент кафедры русской и зарубежной литературы и связей с общественностью Самарского университета, zalomkina.gv@ssau.ru.

**Иванова Валерия Николаевна** — ассистент кафедры русской и зарубежной литературы и связей с общественностью Самарского университета, tigrel@ya.ru.

**Калашников Антон Александрович** — аспирант кафедры истории зарубежных литератур Санкт-Петербургского государственного университета, reineke-der-fuchs@yandex.ru.

**Мишина Юлия Александровна** — аспирант кафедры истории зарубежных литератур СПбГУ, st064716@student.spbu.ru.

**Морозова Ксения Игоревна** — аспирант кафедры русской и зарубежной литературы и связей с общественностью Самарского университета, kseniamorozowa@gmail.com.

**Нечаева Екатерина Андреевна** — кандидат филологических наук, старший преподаватель кафедры русской и зарубежной литературы и связей с общественностью Самарского университета, ne4aevakaterina@yandex.ru.

**Перепелкин Михаил Анатольевич** — доктор филологических наук, профессор кафедры русской и зарубежной литературы и связей с общественностью Самарского университета, mperpelkin@mail.ru.

**Рымарь Николай Тимофеевич** — доктор филологических наук, профессор кафедры русской и зарубежной литературы и связей с общественностью Самарского университета, Nikolaj.Rymar@gmail.com.

**Саморукова Ирина Владимировна** — доктор филологических наук, профессор кафедры русской и зарубежной литературы и связей с общественностью Самарского университета, samorukov@inbox.ru.

**Сундукова Ксения Алексеевна** — кандидат филологических наук, старший преподаватель кафедры русской и зарубежной литературы и связей с общественностью Самарского университета, avissimplex@gmail.com.

**Тютелова Лариса Геннадьевна** — доктор филологических наук, доцент, заведующий кафедрой русской и зарубежной литературы и связей с общественностью Самарского университета, largenn@mail.ru.

**Швец Анна Валерьевна** — выпускница аспирантуры филологического факультета МГУ, сотрудник филологического факультета Московского государственного университета имени М. В. Ломоносова, shvetsanval@gmail.com.

**Шевченко Екатерина Сергеевна** — доктор филологических наук, профессор кафедры русской и зарубежной литературы и связей с общественностью Самарского национального исследовательского университета имени С. П. Королева, shevchenko.es@ssau.ru.

**Юрьева Алла Васильевна** — кандидат философских наук, доцент кафедры общественных наук Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна, 4alla@bk.ru.

## INFORMATION ABOUT AUTHORS

**Altynbaeva Gulnara Monerovna** – Associate Professor, Candidate of Philology, Associate Professor of the Department of the Russian and Foreign Literature, Saratov State University. [gulnarama@gmail.com](mailto:gulnarama@gmail.com).

**Bebekh Alina Nikolaevna** – Student of Philology, Yanka Kupala State University of Grodno, [ionaalvea@gmail.com](mailto:ionaalvea@gmail.com).

**Boeva Galina Nikolaevna** – Associate Professor, Doctor of Philology, Professor of the Department of Advertisement and Public Relations, Institute of Business Communications, St. Petersburg State University of Industrial Technology and Design, [g\\_boeva@rambler.ru](mailto:g_boeva@rambler.ru).

**Brazul-Bruszkowski Yevgeni Georgievich** – Candidate of Philosophical Sciences, Associate Professor of the Department of Philosophy, Faculty of Humanities, Russian State Social University, [brazul.bruszkowski@gmail.com](mailto:brazul.bruszkowski@gmail.com).

**Dmitrieva Iuliia Aleksejevna** – Mgr. Bc., postgraduate student of the Department of Slavonic Studies, Faculty of Arts, Masaryk University (Brno, Czech Republic), [gallows.july@mail.ru](mailto:gallows.july@mail.ru).

**Garbuzinskaya Juliya Romanovna** – Candidate of Philology, Associate Professor of the Department of Russian and Foreign Literature and Public Relations, Samara University, [panupl@list.ru](mailto:panupl@list.ru).

**Gerasimova Ludmila Yefimovna** – Associate Professor, Candidate of Philology, Professor, Department of Russian and Foreign Literature, Saratov State University. E-mail: [natagerasimova@yandex.ru](mailto:natagerasimova@yandex.ru).

**Glazkova Svetlana Nikolaevna** – Doctor of Philology, Associate Professor, Professor of the Department of Philology of the Miass Branch of the Chelyabinsk State University, [snglaz@rambler.ru](mailto:snglaz@rambler.ru).

**Grigoreva Iuliia Viktorovna** – Candidate of Culturology, Senior Lecturer of the Department of Humanitarian and Socio-Economic Disciplines of the Naval Institute of the Military Educational and Scientific Center «Naval Academy named after Admiral of the Fleet of the Soviet Union N. G. Kuznetsov», [neweloise@mail.ru](mailto:neweloise@mail.ru).

**Gridneva Natalia Aleksandrovna** – Associate Professor, Candidate of Philology, Associate Professor of the Department of Pedagogics, Cross-cultural Communication and Russian as Foreign Language, Samara State Technical University, [n.gavrilina83@mail.ru](mailto:n.gavrilina83@mail.ru).

**Gurina Ekaterina Petrovna** – Senior lecturer, Bauman Moscow State Technical University, «Linguistics-2», [bestengteacher@yandex.ru](mailto:bestengteacher@yandex.ru).

**Ivanova Valeria Nikolaevna** – Assistant of Department of Russian and Foreign Literature and Public Relations, Samara University, [tigrel@ya.ru](mailto:tigrel@ya.ru).

**Kalashnikov Anton Alexandrovich** – postgraduate student of the Department of History of Foreign Literatures, St. Petersburg State University, [reineke-der-fuchs@yandex.ru](mailto:reineke-der-fuchs@yandex.ru).

**Mishina Julia Aleksandrovna** – Postgraduate Student of the Department of History of Foreign Literatures, Saint-Petersburg State University, [st064716@student.spbu.ru](mailto:st064716@student.spbu.ru).

**Morozova Ksenia Igorevna** – PhD Student of the Department of Russian and Foreign Literature and Public Relations, Samara University, [kseniamorozova@gmail.com](mailto:kseniamorozova@gmail.com).

**Nechaeva Ekaterina Andreevna** – Candidate of Philology, senior lecturer of the Department of Russian and Foreign Literature and Public Relations, Samara University, [ne4aevakaterina@yandex.ru](mailto:ne4aevakaterina@yandex.ru).

**Perepelkin Mikhail Anatolievich** – Doctor of Philology, Professor of the Department of Russian and Foreign Literature and Public Relations, Samara University, [mperepelkin@mail.ru](mailto:mperepelkin@mail.ru).

**Rymar Nikolai Timofeyevich** – Professor, Doctor of Philology, Professor of the Department of Russian and Foreign Literature and Public Relations, Samara University, [Nikolaj.Rymar@gmail.com](mailto:Nikolaj.Rymar@gmail.com).

**Samorukova Irina Vladimirovna** – Professor, Doctor of Philology, Professor of the Department of Russian and Foreign Literature and Public Relations, Samara University, [samorukov@inbox.ru](mailto:samorukov@inbox.ru).

**Shevchenko Ekaterina Sergeevna** – Doctor of Philology, Professor of the Department of Russian and Foreign Literature and Public Relations, Samara National Research University named after S. P. Korolev, [shevchenko.es@ssau.ru](mailto:shevchenko.es@ssau.ru).

**Shvets Anna Valerievna** – PhD Graduate, School of Philology, Moscow State University, currently employed at School of Philology of Moscow State University, [shvetsanval@gmail.com](mailto:shvetsanval@gmail.com).

**Sundukova Ksenija Alekseevna** – Candidate of Philology, Senior Lecturer of the Department of Russian and Foreign Literature and Public Relations, Samara University, [avissimplex@gmail.com](mailto:avissimplex@gmail.com).

**Tyutelova Larisa Gennadievna**, Doctor of Philology, Associate Professor, Head of the Department of Russian and Foreign Literature and Public Relations, Samara University, [largenn@mail.ru](mailto:largenn@mail.ru).

**Veinmeister Anastasia Valentinovna** – Associate Professor, Candidate of Philosophical Sciences, Associate Professor of the Department of Social and Humanitarian Sciences of the Saint Petersburg Conservatory named after N.A. Rimsky-Korsakov, an.wein@mail.ru.

**Yurieva Alla Vasilivna**, PhD, Associate Professor of the Department of social Sciences, Saint Petersburg State University of Industrial Technologies and Design, 4alla@bk.ru.

**Zalomkina Galina Veniaminovna** – Doctor of Philology, Associate Professor of the Department of Russian and Foreign Literature and Public Relations, Samara National Research University, zalomkina.gv@ssau.ru.

## Table of Contents.

<b>Art as an experience of freedom: to the 75th anniversary of professor N.T. Rymar (I. V. Samorukova).....</b>	<b>8</b>
<b>Chapter 1. The problem of the authenticity of artistic language in the modernity (N. T. Rymar).....</b>	<b>21</b>
§ 1. Art and «lifelikeness».....	21
§ 2. The crisis of language and the problem of mimesis of the twentieth century .....	30
§ 3. The language of mimesis of the twentieth century .....	36
§ 4. The problem of conditions for the authenticity of mimesis .....	40
§ 5. The problem of authenticity as a problem of the author-hero-reader relationship in an aesthetic event.....	58
§ 6. The formation of the authentic language of mimesis in the dialogue between the personal and the super-personal.....	63
§ 7. The authenticity of problematization of art forms in the twentieth century .....	78
§ 8. The cubist principle in literature and art of the twentieth century .....	92
<b>Chapter 2. Modern and post-modernism: the problem of the border of concepts and literature languages in the modern humanitarian consciousness.....</b>	<b>104</b>
§ 1. (De)construction of (post)modernity: from non-linear thinking to non-substantivist theory of person (Y. G. Brazul-Bruszkowski) .....	104
§ 2. The boundaries of the concept «avant-garde»: the communication turn in modern criticism (A. V. Shvets).....	113
§ 3. «Post-post-modernism»: does metamodernism show a new «anthropological myth»? (E. A. Nechaeva) .....	121
§ 4. «Eye» and «look» in the modern era: about the specificity of the visual in modern and post-modern practices (E. S. Shevchenko) .....	139



§ 5. Folklore genres through the prism of postmodernism (S. N. Glazkova).....	51
---	----

**Chapter 3. The concepts of «modern» and «modern language» in the history of russian literature** ..... 163

§ 1. A. I. Solzhenitsyn about aesthetic experiments of the twentieth century and the artist's insights (G. M. Altynbaeva, I. Y. Gerasimova).....	163
§ 2. Leonid Andreev as a «modern man» (G. N. Boeva).....	173
§ 3. Loss of humanity as one of the traits of expressionism in the prose of L. N. Andreyev (I. A. Dmitrieva) .....	181
§ 4. Walks with Leonid Andreev: contemporaries of the writer about his (non-)modernity (M. A. Perepelkin) .....	191
§ 5. «Modern» in russian «new drama»: on the question of the transformation of the dramatic language (L. G. Tyutelova) .....	200
§ 6. The synergistic construction of an art nouveau man in the early drama by A. Chekhov (V. N. Ivanova) .....	208

**Chapter 4. Modernism and post-modernism in russian and foreign literature**..... 219

§ 1. Memory and recollection in the aesthetics of modernism (K. A. Sundukova).....	219
§ 2. Representations of a creative personality in literary portraits by M. Tsvetaeva (A. N. Bebekh) .....	230
§ 3. Implementation of a modernist project in W. G. Sebald's prose (J. A. Mishina) .....	237
§ 4. The «conservative modernism» in john gardner's work and critical reflexion (A. A. Kalashnikov) .....	246
§ 5. «What is in common between us?» A. K. Goldebaev and modernists (K. I. Morozova).....	255

**Chapter 5. Modern literary practices: the problem of description....** 270

§ 1. «I will teach men to talk about life»: about masculinity in modern poetry (I. V. Samorukova) .....	270
---	-----

§ 2. Critical reflection of M. Shishkin's work: postmodern aesthetics and searching for «new language» (N. A. Gridneva).....	279
§ 3. The image of a modern woman in V. Pelevin's novel «invincible sun» (G. V. Zalomkina).....	289
§ 4. Narrative strategies for creating the double optics of children's literature: the possibility of extended truth (J. R. Garbuzinskaya).....	299

**Attachment. Modernism and postmodernism in different areas of culture and arts** ..... 308

§ 1. On the specifics of the architectural language of modernism and postmodernism in the theoretical works of the twentieth century (A. V. Yurieva).....	308
§ 2. Language as a means of self-presentation of a person in virtual reality (A. V. Veinmeister, I. V. Grigoreva).....	316
§ 3. Postmodernism in british film adaptations. «Paddington» (2014) and «Anna Karenina» (2012): literary classics and contemporary western social life (E. P. Gurina).....	326

**Information about authors** ..... 338

Научное издание

**СОВРЕМЕННОЕ КАК ПРОБЛЕМА В ИСТОРИИ ЛИТЕРАТУРЫ  
И КУЛЬТУРЫ: СЛОВА И ГРАНИЦЫ ПОНЯТИЙ «МОДЕРН»,  
«МОДЕРНИЗМ», «ПОСТМОДЕРН», «ПОСТМОДЕРНИЗМ»**

**К 75-ЛЕТИЮ ПРОФЕССОРА Н. Т. РЫМАРЯ**

Коллективная монография

Публикуется в авторской редакции

Дизайн обложки В. В. Морозовой  
Верстка, оригинал-макет А.Д. Пономарева  
Корректоры: В. Н. Иванова, Е. Н. Сергеева

Подписано в печать 30.09.2021

Формат 60x90 <sup>1</sup>/<sub>16</sub>. Бумага офсетная. Печать офсетная.

Гарнитура «NewtonС». Объем 21,5 печ.л.

Тираж 500 экз. Заказ № 2128.

ООО «Слово»

443070, г. Самара, ул. Песчаная, 1; тел.: (846) 267-36-82,

e-mail: izdatkniga@yandex.ru.

Отпечатано в типографии ООО «Слово»

443070, г. Самара, ул. Песчаная, 1; тел.: (846) 267-36-82