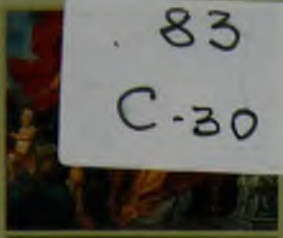
83
С-30



А.Н. Семёнов
В.В. Семёнова

ТИПЫ КУЛЬТУРНОГО (ХУДОЖЕСТВЕННОГО) СОЗНАНИЯ

А.Н. Семёнов
В.В. Семёнова

ТИПЫ КУЛЬТУРНОГО (ХУДОЖЕСТВЕННОГО) СОЗНАНИЯ

Монография

ЛИТЕРАТУРНЫЙ ФОНД
«ДОРОГА ЖИЗНИ»

Санкт-Петербург
2010

– 0130915 –
Государственная библиотека Югры
УЧЗ

Удк829
ББК84(2Рос=Рус)6-5
С30

Рецензенты:

Дворяшин Юрий Александрович – доктор филологических наук, профессор Сургутского государственного педагогического университета, Заслуженный деятель науки РФ (г. Сургут);

Щербина Сергей Иванович – доктор филологических наук, профессор, заведующий кафедрой русского языка Нижневартовского государственного гуманитарного университета (г. Нижневартовск).

Авторы выражают сердечную признательность Ханты-Мансийскому банку и лично его Президенту и поэту Дмитрию Александровичу Мизгулину за помощь в издании этой книги.

А.Н. Семёнов, В.В. Семёнова

С30 Типы культурного (художественного) сознания: Монография. — СПб.: Издательская программа АПИ, 2010. — 484 стр.
ISBN 978-5-94158-135-1

Монография написана профессором Югорского государственного университета А.Н. Семёновым совместно с доцентом этого же университета В.В. Семёновой. В книге на материале мировой литературы, с привлечением фактов и явлений других видов искусства, раскрывается своеобразие типов культурного (художественного) сознания от античности до постмодернизма. В основу понимания типа культурного сознания положено представление о картине мира художественного произведения, представленной категориями пространства и времени.

Книга может быть использована в качестве учебного пособия при изучении курсов «Теория литературы» и «Эстетика» на филологических и культурологических специальностях вуза, факультетах журналистики, курса истории литературы в старших классах средней школы, в работе факультативов и кружков.

Удк829
ББК84(2Рос=Рус)6-5

ISBN 978-5-94158-135-1

© А. Н. Семёнов,
В. В. Семёнова. Текст, 2010

Наталии Васильевне ТИМЕРМАНИС —
нашему другу и Учителю,
светлому человеку —
посвящается

Введение.
ТИП КУЛЬТУРНОГО (ХУДОЖЕСТВЕННОГО) СОЗНАНИЯ

История человеческого и, прежде всего, культурного (художественного) сознания — это история смены или сосуществования типов культурного сознания.

Если не обращаться к культурному сознанию первобытного общества (слишком незначительно количество дошедших до нас памятников словесного искусства), то к началу XXI века можно говорить о таких типах культурного (художественного) сознания, как ***античность, средневековье, Возрождение, барокко, классицизм, просветительство, сентиментализм, романтизм, реализм, модернизм, социалистический тип культуры и постмодернизм.***

Тип художественного (культурного) сознания — это совокупность принципов художественного освоения жизни, при которых реальная действительность получает свое особенное, творческое воспроизведение, характерное не просто для группы авторов, а для эпохи в целом. Реальной первоосновой типа художественного сознания служит общий для человеческого рода опыт духовно-практического освоения мира.

Это освоение есть понимание сущности реальной жизненной характерности как изначально заданной. История культуры знает два основных типа такой «заданности»: богом и естественной природой. Понимание сущности такого определения, как тип культурного сознания, невозможно без осознания того, что любой художественный текст (как и произведение любого другого вида искусства) — это вторая реальность, о чем говорил еще Платон.

Он исходил из того, что сущность реального мира находится вне этого мира, в мире идей («эйдос»), который находит свое отражение в реальности, но уже в искаженном виде. Искусство же, в свою очередь, отражает уже отраженное, т.е. создает вторично, по Платону, уже отклонившееся от истины в чистом виде, порождаемой божеством: «...подражательное искусство — творит произведения далекие от действительности и имеет дело с началом нашей души, далеким от разумности, поэтому такое искусство и не может быть сподвижником и другом всего того, что здраво и истинно.

... подражательное искусство, будучи само по себе низменным, от совокупления с низменным и порождает низменное».[1]

С этим, кстати, и связана мысль философа о необходимости изгонять художников из общества, как искажающих божественный смысл «эйдоса», однако для нас в данном случае принципиально важно понимание того, что искусство само по себе вторично по отношению к реальной действительности, являясь своеобразной «второй реальностью». Если реальный мир — это, по Платону, «тень» мира идей, имеющего божественное происхождение, то искусство, подражающее этому реальному миру, создает уже «тень теней».

«Тень теней» — это и есть *вторая реальность*, т.е. второй мир, созданный воображением художника, воображением, для которого характерна вполне определенная **картина мира**.

Без категории «картина мира» невозможно представить себе современный процесс познания, в том числе и художественного (широко используются такие модификации этого понятия, как «образ мира», «модель мира»).[2] Картина мира, по М. Хайдеггеру, это то, как *сущее* возникает и раскрывается человеку, присутствующему в этом *сущем* (в этой реальности). Иными словами, художественная картина мира — это интерпретация *сущего* (реальной действительности) в художественном произведении. Поэтому Хайдеггер подчеркивает, что «картина мира» каждого отдельно взятого индивидуума индивидуальна, она представляет собой «не картину, изображающую мир, а мир, понятый в смысле такой картины».[3]

Сущее — весьма изменчивая историческая категория: «Человеческое общество находится в постоянном движении, изменении и развитии, в разные эпохи и в различных культурах люди воспринимают и осознают мир по-своему, на собственный манер организуют свои впечатления и знания, конструируют свою особую, исторически обусловленную картину мира».[4] К примеру, как мы уже видели, для Платона сущее находилось вне объективного реального мира, являющегося лишь отражением мира сущего, который определялся им как *эйдос*, для эпохи средневековья характерно понимания сущего как божественного, как творения демиурга, бога-творца — единственного источника сущего. Для этой культуры быть *сущим* означало принадлежать к сотворенному высшим разумом бытию, быть подчиненным, если не противопоставленным сущему.

Основу картины мира могут составлять как научные, так и вненаучные знания. К последним относятся мифологическое, религиозное, утопическое, художественное знания. В отличие от научного, перед такими формами знания не ставится проблема достоверности, однако вненаучные представления о мире вполне могут сочетаться с научными. Если определить литературоведение как *науку культуры*, то для него миф, а также основной корпус художественных текстов являются тем инструментарием, который конституирует реальность, но реальность художественного мира, художественного сознания.

В последние десятилетия литературоведение все чаще прибегает в оценке литературного процесса, при анализе как отдельных произведений, так и творчества в целом, к категории «художественный мир». В художественном произведении заключены два противоречивых начала: отображение объективной действительности и активное преобразование этой действительности мыслью и чувством автора. «Искусство, — писал Л.Н. Толстой, — начинается тогда, когда человек с целью передать другим людям испытанное им чувство снова вызывает его в себе и известными внешними знаками выражает его».[5]

В понимании художественного мира любого текста необходимо, на наш взгляд, исходить из того, как эта категория определяется Ф.П. Федоровым: «Художественный мир — это система универсальных ду-

ховных отношений, заключенных в тексте, имеющем эстетическое значение... все его явления, все категории, как и отношения между ними, функционируют в формах, имеющих место в реальности или являющихся возможными и воображаемыми, мыслимыми не столько в границах определенной исторической культуры, сколько в границах человеческой культуры вообще. Язык художественного мира должен быть известен воспринимающему его субъекту. В противном случае текст остается непрочитанным».[6]

Возможность прочтения художественного текста воспринимающим сознанием кроется в том, что художественный мир, его координаты, признаки, приметы соотносимы с существующими, возможными, мыслимыми координатами мира реального. Другое дело, что соотнесенность художественного и реального миров (первой и второй реальности) не означает еще, что первый это только отражение второго. По справедливому утверждению Ф.П. Федорова, «художественный мир — это не только отражение, но и концепция объективного мира, его оценка, его версия».[7]

Необходимо сделать еще одно принципиально важное замечание. При всем своем богатстве, неограниченности в пространстве и во времени художественный мир произведения не может отразить объективный мир в целом. Его отражение — это очень локальное отражение, очень избирательное. Однако последнее не является недостатком художественного мира. Параметры локализации, избирательность целиком зависят от автора и характеризуют его отношение к миру реальному, составляют оценку этого мира, выдвигают авторскую версию его. Подавая в художественном тексте локальную, избранную часть реального мира, этакую его «сокращенную» версию, автор не только раскрывает свое отношение, свою концепцию и оценку мира реального. Его «сокращенная», локальная художественная модель мира претендует на выполнение роли модели мира как таковой, его «художественный мир представляет собой модель мира в целом, где часть изоморфна целому».[8]

Художественный мир — это вполне определенная система, в которой все компоненты взаимосвязаны во имя выполнения строго

определенных функций. И сами компоненты, и характер их связей, взаимодействий призваны создать целостный мир художественного текста, являющийся главным показателем, зерном авторского замысла. В этом смысле само понятие системности необходимо рассматривать как тождество художественности. Не вдаваясь подробно в рассмотрение художественного (эстетического) как категории, отметим только, что вне системности художественное существовать в принципе не может, и это относится не только к художественному тексту, но и к любому произведению искусства вообще.

Отмеченные выше локальность и «избирательность», единство и системность, «целостность» художественного мира могут существовать только как авторская версия, т.е. они являются точкой зрения конкретного автора, они ею предопределены. Именно авторская точка зрения сводит воедино все компоненты художественной системы, определяет их функции в тексте, следовательно, и характер взаимосвязей и взаимодействия. Это дает основания считать, что художественный мир (картина мира) является главным, наиболее выразительным воплощением авторского замысла, авторской идеологии.

Художественный мир, представляющий авторскую модель мира, реконструирует объективную картину мира. Художественная картина мира — не только система представлений о мире, но и система принципов ее воспроизведения, которая предполагает доминантные категории и факультативные категории: «Доминантные категории — это категории, которые прежде всего осуществляют существование «картины мира», это оппозиции, которые свойственны человеческому сознанию на всех этапах его существования, это архетипы, заложенные в глубинах человеческой психики».[9] Особо важным представляется вопрос о том, что включает в себя понятие художественный мир (картина мира художественного текста).

Если исходить из того, что картина мира художественного текста — это система, то она, в свою очередь, «состоит из огромного количества микросистем, друг с другом связанных и друг от друга независимых..».[10]

Об этих микросистемах можно говорить много и долго уже потому, что художественный мир, подобно миру реальному, неисчер-

паем, кстати, именно поэтому эти два мира часто определяют как первую (объективную) и вторую (художественную) реальность, однако обратимся к двум главным, определяющим характер картины мира категориям *пространства* и *времени*.

Вторая реальность (художественный мир), как и первая реальность (мир объективный), не существует вне пространства и времени. Пространство и время — это формы существования как объективного, так и художественного мира, это — главные и непременные атрибуты существования любого мира. Категории пространства и времени буквально пронизывают любой художественный текст. Их характеристики определяются, исходя из конфликтов, ситуаций, персонажей, исходя из отношений между компонентами, всеми категориями художественного мира. В свою очередь, каждый компонент художественного мира имеет свой пространственно-временной статус.

Время — категория философская. Проблема времени в истории философии имеет давнюю традицию.[11] Интуитивное понимание времени и попытки выразить это понимание в точных терминах приводили к парадоксам, решить которые ученые с большим или меньшим успехом пытаются до сих пор. Платон и Аристотель рассматривали время как космическую категорию. Блаженный Августин взглянул на природу времени как категорию историческую и психологическую. У Платона время противопоставляется вечности: он считал, что время не вечно и, в отличие от неподвижной вечности, движется по закону числа. Аристотель дал чисто рационалистическое истолкование времени: «Время есть число движения по отношению к предыдущему и последующему».[12]

Движение времени, изменение, переход из одного состояния в другое — это свойства времени; им нельзя противопоставлять неподвижность, неизменчивость, непереходимость вечности. Аристотель обращает внимание на тот факт, что время не является совокупностью неделимых моментов (как у Платона) и вводит представление об интервале. Концепция Аристотеля — наиболее распространенный взгляд на время и для современного его понимания, но не единственный.

В современной науке есть тенденция к утверждению «множественности» времени. Время перестает рассматриваться как универсальная характеристика бытия, все больший вес приобретают идеи о множественности несводимых друг к другу времен — физическом, психологическом, социальном, историческом, а трудности, связанные с переводом интуитивных представлений о времени на язык точной науки, приводят к тому, что «все ухищрения блестящих рационалистов прошлого, тем не менее, в душе оставляют ощущение неудовлетворенности».[13]

Из всего вышесказанного следует вывод о том, что современная философская наука ищет новое определение времени, что наши интуитивные знания о времени шире, чем традиционное его толкование. И.А. Голованова, например, не дает ответа на вопрос Августина: «Что такое время? Кто смог бы объяснить это просто и ясно?» Этот вопрос из его исповеди взят ею в качестве эпиграфа к цитируемой нами статье. Голованова критикует критиков-экзистенциалистов за их обращение к художественной литературе в качестве примеров для иллюстрации «множественности» времен. С ее точки зрения, для художественной литературы свойственно именно экзистенциальное переживание времени, которое при этом сознательно наделяется свойствами, противопоставленными общепринятым свойствам времени: обратимостью, убыстрением, замедлением, «которые просто не предполагают использования традиционного понятия времени».[14] Автор статьи не скрывает своего неудовольствия тем, что литература вторгается в решение сложных философских научных задач, хотя заканчивает разговор вполне толерантно: «Выбор той или иной концепции — в конце концов — вопрос конвенции».[15]

Приоритетность времени в художественном мире выявляется и в определении человека Б.Л. Пастернаком. Отвечая на анкету немецкого журнала «Магнум», поэт дал такое определение человеку: «... человек не поселенец какой-то географической точки. Годы и столетия — вот что служит ему местностью, страной, пространством. Он обитатель времени».[16]

Время художественного произведения не идентично изображенному (смоделированному), т.к. в нем отсутствует время восприятия. Это — собственное время произведения как эстетический феномен. Оно имеет свои законы движения, похожие на законы движения реального (объективного) времени, но не идентичное им.

Своеобразие бытования категорий пространства и времени подмечено еще Г.-Э. Лессингом: «Итак, действия составляют предмет поэзии. Но все тела существуют не только в пространстве, но и во времени. Существование их длится, и в каждое мгновение своего бытия они могут являться в том или ином виде и в тех или иных сочетаниях. Каждая из этих мгновенных форм и каждое из сочетаний есть следствие предшествующих и, в первую очередь, может сделаться причиной последующих перемен, значит, и стать как бы центром действия».[17]

По мнению Д.С. Лихачева, «литература в большей мере, чем любое другое искусство, становится изображением времени».[18] Однако в художественном тексте время настолько связано с пространством, что они могут трансформироваться, переходить одно в другое, вступать в самые «неожиданные» отношения. У А. Вознесенского:

Живите не в пространстве, а во времени,
минутные деревья вам доверены,
владейте не лесами, а часами,
живите под минутными домами
и плечи вместо соболя кому-то
закутайте в бесценную минуту.

Какое несимметричное Время!
Последние минуты — короче,
последняя разлука — длиннее ...
Килограммы сыграют в коробочку.
Вы не страус, чтоб уткнуться в бренное.
Умирают — в пространстве,
Живут — во времени.[19]

«Живите не в пространстве... »

У И. Бродского:

как в горящем дому
ухитряясь дрожать над заплатами
и уставясь во тьму,
заедают версту циферблатами...[20]

«Как тюремный засов... », 1964

В понимании картины мира художественного текста мы исходили из положения, выдвинутого в свое время Д.С. Лихачевым: «Наиболее существенны для изучения литературы исследования художественного времени: времени, как оно воспроизводится в литературных произведениях, а не исследования концепций времени, высказываемых теми или иными авторами, имеют наибольшее значение для понимания эстетической природы словесного искусства».[21]

Художественное время — существенная часть, принципиально важный компонент самой художественной ткани литературного произведения. Художественному времени свойственно подчиняться художественным задачам, философскому пониманию мира писателем.

С давних пор литература знает две основные формы конкретизации художественного времени: во-первых, это развитие действия на фоне или в связи с конкретными историческим реалиями, датами, временными ориентирами (кстати, не всегда обязательными); во-вторых, это циклическое время: годы, времена года, суток.

Вполне справедливо и утверждение, согласно которому время — это основной объект изображения в художественному тексте. При этом человек отнюдь не уходит на второй план, ибо художественное время, в отличие от времени объективно данного, существует только в субъективном его восприятии и понимании. Любое ощущение времени в художественном тексте субъективно. Для автора, как и для его персонажей, время может «тянуться», может «бежать», может вообще «остановиться», может даже «повернуть вспять» и т.п. Субъективное восприятие времени — это одна из форм изображения и, разумеется, восприятия, трактовки, оценки действительности.

«Время в художественном произведении — это не только и не столько календарные описания, сколько соотнесенность событий».[22]

Если представить себе художественный текст, в котором нет событий, то в таком тексте не будет и времени.

Главным показателем характера течения времени, его интенсивности является то, в частности, насколько тесно, «компактно» изображаются события: «Большое количество событий, совершившихся за короткое время, создает впечатление быстрого бега времени. Напротив, малое количество создает впечатление замедленности».[23]

Автор по своей воле может замедлять и убыстрять сюжетное время, насыщать его событиями или наоборот обеднять. Известно, сколь насыщено событиями художественное время Достоевского и Булгакова, Дюма и Маяковского. А Чехов умеет предельно понижать интенсивность художественного времени.

В объективном мире пространство и время, являющиеся формой, способом существования материи, разделить невозможно. В.И. Вернадский заметил: «Бесспорно, что и время, и пространство отдельно в природе не встречаются, они не разделимы. Мы не знаем ни одного явления в природе, которое не занимало бы части пространства и части времени».[24] Неразделимы пространство и время и в художественном мире. Другое дело, что «в основе художественного пространства и времени находятся пространство и время представления, воображения, сознания, так называемое субъективное пространство-время».[25] Поэтому в художественном мире время перестает быть только одновекторным, линейным, необратимым, т.е. тем, как характеризуется объективное время. Оно становится временем субъективным, временем сознания и поэтому может обретать черты многовекторности, обратимости, многолинейности.

В реальной жизни человек зависит от объективного времени, и свобода от него может быть куплена, но очень дорогой ценой, к примеру, безумия, как в повести А. Ремизова «Часы». А в художественном тексте человеческое сознание, играя со временем по своему, субъективному усмотрению, «как бы восполняет зависимость человеческой жизни от объективного времени».[26] Художественный мир, являясь авторской субъективной картиной мира, может выдвигать приоритеты. Художественный мир — кодированный мир, он требует дешифровки.

Часто уже само название произведения является своеобразным «ключом» к постижению задачи писателя (хрестоматийные примеры: «Преступление и наказание», «Война и мир», «На дне», «Мелкий бес», «Христос и Антихрист», «Тихий Дон»).

Итак, время и пространство — способ существования материи, как в объективном мире, где они неразрывно связаны, являясь характеристиками одного целого, так и в субъективной, художественной модели мира они неотделимы. Но анализировать целое можно лишь в последовательном рассмотрении элементов этого целого.

Если посмотреть на проблему шире, то характер понимания, специфика реализации в искусстве категорий пространства и времени воплощают в себе эстетические (художественные) мироощущения эпохи. Характер пространственно-временных представлений лежит в основе того, что мы определяем как *тип культурного (художественного) сознания*. Возникновение нового типа культурного сознания, приходящего на смену старому или развивающегося параллельно, как это было в культуре XX века, всегда связано с изменениями представлений о пространстве и времени: «Изменения в системе пространственно-временных представлений прежде всего свидетельствуют о сдвигах в мироощущении, мировоззрении личности, эпохи, о сдвигах, происходящих в культуре».[27]

Каждый человек имеет свое понимание, свою предрасположенность к определенным видам, единицам, формам и размерам пространства и времени как объективных категорий, при всем том, что в объективном мире эти виды, единицы, формы и размеры, казалось бы, для всех должны быть одинаковы. Однако хорошо известно такое заболевание, как клаустрофобия (боязнь замкнутого пространства) и прямо ему противоположное. Конечно, это — крайности, но многие люди не любят (без признаков заболевания) замкнутого пространства, другие наоборот теряются в пространстве открытом, развернутом. По-разному люди ощущают и время, его протяженность, его течение и т.д. Иными словами, каждый человек имеет свою концепцию пространства и времени. Такая концепция, сформировавшаяся в сознании творческой индивидуальности (художника), кладется в основу, так или иначе проявляется в пространстве и

времени создаваемого им художественного мира, т. е. «материализуется», «объективируется» в пространственно-временной структуре художественного текста.

Категории пространства и времени «пронизывают» весь художественный текст и охватывают весь комплекс проблем, связанных с его «жизнью». Это проблемы как лингвистические, так и философские, как культурологические, так и исторические. Однако этим функция пространственно-временной структуры художественного текста не исчерпывается. Значение ее выходит за пределы текста как замкнутой системы, потому что именно характер запечатленного, освоенного в художественном тексте пространства и времени включает идеологию этого художественного текста в общественно-исторический и культурный контекст, т.е. дает основания для рассмотрения его в контексте культуры античности или средневековья, романтизма или реализма, социалистического типа культуры или модернизма. Именно категории пространства и времени, «объективированные» конкретным текстом, прежде всего и связывают этот текст с миром, который принято называть «внетекстовым». С миром современной ему культуры и культуры предыдущих и последующих эпох, с миром восприятия и интерпретации художественного текста. Иными словами, «система пространственно-временных представлений, выраженных в художественном тексте, и позволяет определить место данного текста в культуре».[28]

Пространственно-временным представлениям, запечатленным художественным текстом, М.М. Бахтин, как известно, дал определение хронотопа: «Существенную взаимосвязь временных и пространственных отношений, художественно освоенных в литературе, мы будем называть х р о н о т о п о м».[29] По его мнению, характер хронотопов является воплощением различных ценностных систем, воплощением разных типов мышления о мире, т.е. разных типов культурного (художественного) сознания. К примеру, он отметил принципиально новое мышление о мире, проявившееся в смене «эпического» хронотопа «романным»: «Настоящее в его незавершенности, как исходный пункт и центр художественно-идеологической ориентации, — грандиозный переворот в творческом сознании человека».[30]

Хронотоп можно определять и как пространственно-временной образ, который складывается из отдельных временных и пространственных категорий и их взаимодействия. Мировая литература знает устойчивые модели хронотопов, например, «детство и (или) юность в отчем доме» как идиллический хронотоп, а «испытания на чужбине» — хронотоп авантюрный, «возвращение блудного сына (в отчий дом)» — хронотоп покаяния, «схождение в пучину бедствий» — мистерийный хронотоп и т.п. Часто изображенное только или только обозначенное пространство создает хронотоп, уподобляется движению времени. Так, *дорога* может стать «дорогой приключений», а *вокзал, пристань, аэропорт* воспринимаются не только как топосы, но и как хронотопы «встреч и разлук, прощаний».

Анализ того, что представляют собой пространство и время художественного текста — это не самоцель. Конечным результатом его является выяснение того, как в данном конкретном хронотопе ощущает себя человек, т.е. насколько гармонично или дисгармонично, комфортно или дискомфортно, активно или пассивно, «равнодушно» к нему окружающее пространство; какие изменения, позитивные или негативные, приносит в его жизнь, судьбу время, что в этом движении времени он субъективно считает положительным, а что отрицательным, какое время: настоящее, прошедшее или будущее ему представляется наиболее гармоничным. Как, например, ощущал три разных времени Н. Гумилев:

Солнце свирепое, солнце грозящее,
Бога, в пространствах идущего,
Лицо сумасшедшее,
Солнце, сожги настоящее
Во имя грядущего,
Но помилуй прошедшее![31]

«Молитва», 1910

М.М. Бахтин в работе «Эстетика словесного творчества» ставит и разрешает ряд вопросов понимания, восприятия и интерпретации фактов художественной культуры: «Творческое понимание не

отказывается от себя, от своего времени, от своей культуры и ничего не забывает. Великое дело для понимания — это вненаходимость для понимающего — во времени, в пространстве, в культуре — по отношению к тому, что он хочет понять».[32] По М. Бахтину, «автор — пленник своей эпохи, своей современности. Последующие времена освобождают его из этого плена, и литературоведение призвано помочь этому освобождению».[33]

Художественное произведение представляет авторскую модель мира, которую можно назвать «второй реальностью», по структуре своей отличной от реальности объективной.[34] Художественный мир — это своеобразная «картина мира», сложившаяся в сознании художника, это «язык для передачи авторских ценностей, это воплощение авторской идеологии».[35]

Однако ориентация в пространстве, его понимание, «ощущение пространства» и особенно «чувство времени» не являются врожденными свойствами человека. Человек, живший, к примеру, в средневековом городе, привык к тому, что ширина улиц этого города определялась длиной копья рыцаря и в этом городе из-за боязни пожаров запрещалось (за редким исключением) высаживать деревья. Его понимание пространства будет иным, нежели у человека, жившего в городе времен Римской империи, и тем более иным, нежели у живущего в современной новостройке. Дело не только в том, что различными являются принципы организации пространства — архитектура этих городов. Само понимание пространства будет иным, к примеру, соотносительность таких категорий, как «открытое», «замкнутое» и «пограничное» пространство. В архитектуре разных народов Осип Мандельштам видел и менталитет, и судьбу этих народов. Достаточно перечитать: «Айя-София — здесь остановиться / Судил Господь народам и царям... ». Или:

Стихийный лабиринт, непостижимый лес,
Души готической рассудочная пропасть,
Египетская мощь и христианства робость,
С тростинкой рядом — дуб, и всюду царь — отвес...[36]

«Notre Dame», 1912

И еще более выразительно, — понимание архитектурного пространства как формы преодоления превосходства пространства вообще свободным человеком:

Нам четырех стихий приязненно господство,
Но создал пятую свободный человек:
Не отрицает ли пространства превосходство
Сей целомудренно построенный ковчег?[37]

«Адмиралтейство», 1913

«Чувство времени» человека также не является врожденным качеством, оно воспитывается соответствующей культурной и социально-бытовой средой, соответствующими религиозными представлениями. И главное — понимание времени исторично. Современный человек живет в ощущении того, что «время спешит», «время торопит», «время убыстряет бег», «время — деньги», «время работает на нас» или наоборот. Для человека эпохи античности или средневековья такой «культ времени» был свидетельством рабства человека. И это при том, что античный человек понимает иначе время, нежели человек эпохи средневековья, а представления романтика о времени выглядят для последних, как минимум, неожиданно:

О Время! Все несется мимо,
Все мчится на крылах твоих:
Мелькают весны, медлят зимы,
Гоня к могиле всех живых.[38]

(Пер. В. Якушкиной, 1814)

Поэт-романтик ближе к тому, как воспринимает время поэт, живущий в конце XX — начале XXI века, однако его понимание времени вызвало бы несказанное удивление у тех, чьи имена упоминаются в названиях цитируемых ниже стихотворений:

И кому теперь какое дело,
Что там зрело в мудрых их умах?
Время пролетело, прогремело
И летит вперед на всех парах![39]

Государственная библиотека Югры
УЧЗ
- 0130915 -

Или:

Что нам время и что законы?
Если все мирозданье — миг.[40]

Различия в восприятии времени и пространства основаны, проистекают от индивидуального отношения к ним, выработанного, воспитанного всей многообразной системой исторических, культурных, социально-экономических, религиозных условий и интересов общества, в котором это восприятие сложилось. Будучи индивидуальным, такое восприятие отражает миропонимание не только одного отдельно взятого индивидуума, но и эпохи, общества в целом.

Именно авторская идеология, в первую очередь относительно категорий пространства и времени, определяет заданность понимания и воплощения сущности реальной жизненной характерности.

Одна из проблем современного сознания, обращающегося к культуре античности или средневековья, эпохи Возрождения или барокко, сентиментализма или Просвещения, связана с тем, что для этого сознания категории пространства и времени существуют как данность, сформировавшаяся к концу XX — началу XXI века.

Эта данность, по преимуществу, есть видение *пространства* как трехмерного (длина, широта, высота) измерения всего материального мира, окружающего человека. Благодаря многочисленным системам измерения, материальный мир может быть поделен как на соизмеримо малые, так и на невероятно большие размеры, к примеру, размеры атомного ядра и расстояние до Солнца, размеры, которыми оперируют нана-технологии, и размеры галактик. Время современным сознанием понимается как объективная, независящая от него категория, как необратимое и бесконечное движение ряда чисел, которыми время измеряется от прошлого через настоящее к будущему. И такое понимание категорий пространства и времени накладывается на художественное сознание, для которого характерно иное их понимание. Не просто накладывается: современное сознание начинает предъявлять художественному сознанию иных культурных эпох свои современные требования, анализировать результаты культурной деятельности с позиций современного пони-

мания категорий пространства и времени. Такие «накладывания» и «требовательность» оказываются весьма существенной преградой между произведением искусства и современным воспринимающим сознанием.

Как уже отмечалось выше, история культурного сознания знает два основных типа такой «заданности»: *естественной природой* и *богом (богами)*.

Доминирующая, преобладающая у подавляющего большинства авторов концепция объективного мира, его оценка и версия (при самом индивидуальном, исключительно личностном воплощении) складывает картину мира целого типа культурного сознания: античности или средневековья, Возрождения или барокко.

Данная книга — это попытка представить типы культурного (художественного) сознания от античности до постмодернизма в самых общих чертах. Каждая культура, о которой пойдет речь, как масштабное и многоаспектное явление, включает в себя различные направления и течения, школы, но этих особенностей, по преимуществу, мы не касаемся: нас интересует тип культуры в его наиболее общем виде, в структуре, в особенностях воплощаемой в нем картины мира.

---

[1] Платон. Государство // Платон. Соч. в 3-х т. М., 1971. Т. 3. Ч. 1. С. 186.

[2] *Кузнецов Б.Г.* Эволюция картины мира. М., изд-во АН СССР, 1961; Лихачев Д.С. Внутренний мир художественного произведения. — Вопр. лит-ры, 1968, № 8. С. 74–87; Гуревич А.Я. Категории средневековой культуры. М., 1972; Жолковский А.К., Щеглов Ю.К. К понятиям «тема» и «поэтический мир» // Труды по знаковым системам, VII. Уч. зап. Тартуского ун-та. Тарту, 1975, вып. 365; Кузнецова Л.Ф. Картина мира и ее функции в научном познании. Минск, 1984; Федоров Ф.П. Романтический художественный мир: пространство и время. — Рига, 1988; Казютинский В.В., Степин В.С. Междисциплинарный синтез и развитие современной научной картины мира // Вопр. философии. М., 1988. № 4. С. 31–42; Алтухов В. Философия многомерного мира // Общественные науки и современность. 1992. № 1. С. 15–27; Казин А.Л. Образ мира. Искусство в культуре XX века. СПб., ВНИИИ, 1991; Батракова С.П. Образ мира в живописи XX века // Мировое древо. Arbor mundi. 1992. № 1. С. 82–110; Хольтхузен И. Модели мира в литературе русского авангарда // Вопросы литературы. 1992. Вып. III. С. 150–160; Мириманов В. Искусство и миф. Центральный образ картины мира. М., Согласие, 1997.

[3] *Хайдеггер М.* Время картины мира // Время и бытие. М., Республика, 1993. С. 49.

[4] Гуревич А.Я. Категории средневековой культуры. М., 1972. С. 7.

[5] Толстой Л.Н. Собр. соч. в 20-ти тт. — М., 1964. Т. 15. С. 85–86.

[6] Федоров Ф.П. Романтический художественный мир: пространство и время. Рига, 1988. С. 3.

[7] Там же. С. 5.
[8] Там же. С. 6.
[9] Федоров Ф.П. О литературном процессе: Тезисы доклада на научн. конф. ЛГУ.- Л., 1991. С. 21.
[10] Там же. С. 9.
[11] Голованова И.А. Время, вечность, момент // Вестник Моск. Ун-та, сер. 7. Философия, № 5, 1993.
[12] Аристотель. Соч. М., 1984. Т. 4. С. 640.
[13] Голованова И.А. Указ. соч. С. 63.
[14] Там же. С. 64.
[15] Там же.
[16] Пастернак Б. Что такое человек? // Об искусстве: «Охранная грамота» и заметки о художественном творчестве. М., 1990. С. 292.
[17] Лессинг Г.-Э. Лаокоон, или О границах живописи и поэзии. М. 1957. С. 187–188.
[18] Лихачев Д.С. Поэтика древнерусской литературы. Л., 1971. С. 233.
[19] Вознесенский А. Собр. соч. в 5 т. — М., Вагриус, 2001. Т. 3. С. 361.
[20] Бродский И. Стихотворения. Эссе. — Екатеринбург: У-Фактория, 2001. С. 274.
[21] Лихачев Д.С. Поэтика древнерусской литературы. С. 234.
[22] Там же. С. 237.
[23] Там же. С. 241.
[24] Из рукописного наследия В.И. Вернадского // Вопр. философии, 1966. № 2. С. 104.
[25] Федоров Ф.П. Романтический художественный мир: пространство и время. С. 14.
[26] Там же.
[27] Там же. С. 15.
[28] Там же. С. 18.
[29] Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе // Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 234.
[30] Бахтин М.М. Эпос и роман // М.М. Бахтин. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 234.
[31] Гумилев Н. С. Стихи; Письма о русской поэзии. — М., Худож. лит., 1989. С. 122.
[32] Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 334–335.
[33] Там же. С. 342.
[34] Федоров Ф.П. Романтический художественный мир: пространство и время. С. 7.
[35] Там же. С. 8.
[36] Мандельштам О. Notre Dame // Мандельштам О.Э. Соч. в 2-х т. Т. 1. Стихотворения. — М.: Худож. лит., 1990. С. 83.
[37] Мандельштам О. Адмиралтейство. Там же. С. 88.
[38] Байрон Д.Г. Стихотворения 1809–1816 http://www.lib.ru/POEZIQ/BAJRON/byron1809.txt
[39] Мизгулин Д. В Донском монастыре у надгробия Сумарокову // Мизгулин Д. Избр. соч. — М.: 2006. С. 89.
[40] Мизгулин Д. В храме Федора Стратилата. Там же. С. 109.

АНТИЧНОСТЬ

Эллинское сознание обращено к прошлому,
миром правит судьба, которой подвластны не только люди,
но и боги, следовательно, не остается места для исторического развития.
Античность «астрономична».
А.Ф. Лосев

Художественное освоение действительности в античности как типе художественного сознания складывается во многом, во-первых, благодаря рабовладельческим общественным отношениям и, во-вторых, в пределах мифологического сознания как первооснове духовного освоения жизни.

Художники античности, обращаясь к воссозданию современной им характерности реальной жизни, понимают ее как *сущность*, зависящую от воли богов, более того, эта сущность задана богами или героями (полубогами). Поэтому предметом изображения, претворения реальной жизни в художественном тексте (как и любом другом произведении искусства) является либо ее соответствие божественной воле, либо отклонение, отступление от нее. Боги, таким образом, мотивируют все действия героев, все происходящее, вплоть до движения истории. Поэтому для античности *боги являются тем универсумом, который не только определяет характер художественного пространства и времени, но и является главным источником, первоосновой его моделирования.* При этом под моделированием мы понимаем не только обозначение конкретных признаков, координат, своеобразие явлений и процессов, протекающих в пространстве и времени конкретного художественного текста, но и духовное, нравственное содержание воспроизводимой картины мира.

Отмеченная особенность была выделена в свое время еще Фридрихом Вильгельмом Йозефом Шеллингом (1775–1854): «Поскольку боги — это нравственные существа и в каждом из них вы-

ступает, исключая все иные, некое свойство духа или души, которое тем самым превышает обыкновенную человеческую меру, то ими можно пользоваться как символами нравственных понятий — так то и было испокон века. Тем, что есть, люди пользуются, однако пользование еще не объясняет возникновения. Если поэт нуждается в божестве, которое призвало бы людей к умеренности и самообладанию, он прибегнет не к гневливой Гере, но к рассудительной Афине. Отсюда не следует, однако, что и для него, и для мифологии Афина лишь олицетворенная мудрость».[1]

Такое понимание роли богов в античной культуре всеобъемлюще и сохраняется как характерологическое качество вплоть до ее заката. В конце IV века римский поэт **Авсоний Децим Магн** (309–394) в подражание древнегреческой народной песенке писал:

Клио прошлых времен дела вещает потомству,
Мельпомена трагический вопль исторгает печали,
Радует Талия шуткой, веселым словцом и беседой,
Сладкую песню поет с тростниковою флейтой Эвтерпа,
Терпсихора кифарой влечет, бурей чувства владея,
С плектром в руке Эрато чарует и словом, и жестом,
Песни времен героических в книге хранит Каллиопа,
Звезды небес изучает Урания, неба вращенье,
Жестами всё выражая, Полимния славит героев.[2]

(Пер. В. Брюсова)

Понимание богов как источника сущности всего происходящего пронизывает, например, всю художественную структуру **«Илиады» Гомера** (от XII до VII вв. до н. э.). Оно присутствует в объяснении, мотивации причин Троянской войны, победы эллинов над троянцами и т.д. и т.п.

Поводом для Троянской войны становится похищение сыном Приама, троянским царевичем Парисом, прекрасной Елены, супруги спартанского царя Менелая. Согласно этому мифу, причина Троянской войны восходит ко времени брака родителей Ахилла, богини Фетиды и царя Пелея. Брак со смертным имел важное космологическое значение.

Фетида предназначалась Зевсу, но от их союза должен был появиться сын, который низверг бы отца с престола и сам стал бы править космосом. Чтобы избежать этого катаклизма, решено было выдать богиню за смертного и заодно убрать с перенаселенной земли виднейших героев, богорожденных смертных «Называют их люди полубогами», — замечает **Гесиод** (VII-VIII вв. до н.э.) в «**Теогонии**».

На свадьбе Фетиды завязался спор между Герой, Афиной и Афродитой из-за яблока с надписью «прекраснейшей», которое подбросила богиня раздора Эрида. Чтобы рассудить споривших, Зевс поручил Гермесу отвести их на Иду (гора в Троаде), где пас стада юный Парис. Поставленный перед необходимостью выбора и прельщенный обещанием Афродиты подарить ему любовь Елены, Парис отдал яблоко Афродите и навеки сделал своими врагами Геру и Афину:

> Он богинь оскорбил, приходивших в дом его сельский;
> Честь он воздал одарившей его сладострастием вредным.[3]
>
> *XXIV, 29–30 (Пер. Н. Гнедича)*

Внешне причиной Троянской войны стала любовь сына Приама Париса к супруге спартанского царя Менелая. Однако причина ее значительно глубже: во имя сохранения вселенной, устоявшегося мироздания боги развязывают эту войну, принося в жертву жизнь героев, по сути дела, своих родственников: нет такого бога-олимпийца, который бы не имел среди героев сына или внука. Миф трактует Троянскую войну как жертву, которую приносят боги во имя своего, прежде всего, спасения. Более того, мифологическое сознание исходит из того, что и сами жертвы хорошо понимают, в чем причина, кто главный виновник войны. Показательна их реакция на появление Афины Паллады:

> <...> Так говорил не один ратоборец, взглянув на другого:
> «Снова войне ненавистной, снова сече кровавой
> Быть перед Троей: или полагает мир между нами
> Зевс всемогущий, который меж смертными браней решитель».
>
> *IV, 83–85*

Историю возжелания и похищения Парисом Елены Прекрасной мы называли внешней причиной Троянской войны, более точным будет определение ее как **квазиисторической** основы, первопричины событий «Илиады», истинная же причина имеет **космологический** характер. В таком решении вечной проблемы смерти, ее неизбежности и возможности избежать, кроется причина трагического конфликта в искусстве вообще на самое далекое будущее. Трагический конфликт в своей первооснове строится на том, что только через жертву возможно восстановление гармонии жизни: воскрешение через смерть, спасение через жертву. Такой жертвой по воле богов и становятся герои, погибающие в «Илиаде».

Боги, таким образом, мотивируют все действия героев, все происходящее, вплоть до движения истории:

> *Все происходит по воле великого Зевса-владыки.**
> Силу бессильному дать и в ничтожество сильного ввергнуть,
> Счастье отнять у счастливца, безвестного вдруг возвеличить,
> Выпрямить сгорбленный стан или спину надменному сгорбить —
> Очень легко громовержцу Крониду, живущему в вышних.[4] —
> *(Пер. В. Вересаева)*

утверждает Гесиод в поэме «**Труды и дни**». А в другом месте той же поэмы:

> Труд человеку стада добывает и всякий достаток,
> Если трудиться ты любишь, то будешь гораздо милее
> *Вечным богам*, как и людям: бездельники всякому мерзки,
> Нет никакого позора в работе: позорно безделье...

В данном случае принципиально важно, что труд делает человека «гораздо милее вечным богам» и только на втором месте — «как и людям». Не только и не просто «по воле великого Зевса-владыки», а к каждому явлению жизни и деятельности человека «привязан» свой бог-покровитель: кто-то отвечает за земледелие, кто-то за охоту, кто-то

---

* Здесь и далее курсив наш — С.А., С.В., кроме специально оговоренных случаев.

за кузнечное или военное дело и т.п. Не только начало или окончание войн, успешное ведение своего дела или благополучный исход путешествия, но и любое, на первый взгляд, самое незначительное, бытовое событие для античного сознания связано с волеизъявлением богов:

Пять славословий вознес я Владычице неба,
Перед богиней Хатхор Золотой преклонился.
Всевластной вознес я хвалу,
Благодарности к ней преисполнен.
Мою госпожу побудила, внимая мольбам,
Проведать меня Золотая.
Счастье безмерное выпало мне:
Сестра посетила мой дом![5]

(Пер. А. Ахматовой, В. Потаповой)

В стихотворении поэта Древнего Египта, имя которого не сохранила история, таким событием стало посещение его сестрой.

Представление о божественной заданности всего *сущего* в реальности пронизывает всю художественную культуру античности, все виды и жанры. **Анакреонт** (ок. 570–478 до н.э.), например, постоянно обращается к богам, видя в них смысл своего существования, осознавая проявление их воли во всех своих делах:

Преклоняю я колена,
Артемида, пред тобой,
Русой дочерью Зевеса,
Ланестрельною богиней,
Зверовластницей лесной!
Снизойди на оный берег,
Где крутит волну Лефей,
Взором ласковым обрадуй
Город страждущих мужей:
Ты найдешь достойных граждан —
Не свирепых дикарей.[6]

(Пер. Л. Мея)

Ты, с кем Эрос властительный,
Афродита багряная,
Черноокие нимфы
Сообща забавляются
На вершинах высоких гор, —
На коленях молю тебя:
Появись и прими мою
Благосклонно молитву.
Будь хорошим советником
Клеобулу! Любовь мою
Не презри, о великий царь,
Дионис многославный![7]

(Пер. В. Вересаева)

Не сули мне обилье благ,
Амалфеи волшебный рог,
И ни сто, да еще полста,
Лет царить не хотел бы я
В стоблаженной Тартессе.[8]

(Пер. Я. Голосовкера)

Боги римской культуры более отдалены от человека, они редко спускаются на землю. Для того чтобы предупредить или наставить человека, им не обязательно являться ему непосредственно, такие явления скорее исключение, нежели правило, как это было в греческой мифологии. Лирика римского поэта **Валерия Катулла** (87–57 до н.э.) не просто «населена» богами — они действенны в судьбе человека, они обязательно дают знаки, свидетельствующие об их отношении к его поведению и поступкам:

Акму нежно обняв, свою подругу,
Акма, радость моя! — сказал Септимий. —
Если я не люблю тебя безумно
И любить не готов за годом годы,
Как на свете никто любить не в силах,

Пусть в ливийских песках или на Инде
Повстречаюсь со львом я белоглазым,
И Амур, до тех пор чихавший влево,
Тут же вправо чихнул в знак одобренья <...>[9]

(Пер. С. Шервинского)

Даже не являясь человеку, боги всегда дают ему знаки своего присутствия, направляют и предостерегают его. К примеру, у того же Катулла:

Вот повеяло вновь теплом весенним,
Вот мягким Зефира дуновеньем
Разноденственная стихает буря <...>[10]

(Пер. Ф. Петровского)

Человек, помнящий божественные предначертания, берет на себя право предупреждать о тех опасностях, которые поджидают их преступивших:

<...> Написал, чтоб мою тоску ты понял.
Берегись же и просьб моих не вздумай
Осмеять, и не будь высокомерным,
Чтоб тебе не отомстила Немезида!
В гневе грозна она. Не богохульствуй![11] —

(Пер. Адр. Пиотровского)

предупреждает Катулл.

Римская мифология регламентировала человеческую жизнь законами, данными богами еще более, нежели греческая. Самих богов стало больше. Самое мельчайшее проявление сущности человека и мира находилось обязательно под их покровительством, под их опекой. В I веке н.э. среди латинских писателей бытовала шутка о том, что в Римской Империи легче встретить бога, чем человека. Однако, несмотря на их многочисленность, римские боги не вступают в браки со смертными, эта мифология не знает смешанных браков. Человек стал еще больше зависеть от воли богов, но при этом последние отдалились от него. Отношения человека с богами в римской ми-

фологии и литературе строятся на уровне решения двух проблем: как почитать богов и как просить у них помощи. Для **Квинта Горация Флакка** (65–8 до н.э.) как одного из наиболее типичных поэтов Древнего Рима характерно признание: «Я богов заклинал, Лика, — заклятиям / Вняли боги ...»[12] *(Пер. Я. Голосовкера)*. В **«Юбилейном гимне»** (17 до н.э.) он обращается к целому сонму богов:

Феб и ты, царица лесов Диана,
Вы, кого мы чтим и кого мы чтили,
Светочи небес, снизойдите к просьбам
В день сей священный —

.....

Ты, о Солнце, ты, что даешь и прячешь
День, иным и тем же рождаясь снова,
О не дай вовек ничего славнее
Города Рима!

Ты, что в срок рожать помогаешь женам,
Будь защитой им, Илифия, кроткой,
Хочешь ли себя назвать Люциной
Иль Генитальей.

.....

Парки, вы, чья песнь предвещает правду:
То, что рок судил, что хранит, незыблем,
Термин — бог, продлите былое счастье
В новые веки!

Хлебом пусть полна и скотом, Церере
В дар Земля венок из колосьев вяжет,
Ветром пусть плоды и живящей влагой
Вскормит Юпитер <...>[13]

(Пер. Н. Гинцбурга)

Лирика Анакреонта, Катулла, Флакка (как, кстати, и поэмы Гомера, Гесиода) — всего лишь малая часть из множества возможных примеров того, как мифы (мифологические боги), будучи продуктом

народной, коллективной фантазии, отражают реальную действительность в виде чувственно-конкретных персонификаций и одушевленных существ (в нашем случае — Артемида, Дионис, Эрос, Афродита, Амалфея, Феб-Аполлон, Диана, Парки, Юпитер). Герои мифов мыслятся античным сознанием вполне реально как живые участники жизни, судьбы человека.

Боги являются для человека эпохи античности средством осознания своего духовного состояния, что было замечено уже Георгом Вильгельмом Фридрихом Гегелем (1770–1831): «Греческий народ осознал в лице богов в чувственно созерцающей, представляющей форме свой дух и дал этим богам посредством искусства существование, совершенно соразмерное истинному содержанию».[14] Например, греческий поэт **Феогнид** (2-я пол. VI в. до н.э.) так выражал свое отношение к богам:

> Сын Кронида, владыка, рожденный Лато! Не в начале
> Песни моей, не в конце я не забуду тебя.
> Первого буду тебя, и последнего, и в середине
> Петь я, а ты приклони слух свой и благо мне дай![15]
>
> *(Пер. В. Вересаева)*

Одним из ярчайших свидетельств радостного, мироутверждающего характера, духа греческого народа (даже в эпоху уже римского господства) является роман **Лонга** (II–III вв. н.э.) «**Дафнис и Хлоя**», воспевающий гармоническое существование человека и прекрасной природы. Подкинутые родителями герои живут на лоне прекрасного пейзажа, лугов и рощ, среди пастухов. В романе очень тонко прослежен, выписан процесс зарождения у юных созданий, подростков, в полном смысле слова детей природы, любовного томления, влечения друг к другу, постепенного постижения таинства любви. Это — процесс естественный: например, пытаясь выразить непонятное для него ощущение, Дафнис кладет яблоко на грудь Хлое, за что награждается поцелуем, а уроки сексуального воспитания преподносит старый пастух Филет. Благодаря последнему юные герои испытывают стыдливость, волнение, томление. Есть своя

эротическая привлекательность, радость в том, как Лонг описывает момент, когда Дафнис и Хлоя ложатся рядом обнаженными, когда он говорит об их свадьбе и поцелуе на брачном ложе, и о том, что на этом ложе они провели «более бессонную ночь, чем совы».

При этом Лонг ни на минуту не дает читателю забыть, что все это происходит не просто на лоне природы, а с ее участием и самым активным участием богов. Более того, автор подчеркивает, что роман написан «в дар Эроту, нимфам и Пану», и только потом уже — «всем людям на радость». Смысл заключается в том, что Дафнис и Хлоя брошены *людьми* (своими знатными и богатыми, как выяснилось позже, родителями), а взял их под свое покровительство *бог* — Эрот Пастырь. Бог, а не люди научил их любви, любовной тоске и страданию, бог подготовил их к совместной долгой и счастливой жизни в любви и радости. Его покровительство и воспитание оказываются столь существенными для Дафниса и Хлои, что даже после обретения знатного происхождения и богатства, они возвращаются к природе, к нимфам и Пану, к пастушеской жизни. Герои возвращаются в свое относительно замкнутое, а потому необычайно гармоничное, идиллическое пространство. По сути дела, они остаются под покровительством Эрота, в связи с которым необходимо заметить, что он старше Крона, а по мощи с ним не сравнится даже Зевс, о чем Лонгу было хорошо известно:

«Такова его мощь, что и Зевсу с ним не сравниться. Царит он над стихиями, царит он над светилами, царит над такими же, как и он сам, богами. Цветы эти — дело рук Эрота, деревья — его созданье. По воле его и реки струятся, и ветры шумят».[16]

Роман Лонга «Дафнис и Хлоя» — всего лишь один из примеров того, как человек античности понимал космос своего существования, космос светлый и радостный, в гармонии мира природы, людей и богов. Осознавая себя частью большого и, по преимуществу, радостного мира, человек, тем не менее, стремится к миру замкнутому, к миру душевных человеческих отношений, миру радостей его духа и тела. Поэтому Одиссей так стремится в свою родную Итаку, поэтому Дафнис и Хлоя возвращаются из мира людей в свою пастуше-

скую идиллию. Стремление человека античности, отраженное в его художественной культуре, уйти из большого мира в свой, маленький, локализованный, в разной степени замкнутый мир свидетельствует о том, что он понимает этот мир как самодостаточный (мир родного очага, города, страны, острова, пастушеской идиллии). Этот мир для него — уже космос, в противовес которому остальной — это «варварство» или, как минимум, недружелюбный, хаотичный.

Попадая в этот недружелюбный, за пределами родного очага мир, герой античной литературы, тем не менее, не стремится его изменить, потому что сам вообще мир для античного сознания уже идеален. Такой идеальный мир представлен в «Илиаде» и «Одиссее» Гомера. Да, в нем есть войны и опасности, подстерегающие, к примеру, Одиссея, когда он возвращается в родную Итаку, но этот мир все равно гармоничен. В сознании античного героя он гармоничен даже тогда, когда есть принципиальное расхождение между внешним проявлением и сущностью происходящего, сущностью явления, например, Одиссей у сирен. Даже такое расхождение не мешает воспринимать мир как идиллию, потому что смысл жизни человека в этом мире для него равен ей самой, этот мир завершен и закончен, он — данность. И сам герой представляет собой такую же завершенность и данность. Структура героя античной литературы, как и мира, в котором он живет, исключает какие-либо изменения: его точка зрения на мир и на себя самого полностью совпадает с тем, как на него же и на мир смотрят окружающие. Одиссей, как и другие герои античной литературы, — это готовые типы, ставшие тем, что они уже есть, равные самим себе. Такая завершенность и данность являются одной из определяющих причин того, что в целом художественное сознание античности отличается органической цельностью и монументальностью.

Одним из источников цельности античного художественного сознания является его *мифологичность*. Изначально миф — это результат творчества, имеющего сакральные цели, следствие сакральной прагматики, это — сфера веры. Миф — это сакральное действие посредством слова. В современном взгляде на миф присутствует такая его характеристика, как *квазиисторичность*, он — *доисторичен*.

Однако для античного сознания миф — это подлинная история, это средство познания, доступное человеку на данном этапе истории, единственно доступный вариант его интерпретации.

Миф как результат творческого акта для первобытного, а затем и античного сознания является *средством преодоления границ* пространства и времени. Человек, начинавший осознавать свою жизнь, определенные этапы и закономерности ее, не мог не прийти к заключению об ограниченности своих знаний *во времени*. Какие-то события происходили в мире и до его рождения, до осознания им себя и мира. Проникнуть в то время, которое было до его рождения, он не мог. *Ретроспектива* была для него закрыта. С другой стороны, осознание неизбежности собственной смерти привело его к пониманию ограниченности его возможностей и в *перспективе*: он не мог знать, что будет после его смерти.

В окружающем человека мире он постоянно сталкивался с единицами *пространства*, недоступными для него, к примеру, небо или морская стихия, горы, однако же, он видел, что в этом недоступном пространстве происходят какие-то события, процессы, возникают и исчезают какие-то явления. Для разрешения проблемы ограниченности человека в пространстве и во времени он начинает «заселять» «прошлое» и «будущее», а также недоступные единицы пространства подобными себе существами — богами. Миф стал для человека первым средством преодоления ограниченности пространства и времени, первым средством исторического, географического, этического и т.п. знания о мире: «миф — это древнейшая форма освоения жизни, обобщающая в одном слове множественные конкретности жизни»,[17] — подчеркивал Алексей Федорович Лосев (1893–1988).

Мифологизм пронизывает всю художественную культуру античности. Если вернуться к «Илиаде» и «Одиссее», то он проявляется не только в участии богов в Троянской войне, но и в особенностях авторского мышления. Структуру гомеровских поэм определяет миф о вечном возвращении (о цикличности бытия). Движение героев, характер воспроизведения событий и процессов свидетельствуют о том, что автор понимал пространство как некую замкнутую сферу, в кото-

рой есть как доступное для человека, так и доступное для богов, куда человек или не допускается вовсе, или допуск его в это пространство ограничен. Многое у Гомера происходит благодаря присутствию мифа о соприродности антропоморфных богов, о вечной метаморфозе («все во всем»). Мифологизм лежит в основе толкования причин Троянской войны, хотя поводом ее послужило похищение сыном Приама, троянским царевичем Парисом, прекрасной Елены, супруги спартанского царя Менелая. Иными словами, мифы определяют основные параметры гомеровской картины мира, определяют ее основное, субстанциальное содержание.

Роман Лонга «Дафнис и Хлоя» также может служить свидетельством того, что мифология для античного сознания — это форма познания окружающего мира, едва ли не единственная из возможных. Уже потому, что содержание мифа видится этому сознанию достоверным, а вернее, проверенным, т.к. оно отражало опыт многих и многих поколений, которые коллективно пользовались им для осмысления действительности. Такой опыт воспринимался как самый надежный. Поэтому проблема достоверности такого *мифологического опыта* не стояла перед античным человеком в принципе.

С другой стороны, именно мифологический опыт позволял поддерживать в древнем обществе определенную систему нравственных ценностей, сохранять этические нормы поведения и т.д. Хотя уже времена **Марка Тулия Цицерона** (106–43 до н.э.) отмечены попытками разделить историю и миф, последний, в частности, утверждал: «Миф — это событие, в котором нет ни правды, ни правдоподобия, например: «Крылатые драконы были в упряжи… ». История — это действительные события, отдаленные от нашего времени, например: «Аппий объявил войну карфагенянам».[18] Такие попытки разделения не мешали античному художественному сознанию сочетать, совмещать (как это хорошо видно на примере «Илиады» и «Одиссеи» Гомера) историческое и мифологическое, делать последнее основой и содержательного, и идейного в художественном тексте.

Представления о небесах, о сверхреальном мире в мифологическом опыте античности не простираются выше Олимпа, а граница

между реальностью и сверхреальностью размыта. Это связано с тем, что боги не просто участвуют в делах людей, они являются людям, когда последних необходимо о чем-то предупредить, от чего-то предостеречь. Они вступают в близкие отношения, заключают браки со смертными. Античная культура принадлежит ко второму типу «заданности», — божественной, только с отсутствием четкой границы между реальностью и сверхреальностью, небесами, ограниченными пространством Олимпа.

Одну сферу сверхреального (высшего) в миросозерцании античного человека можно проиллюстрировать Олимпом.

Олимп (Olumpoz) — гора в Фессалии, на которой обитают боги. На Олимпе находятся дворцы Зевса и других богов, построенные и украшенные Гефестом. Ворота Олимпа открывают и закрывают оры, когда боги выезжают на золотых колесницах. Олимп мыслится символом верховной власти нового поколения богов-олимпийцев, победивших титанов.

Само появление Олимпа связано с тем, что человек древней эпохи вообразил (обнаружил) нечто живущее рядом с ним, «по соседству». Это были духи, место обитания которых — очаг, деревья, цветы, вода, огонь, могилы предков. Однако он заметил, что над ними властвуют некие более могущественные существа — боги, чьим обиталищем и стала гора Олимп. Хотя, к примеру, египетская мифология расселила своих богов в долине Нила, не дав им конкретного, как у греков, а главное — достойного жилища. Древние индийцы, как и греки, поместили своих богов на крутохолмую гору Меру, но, в отличие от греков, она недоступна для смертных даже в мыслях.

Гомер назвал Олимп «многовершинным». Однако у реального Олимпа — одна вершина. Возможно, что расшифровка эпитета «многовершинный» кроется в том, что в разных частях Балканского полуострова, в Малой Азии и на острове Лесбос есть шестнадцать гор, имеющих название Олимп. Тогда место обитания греческих богов выглядит как целый мир, развернутый в горном пространстве, в котором беззаботно и весело жили боги.

Уставая от бесконечных наслаждений музыкой, песнями, танцами, амброзией, возвращавшей силы и дававшей бессмертие, боги обращались к жизни людей, рассматривая ее как зрелище, а самым увлекательным в этом зрелище была война.

Позже, в связи с расширением представлений античного человека о вселенной, под Олимпом они стали понимать не одну гору, а все небо. Он стал пониматься как охватывающий землю подобно своду и по нему странствуют Солнце, Луна и Звезды. Поэтому, когда Солнце стояло в зените, говорили, что оно — на вершине Олимпа. А вечером оно проходит через его западные ворота т.е. небо, закрывается. Утром Олимп открывает богиня зари Эос.

Иллюстрацией второй (нижней) сферы сферхреального в античном миросозерцании могут служить Аид и Тартар.

Аидом считалось пространство в недрах земли, где обитают души, тени умерших. Это владение двух богов: бога-посланника Гермеса, который приводит туда души мужчин, и богини радуги Ириды, приводящей в Аид души женщин, а уже суд над ними вершат Минос, Эак и Радаманф — сыновья Зевса.[19]

В XI книге «Одиссеи» Гомер говорит о шести историко-культурных напластованиях в представлениях древних греков о судьбе души. Гомер указывает в аиде место для праведников — елисейские поля или элизиум. В более поздние времена Вергилий поведал о разделении Аида на элизиум и тартар. А Гесиод и Пиндар упоминали об «островах блаженных» (т.е. опять же праведников), так что разделение Вергилием аида на *элизиум* и *тартар* также восходит к греческой традиции.

Само разделение пространства Аида с целью размещения в нем душ праведников и грешников свидетельствует о том, что с его пространством связаны представления о судьбе души, соотношении души и тела, справедливом возмездии, которое материализовано в образе богини Дике.

Тартар (Tartaroz) — пространство, находящееся в самой глубине космоса, ниже аида (тоже сверхреальность). Тартар на столько отстоит от аида, на сколько земля от неба. Считалось, что, если бро-

сить медную наковальню с неба на землю, то она долетела бы до земли за девять дней. Столько же потребовалось бы ей, чтобы долететь с земли до Тартара. Иными словами, в пространственном отношении Тартар равнозначен небесам.

Однако важнее другое: это место, в котором сходятся все концы и начала, залегают корни земли и моря. Более того, его граница имеет «пространственно-временной» характер: он отгорожен от реальности медной стеной, и ночь окружает его в три ряда.

Тартар — жилище Никты, Танатоса и Гипноса. Великой бездны тартара страшатся даже боги. В Тартар были низринуты титаны, побежденные Зевсом, а также древние хтонические чудовища, побежденные олимпийскими богами.

Если на Олимпе обитают боги нового поколения — дети свергнутых титанов, то в Тартаре — боги прошлого поколения, отцы победителей. Тартар — это нижнее небо (в противоположность Олимпу — верхнему небу). Наиболее традиционное представление о Тартаре — это представление о нем, как о самом отдаленном месте Аида, где несут наказание поверженные олимпийцами старшие боги, святотатцы, дерзкие герои.

Четко определенного места в пространстве сознания эллинов для Тартара не было, но он (как и все области царства мертвых) локализовался на далеком Западе. У Вергилия Тартар уже представлен в облике города, обнесенного тремя стенами с железной башней.

А у Гесиода в «Теогонии» Тартар вообще персонифицирован. Он — один из четырех самых древних божеств, рядом с Хаосом, Геей и Эросом. При этом именно от Тартара Гея порождает чудовищных Тифона и Пифона. Дочерью Тартара и Геи, по одному из мифов, была Эхидна.[20]

Граница между реальностью и сверхреальностью в античном сознании не была непереходимой, общение с богами всегда возможно, даже, например, на уровне брачных уз.[21] С этим связана такая категория эллинского сознания, как «герой». Героями в так называемый классический или олимпийский период греческой мифологии (II тыс. до н.э.) называли сына или потомка божества и смертного

человека. Уже у Гомера героем обычно именуется отважный воин (в «Илиаде») или благородный человек, имеющий славных предков (в «Одиссее»). Впервые героев или «род героев», созданный Зевсом, назвал «полубогами» Гесиод в «Теогонии». Понятие «герой» разъяснялось уже в **Лексиконе** (словаре) **Гесихия Александрийского** (VI в.) как «мощный, сильный, благородный, значительный».

И самое главное — герои (или полубоги) — это не просто результат деятельности богов, которые в борьбе с доолимпийским миром помогли ниспровергнуть титанов и начали вступать в браки с представителями рода смертных. Рожденные в таких браках герои были призваны донести волю богов-олимпийцев на землю, распространить ее среди людей, что должно было внести в жизнь последних справедливость, меру, законы, и тем самым разрушить архаику стихийности и дисгармоничности, доставшихся миру в наследство от доолимпийских богов. Иными словами, через посредство героев, с их помощью *сверхреальность* (боги) управляет *реальностью* (жизнь смертных).

Для выполнения такой функции управления, регулирования жизни (реальности) герои наделяются непомерной силой и сверхчеловеческими возможностями, оставаясь лишенными только бессмертия, привилегии богов. С этим связано главное противоречие сущности героев. Это противоречие между ограниченными возможностями смертного существа и стремлением героев утвердить себя в бессмертии. Иногда боги пытаются сделать героев бессмертными. Фетида, например, закаляла по ночам своего Ахилла в огне, выжигая в нем все смертное, а днем натирала его амброзией. Деметра же, покровительствуя афинским царям, закаляла их сына Демофонта. Однако нарушить закон разделения на смертных и бессмертных принципиально было невозможно. Такие попытки караются Зевсом, который поражает, например, молнией героя Асклепия (сын Аполлона и смертной нимфы Корониды), пытавшегося воскрешать людей, то есть даровать им бессмертие. Или пресекаются Афиной, возвратившей на место яблоки Гесперид, дарующие вечную молодость, которые похитил Геракл (сын Зевса и смертной женщины Алкмены).

Не имела успеха попытка Орфея (сына фракийского речного бога Эагра или, возможно, Аполлона) вернуть к жизни Эвридику.

Личное бессмертие для героев невозможно, что компенсируется подвигами и славой в мире смертных людей, которые наделяют их бессмертием в своем понимании. Предначертания богов, даваемые героям с целью обозначения себя в мире смертных, таковы, что придают личности и судьбе, как правило, драматический, а то и трагический характер. Эти предначертания столь значительны, велики, что жизни одного героя не хватает, чтобы их воплотить. Поэтому мифы создают представление, согласно которому героическое обязательно сопрягается со страданием, постоянным преодолением испытаний, гонений.

Герой может быть преследуем враждебно к нему относящимся божеством (Геракл и Гера), но он может зависеть и от другого героя, однако и в этом случае через этого героя действует враждебное божество (например, тот же Геракл, совершая свои двенадцать знаменитых подвигов, подчинен Эврисфею, правнуку Зевса). При этом великие герои, подобные Гераклу, появляются не сразу и не от всякого «смешанного» брака. В сознании античного человека весьма существенной была идея «накопления героического». Зевс, например, трижды вступал в брак со смертными женщинами (Ио, Данаей и Алкменой) и только через тридцать поколений, родился Геракл. Его предками уже были герои весьма значительные: Данай, Персей и др. сыновья и потомки Зевса. Однако апофеоза, вершины нарастания героической мощи достигает только в Геракле, в мифах о нем и таких, как он.

Граница между реальностью и сверхреальностью (Олимп, Тартар, Аид) не непроницаема, не непереходима: Одиссей спускался живым в аид, чтобы узнать от Тиресия о своем будущем, женатый на Эвридике Орфей после ее внезапной смерти от укуса змеи отправляется за ней в царство мертвых в надежде вернуть в мир живых возлюбленную. Однако, очень часто античного художника (его лирического героя) не покидает ощущение, что путь в Тартар или Аид — это путь только в одну сторону, без возврата обратно, как у Анакреонта, например:

Сединой виски покрылись, голова белеет снегом,
И в зубах я чую старость, — молодые годы, где вы?
Не надолго пить осталось из отрадной чаши жизни;
Из очей росятся слезы: не дает покоя Тартар,
Ах, ужасен мрак Аида, многотруден спуск подземный;
А кто раз туда спустился — на возврат оставь надежды![22]

(Пер. Ф.Ф. Зелинского)

Итак, боги существуют не в замкнутом сверхреальном пространстве, они деятельны и внутри реального пространства, внутри конкретной действительности природы и человеческих отношений. А задача художника в связи с этим сводится к тому, чтобы обнаружить и отобразить присутствие и роль богов в человеческих делах, судьбах. Или отобразить возможные результаты неверного истолкования и понимания присутствия и роли богов или даже нежелания следовать их воле. На этом построены конфликты трагедий **Софокла** (496–406 до н.э.), таких, например, как **«Царь Эдип»** (429-425), **«Антигона»** (442). Та же идея лежит в основе конфликта трагедий **Еврипида** (480/486–406 до н.э.): **«Ипполит»** (428), **«Медея»** (431), **«Андромаха»**. Неповиновение богам стало причиной того наказания, которому подвергнут Прометей. В трагедии **Эсхила** (525–456 до н.э.) **«Прометей прикованный»** (443–444) уже в Прологе Власть, одна из слуг Зевса, говорит:

< ... > огонь
Похитил он для смертных. За вину свою
Пускай теперь с богами рассчитается,
Чтоб наконец признал главенство Зевсово
И чтоб зарекся дерзостно людей любить.[23]

(Пер. С. Апта)

Медея, заглавная героиня трагедии Еврипида, в измене мужа Ясона видит прежде всего нарушение клятвы богам и закона, данного ими:

< ... > а в награду
Мне изменил. Детей моих отец,
Ты брак затеял новый ...

< ... > А где ж?
Где клятвы те священные? Иль боги,
Которые внимали им, теперь
Уж не царят, иль их законы новы?[24]

(Пер. И. Анненского)

Нарушение законов и предначертаний богов может быть связано с неведением, которое наполняет судьбу героев античной литературы особым трагизмом. Так, не ведая своей вины перед богами, царь Эдип просит помощи у них, ибо только они могут объяснить причину ужасных потрясений, обрушившихся на его город: неурожай, падеж скота, умирающие в утробах матерей дети, всеобщее запустение. Креонт приносит повеление от Аполлона:

«Ту скверну, что в земле взросла фиванской,
Изгнать, чтоб ей не стать неисцелимой».[25]

(Пер. С.В. Шервинского)

Эдип, не ведая, что этой скверной является он сам, обещает изгнать ее, называя себя поборником бога:

< ... > Я буду мстить за родину и бога.
Я не о ком-нибудь другом забочусь, —
Пятно снимаю с самого себя.
Кто б ни был тот убийца ...
< ... > Приказываю, кто бы ни был он,
Убийца тот, в стране, где я у власти,
Под кров свой не вводить его и с ним
Не говорить. К молениям и жертвам
Не допускать его, ни к омовеньям, —
Но гнать его из дома, ибо он —
Виновник скверны, поразившей город.
Так Аполлон нам ныне провещал.
И вот теперь я — и поборник бога,
И мститель за умершего царя.
Я проклинаю тайного убийцу < ... >

Главной в трагедии Софокла стала мысль о том, насколько несвободен человек, насколько он бессилен перед судьбой, поэтому он не может делать то, что он хочет, а вынужден принимать на себя ответственность даже за то, чего он не хотел. В финале трагедии Хор поет:

О сограждане фиванцы! Вот пример для вас: Эдип,
И загадок разрешитель, и могущественный царь,
Тот, на чей удел, бывало, всякий с завистью глядел,
Он низвергнут в море бедствий, в бездну страшную упал!
Значит, смертным надо помнить о последнем нашем дне,
И назвать счастливым можно, очевидно, лишь того,
Кто достиг предела жизни, в ней несчастий не познав.

Такому божественному происхождению конфликта в жизни человека посвящены многие, в том числе и элегические размышления Феогнида:

Если от Зевса богат человек, справедливо и чисто
Нажил достаток, тогда прочно богатство его.
Если ж, стяжательным духом, неправедно он и случайно
Или же ложно клянясь, средства свои приобрел,
Сразу как будто и выгода есть, но в конце торжествует
Разум богов и бедой делает счастье его.

Вот что, однако, сбивает людей: человеку не тотчас
Боги блаженные мстят за прегрешенья его.
Правда, бывает, и сам не поплатится тяжко за грех свой,
И наказанье не ждет милых потомков его,
Но иногда беспощадная смерть, приносящая гибель,
Веки смыкает ему раньше, чем кара придет.[26]

(Пер. В. Вересаева)

Нечестно заработанное богатство и стяжательство волею богов сокращают век, разум богов делает такое счастье бедою и даже гибелью. Люди, стремящиеся к безмерному богатству, к умножению

всяческих благ, по закону богов, потеряли ум, на них нашло ослепление, за которым все равно стоит тот же Зевс:

Нет в богатстве предела, который бы видели люди.
Тот, кто имеет уже множество всяческих благ,
Столько же хочет еще. И всех невозможно насытить.
Деньги для нас, для людей, — это потеря ума.
Так ослепленье приходит. Его посылает несчастным
Зевс, и сегодня один, завтра другой ослеплен.[27]

(Пер. С. Апта)

Принципиально важно то, что Феогнид разделяет богатство нажитое «от Зевса» и «стяжательным духом», «неправедно» и «случайно». Временная выгода, не одухотворенная богами, не долговечна, и все равно «в конце торжествует Разум богов и бедой делает счастье» такого человека. Даже если не сразу, не тотчас, все рано обязательно «Боги блаженные мстят за прегрешенья». Ненасытным в приобретении новых богатств «несчастным» Зевс посылает ослепление.

Нежелание следовать воле богов или проявление неуважения к ней приводит к тому, что случилась с Одиссеем, когда он, оскорбивший богов своей гордыней, вознамерившийся считать, что это он победил троянцев своей хитростью, возвращался на родную Итаку десятилетия.

Античный художник хорошо знал тщетность попыток человека самостоятельно разобраться в сложностях и хитросплетениях жизни, бессмысленность его стремлений разгадать судьбу, а тем более, ей противостоять. Хотя лирика того же Феогнида свидетельствует о том, что для художественного сознания античности характерно также и стремление человека самому разобраться в происходящем, в явлениях и процессах окружающей его реальности, не полагаясь только на волю или закон богов. Одна из таких попыток разобраться такова:

Кирн, ни в чем не усердствуй. Во всем выбирай середину.
Тот же увидишь успех, что и трудясь тяжело.[28]

(Пер. С. Апта)

Или:

Глупый, мысли мои он вздумал держать под охраной.
Лучше б о собственных мыслях побольше радел.[29]

(Пер. С. Апта)

И еще более выразительно о своем понимании сущности человека в этом мире:

Нет, голова раба никогда не держится прямо,
Вечно она склонена, шея кривая под ней.
Как гиацинтов и роз из лука морского не выйдет,
Так и свободных людей чрево рабы не родит.[30]

(Пер. С. Апта)

Однако преобладающим в античной культуре остается понимание перипетий хитросплетений жизни как недоступных человеческому сознанию, как проявления высшей божественной воли, о чем, к примеру, предупреждает **Менандр** (ок. 343-ок. 291 до н.э.) в комедии «**Подкидыш, или Деревенщина**»:

Все спутаны расчеты! Жалкий ум людской,
К чему ты нам, когда Судьба-владычица
(Будь-то *верховный Ум иль Дух божественный*)
Одна все правит, строит, надзирает все,
Одна спасти нас может! *Наши замыслы -*
Бессильные потуги. Так поверь же мне
И не хули слова мои: и мысли все,
И речи, и дела людские правятся
Судьбой, а мы в них вовсе не участвуем.[31]

Принципиально важно осознание античным человеком того, что «наши замыслы — бессильные потуги», а спасти человека может лишь «верховный ум иль Дух божественный», ибо судьбой «и мысли все, и речи, и дела людские правятся..., а мы в них вовсе не участвуем».

Исходя из того, что «наши замыслы — бессильные потуги..., и дела людские правятся судьбой, а мы в них вовсе не участвуем», эл-

линское сознание словно бы вовсе не интересуется будущим, оно обращено к прошлому. Поэтому художественное сознание античного человека (и эллинов в первую очередь) не знает такой категории, как историческое развитие: «Эллинское сознание, — отметил А.Ф. Лосев, — обращено к прошлому, миром правит судьба, которой подвластны не только люди, но и боги, следовательно, не остается места для исторического развития. Античность «астрономична».[32]

В представлениях античного человека, «золотой век» — это прошлое. Они не видят движения времени вперед, не видят в нем качественных изменений. Историческое созерцание времени античного человека (особенно эллинов) — это созерцание человека, идущего спиной вперед и поэтому постоянно обращенного в прошлое. Такое понимание времени можно определить как статико-циклическое, основанное опять же на мифопоэтическом мировосприятии. Определенные изменения эта концепция времени претерпевает только в Древнем Риме.

Хотя уже Гесиод в поэме «Теогония» («О происхождении богов») попытался представить мир как движение, как историческое развитие с мифологической точки зрения. Его история — это процесс преодоления хаоса и неподвижности — именно ими для Гесиода отмечено начало мироздания. От хаоса и неподвижности он доводит свою мифологическую историю до эпохи, в которой от бессмертных богов стали рождаться смертные герои. Вся история, по Гесиоду, укладывается в три мифологические эпохи:

- древнейших богов во главе с Ураном;
- старших богов (Титанов) во главе с Кроном;
- богов-олимпийцев во главе с Зевсом.

Для **первой эпохи** — эпохи **Хаоса** («зияние») характерна слитность, неразделенность всего сущего.

Из Хаоса рождаются Ночь, Земля-Гея и Подземелье-Тартар.

Затем от Ночи рождается День, а также Смерть, Сон, Скорбь, Труд, Ложь, Месть, Казнь и Рок.

От Земли-Геи были рождены Небо-Уран и Море-Понт, которые стали первыми богами.

От Моря родились старший — морской бог Нерей, два его брата и две сестры, а от них, ставших родителями чудовищ: Горгона, Гарпия, подземная Эхидна, огнедышащая Химера, коварная Сфинкс, трехтелый великан Герион, многоглавый адский пес Кербер, многоглавая болотная змея Гидра, крылатый конь Пегас и др.

Вторая эпоха — это эпоха **Титанов** (двенадцать сыновей и дочерей Урана и Геи), самый младший из которых Крон хитростью победил отца. Среди братьев и сестер Крона были Океан (от него и старого Нерея родились все на свете ручьи и реки), Гиперион (от него происходят Солнце-Гелиос, Луна-Селена и Заря-Эос) и Иапет, один из сыновей которого Атлант, стоит на западе земли и держит небо на плечах, а второй — Прометей был прикован к столбу на востоке земли.

Крон (помня о своем приходе к власти) боялся, что его свергнут собственные дети. Что и сделал спасенный от поедания им Зевс. Вызволив хитростью из чрева Крона съеденных им старших братьев и сестер (младших богов, будущих олимпийцев), Зевс возглавил их борьбу со старшими, которые были побеждены и заточены в Тартар, а Зевс-громовержец с братьями принял власть над миром.

Началась **третья эпоха** — эпоха **Олимпийцев**, в которой власть над миром разделили Зевс со своими братьями и сестрами. Зевс тоже боялся быть сверженным своими детьми и делал все, чтобы этого не случилось. Олимпийцы уже могли вступать в браки со смертными, дети от этих браков (герои) могли даже взойти на Олимп и стать богами, как произошло, например, с любимым сыном Зевса Гераклом и его же сыном Дионисом.

Итак, Хаос, Крон (Кронос) и Зевс — три мифологических эпохи в истории мироздания, за которыми угадываются изменения в истории Земли и человечества. Другое дело, что само человечество (люди) у Гесиода оказываются за пределами его внимания. Ответа на вопрос о том, как сказывалось развитие космоса на судьбах человечества, в «Теогонии» нет.

Неясно даже, откуда взялись на свете смертные люди, об этом Гесиод не говорит. Известно только, что боги их изначально не любили,

хотя люди должны были чтить богов, приносить им в жертву часть своей еды. Спас людей Прометей, сначала обманным путем оставив им лучшее из пищи, а Зевсу — худшее, а затем, похитив для них огонь, которого людей лишил Зевс за обман Прометея, чтобы люди не могли пользоваться огнем для приготовления мяса. За украденный и принесенный людям огонь Зевсом были наказаны и Прометей, и люди. Его он приковал к столбу на востоке земли и наслал орла каждый день выклевывать у него печень. Прометей страдал от этой пытки несколько веков, пока Зевс не позволил Гераклу застрелить орла и освободить Прометея.

Необходимость в людях, в их помощи богам выяснилась тогда, когда стала неизбежной борьба богов-олимпийцев с младшими сынами Геи-Земли — Гигантами, рожденными из капель Урановой крови. Боги могли победить их при условии, что им поможет хотя бы один человек. Отсюда возникла потребность в сильных и могучих, мужественных и стойких, которые могли быть рождены только в смешанных союзах богов и богинь со смертными мужчинами и женщинами. Это привело к появлению героев, таких, например, как Геракл, лучший из них, который и спас богов в войне с Гигантами. Поэма Гесиода обрывается в самом начале эпохи героев, которым суждено было погибнуть в Фиванской и Троянской войнах. А родословная богов на этом у Гесиода заканчивается.

Поэму «Труды и дни» можно рассматривать как вторую часть истории человечества Гесиода, главными героями которой стали уже не боги, а люди. Создали их боги, и в самом начале (в век Крона) они пережили период всеобщего благоденствия и блаженства. Это и был тот самый **«золотой век»**, к которому постоянно обращено сознание эллинов: люди не знали ни в чем недостатка, но они не знали и болезней, а труд для них был радостью. Люди этого века отличались от богов только тем, что не имели бессмертия.

Создали прежде всего поколенье людей золотое
Вечноживущие боги, владельцы жилищ олимпийских,
Был еще Крон-повелитель в то время владыкою неба.
Жили те люди, как боги, с спокойной и ясной душою,

Горя не зная, не зная трудов. И печальная старость
К ним приближаться не смела. Всегда одинаково сильны
Были их руки и ноги. В пирах они жизнь проводили.
А умирали, как будто объятые сном. Недостаток
Был им ни в чем неизвестен. Большой урожай и обильный
Сами давали собой хлебодарные земли <...>[33]

(Пер. В. Вересаева)

Наступивший за ним век Гесиод определяет уже как **серебряный**: жизнь людей значительно ухудшилась:

После того поколенье другое, уж много похуже,
Из серебра сотворили великие боги Олимпа.
Было не схоже оно с золотым ни обличьем, ни мыслью.
Сотню годов возрастал человек неразумным ребенком,
Дома близ матери доброй забавами детскими тешась.
А наконец, возмужавши и зрелости полной достигнув,
Жили лишь малое время, на беды себя обрекая
Собственной глупостью: ибо от гордости дикой не в силах
Были они воздержаться, бессмертным служить не желали,
Не приносили и жертв на святых алтарях олимпийцам,
Как по обычаю людям положено <...>

Третье поколения людей, созданное, как и первые два, богами, согласно Гесиоду, отличалось воинственностью и жестокостью. Этот век, что вполне естественно, назван Гесиодом **медным**. Это был век людей, которые забыли о земледелии и кормились почти исключительно войной:

Третье родитель Кронид поколенье людей говорящих,
Медное создал, ни в чем с поколеньем несхожее прежним.
С копьями. Были те люди могучи и страшны. Любили
Грозное дело Арея, насильщину. Хлеба не ели.
Крепче железа был дух их могучий. Никто приближаться
К ним не решался: великою силой они обладали,
И необорные руки росли на плечах многомощных.
Были из меди доспехи у них и из меди жилища,

Медью работы свершали: никто о железе не ведал.
Сила ужасная собственных рук принесла им погибель.
Все низошли безыменно: и, как ни страшны они были,
Черная смерть их взяла и лишила сияния солнца.

Люди четвертого поколения (века), которые предшествуют поколению самого поэта, по логике вещей, должны быть еще ниже третьего (какой там мог быть металл менее ценный нежели медь?). Однако Гесиод определяет людей четвертого поколения как поколение героев, тех самых, которых поглотила война, оставив их под Фивами и Троей. Позже это поколение было перенесено Зевсом на остров блаженных:

После того как земля поколенье и это покрыла,
Снова еще поколенье, четвертое, создал Кронион
На многодарной земле, справедливее прежних и лучше, —
Славных героев божественный род. Называют их люди
Полубогами: они на земле обитали пред нами.
Грозная их погубила война и ужасная битва.
В Кадмовой области славной одни свою жизнь положили,
Из-за Эдиповых стад подвизаясь у Фив семивратных;
В Трое другие погибли, на черных судах переплывши
Ради прекрасноволосой Елены чрез бездны морские.
Многих в кровавых боях исполнение смерти покрыло < ... >

Для обозначения людей своего поколения, которые не вызывают у него никаких симпатий, Гесиод находит металл, который считался ниже меди — **железо**:

Если бы мог я не жить с поколением пятого века!
Раньше его умереть я хотел бы иль позже родиться.
Землю теперь населяют железные люди. Не будет
Им передышки ни ночью, ни днем от труда и от горя,
И от несчастий. Заботы тяжелые боги дадут им < ... >

Мифология и созданная на ее основе и кровно с ней связанная художественная литература отразили представление о мироздании

античного человека. Солнце для него утром поднимается из моря и вечером в него погружается. Земля (среда обитания самого человека) — это плоское пространство, со всех сторон окруженное рекой Океаном. Его волны находятся в постоянном круговороте и неизменно возвращаются на прежнее место. Этот Океан античный человек видит «вспять текущим». Земля — не единственное пространство суши — за Океаном есть другие земли, только солнце их не освещает. Черное море (сказочное) — это место, где восходит и куда погружается солнце, Океан в этом месте окрашен в багровый цвет. Живущие на самом берегу Океана, т.е. ближе всего к Солнцу, люди соответственно окрашены и зовут их — эфиопы («огнеликие»).

Античный человек различает две «тверди» мироздания, в котором он живет. Благодаря этому различению, он знал, что бог-Солнце (Гелий), днем разъезжает на сверкающей колеснице по небесной «тверди», а ночью, по Океану, но уже на челноке он совершает невидимый для человека переезд с запада на восток. Небесная твердь держится на столбах, не дающих ей упасть в море. На крайнем западе, вблизи сада Гесперид, небесный свод поддерживает могучий Атлант — это его наказание после поражения титанов в титаномахии. Омывающий это место Океан получил название Атлантического.

Небесная твердь покрыта созвездиями, омывающимися в купели Океана, за исключением созвездия Большой Медведицы, которая была среди смертных людей Каллисто (Каллиста), дочерью царя Ликаона, которую обольстил Зевс, явившийся к ней в облике Аполлона (или Артемиды). Превращенная в медведицу Артемидой (вариант: Зевсом, чтобы спасти ее от мести Геры) Каллисто гибнет от стрелы разгневанной богини охоты, после чего Зевс превращает ее в созвездие Большой Медведицы.

Мифологическое сознание, не знающее категории достоверности, не обращает внимания на явную алогичность такой модели мироздания: звезды при наличии разделяющих столбов, тем не менее, вращаются и погружаются в море, закатываются они на западе, а восходят с востока. Однако более логичные модели появятся в более поздние эпохи. Для античности же важнее другое.

По мнению А.Я. Гуревича, для античного сознание остается актуальным то понимание пространства и времени, которое было характерно для сознания первобытного человека: «Существеннейшая особенность понимания пространства и времени людьми первобытного общества заключается в том, что в их сознании эти категории выступают не в виде нейтральных координат, а в качестве могущественных таинственных сил, управляющих всеми вещами, жизнью людей и даже богов. Поэтому они эмоционально-ценностно насыщены: время, как и пространство, может быть добрым и злым, благоприятным для одних видов деятельности и враждебным для других; существует сакральное время, время празднества, жертвоприношения, воспроизведения мифа, связанного с возвращением «изначального» времени, и точно также существует сакральное пространство, определенные священные места или целые миры, подчиняющиеся особым силам».[34]

В сознании античного человека (эта традиция унаследована им от людей первобытного общества) категории *пространства* и *времени* не существуют в качестве нейтральных физических координат. Это сознание понимает их в качестве сакральных сил. Для него они — могущественные таинственные силы, некая *сверхреальность, управляющая реальностью*, в которой существует античный человек. Без веления времени не то что человек, даже герой Прометей из трагедии Эсхила «Прикованный Прометей» не может ответить на прямо поставленный вопрос Старшей Океаниды:

> В груди ты тайну затаил великую?
> *П р о м е т е й*
> Поговорите о другом. А этому
> *Ни срок, ни время* не созрели. Тайну скрыть
> Как можно глубже должно мне. Тогда спасусь
> От истязаний и цепей позорящих.[35]
>
> *(Пер. А.И. Пиотровского)*

Время, к примеру, в той же трагедии Эсхила, настолько всевластно, что держит в своих руках не только человека и героев, но и богов:

оно может «дряхлеть», но при этом оно может выучить даже богов и верховного среди них — Зевса. На замечание Гермеса: «Такому слову не обучен Зевс» Прометей отвечает: «Его всему, *дряхлея, время выучит*!» В том варианте перевода трагедии Эсхила, который другой переводчик *(С. Апт)* назвал «Прометей прикованный», заглавный герой неоднократно возвращается к мысли о власти времени над человеком и богами: «Один лишь *срок*: покуда не смягчится Зевс; Что ж, *время, старясь*, может научить всему».

У Софокла в «Царе Эдипе» время и «всезрящее», и настигающее, и осуждающее заглавного героя, — таким его видит Хор:

Теперь *всезрящее* тебя настигло *время*
И осудило брак, не должный зваться браком,
В котором долго пребывали
Слиянными отец и сын.[36]

(Пер. С.В. Шервинского)

Креонт в диалоге с Эдипом убеждает последнего:

Нам честного лишь *время обнаружит*, —
Довольно дня, чтоб подлого узнать.

Время в сознании античного человека всевластно, способно разрешить любую загадку, поставить все и всех на свое место, распределить награды и наказания, поэтому только самые мужественные, исключительные герои пытаются спорить в античной литературе со временем, противопоставить его неумолимости собственный выбор, как это делает Федра в трагедии Еврипида «Ипполит». Она не права в своем желании оклеветать Ипполита, «ею двигала злая Афродита», но она пытается противостоять времени ценой собственной смерти:

И если что-нибудь поспорить может
С желаньем жить, так совесть, у кого
Она еще осталась... Слабодушным,
Как красной девице, когда-нибудь

Подносит время зеркало, но я,
Нет, я его не буду дожидаться < ... >[37]

(Пер. И. Анненского)

Не только время, но и пространство в античной культуре понимается как активная категория. Оно может быть спасительно для героя, о таком спасительном пространстве мечтает Федра:

Туда, Артемида, царица приморья,
Где кони песчаные отмели топчут!
О, если б туда мне, в урочища девы,
И мне четверню бы венетскую в мыле.

Это пространство связано для нее с именем Ипполита. Оно заповедно: в нем алтарь Артемиды, подножие статуи которой герой в свое время окружил гирляндой из цветов, собранных в этом заповедном пространстве:

Прими венок, царица: в заповедном
Лугу, цветы срывая, для тебя
Я вил его... На этот луг не смеет
Гнать коз пастух, и не касался серп
Там нежных трав. Там только пчел весною
Кружится рой средь девственной травы.
Его росой поит сама Стыдливость.
И лишь тому, кто истинно стыдлив
Не хитростью, стыдлив душой свободной,
Срывать цветы там свежие дано:
Для слабых душ они не расцветают.

Для героини это заповедное пространство, в котором свежие цветы дано срывать лишь тем, кто «стыдлив душой свободной», оказывается недоступным. И в этой недоступности заповедного пространства кроется причина ее трагической судьбы.

Само определение пространства как *заповедного* принципиально для античной культуры, знающей пространство, как и время, сакральное и бытовое, пространство для физического труда и занятий

наукой и искусством, для любви и отдыха, для молений и жертвоприношений, для омовений и т.п.

Такое понимание пространства и времени делает их категориям, которые управляют поведением человека, не допускают в одном пространстве или времени тех его поступков, которые предназначены, допустимы в других. Такое управление распространяется не только на человека, но и богов. Именно поэтому античное сознание понимает, видит, ощущает пространство и время как «наше» и «не наше», доброе и злое, благоприятное и неблагоприятное.

В мире античного человека специально выделяются, определяются единицы пространства и времени для быта и сакрального священнодействия, для проведения праздников и жертвоприношения, для воспроизведения мифа. Для сознания античного человека существование сакрального пространства и времени было обязательным, благодаря чему античная культура не просто донесла до нас представления об определенных священных местах и времени священнодействия, но и сама сложилась как двусферная, т.е. как единство реальности и сверхреальности. Последняя представляет собой особой мир, в котором события развиваются по иным, нежели в реальности, законам, подчиняются иным, особым, магическим силам. Эти силы, в конечном итоге, управляют реальностью.

Особое внимание уделялось своевременности проведения сельскохозяйственных работ, в этом случае время наделяется особым даром: помогать человеку в делах, способствовать их успеху, но только при условии, что все будет делаться вовремя. Об этом неоднократно предупреждает брата Перса Гесиод в поэме «Труды и дни»:

> Так полюби же дела свои вовремя делать и с рвеньем.

Или:

> Нужное время уйдет, и получится в деле заминка.
> И не откладывай дела до завтрава, до послезавтра…

Еще более конкретно и обстоятельно:

> Над головами рожденных для смерти людей совершает
> Сириус путь свой, но больше является на небе ночью.

Леса, который *теперь* ты подрубишь, червяк не источит.
Сыплются листья с деревьев, побеги свой рост прекращают.
Самое время готовить из дерева нужные вещи.
< ... > Строго следи, чтобы *вовремя* крик журавлиный услышать,
Из облаков с поднебесных высот ежегодно звучащий;
Знак он для сева даст, провозвестником служит дождливой
Зимней погоды и сердце кусает мужам безволовным.
Дома корми у себя *в это время* волов криворогих.[38]

(Пер. В. Вересаева)

Античное понимание времени создает впечатление, что последнее активно реагирует на поведение человека, на его действия, которые сообразуются со временем или наоборот. Не менее активно и пространство, реагирующее на все происходящее как в мире людей, так и в мире богов, что можно наблюдать у Феогнида:

Феб-Аполлон — повелитель, прекраснейший между богами!
Только лишь на свет тебя матерь Лато родила
Близ круговидного озера, пальму обнявши руками, —
Как амброзический вдруг запах широко залил
Делос бескрайный. Земля-великанша светло засмеялась,
Радостный трепет объял море до самых глубин.[39]

(Пер. В. Вересаева)

В трагедии Еврипида «Медея» пространство также необычайно активно реагирует на происходящее в мире человека, на коварство в поведении мужей, о чем поет Хор:

Реки священные вспять потекли,
Правда осталась, но та ли?
Гордые выси коснулись земли,
Имя богов попирая в пыли,
Мужи коварными стали...[40]

(Пер. И. Анненского)

В силу того, что категории пространства и времени активны, деятельны, могут реагировать на дела человека и богов, могут управлять

этими делами, художественное сознание античности связало их с концепцией *сущности*. Такое понимание находим у Аристотеля, считавшего, что сущность — это свойство, неподвластное времени. Сущность существует вне прошлого, настоящего или будущего, а потому «об одном и том же можно сказать, что оно по отношению к себе бывает [в разное время] таковым в большей и в меньшей степени; например, тело, будучи белым, в настоящее время называется белым в большей степени, чем прежде, или будучи теплым — в большей и в меньшой степени теплым. Сущность же никак не называется сущностью в большей или в меньшей мере.

Ведь и человек не называется в настоящее время в большей мере человеком, чем прежде. И точно так же — ничто другое из того, что есть сущность».[41]

Представление о сущности как неизменности определяет характер историзма античной культуры. Если сущность — это константа, то историческое развитие напоминает замкнутый круг, по которому движется человечество от одного события к другому, не меняя при этом представлений о том, что же составляет сущность этого мира и человека. Единственное, на что оказывается способным художественное сознание относительно исторических изменений — это представление о том, что «золотой век» человечества в прошлом. Вспомним хотя бы поэмы Гесиода или Гомера, трагедии Еврипида или Софокла.

Время для художественного сознания античности, как и пространство, есть некое «непрерывное количество», в котором проходит жизнь человека. Он живет некое *количество* времени, преодолевает за свою жизнь некое *количество* единиц пространства: «... время и место принадлежат к таким количествам: настоящее время соприкасается с прошедшим временем и с будущим. В свою очередь и место принадлежит к непрерывным количествам: ведь части тела, которые соприкасаются на некоторой общей границе, занимают определенное место; стало быть, и части места, которые занимает каждая из частей тела, соприкасаются на той же границе, где соприкасаются и части тела. Поэтому и место, можно сказать, непрерывное количество: ведь его части соприкасаются на одной общей границе».[42]

Диалектика наличия оппозиций окружающего мира в античном сознании также связана с категориями пространства и времени, в первую очередь, времени. Эти представления отразились в размышлениях Аристотеля: «... если «большое» и «малое» будут противоположностями, то окажется, что одно и то же допускает в одно и то же время противоположности и что вещи противоположны сами себе: ведь иногда бывает, что одно и то же в одно и то же время и велико и мало, ибо по сравнению с одним оно мало, а по сравнению с другим оно же велико, поэтому одно и то же бывает в одно и то же время и большим и малым, так что оно допускает в одно и то же время противоположности. Но, надо полагать, ничто не допускает в одно и то же время противоположностей, а как мы это видим в отношении сущности: она, надо полагать, способна принимать противоположности, но во всяком случае ничто не бывает в одно и то же время больным и здоровым, как не бывает вместе белым и черным; и среди всего остального нет ничего, что допускало бы в одно и то же время противоположности. Иначе получается, что вещи противоположны сами себе».[43]

Диалектика внутренней противоречивости явлений, прежде всего человека, оказывается, таким образом, для античного сознания недоступной. Это сознание не может допустить того, чтобы вещи были «противоположны сами себе» в одно и то же время. Отсюда — такая целостная гармоничность в восприятии явлений этого мира, видение античного космоса как пространства красоты и в отдельных его явлениях, и природы в целом. Обращение средневековой культуры к внутренней противоречивости явлений разрушит гармонию мира, сделает представление о нем более глубоким, а видение его более антагонистичным.

---

[1] Шеллинг Ф.В.Й. Введение в философию мифологии // Шеллинг Ф. В. И. Соч. в 2 т.— Т. 2. — М.: Мысль, 1989. С. 181–182.

[2] Авсоний Децим Магн. «Клио прошлых времен дела вещает потомству...» http://www.stihi.ru/2008/12/31/1308

[3] Гомер. Илиада http://www.lib.ru/POEEAST/GOMER/gomer01.txt

[4] Гесиод. Труды и дни // Сборник. Библиотека зарубежной литературы [Электронный ресурс]: Электрон. дан.— СПб.: Triada, [2004].

[5] Неизвестный автор. «Пять славословий вознес я Владычице неба...» Там же.

[6] Анакреонт. Артемиде // Античная лирика. Библиотека всемирной литературы. Серия первая. Т. 4. — М.: Худож. лит. 1968. С. 71.

[7] Анакреонт. Дионису. Там же.

[8] Анакреонт. «Не сули мне обилье благ...». Там же. С. 72.

[9] Катулл. «Акму нежно обняв, свою подругу...» Там же. С. 363.

[10] Катулл. «Вот повеяло вновь теплом весенним...». Там же.

[11] Катулл. «Друг Лициний! Вчера, в часы досуга...». Там же. С. 364.

[12] Флакк. «Я богов заклинал, Лика...». Там же. С. 417.

[13] Флакк Юбилейный гимн. Там же. С. 418–419.

[14] Гегель Г.В.Ф. Эстетика: в 4 т. — Т. 4. М.: Искусство, 1968. С. 149.

[15] Феогнид. «Сын Кронида, владыка...». Античная лирика. С. 139.

[16] Лонг. Дафнис и Хлоя. http://www.krotov.info/acts/02/02/long_1.htm

[17] Лосев А.Ф. История античной эстетики. Софисты. Сократ. Платон. // А.Ф. Лосев. М.: Искусство. 1969. С. 172.

[18] Цицерон Марк Тулий. О природе богов // Марк Тулий Цицерон. Избр. соч. — М., 1975. С. 356.

[19] Подробное описание царства мертвых со всеми градациями наказаний есть у Вергилия («Энеида» VI).

[20] Однако наиболее распространенное в мифах представление об Эхидне таково: Эхидна, Ехидна (E k i d n a) — чудовище, полудева-полузмея, дочь Форкия и Кето, внучка земли Геи и моря Понта. Ехидна прекрасна ликом, но ужасна в своей змеиной сущности; обитает в пещере под землей, вдали от богов и людей.

[21] Боги не всегда могут вступать в «смешанные» браки, к примеру, мифология этрусков и древних римлян такого не знает.

[22] Анакреонт. «Сединой виски покрылись, голова белеет снегом...» http://www.lib.ru/POEEAST/ANAKREONT/anakreon1_1.txt

[23] Эсхил. Прометей прикованный http://www.lib.ru/POEEAST/ESHIL/prometej.txt

[24] Еврипид. Медея http://www.lib.ru/POEEAST/EVRIPID/evripid1_2.txt

[25] Софокл. Царь Эдип http://www.lib.ru/POEEAST/SOFOKL/edip.txt

[26] Феогнид. «Если от Зевса богат человек...». Античная лирика. С. 144.

[27] Феогнид. «Нет в богатстве предела...». Там же.

[28] Феогнид. «Кирн, ни в чем не усердствуй...». Там же. С. 147.

[29] Феогнид. «Глупый, мысли мои он вздумал держать под охраной...» Там же. С. 151.

[30] Феогнид. «Нет, голова раба никогда не держится прямо...». Там же. С. 153.

[31] Менандр. Подкидыш, или Деревенщина. http://lib.ru/POEEAST/MENANDR/menandr1_24.txt

[32] Лосев А.Ф. История античной эстетики. Софисты. Сократ. Платон. // А.Ф. Лосев. М.: Искусство. 1969. С. 180.

[33] Гесиод. Теогония http://mify.org/books/theogonia.txt

[34] Гуревич А.Я. Категории средневековой культуры. М., 1972. С. 14.

[35] Эсхил. Прикованный Прометей http://www.lib.ru/POEEAST/ESHIL/eshil2_1.txt

[36] Софокл. Царь Эдип http://www.lib.ru/POEEAST/SOFOKL/edip.txt

[37] Еврипид. Ипполит http://www.lib.ru/POEEAST/EVRIPID/evripid1_4.txt

[38] Гесиод. Труды и дни // Сборник. Библиотека зарубежной литературы [Электронный ресурс]: Электрон. дан.— СПб.: Triada, [2004].

[39] Феогнид. «Феб-Аполлон — повелитель...». Античная лирика. С. 139.

[40] Еврипид. Медея http://www.lib.ru/POEEAST/EVRIPID/evripid1_2.txt

[41] Аристотель. Категории http://www.philosophy.ru/library/aristotle/kat/kategorii.html

[42] Там же.

[43] Там же.

СРЕДНИЕ ВЕКА КАК ТИП КУЛЬТУРНОГО СОЗНАНИЯ

Средневековье — пасынок истории, историческая память обошлась с ним несправедливо. «Средний век» (medium aevum) — безвременье, разделяющее две славные эпохи истории Европы, средостенье между античностью и ее возрождением, перерыв в развитии культуры, провал, «темные столетья» — таков был приговор гуманистов, закрепленный просветителями.

А.Я. Гуревич

Формирование в античной культуре новых явлений, имеющих иную миросозерцательную основу, начинается в период так называемой поздней античности (IV–V века), а завершается в XV веке. Началом средних веков в литературе или первыми признаками средневековой литературы стало появление христианских евангелий (I в. н.э.), религиозных гимнов Амвросия Медиоланского (340–397 гг.), работ Августина Блаженного (**«Исповедь»**, 400 г.; **«О граде Божьем»**, 410–428 гг.), перевод Библии на латинский язык, осуществленный Иеронимом (до 410 г.).

Появляется новая, по сравнению с античностью, система эстетического мышления, которая основывается на трех основных культурно-мировоззренческих явлениях современности: античность, народное творчество «варваров» и христианство. Зарождение и развитие художественной культуры средневековья, в первую очередь, литературы происходит как некий своеобразный синтез этих трех культурно-мировоззренческих явлений.

Развитие средневековой литературы обусловлено двумя, на первый взгляд, взаимоисключающими процессами: ***демифологизацией*** и ***мифологизацией***.

Первый происходит относительно античных мифологических сюжетов: поэтика перестает понимать их как мировоззренческую основу. Античная мифология превращается в традицию, в свидетельство мифологического кругозора авторов и читателей, она перестает быть мировоззренческой основой и трансформируется в хорошо извест-

ную всем поверхностную игру сюжетов, тропов, понимаемых как имеющих нереальный, сказочный, фантастический характер. Это хорошо видно на примере литературных произведения, созданных при дворах императоров Юстиниана, Карла Великого и царя Оттона.

Второй связан с утверждением мифологии Ветхого и Нового Заветов, которая становится той самой мировоззренческой основой, роль которой теряет античная мифология. В этот процесс утверждения христианской мифологии активно включается мифологический запас, потенциал европейских национальных литератур (британской, ирландской, исландской, французской и т. д.). Такое влияние выражается в сказочности многочисленных сюжетных элементов, в красивости и авантюрности куртуазной литературы. К примеру, герой рыцарского романа может беззаветно бороться за утверждение идеалов христианства, может совершать подвиги во имя Пресвятой Девы Марии, но при этом может пользоваться плащом-невидимкой, его тело нельзя поразить никаким оружием, ибо он искупался в крови побежденного им дракона, после чего тело загрубело и стало «непробиваемым». А это все — элементы поэтики устного народного творчества тех самых народов, которые античная цивилизация, а затем какое-то время и христианство называли варварами.

Средневековье в качестве типа культурного (художественного) сознания основано на том, что идея многобожия (античность) заменяется идеей единобожия. Художественная культура, как и сознание вообще, исходит из представления о едином боге и божественном происхождении всего сущего. Мир в культуре средневековья понимается как совершенство божественного творения, как архитектурное сооружение, в котором господствует закон иерархии составляющих элементов, каждый из которых занимает определенное место. Различия и даже противоречия между составляющими элементами лишь содействуют красоте целого как божественного творения. Такая культура называется ***теоцентрической.*** Центром ее является категория бога как абсолютной и высшей ценности, как главной категории человеческого сознания, которой все подчиняется, и через которую трактуются остальные категории этого мира.

Такое понимание процесса сотворения мира видим, например, в знаменитом русском космологическом духовном **«Стихе о голубиной книге»**, в котором «премудрый царь Давыд Евсеевич» излагает эту концепцию так:

Начался бел свет от Свята Духа,
Самого Христа, Царя небесного,
Солнце красное от лица Божия,
Млад-светел месяц от грудей Божьих,
Зори ясные от очей Божьих,
Ветры буйные от Свята Духа,
Самого Христа, Царя небесного.[1]

Картина мира средневекового человека остается двусферной, но претерпевает существенные изменения. Во-первых, сверхреальное пространство уже не ограничивается только какими-то географическими понятиями (например, Олимпом), оно понимается как ***небо*** (рай или ад), что является, в свою очередь, синонимом ***бесконечности***. А реальность выступает как порождение сверхреальности. Все в реальности происходит по велению и «под присмотром» неба, которое управляет всем сущим на земле. Оппозиция ***«реальность — сверхреальность»*** приобретает в средневековой картине мира большую антагонистичность, нежели это было в античности: мир ***неба*** и мир ***земли*** («горний» и «дольний») разделены так, что все светлое, доброе, чистое связывается исключительно с небом, т.е. с богом, а вот злое, грешное, темное — с землей. Преодолеть такой антагонизм можно лишь следуя божественному, т.е. небесному предначертанию.

Средневековье принципиально иначе, чем античность, относится к миру и человеку. Радостное приятие мира античности, с его вниманием к красоте и радостям человеческого тела сменяется пониманием окружающего мира как лежащего во зле. Мир греховен, и виноват в этом человек: его падение, начавшееся у древа познания, увлекло за собой все окружающее его, весь мир. Человек виновен не только в собственных страданиях, но и в страданиях всей природы,

ибо нарушил веление Творца. Поэтому именно на человеке лежит ответственность за спасение себя и мира. Главное событие мировой истории — явление в мир Сына Божия, Иисуса Христа, призванного помочь спасению человека и мира. Именно поэтому, и в соответствии с идеей двоемирия, «герой средневековой литературы живет одновременно в двух временах и пространствах: повседневно — бытовом времени — пространства своей индивидуальной судьбы, и вместе с тем он — участник всемирно-исторической драмы спасения мира».[2]

Некоторые исследователи *(З. Плавскин)* сравнивают картину мира, которая представлялась сознанию средневекового человека, с полым цилиндром. Стены этого цилиндра скрывали от него все окружающее, ибо взор человека был обращен к небесам, в высь, а ноги ощущают бездну ада. Время и пространство в сознании человека средневековья оказываются как бы вытянутыми по вертикали: над человеком райские кущи, под его ногами — геенна огненная.

Теоцентризм культуры средневековья создает свою оригинальную концепцию времени. Вспомним, что, по А.Ф. Лосеву, в античном сознании, обращенном к прошлому, «не остается места для исторического развития», поэтому античность «астрономична». Мы определяли понимание времени античным человеком как ***статико-циклическое***: «золотой век» — это прошлое, движения времени вперед нет, нет в этом движении и качественных изменений, поэтому историческое созерцание времени античного человека — это созерцание человека, идущего спиной вперед и поэтому постоянно обращенного в прошлое.

Концепцию времени культурного сознания средних веков можно определить как ***атемпоральную***, согласно которой мир мыслится абсолютно неизменным (в смысле возвращения всего «на круги своя»), поэтому человеческая история идет по кругу, а значит, она должна возвратиться к своему началу. Причина этого возвращения в греховности человека, которая приведет его к концу света. Человечество обязательно пройдет предначертанный ему свыше путь: от райской гармонии, потерянной через грех, который будет искуплен

покаянием и праведной жизнью, к вечному царству истины, обретению вечного счастья, и тогда, согласно Откровению Иоанна Богослова, «Клялся Живущим во веки веков, Который сотворил небо и все, что на нем, землю и все, что на ней, и море и все, что в нем, что времени уже не будет» *(Откр. 10, 6)*.

Конец и начало, понимаемые как тождество, — характерная черта средневекового восприятия времени. Не случайно, в том же Откровении Иоанна Богослова неоднократно звучит утверждение: «Я есмь Алфа и Омега, начало и конец» *(Откр. 1, 8)*; «Я есмь Алфа и Омега, начало и конец, первый и последний» *(Откр. 1, 10)*; «Я есмь первый и последний» *(Откр. 1, 17)*.

Примечательно, что в русском языке слова «конец» и «начало» происходят из одного корня.

Разновидность такого понимания времени встречаем в **Книге Екклесиаста**:

«Всему свое время, и время всякой вещи под небом:
время рождаться, и время умирать; время насаждать, и время вырывать посаженное;
время убивать, и время врачевать; время разрушать, и время строить;
время плакать, и время смеяться; время сетовать, и время плясать;
время разбрасывать камни, и время собирать камни; время обнимать, и время уклоняться от объятий;
время искать, и время терять; время сберегать, и время бросать;
время раздирать, и время сшивать; время молчать, и время говорить;
время любить, и время ненавидеть; время войне, и время миру» *(Екк. 3, 1–8)*.

Такая концепция времени (конец одного как обязательное начало другого, причем прямо противоположного) принципиально важна еще и потому, что в ней заключено понимание диалектики существования человека и мира. В этой формуле очевидно присутствие мифа о Колесе Фортуны (Колесе Года). Но если в античности содержание этого мифа представляет собой демонстрацию движения и его иллюзорности: постоянное возвращение к точке, с которой начиналось движение, то средневековое сознание обновляет его содержание. Униженный сегодня завтра окажется на самой вершине,

а сегодняшнее возвышение обязательно обернется падением: «Блаженны нищие духом, ибо их есть Царство Небесное» *(Матф. 5, 3)*; «Блаженны изгнанные за правду, ибо их есть Царство Небесное» *(Матф. 5, 10)*.

Средневековое художественное сознание в разных вариантах неоднократно повторяет, варьирует мысль Екклесиаста о том, что «всему свое время, и время всякой вещи под небом». Один из таких вариантов, к примеру, можно прочитать на итальянской миниатюре XIV в.: «Я не царствую, я буду царствовать, я царствую, я царствовал».

Человеческое существование, таким образом, представляет собой ряд постоянных оппозиций, заявленных в кн. Екклесиаста:

рождаться ↔ умирать, насаждать ↔ вырывать,
убивать ↔ врачевать, разрушать ↔ строить…

Постепенно в этой концепции времени произошли незначительные, но принципиальные изменения: ***атемпоральное*** понимание времени трансформировалось в ***линейно-финалистическое***, когда результатом исторического развития должен стать конец света, Армагеддон. В таком понимании была своя логика: существование человека в реальном мире — это движение от рождения к смерти. Значит, и человечество в целом идет тем же путем. Смерть понимается в данном случае не как последний, окончательный итог, а лишь как переход к более устойчивому и продолжительному («вечному») существованию в Царстве Небесном: «Блаженны нищие духом, ибо их есть Царство Небесное *(Матф. 5, 3)*; «Блаженны изгнанные за правду, ибо их есть Царство Небесное» *(Матф. 5, 10)*.

Другое дело, что, в зависимости от земного поведения, праведного или грешного, эта вечная жизнь будет протекать либо в раю, либо в аду. Таким образом, земная жизнь человека понимается лишь как «предуготовление», как подготовка к спасению или погибели, к вечной жизни в раю или в аду.

«Блаженны нищие духом, ибо их есть Царство Небесное» или *«Блаженны изгнанные за правду, ибо их есть Царство Небесное»* и т.п. — это свидетельства пространственной непрерывности хри-

стианского сознания, которое не знает границ между небом и землей, как для тех, кто готовит себя к жизни вечной в раю, так и для тех, кому уготован ад.

Время также непрерывно. Оно — лишь момент вечности. Именно в этой вечности *«всему свое время, и время всякой вещи под небом»*. Время принадлежит богу, как и человек, в нем живущий. Линейно-финалистическое понимание времени не отрицает понятия вечности, т.к. конец света, Армагеддон — это удел мира людей, но не божественного, непрерывного и линейного, времени. Такое понимание времени принципиально отличается от того, как понимали его в античности: постоянно возобновляемый цикл, вечный круговорот времени.

Линейно-финалистическое понимание времени (при всей важности мифа о Колесе Фортуны) в художественном сознании средневековья приводит к постепенному отказу от идеи круговорота и придает времени линейное, а не круговое направление. История при таком понимании видится как движение от начала к концу. Нельзя не заметить того, как многие произведения средневековой литературы (в первую очередь, жития и всевозможные хроники) начинаются с того момента, который можно обозначить как сотворение мира, с сотворения Адама. Не случаен и фразеологизм, сохранившийся в языках многих народов Европы «Со времен Адама». А под истинным окончанием истории неизменно подразумевался Страшный суд.

История — это не просто движение от сотворения мира к Страшному суду, это — история упадка, ибо человечество движется по нисходящей, и Страшный суд есть логическое завершение такого падения. Отсюда — столь частые в средневековой литературе восхваления ушедших времен в противовес картинам упадка нынешних, красочные воспоминания о славном, боголюбимом, безгреховном прошлом. Любят средневековые авторы высказать свое неприятие современности через восхваление прошедших эпох, как, например, автор **«Жития Алексея, человека Божьего»** (редакция XI в.):

Памятна слава исчезнувших лет:
В них справедливость, любовь и совет,
Вера была. Ничего больше нет,
Все онемело, утратило цвет.
Прежним не станет уже белый свет!

Ной, Авраам и Давид — имена
Богом любимые. Их времена
Славны и доблестны. Ныне одна
Дряхлость и хрупкость, упадка волна
Все размывает, все губит она![3]

Редакция того же жития XII века отражает еще большее неприятие современности. В этой редакции картина мира предстает как та, в которой «все онемело и утратило цвет». Белый свет изменился в худшую сторону настолько, что «скоро настанет конец временам» — конец света.

Памятна слава исчезнувших лет:
В них справедливость, любовь и совет,
Вера была. Ничего больше нет.
Все онемело, утратило цвет.
Прежним не будет уже белый свет!
Прадедов доблесть неведома нам
И добродетель. О горе векам!
Жены теперь изменяют мужьям,
Рыцари — клятвы вассальной словам.
Скоро настанет конец временам!
Ной, Авраам и Давид — имена
Богом любимые. Их времена —
Славны и доблестны. Ныне одна
Порча и гибель. Повсюду она!
Все размывает упадка волна!
Верность ребенку отец не хранит,
Сын же — отцовскую старость не чтит.
У беззаконья — законности вид.

Муж изменяет жене. Позабыт
Церкви порядок и Божеский стыд.
Вера слабеет, и жизнь непрочна —
Долго не сможет продлиться она![4]

В конце приведенного отрывка возникает тот самый образ Страшного суда: такая жизнь не сможет долго продлиться.

И еще более выразительно о совсем скором Страшном суде в тексте того же жития редакции XIII века:

И радость, и веселье угаснут до зари, —
Об этом нынче всякий со страхом говорит.
Дрожат перед грядущим — богатый и бедняк...
Конец не за горами! Клянусь вам — это так!..[5]

(Пер. Д.А. Коцюбинского)

Не менее выразительно о славном прошедшем и бесславном сегодняшнем дне читаем у *вагантов*[6] (от лат. *vagantes* — «бродячие люди»), когда уже само название произведения свидетельствует о вполне определенном отношении к прошлому — **«Доброе старое время»**:

Вершина знаний, мысли цвет, —
таким был университет.
А нынче, волею судеб,
он превращается в вертеп.

Гуляют, бражничают, жрут,
книг сроду в руки не берут,
для шалопая-школяра
ученье — вроде бы игра.

В былые дни такой пострел
всю жизнь над книжками потел,
и обучался он — учти —
до девяноста лет почти.

Ну, а теперь — за десять лет
кончают университет
и в жизнь выходят потому
не научившись ничему!
.....
Ужель блаженный Августин
погряз в гнуснейшей из трясин?
Неужто мудрость всех веков
свелась к распутству кабаков?!

Мария с Марфой, это вы ль?
Что с вами, Лия и Рахиль?
Как смеет гнилозубый хлюст
касаться чистых ваших уст?!

О добродетельный Катон!
Ты — даже ты! — попал в притон
и предназначен тешить слух
пропойц, картежников и шлюх.

То гордый дух былых времен
распят, осмеян, искажен.
Здесь бредни мудростью слывут,
а мудрость глупостью зовут!

С каких же, объясните, пор
ученье — блажь, прилежность — вздор?
Но если названное — тлен,
что вы предложите взамен?!

Эх, молодые господа,
побойтесь Страшного суда!
Прощенья станете просить —
да кто захочет вас простить?![7]

(Пер. Л. Гинзбурга)

Здесь выразительно противопоставлены «гордый дух былых времен» и современность, когда «бредни мудростью зовут». А последняя строфа традиционно напоминает о Страшном суде (кстати, еще одно выразительное свидетельство линейно-финалистического понимания времени!).

Средневековый художник создает мир своеобразный и часто необычный с точки зрения современных представлений о пространственно-временных категориях. Ему словно бы неведома трехмерность окружающего мира, его пространство не знает глубины, замененной им плоскостью. В его изображении очень часто время протекает по каким-то иным, нежели в реальном мире, законам. На фресках и иконах средневековых живописцев нередко действия изображаются не в той логической последовательности, в которой они протекали, а по каким-то своим логическим законам, по ним же — в изображении могут совмещаться несколько сцен, протекавших в разное время.

Например, фреска **Мазаччо** (1401–1428) **«Чудо со статиром»** (1427–1428), несущая на себе все черты средневекового миросозерцания, изображает хорошо известный евангельский сюжет, по которому в нем различимы три эпизода, развертывающиеся в такой последовательности:

1. Христос, у которого сборщик требует подать, приказывает Петру поймать рыбу и вынуть у нее изо рта монету.

2. Петр ловит рыбу и вынимает статир.

3. Петр отдает статир мытарю.

У Мазаччо эти сцены сливаются воедино, и временные границы заменяются пространственными: на фреске эпизоды разделены свободным пространством. Но Мазаччо не соблюдает и хронологическую последовательность: слева изображен Петр, достающий статир из пойманной рыбы, в центре — Христос, отдающий приказание Петру и справа — Петр, отдающий статир мытарю. В чем же дело? Мы понимаем, что главное чудо эпизода — это статир, найденный Петром в пойманной рыбе, однако художника интересует не это чудесное событие, а воля Христа, разделяемая апостолами, его по-

веление Петру добыть сатир и уплатить подать. Поэтому сцена с отдающим приказ Христом — в центре. То есть в центре живописного повествования — нравственное единодушие учителя и учеников.

Такое единовременное изображение разновременно протекавших событий реализует еще одну принципиальную установку средневекового миросозерцания: *история — это не развитие от прошлого к настоящему, а реальность как единое целое.*

В соответствии с концепцией двоемирия, согласно которой существует два мира — высший, божественный и духовный, светлый и праведный, и низший мир, мир земной реальности, являющейся лишь грубым, несовершенным отражением высшего, средневековье создало иное понимание человека и меры его ценности, нежели античность. Человек принадлежит обоим этим мирам, т.к. в нем сочетаются две природы человеческой натуры — духовное и телесное, противоречие между которыми, есть главное противоречие человеческой жизни.

В соответствии с дуалистическим характером понимания человека средневековое миросозерцание заменяет горизонтальные связи (как свидетельство телесной, земной его сущности) вертикальными, осознаваемыми как более важные, определяющие всю природу и жизнь человека, понимаемыми как формула «всё от Бога». Вертикальные связи — это связи каждого человека, а также любой вещи на земле с ее подлинной первопричиной, с ее перво- и прообразом — Творцом. Самая суть средневекового строя мыслей, средневекового миросозерцания хорошо укладывается в формулы: «всё от Бога», «всё во власти Божьей», «ни один волос не упадет с головы человека без веления Божьего» и т.п.

Так обесценивалось земное существование, что, в свою очередь, не означало падения интереса к красоте земного мира. Ведь этот мир, его красота есть творение бога, его лик, это — «мир святости», подающий человеку «добрый пример праведной жизни». И философия творчества в данном случае была гениально проста: воспевая природу, любуясь ею, художник воспевает Творца, любуется им, поэтому любой гимн во славу *неба* или *земли* — это гимн во славу бога.

Природа для средневекового художественного сознания (как и для сознания вообще) — это четыре элемента, которые образуют вселенную и человека, вселенную в миниатюре, микрокосм. Телесный человек сотворен из четырех элементов, поэтому его называют микрокосмосом, то есть уменьшенным миром: он составлен из земли (плоть), воды (кровь), воздуха (дыхание) и огня (теплота).

Видение вселенной и человека проникнуто христианством, которое в той или иной мере включает в себя старые языческие символы и мифы, персонифицирует силы природы в свою космографию. В этой космографии, к примеру, есть четыре реки рая, четыре ветра на бесчисленных розах ветров (по образцу четырех элементов, из которых сотворен человек) — так средневековое сознание пытается совместить природные реалии и непосредственное, человеческое их чувствование, ощущение.

Отсюда, кстати, то интересное, своеобразное положение, в котором в культуре средневековья оказывался человек. С одной стороны, он понимался как венец творения, но именно человек, несмотря на то, что он — «венец», был изгнан из рая. Более того, на нем лежит ответственность за греховность земного мира, но, несмотря на это, на все той же земле он пользуется дарами природы, которые, согласно **«Поучению Владимира Мономаха»**, сам бог дал «на пользу людям, в пищу и на радость... ради человека грешного». И в этом тоже проявился *теоцентризм* данной культуры.

Не надо, однако, абсолютизировать дуализм понимания мира средневековым миросозерцанием, дохристианская культура также во многом дуалистична. Важнее другое. Противопоставляя земное и небесное, телесное и духовное, средневековое миросозерцание оказалось более последовательным в понимании ценностей, прежде всего, духовных, небесных. Любая вертикальная оппозиция (добро и зло, свет и тьма, правда и ложь) разрешается исключительно в пользу небесного, т.е. духовного, преимущество отдается тому, что связано с благом, понимаемым в качестве божественного абсолюта. Если в культуре античного миросозерцания эти оппозиции были категориями переменчивыми (добро могло пониматься как зло, свет и тьма

могли меняться местами, правда и ложь выступали как категории относительные), то в христианском средневековом понимании эти категории стали стабильными, не зависящими от ситуации.

Добро, свет, правда исходят от бога, являющегося абсолютом, выступающим в качестве единственного мерила любого деяния. Происходит кардинальная переориентация миросозерцания вчерашнего язычника. Он привык к тому, что «око за око, зуб за зуб», а здесь от него требуется платить добром за зло, подставить левую, если вас ударили по правой. Он знал, что любая женщина, особенно завоеванная в бою, принадлежит ему, а здесь ему говорят: «не возжелай жену ближнего своего». Он всегда был горд тем, сколько врагов уничтожил его «праведный гнев» и меч, а от него неизменно требовали: «Не убий!». Даже тот, кто не особенно следовал заповедям христианства, знал — они есть, они — единая твердая точка опоры и точка отсчета, а исполнение их, следование им есть движение ко всевышнему, есть путь спасения. Герой средневековой литературы постоянно ощущает себя частью этого общего пути, частью христианского мира, поэтому его обращения к богу для этой литературы ритуально-обязательны, и, в первую очередь, в виде молитв. Например, в «**Песне о Сиде**» Химена такой молитвой провожает мужа в поход:

«Славен всюду будь, Отче наш,
Создавший и сушу, и твердь, и моря!
Зажжены Тобой солнце, звезды, луна.
Приснодева Мария Тебя родила
В Вифлееме, когда пожелал Ты сам.

.....

Владыка владык и Отец ты наш,
С мольбою к Тебе обращаюсь я,
Пусть и апостол молит Тебя —
Кампеадору погибнуть не дай,
Чтоб свидеться нам довелось опять».[8]

(Пер. Ю. Корнеева)

А сам Сид, прощаясь с дочерьми, восклицает: «Да хранит вас Бог, бережет ваша мать».

Сознание средневекового человека не мыслит себя вне единой христианской идеи, при том, что сохраняется, и в некоторых случаях значительное, влияние языческих верований. Исландия, принявшая христианство в 1000 году, еще не одно столетие жила, сочетая в своей культуре как христианское, так и языческое: поклонение деве Марии и воинственный дух викингов. К примеру, герои песен **«Старшая Эдда»** — это боги скандинавской мифологии. Поющие эти песни люди живут в христианском мире, но, судя по содержанию песен, они менее озабочены проблемой спасения души, нежели стремлением оставить после себя героическую память, которую оставляют после себя поклоняющиеся Одину — верховному богу скандинавской мифологии. Их более привлекают воинские забавы и пиры, нежели идея христианского смирения. Однако они все равно понимают себя христианами.

Конечно, наиболее характерным для средневекового культурного сознания является понимание христианства, христианского пути, свойственное, к примеру, лирическому герою поэта-миннезингера **Рейнмара** (ум. ок. 1207):

Приемлю честный Божий крест
Всем помышлением своим.
Пускай святых взыскует мест
Мой разум, словно пилигрим.
Пусть мысль моя отныне служит Богу,
Не смея забредать на грешную дорогу <...>[9]

(Пер. В. Микушевича)

Под «грешной дорогой» те же миннезингеры или ваганты понимали поклонение языческим богам, чаще всего Бахусу или Венере. Ваганты, к примеру, могли подробно описывать радости своего пребывания в храме Венеры, в жанре стихотворения-диспута рассказывать о споре между Вакхом и пивом или Флорой и Филидой, могли

порицать нечестивых христиан и священнослужителей. Однако они оставались при этом приверженцами новой веры, христианами, которые помнят о «прежней вере», она может даже мучить их, а потому достойна проклятия:

Прокляну Венеру я
Если не отстанет
И не перестанет
Прежней
мучить верою, — [10]

(Пер. М. Гаспарова)

признается безымянный поэт в стихотворении **«Проклятие Венере»**. Его современник вагант **Примас Гуго Орлеанский** может подробно рассказывать о приключениях Орфея в аду, но на проблему богатых и бедных смотрит сквозь призму евангельской притчи о бедняке Лазаре, лежавшем возле дома жадного и бессердечного богача:

Нищий стучится в окошко:
«Дайте мне хлеба немножко!»
Но разжиревший богач
Зол и свиреп, как палач.
«Прочь убирайся отсюда!..».
Вдруг совершается чудо:
Слышится ангельский хор.
Суд беспощаден и скор.
Нищий, моливший о хлебе,
Вмиг поселяется в небе.
Дьяволы, грозно рыча,
В ад волокут богача <...> [11]

(Пер. Л. Гинзбурга)

На окружающий его современный мир поэт смотрит в контексте мировой христианской истории. В соответствии с этой историей,

современность — это мир (пространство и время), в котором правят «ложь и злоба», в котором, как в замкнутом пространстве, «закрыты двери доброте, любви и вере». И не менее пессимистически о времени:

< ... > Что за времечко такое!
Ни порядка, ни покоя,
И Господень Сын у нас
Вновь распят, — в который раз![12]

(Пер. Л. Гинзбурга)

Приведенные примеры свидетельствуют о том, что средневековая картина мира не оставляла места для самостоятельного, индивидуального понимания того, что такое добро и зло, свет и тьма, правда и ложь.

К примеру, самое понимание того же зла трактуется христианством либо как отсутствие или недостаток добра, либо как уклонение от него.

Отмеченное выше сообщает христианской культуре средневековья (в отличие от античности) необычайное системное единство. Это единство, основанное на общности веры, общности религиозной организации. Другое дело, что в христианстве (в том числе и в средние века) постепенно стали определяться разные течения, конфессии. Например, западный (католический) и восточный (православный) обряды и т.д. Они будут спорить и даже враждовать между собой, но даже эти споры были продиктованы стремлением построить идеологически цельное миросозерцание. Они будут стремиться к тому, чтобы это миросозерцание было единым для всех христиан (и не только христиан!), чтобы оно было непререкаемым и общепризнанным.

Итак, средневековое миросозерцание исходит из духовного, как высшей ценности человека, в противовес телесному, с которым человек обязан вести постоянную борьбу, вплоть до умерщвления в себе телесного во имя духовного. Отсюда — целая система запретов и ограничений. Отсюда — невнимание к красоте человеческого тела

во имя красоты души человека. Это хорошо видно в произведениях живописи (иконопись, фрески) и скульптуры, где формы человеческого тела утратили античную гармонию и разумную ясность, некое физическое равновесие, характерное для античных изображений человека.

И дело не в том, что художники культуры средневековья, в отличие от мастеров античности, «разучились» воссоздавать разумную гармонию человеческого духа и тела, воспроизводить естественные пропорции последнего.

Проблема заключалась в том, что средневековье, *с одной стороны*, создает свою систему символов и даже более того — свое понимание символа. А.Ф. Лосев считал, что «проблема символа» была «одной из центральных в средневековой эстетике, поскольку все чувственное не только в искусстве, но и в природе является лишь отблеском и отображением запредельного, сверхчувственного мира. «Несовершенное» чувственное восприятие должно быть заменено «совершенным».[13]

Окружающий нас мир — это «несовершенное» (временное), а «совершенное» (вечное) принадлежит области запредельного, сверхчувственного мира. Мир, в котором живет человек, — это только видимость, отблеск мира подлинного. Символ, в понимании средневекового сознания, — проявление вечного и подлинного во временном. То есть символы — это промежуточный *мир соответствий*. Это мир, в котором изображение *голубя* не есть изображение *птицы*, а соответствие *Духу Святому*. *Лицо молодого человека* (приблизительно 33-х лет) в терновом венце, распятого на кресте — это *не портрет* молодого человека I века нашей эры и *не изображение его казни*, а соответствие, символ *страданий Христа*. *Яблоко*, изображенное на иконе или фреске, — это не *фрукт* или *продукт питания*, а соответствие, символ *падения Адама и Евы*. Мир символов — это мир переходов и превращений: видимого в невидимое, сознательного в бессознательное… Поэтому символ одновременно видим и невидим: видимы голубь, молодой человек, яблоко, а невидимо то внутреннее содержание, тот высший духовный смысл, который за ними скрыва-

ется. Поэтому средневековое художественное сознание акцентируется не на внешней гармонии, а на глубине внутреннего содержания, внутреннего запредельного, а, значит, божественного смысла.

С другой стороны, средневековая культура отказалась от понимания сущности, и прежде всего, человека, как лишенной внутренней противоречивости (так трактовал сущность, в частности, Аристотель). Средневековье понимает человеческую сущность не такой цельной и органичной, как античность. Эта сущность противоречива: человек создан по облику и подобию бога, но он изначально греховен, в нем есть как светлое, божественное, так и темное, дьявольское. Отказ от гармонии в понимании сущности человека сделал его в средневековой культуре более сложным, интересным, более богатым по своему внутреннему содержанию.

Акцент на духовном, повышенное внимание к внутреннему, запредельному, высшему значительно обогащает внутренний мир человека, отраженный в произведениях искусства. Это хорошо видно на примере такого нового для литературы жанра, как *житие*. Благодаря ему, с одной стороны, была создана модель правильной («праведной») жизни, которая в конце-концов и дарует жизнь вечную в раю, а с другой, благодаря этому жанру, в человеке было открыто многообразие чувств и переживаний, поражающих драматизмом сомнений и порывов, стремлением к гармонии, к самоусовершенствованию.

Средневековье вносит свои коррективы в представления о пространстве, в котором живет человек. Во-первых, это пространство локального микромира, пределы которого большинство населения не покидало на протяжении всей своей жизни. Это пространство ежедневных дел и забот человека. А во-вторых, в его сознании существовал большой мир, человек ощущал себя частью большого христианского мира.

Подходы к пониманию малого и большого миров могли быть разными. Например, в эпосе «**Песнь о Роланде**» мир представлен как однородное, хорошо известное героям пространство: Карл Великий сражается в Испании, ему не покорился всего один город — Сарагоса, сарацины (мавры) хитростью и предательством изменника Гвене-

лона пытаются переломить ход войны… Франки борются с сарацинами, и борьба их продиктована преданностью идеям христианского мира. Это еще довольно ограниченный, локализованный малый мир Испании и Западной Франции. Это мир христианский, что подразумевает гармоничный, уравновешенный. Пространство нехристианского мира в культуре средневековья понимается как полное отсутствие гармонии, а возможно, и как пространство дьявольских сил:

> <…> В краю, откуда этот нехристь родом,
> Хлеб не родит земля, не светит солнце,
> Не льется дождь, не выпадают росы,
> Там черен даже каждый камень горный.
> Есть слух: там у чертей бывают сходки.[14]
>
> *(Пер. Ю. Корнеева)*

Из этого нехристианского пространства приходят в христианский мир те, кто не чтит Иисуса Христа, и выглядят они как само порождение дисгармоничного, черного, дьявольского пространства. В «Песне о Роланде» один из таких героев выступает как порождение «адской бездны» — так переводится его имя Абим:

> <…> Араб Абим пред войском первый мчится.
> На свете нет коварней сарацина.
> Злодейств немало свершено им в жизни.
> Не чтит он Сына Пресвятой Марии.
> Угля и сажи он чернее видом.
> Милей ему измена и убийство
> Всех кладов и сокровищ галисийских.
> Никто его смеющимся не видел.
> Отважен он до безрассудства в битве.

Пространство христианского мира локализовано и нуждается в защите от агрессивного нехристианского в Сказании о короле Артуре, Сказании о сэре Ланселоте и королеве Гвинерве, в Повести о Святом Граале.

В романах о рыцарях Круглого Стола действие разворачивается на пространстве, охватившем практически всю Европу. Пространство стало более обширным, более многообразным, более сложным. Пространство таит в себе большие опасности, а значит, и большие возможности для совершения подвига рыцарями во имя идеалов христианской церкви и возлюбленной, прекрасной дамы. Можно сказать, что такое расширение касается не только географического пространства, но пространства внутреннего — пространства человеческой души.

Художественную культуру средневековья можно определить как ***этикеточную***. Д.С. Лихачев подчеркивает: «Литературный этикет и выработанные им литературные каноны — наиболее типичная средневековая условно-нормативная связь содержания с формой. Дело, следовательно, не только в том, что определенные выражения и определенный стиль изложения подбираются к соответствующим ситуациям, но и в том, что самые эти ситуации создаются писателем именно такими, какие необходимы по этикетным требованиям: князь молится перед выступлением в поход, его дружина обычно малочисленна, тогда как войско противника громадно и враг выступает «в силе тяжце», «пылая духом ратным», и т. д».[15]

Весьма показательным в плане литературного этикета является жанр жития. Зачин произведений данного жанра чаще всего включает в себя момент самоуничижения автора, который представляет себя и грешным, и ничтожным, и слабым в сравнении с героем своего агиографического повествования. Вот как, например, выглядят такие самопредставления в **«Житие Феодосия Печерского»** и в **«Житие князя Александра Невского»**:

«Благодарю тя, владыко мои господе Иисусе Христе, яко съподобил мя еси недостоинааго соповедателя быти святыим твоим въгодьником. Се бо испьрва писавъшю ми о житие и о погублении и о чюдесьх святою и блаженою страстотерьпцю Бориса и Глеба, понудих ся и на другое исповедание приити, еже выше моея силы, ему же и не бех достин груб сы и неразумичьн, к сим же яко и не бех учен же хытрости <...>»[16]

«Скажем мужество и житие его. О господе нашем Исусе Христе сыне божия и яз худый и грешный и недостойный начинаю писати житие великаго князя Александра Ярославичя, внука Всеволожа. Понеже слышах от отец своих и самовидец есмь возрасту, его и рад бых и исповедаль святое житие и честное и славное, но якож приточник рече, во злохитру душу не внидет премудрость, на высоких бо краех есть, посреди же стезъ стояше, при вратех сильных приседит. Аще и груб есми умом, молитвою святыя госпожи богородицы и поспешеним святаго князя Александра Ярославичя начать положюсь <...>».[17]

Или пример другого характера. В **«Песни о Нибелунгах»** (нач. XIII в.) есть сюжет, когда король Бургундии Гунтер, мечтая взять в жены королеву Исландии Брюнхильду — могучую деву-воительницу, добился своего с помощью Зигфрида (сын короля Нидерландов, прославленный герой, который завоевал клад Нибелунгов, меч Бальмунг и плащ-невидимку, известный своей неуязвимостью: убив страшного дракона и омывшись в крови, он ороговел так, что никакое оружие его не брало), согласившегося помочь другу взамен на руку ее сестры Кримхильды. Гунтеру предстояло одолеть Брюнхильду в трех состязаниях, что и сделал за него Зигфрид, воспользовавшись плащом-невидимкой.

Гордой деве пришлось смириться: она дала согласие на брак, а исландцам своим объявила, что отныне они являются подданными Гунтера. Однако в обиде за свою сестру Брюнхильда пригрозила, что не пустит молодого мужа на супружеское ложе. Когда же король попытался взять жену силой, то богатырша связала его и повесила на крюк в спальне, где он и провел первую брачную ночь. Не сумев тронуть мольбами Брюнхильду, он был допущен на супружеское ложе лишь на рассвете, чтобы не погибла его честь и честь супруги, когда утром в спальню войдут слуги.

Произошедшее никак не меняет этикеточного характера взаимоотношений, зафиксированных в «Песне о Нибелунгах», между Брюнхильдой и королем Гунтером. Эти отношения подчинены принятому этикету. После злосчастной ночи,

Блюдя обычай, чтимый от века в том краю,
Король в собор к обедне повел жену свою

.....

С почетом превеликим, как королям к лицу,
Прошли две пары вместе торжественно к венцу,
И радовались люди, на молодых смотря,
Что их союз теперь скреплен у Божья алтаря.[18]

(Пер. Ю. Корнеева)

Этикет сохраняется независимо от поведения героев, от того, какие отношения между ними сложились. И в этом нет никакого двойного (иронического, насмешливого) смысла. Да, он попал в унизительное положение, он был смешон, но он по-прежнему — король, и у него есть своя королева. Таким образом, для средневековой литературы (как и в примере с житием) этикет — это не просто правила хорошего тона, это заранее разработанная модель поведения, ее готовое к употреблению в любых условиях клише.

Д.С. Лихачев, как мы видели выше, считал, что средневековое клише или литературный этикет — это наиболее устойчивый характер взаимоотношений формы и содержания художественного текста: определенное содержание может быть воплощено, реализовано только в определенной форме. Связано это, видимо, с тем, что художественный текст в той или иной степени понимается сознанием средневекового человека как сакральный. Это относится не только к духовной литературе, например, к жанру жития или к жанрам духовной поэзии, но и к произведениям, носящим светский характер. Например, средневековый рыцарский роман, который, по М.М. Бахтину, носит «циклический характер», обращается к героям и сюжетам, которые были хорошо известны читателям-современникам. Это были общеизвестные герои и сюжеты, пришедшие из народного эпоса, из фольклора. А фольклор изначально понимает тексты, которые мы сегодня номинируем как художественные, только как сакраль-

ные. Отсюда — вполне сознательное оперирование заранее готовыми формами, клише, передающими определенное, в определенной степени сакральное содержание. Изменение формы, ее искажение лишает текст сакрального смысла, характера, воздействия. Поэтому следование канонам, клише соблюдается практически неукоснительно, изменения происходят очень медленно.

Герои средневековой литературы не знают развития, в художественном тексте они существуют как заданные в своей сущности. Даже агиографическая литература знает лишь физический рост, взросление и возмужание героя, а внутренний мир его уже задан божественной предопределенностью, заданностью функции героя жития в мире людей. И такая особенность имеет своими истоками народное творчество, в котором герои существует как изначальная заданность, как готовое явление. Опираясь на эту традицию, авторы средневековой литературы, к примеру, рыцарских романов словно бы видят и описывают в жизни своих героев какую-либо одну сторону жизни, один отдельно взятый эпизод. Поэтому только чтение цикла романов (а лучше всех романов) о каком-либо герое может дать некое цельное представление об этом герое.

Такая закономерность проявляется еще и потому, что концепция времени в средневековой литературе во многом проистекает из концепции времени устного народного творчества. Например, тот же рыцарский роман по сути дела повторяет, дублирует ту концепцию времени, которая была в мифологии, в мифе: это время, движение которого прерывисто, оно двигается толчками, а герои, словно герои эпоса, не стареют. Они похожи на Илью Муромца, который сидел — сиднем тридцать три года, а когда встал и пошел совершать свои подвиги, то так в этом возрасте и оставался из былины в былину. Средневековый рыцарский роман может совмещать в одном повествовательном пространстве героев разных исторических эпох.

Однако именно средневековый рыцарский роман впервые ставит проблему уходящего, невозвратимого времени, герои начинают осознавать бег времени, непрерывность этого бега. Есть еще одна инте-

ресная особенность, которая, по словам А.Д. Михайлова, заключается в том, что герои рыцарских романов «движутся во времени, но общее время артуровского универсума неподвижно».[19]

Средневековая литература как отражение вполне определенного типа культурного сознания делает еще один принципиально важный шаг в развитии своих изобразительных и воздействующих возможностей. Изменяется уровень психологического обоснования, психологической мотивации действий, поступков героя. На смену мотивации, которую можно определить как *аффективную*, характерную для античности и раннего средневековья, приходит мотивация более сложная, *морально-психологическая*.

Это хорошо видно на примере французского романа «**Тристан и Изольда**» (середина XII в.), написанного на основе кельтского сказания, известного в большом количестве вариантов. Многие строки этого романа посвящены страданиям, которые испытывает Тристан. Они вызваны сознанием безысходности противоречия между страстью и моральными устоями современного ему общества, а значит, обязательными и для него самого. Автор заставляет героя мучиться сознанием собственной «вины», любовь Тристана к Изольде определяется им как «несчастье», однако при этом автор не скрывает своего сочувствия к этой любви, изображает ее в исключительно положительных тонах. Он уже понимает и оказывается способен изобразить богатство души влюбленного человека, его внутреннюю моральную неподчиненность внешним условиям феодально-рыцарской жизни, с ее гнетом и предрассудками, иерархией и законами католической церкви.

Или роман **Кретьена де Труа** (ок. 1130 – ок.1191) «**Ланселот, или Рыцарь телеги**», вся проблематика которого построена на том, чтобы показать, что чувствует влюбленный человек, как он при этом ведет себя. В другом его романе («**Ивен, или Рыцарь льва**») исследуются особенности куртуазной любви, герои стоят перед проблемой совместимости подвигов и этой любви, ищут компромиссные решения данной проблемы.

Кстати, еще один пример этикеточного (основанного на клише) сознания, о котором говорилось выше, мы имеем как раз с понима-

нием куртуазной любви в средневековой литературе. Куртуазная любовь — это чувство, которое владеет героями рыцарского романа, вдохновляет их на подвиги, чувство к Прекрасной Даме. Со временем эта куртуазная любовь найдет совмещение с любовью христианской, т.е. любовью к Пресвятой Деве Марии, заставляющей героев рыцарского романа идти «ко гробу Господню», «взыскать Святого Грааля». Клише заключается в том, что куртуазная любовь между законными супругами в художественном тексте невозможна. Куртуазная поэзия (и примеров тому множество) исходит из того, что муж, любящий свою жену так же, как рыцарь, любящий Прекрасную Даму, поступает противно кодексу чести, нарушает кодекс чести рыцаря.

Считалось, что любовь мужа-рыцаря и его жены — это любовь по праву, по закону, а в куртуазной обязательно должно быть что-то выходящее за пределы закона, нечто увеличивающее достоинство, в первую очередь, самого рыцаря. К примеру, способность поставить свою любовь выше преданности своему королю. Поэтому, рассказывая о любви доблестного рыцаря сэра Ланселота и прекрасной королевы Гвинервы, жены славного короля Артура, иными словами, рассказывая об измене со стороны обоих, автор романов о рыцарях Круглого Стола далек от осуждения поступка двух влюбленных, ибо их любовь носит исключительно куртуазный характер.

Средневековье значительно расширило возможности художественного сознания. Более обширным, многообразным стал круг явлений, событий окружающей жизни, доступных отображению в искусстве. Усложнилась и проблематика: часто задачей художника оказывается не описание мира, а его познание. Связано это было с тем, что наука и искусство в сознании средневекового человека не были четко разделены, что проявилось, к примеру, даже в пословице: «Ars longa, vitta brevis est» (Жизнь коротка, наука/ искусство обширно», где «ars» можно переводить и как «наука», и как «искусство».

Поэтому средневековая литература — это не только трубадуры и труверы, но и клерикальная литература, не только рыцарский роман, но и моральная дидактика, не только куртуазная любовь, но и стремление познать вселенную в ее необъятных и космических масштабах,

в совокупности множественных явлений жизни. Другое дело, что познавательный пафос был почти исключительно обличен в религиозную форму, ограничен религиозной идеологией, но ведь важна и сама потребность в новом знании, само стремление человека расширить свои представления об окружающем мире. Такая потребность и такое стремление вполне сочетаются с тем, что сам человек в средневековом сознании перестал быть центром мироздания, он был частью ***теоцентрического*** сознания, т.е. сам человек видел себя лишь частичкой вселенной, подчиненной ее высшим, невидимым силам. Все явления жизни, в том числе и человек в его многоразличных функциях и проявлениях, в теоцентрическом сознании имеют значение лишь как часть, как проявление величия целого, т.е. божественного.

Такой значительной, принципиально важной частью божественного в искусстве средневековья стал нравственный идеал материнства, получивший в свете образа Богородицы новое широкое развитие. Тема человеческих страданий, освещенная страданиями Христовыми, становится одной из ведущих тем искусства, прежде всего литературы, живописи, скульптуры. При этом речь идет не только о житийной, агиографической, например, литературе. С темой страданий постоянно связывается и тема стоического мужества человека, его устремленности к совершенству. Мысль о божественном происхождении всего сущего в этом мире дает новую жизнь теме красоты природы, мироздания.

Хорошо известное человеку древнего, прежде всего античного, мира чувство любви в художественной культуре средневековья получило новое развитие: оно стало пониматься еще более возвышенно, изображаться стало с большей степенью глубины, интенсивности, продолжительности. Об этом свидетельствует не только развитие жанра куртуазного романа, но и рыцарская лирика трубадуров, развивавшаяся в разнообразных жанровых формах таких, как *кансона* (любовная песня), *сирвента* (стихотворение на политическую или чисто личную, интимную тему), *пасторела* (рыцарь ухаживающий за пастушкой), *альба* (рыцарь на тайном свидании, которое заканчивается с рассветом: *альба* — рассвет) и т.д.

Интересно отношение средневековой культуры к злу и уродству, к безобразному в этом мире. Они понимаются тоже как проявление сущности целого, божественного мироздания, но как проявление отклонения от божественной сущности.

В условиях теоцентрической культуры человек, как уже отмечалось, перестал быть центром вселенной, центром миросозерцания, однако при этом растет внимание к его внутреннему миру. Средневековье значительно повышает роль ***индивидуализма*** и автора, и героя в литературе. Идеями индивидуализма проникнута рыцарская лирика трубадуров, труверов, миннезингеров. Эта лирика родилась как выражение собственного «я», его особости, его жизнерадостности, его исключительности, как весьма яркое проявление глубокого индивидуализма.

Другое дело, что на раннем этапе своего развития провансальская лирика была связана с общественными идеалами и обязанностями, именно в ней был создан и овеян уважением образ идеального рыцаря. Хотя сама формула, само понятие «идеальный рыцарь», на первый взгляд, не включает в себя того, что связано с общественным служением. Это понятие включает в себя следующие составляющие: смелый, мужественный, красивый, галантный, одаренный изысканным эстетическим вкусом, поклоняющийся культу Прекрасной Дамы. Таким понимают, таким видят идеального рыцаря трубадуры, труверы, менестрели, жонглеры, миннезингеры, чья лирика в основе своей исходит из индивидуализированного чувства

Например, *трубадуры* (франц. *trobar, trouver* — «находить») для обозначения своего творчества постоянно употребляли термины «мастерить», «ковать», «обрабатывать», что само по себе очень далеко от наивной непосредственности народной песни, понимаемой как коллективное творчество. Они упорно работали над стилем, виртуозно владели формой, заботились о благозвучной и затейливой форме строф, разрабатывали сложную систему рифм. Все это должно было служить свидетельством их индивидуальности. Основу их лирики составляет тема любви как чувства, захватывающего всего человека и облагораживающего его. При этом трубадуры сделали

гениальное открытие: настоящий, истинный влюбленный — это не знатный вельможа, принц или король, а человек с благородной душой, ибо знатное, благородное происхождение еще не есть гарантия благородства души. И самое главное — трубадуры во многом исходили из того, что их творчество не для всех, а для избранных. У **Арнаута Даниеля** (конец XII в.), одного из крупнейших представителей трубадуров, есть *тенсона* (прение), в которой герои спорят о том, как надо писать, и один из них (его мнения явно придерживается автор) утверждает, что не ищет популярности у толпы, а пишет только для избранных:

Гираут! А для меня пустяк,
Широко ль песня потечет,
В стихе блестящем — мне почет.
Мой труд упрям,
И — буду прям —
Я всем свой золотой песок
Не сыплю, словно соль в мешок![20]

Своеобразной высшей точкой проявления индивидуализма в лирике средних веков станет творчество вагантов, которые возвели свой индивидуальный образ жизни в культ. Это была уже не рыцарская лирика, а лирика студентов и школяров, по большей части недоучившихся, проповедующих свободу индивидуальности, доведенную до беспринципного и богемного образа жизни.

Не менее выразительно рост индивидуалистического восприятия жизни прослеживается на примере произведений героического эпоса. В нем народное, коллективное миросозерцание трансформируется в индивидуалистическое, отражающее авторское (хотя еще и связанное с народным) миропонимание, воспроизводящее богатства внутреннего мира героев. Это авторы и герои **«Песни о Роланде»** (Франция XI—XII вв.), **«Песни о Нибелунгах»** (Германия), сборника сказаний **«Эдды»** (Норвегия), поэмы о Сиде (Испания), романа **«Тристан и Изольда»** (кельтского происхождения, в законченном виде написанном на французском языке) и

др. О последнем мы уже говорили, как о выразительном примере изображения глубоко личных переживаний, личного понимания и восприятия окружающего мира.

Средневековая культура, таким образом, делает новый качественный шаг в развитии художественного мышления, художественного образа, который исходит, который строится на синтезе общего и индивидуального, духовного и материального, внутреннего и внешнего.

Таким синтезом общего и индивидуального, духовного и материального, внутреннего и внешнего одухотворено творчество **Данте Алигьери** (1265–1321), — «последнего поэта средневековья и первого поэта новой эпохи» (*А.Ф. Лосев*). Он нашел гениальное решение той самой «проблемы символа», о которой говорилось выше.

В понимании Данте, абсолютная, совершенная идея находится в мире сверхреальном, запредельном, в мире высшего разума, и там она непосредственно связана с богом. В реальном мире она существует уже в виде, в форме соответствий, символов, утратив первозданную чистоту и ясность. Символ — это внешнее свидетельство внутреннего содержания. А задача художника заключается в том, чтобы приблизить видимый символ к невидимому, потустороннему, идеальному содержанию, божественному идеалу. В других областях человеческой деятельности такое приближение, по Данте, невозможно. Таким образом, искусство на закате средневекового художественного сознания начинает осознаваться как путь к более высоким, нежели земные, нравственным ценностям:

Все, что умрет, и все, что не умрет, —
Лишь отблеск Мысли, коей Всемогущий
Своей Любовью бытие дает.[21]

«Рай», XIII, 52–54. (Пер. М. Лозинского);

или:

О вы, разумные, взгляните сами,
И всякий наставленье да поймет,
Сокрытое под странными стихами.

«Ад», IX, 61–63.

«Отблеск Мысли, коей Всемогущий / Своей Любовью бытие дает» и «Сокрытое под странными стихами» — это и есть то самое средневековое понимание видимого и невидимого, представленного и мыслимого. Когда дантовский лирический герой проходит свой жизненный путь «до половины» и оказывается в «сумрачном лесу», то данный факт не является свидетельством его внешнего опыта. *Лес* в данном случае — это внутреннее, это то место, в котором можно встретить тайное откровение.

Однако, с другой стороны, лес — абсолютная физическая реальность в географии средневековой Европы, один из главных признаков внешнего облика христианского мира. Чаще всего лес выступает в качестве признака варварства, ибо традиционно христиане воспринимали лес как прибежище языческих духов.

Средневековье, во многом благодаря лесу, понимает прогресс как расчистку зарослей, как борьбу с «дремучей чащей» леса. Сама же христианская цивилизация понимает себя как некий комплекс городов, замков, поместий, храмов, монастырей, возникший среди диких (языческих), невозделанных и пустынных пространств. В средневековой литературе лес понимался как пространство для людей, находящихся не в ладах с законом, всевозможных преступников и разбойников. Однако и странствующие рыцари, и бродячие философы, и даже любовники, бегущие от общества, уходили в лес и встречались читателю именно в лесу. В рыцарском романе XII века **«Тристан и Изольда»** герой обращается к своей возлюбленной: «Мы вернемся в лес, который прикроет и защитит нас. Идем, милая Изольда! ...Они идут через высокие травы и вереск, и вот уже деревья смыкают над ними свои ветви, и они скрываются за густой листвой».[22]

В романе **Томаса Мэлори** (1417–1471) **«Смерть Артура»** (1469) герой Тристрам встречает свою возлюбленную Изольду при дворе короля Марка, обнаружив письмо влюбленного в нее Кахидина, теряет от ревности рассудок и уходит в лес, где делит пищу с пастухами. Когда героя того же романа Ланселота обвиняет в коварстве и измене, последний от горя тоже теряет рассудок и уходит в дикий лес, где скитается два года, питаясь, чем придется.

Было и другое понимание леса, характерное для простолюдина средневековья. В его сознании лес был источником дохода, местом, где добывали дрова, собирали желуди для прокорма животных, собирали дикорастущие плоды, заготовляли дубовую кору для дубления кож, смолистые вещества для факелов и свечей, собирали мед диких пчел и т.д. Такое видение леса характерно для устного народного творчества.

Однако наиболее характерным пониманием леса для художественного сознания средневековья было понимание его как источника угрозы, опасностей. В лесу обитали и из него приходили разбойники, грабители, «черные рыцари», голодные волки и т.п. Эпическая поэма **«Беовульф»** (VIII—IX вв.) повествует о том, как из лесных зловонных болот выходило страшное, громадное чудовище Грендель, похищавшее витязей короля Хродгара. Сознание средневекового человека населяло лес чудовищами и прожорливыми животными, опасными для людей. Волк, человековолк, всевозможные оборотни часто встречаются в житиях святых. В них же часто встречается чудо приручения волка, наподобие того, как св. Франциск Ассизский приручил свирепого зверя Губбио.

Можно сказать, что для средневекового сознания лес был не только источником реальных опасностей и реальных страхов, но и ***универсумом*** как ***чудесного***, так и ***опасного*** при моделировании, создании художественного пространства. В качестве примера можно вспомнить лес Оденвальд, в котором охотился и погиб от ударов Гагена знаменитый Зигфрид. Или Арденнский лес, в котором обитал чудовищный вепрь, но в нем же нашли убежище четыре сына Аймона; в этом лесу св. Губерт сменил звание охотника на отшельника, следом за ним св. Тибальд Провенский из рыцаря тоже превратился в отшельника и углежога. В Манском лесу печально бродила Берта Большеногая, в нем же потерял рассудок чуть позже несчастный французский король Карл VI. Или лес Броселианд, в котором человек попадал под чародейственную власть Мерлина и Вивианы; Гуон Бордосский поддался таким чарам, но уже карлика в лесу Оберон.

Принципиально важным для понимания средневекового художественного сознания представляется то, как в этом сознании сложился

и бытовал образ ***дороги*** — еще одна своеобразная трактовка пространства. Если лес — это универсум чудесного и опасного, то дорога выступает в качестве ***универсума паломничества и поиска.***

Герои литературы средневековья очень много передвигаются, т.е. живут в дороге. Сама необходимость движения задана идеологией христианской религии, в которой человек понимается как вечный странник на земле изгнания, в которой принципиально значимы слова Христа, в разных вариантах неоднократно им произносимые: «Ибо кто хочет следовать за Мной, отвергнись себя, возьми свой крест и следуй за Мной».

Странствующие рыцари, монахи, покинувшие монастырь, паломники, студенты, идущие в известные европейские университеты или к знаменитым учителям, всякого рода бродяги создают впечатление, что средневековый мир находится в постоянном движении. Причины, побуждавшие героя средневековой литературы отправиться в дорогу, могли быть самые разные.

В поэме **Уильяма Ленгленда** (ок. 1330 – ок. 1400) «**Видение о Петре Пахаре**» (ок. 1362) уже в прологе есть признание автора о том, что он «надел ... грубую одежду, как будто... был пастухом» и пошел бродить по «широкому свету, чтобы послушать о его чудесах».

А в сборнике стихов и новелл «**Кентерберийские рассказы** (ок. 1380–1390) **Джефри Чосера** (ок. 1340–1400) опять же из общего пролога можно узнать о том, что весной, в апреле, когда земля просыпается от зимней спячки, со всех сторон Англии стекаются вереницы паломников в аббатство Кентербери поклониться мощам святого Фомы Бекета. В данном случае показательно еще и то, что в «Кентерберийских рассказах» таких паломников собралось двадцать девять. Более того, они были самых разных званий и рода занятий, что не мешало их общению. Героями рассказов Чосера паломниками стали: доблестный Рыцарь, его сын, юный Сквайр, Иомен, хороший стрелок, Аббатиса по имени Эглантина, важный и толстый Монах — монастырский ревизор, Кармелит, сборщик податей, богатый Купец, Студент, умудренный книгами и тративший на них последние деньги. Рядом с ними — Юрист, непревзойденный в знании законов и в уме-

нии их обходить, веселый Франклин, бывший образцовым шерифом и собиравший пеню, Красильщик, Шапочник, Плотник, Обойщик и Ткач, одетые в солидные наряды цехового братства; последние везли с собой Повара. Далее можно вспомнить, что среди паломников были Шкипер, опытный моряк, Доктор медицины, сравниться с которым в искусстве врачевания не могли даже лондонские врачи, Батская ткачиха, старенький Священник и его Брат Пахарь. Были еще Мельник, Эконом, Мажордом, Пристав церковного суда, Продавец папских индульгенций… Такой состав персонажей-рассказчиков у Чосера не случаен: он дает представление о том, кто мог быть и был паломниками в конце XIV века.

Странствующие герои средневековья имели возможность и «послушать о чудесах», и пройти через испытания, преодолеть многочисленные препятствия.

Особый интерес для художественного сознания средневековой культуры представляет море, как единица пространства, которая выступает в качестве ***универсума земного мира и его искушений***. Опасностей на море было, естественно, больше, но и скорость передвижения многократно увеличивалась. Однако и эта быстрота передвижения была в руках воли случая: море могло остановить путника либо абсолютным штилем, либо встречным ветром или течением.

Одним из наиболее выразительных (и часто повторяющихся, если не сказать избитых) стал образ корабля, застигнутого бурей. Он постоянно встречается в многочисленных житиях святых, будь то плавание по морю реальное или символическое. С этим образом связано такое развитие сюжета, в котором обязательно наступает вмешательство чуда, сверхъестественных сил, когда обязательно появляется святой, покровитель героев, который усмиряет бурю, а то и воскрешает погибших при кораблекрушении. Для героев **«Золотой легенды»** Якова Ворагинского таким спасителем стал св. Николай. Итальянский монах-доминиканец, духовный писатель Яков Ворагинский в «Золотой легенде», представляющей собой собрание христианских легенд и занимательных житий святых (ок. 1260) приводит рассказ: «Однажды матросы, оказавшиеся в опасности, слезно взмолились;

«Николай, слуга Господний! Если то, что говорят нам о тебе, правда, сделай так, чтобы мы это сейчас проверили на себе». Тотчас же перед ними предстал некто в облике святого и сказал им: «Вы меня позвали — и вот он я!» И он принялся помогать им управляться с парусами, с канатами и другими корабельными снастями, и буря немедленно прекратилась».

Таким (в самых общих чертах) представляется нам средневековье, как определенный тип культурного сознания, как культурная эпоха, в которую перед искусством вообще и литературой в частности открылись новые перспективы.

---

[1] Стих о голубиной книге http://philologos.narod.ru/fedotov/bessonov.htm

[2] Волков И.Ф. Теория литературы: Учеб. пособие для студентов и преподавателей. — М., Просвещение; ВЛАДОС, 1995. С. 170.

[3] Житие Алексея, человека Божьего (редакция XI в.) http://www.katehizis.ru/index.php?option=com_afm&Itemid=184&task=files.show

[4] Житие Алексея, человека Божьего (редакция XII в.). Там же.

[5] Житие Алексея, человека Божьего (редакция XIII в.). Там же.

[6] Ваганты называли себя также *голиардами* — производное от имени библейского великана-язычника Голиафа, убитого царем Давидом, и в то же время переосмысленное латинское *gula* (глотка), т.е. *крикуны, любители залить глотку, хорошо поесть.*

[7] «Вершина знаний, мысли цвет…» http://gremlinmage.narod.ru/medieval/vagant.html

[8] Песнь о Сиде // Песнь о Роланде. Коронование Людовика. Нимская телега. Песнь о Сиде. Романсеро: Библиотека всемирной литературы. Серия первая. Т. 10. — М.: Худож. лит. 1976. С. 268–269.

[9] Рейнмар. «Приемлю честный Божий крест…» // Поэзия трубадуров. Поэзия миннезингеров. Поэзия вагантов: Библиотека всемирной литературы. Серия первая. Т. 23. — М.: Худож. лит. 1974. С. 290.

[10] Рейнмар. Проклятие Венере. Там же. С. 473.

[11] Примас Гуго Орлеанский. Богатый и нищий. Там же. С. 479–480.

[12] Примас Гуго Орлеанский. «Ложь и злоба миром правят…». Там же. С. 482.

[13] Лосев А.Ф. http://www.philosophy.ru/edu/ref/basin/glava22.html#17

[14] Песнь о Роланде. Библиотека всемирной литературы. Т. 10. С. 57.

[15] Лихачев Д.С. Поэтика древнерусской литературы http://www.infoliolib.info/philol/tamarchenko/hr31.html

[16] Памятники древнерусской литературы XI — начала XVIII веков: Житие Феодосия Печерского, С. 1. Русская литература: от Нестора до Булгакова, С. 108.

[17] Житие князя Александра Невского Там же. С. 439.

[18] Песнь о Нибелунгах // Беовульф. Старшая Эдда. Песнь о Нибелунгах: Библиотека всемирной литературы. Серия первая. Т. 9. — М.: Худож. лит. 1975. С. 432.

[19] Михайлов А.Д. Французский рыцарский роман и вопросы типологии жанра в средневековой литературе. — М., 1976. С. 162.

[20] Арнаут Даниель «Гираут! А для меня пустяк…» http://works.tarefer.ru/43/100030/index.html

[21] Данте. Божественная комедия http://www.lib.ru/POEZIQ/DANTE/comedy.txt

[22] Тристан и Изольда http://www.lib.ru/INOOLD/BEDIE/bedje_tristan.txt

ВОЗРОЖДЕНИЕ

Я тебя не создал ни небесным, ни земным существом, ни бессмертным только затем, чтобы ты — по своей воле и к своей чести — сделался своим собственным скульптором и творцом; ты сможешь снизойти до животного и возвыситься до богоподобного существа, так как в отличие от зверей и духов только у тебя одного есть развитие, рост по свободной воле, в тебе кроется зародыш разнообразной жизни.
Пико делла Мирандола. «О достоинстве человека», XV в.

Возрождение, или Ренессанс (фр. *Renaissance*, итал. *Rinascimento*) — это тип культурного (художественного) сознания, который приходит на смену культуре средних веков, во многом отрицая, но и развивая ее основные параметры. Примерные хронологические рамки, в которые укладывается данный тип культуры, — XIV–XVI века. В данной культурной эпохе выделяется несколько периодов.

Первый период, или, так называемое, *«Раннее Возрождение»*, известное только итальянскому искусству (приблизительно с 1420 по 1500 год). Это период постепенного отказа от средневековых основ, период заимствований, использований образцов античного искусства, как в общей концепции своих произведений, так и в их деталях. В отличие от Италии, остальная Европа еще более 80-ти лет держалась традиций готического стиля. К примеру, в Испании Возрождение наступает только в конце XV столетия, и его ранний период длится, приблизительно, до середины следующего столетия, не производя, впрочем, ничего особенно замечательного.

Второй период Возрождения — время самого активно развития этой культуры — принято называть *«Высоким Возрождением»*. В Италии он длился приблизительно от 1500 по 1580 год. Античные образцы стали основательно изучаться и последовательно воспроизводиться с большей строгостью и последовательностью. Искусство, прежде всего, пластических видов обретает спокойствие и достоинство. Художники идут значительно дальше подражания древним, ан-

тичным образцам: возрождение античных форм лишь способствует большей самостоятельности, развивает живость фантазии, свободно перерабатывающей и применяющей в современности заимствованное из греко-римского искусства.

Третий период — «поздний Ренессанс» — отличается каким-то страстным, беспокойным стремлением художников совсем произвольно, без разумной последовательности разрабатывать и комбинировать античные мотивы, добиваться мнимой живописности утрировкой и вычурностью форм. Становление и развитие культуры Возрождения не было однородным. Италия — единственная страна в Европе, которая знала все его периоды. Франция пережила только высокое. Северные страны, такие, как Нидерланды, Германия, знали только позднее, имеющее значительные различия по сравнению с Возрождением в той же Италии, его еще называют Северным Возрождением. При всем многообразии и многоразличии проявлений данной культуры (в том числе и в разных странах) попробуем дать некую общую характеристику этому типу культурного (художественного) сознания.

Оставаясь под влиянием христианской идеологии на все сферы, стороны человеческой жизни, художественная культура Возрождения (в отличие от предыдущей, *теоцентрической*) носит ярко выраженный ***антропоцентрический*** характер. Слова философа Пико делла Мирандолы, взятые в качестве эпиграфа к данной главе, очень точно передают суть того отношения к человеку, того понимания его, на котором основывается культурное сознание эпохи Возрождения. Это означает, что она более внимательно, если хотите, уважительно относится к самому человеку, его деятельности, радостям и несчастьям его тела. В связи с этим усиливается светский характер культуры. Культура словно бы вспоминает, «возрождает» тот интерес, который существовал в культуре античности к человеку, к радостям и гармонии его тела.

Одним из главных символов этой культуры, ее знаком был признан **«Витрувианский человек»** Леонардо да Винчи, более известный как «Золотое сечение».

В уже цитировавшемся нами трактате Пико делла Мирандолы **«О достоинстве человека»**, написанном в форме беседы Бога с Адамом, есть эпизод, когда Бог объявляет Адаму: «Мы поставили тебя в центре мира, чтобы тебе легче было наблюдать, что есть в мире».[1] Новое мировоззрение не случайно обратилось к *античности*, видя в ней пример гуманистических, неаскетичных отношений к человеку, которые необходимо было возродить. Такова гносеология термина «Возрождение».[2] Слова Пико делла Мирандолы о том, что именно человек, а не бог (как это было в культуре средневековья) был поставлен «в центре мира», чтобы ему было легче «наблюдать, что есть в мире», — это не просто красивая формула. Во-первых, это одно из самых главных гуманистических завоеваний культуры Возрождения. Это акт доверия человеческому сознанию, зрению как таковому. Терцины **Микеланджело Буонарроти** (1475–1564) — настоящий гимн человеческому зрению, они раскрывают представления ренессансного человека о возможностях и таинстве его собственного зрения:

Ничто не застит зренью белый свет.
И как бы ни были длинны ресницы,
От них больших *помех для глаза нет.*

Он плавно движется в своей глазнице,
И виден нам сквозь небольшой зазор.
Но *зоркости лишь можно подивиться.*

Глаза то вспыхнут, то потупят взор.
Становятся и веки покороче,
Когда на нас направлен взгляд в упор.

В самом белке зрачок чернее ночи.
Но правит всеми в яблоке глазном
Цветная радужка, что красит очи.

Добраться можно до нее с трудом,
А тайну цвета разгадать нет мочи.[3]

(Пер. А. Махова)

Первое, что вызывает радость лирического героя Микеланджело и сразу бросается в глаза его читателю, — это радость оттого, что «ничто не застит зренью белый свет». Человек живет в пространстве, в котором «помех для глаза нет», а поэтому его «зоркости лишь можно подивиться». Другое дело, что тайну собственной зоркости, собственного зрения человеку пока разгадать не по силам.

А во-вторых, данный акт доверия приводит к тому, что средневековая картина, которую мы в свое время сравнивали с полым цилиндром, существенно изменяется. В эпоху Возрождения на смену подобным представлениям приходит ощущение *бесконечности времени и пространства*, притом не где-то в загробном мире (в раю или в геенне огненной), а в реальной жизни, на земле, как по горизонтали, так и по вертикали. Конечно, и рай, и ад не исчезли из сознания ренессансного человека, но, ощутив себя впервые не тварью жалкой, а властелином мира, этот человек искал рая на земле, пытался создать модель рая, как, впрочем, и ада, в произведениях искусства, увековечить себя в такой модели.

Гуманисты эпохи Возрождения, по преимуществу своему, оптимисты, и оптимизм их основан на том, что божественное начало дает человеку все возможности для универсального и гармонического развития в прекрасную и совершенную индивидуальность, т. е. божественное заложено в нем изначально, но развитие зависит от самого человека. Лучшим доказательством этому служили они сами. По убеждению **Франческо Петрарки** (1304–1374), «истинно великий человек не рождается с великой душой, но сам себя делает таковым великолепными своими делами». Кстати, сказано это более чем за сто лет до Пико делла Мирандолы.

Может быть, именно с Петрарки по-настоящему начинается понимание литературного творчества, и в первую очередь, в форме лирического излияния как внутренней истории индивидуального чувства. Внутренняя жизнь человека — главный предмет размышлений поэта и тогда, когда Петрарка пишет автобиографию в форме письма к потомству, излагает внешнюю историю жизни автора; и тогда, когда опять же в автобиографии, но уже в форме диалога Петрарки

с **Августином Блаженным** (354–430) изображает его нравственную борьбу и внутреннюю жизнь человека вообще. Источник этой борьбы — в противоречии между личными стремлениями человека (в данном случае самого Петрарки) и традиционной аскетической моралью, традиционными взглядами и пониманием мира. Поэта постоянно волнуют этические проблемы, (он посвятил им 4 трактата). Строго верующий католик, Петрарка, и в этих трактатах, и в переписке, а главное — в поэзии стремится к тому, чтобы литература Древнего Рима, которую он понимает как классическую, нашла свое продолжение и развитие в современности, не противореча при этом идеологии и практике христианской жизни. Такое стремление не мешает, однако, Петрарке подвергать как древнюю литературу, так и современную церковную доктрину подчас весьма нелицеприятной критике (например, «**Письма без адреса**»). Такое индивидуально независимое отношение к историческому и современному является одним из главных показателей ренессансного сознания, которое стремится к тому, чтобы предельно самостоятельно понимать окружающий мир во всех его проявлениях.

Самое большое разочарование Петрарки вызывает то, как сегодня живут «Марсовы сыны» (так поэт называет римский народ). Понимая окружающий мир как христиански двусферный, как сочетание *дольнего* и *горнего*, поэт пытается найти в языческой истории и культуре Древнего Рима твердую, нравственную опору для улучшения, совершенствования современности. Он вспоминает героев Древнего Рима, «гробницы, где сокрыты навсегда / Останки тех, кого не ждет забвенье», т.е. язычников, которые могут помочь спасти современный христианский мир. Однако, в первую очередь, «в тревоге» за этот мир христианские святые:

< … > На небесах, за дольний мир в тревоге,
Святые души оболочку тел
В земле оставя, заклинают ныне
Тебя раздорам положить предел,
Из-за которых людям нет дороги

В дома святых и бывшие святыни
Безлюдные стоят в земной пустыне,
Разбойничий напоминая грот:
Меж алтарей и статуй оголенных
Во храмах для молений возведенных,
Растет жестоким заговорам счет.
Всё днесь наоборот,
И нет, чтобы Творца прославить боем,
Колокола зовут идти разбоем < ... >[4]

(Пер. Евг. Солоновича)

Небеса — «горний мир» в тревоге за «дольний мир», однако ренессансное сознание не может во всем уповать на небеса. Процитированное стихотворение Петрарки обращено к Кола де Риенци, который возглавил республиканское восстание в Риме в 1347 году и с которым поэт связывал надежды на прекращение в Италии распрей, междоусобных войн, заговоров и разбоев.

Критическое отношение к современности или выступления Петрарки против церкви, к примеру, против ее роскоши, симонии (распродажа церковных должностей), ханжеского толкования любви к женщине и т. д. никак не разрушают его миросозерцания, в котором есть мир *земной* и мир *горний*, в котором самую большую радость, — *«блаженство дивное»* — надо ждать только с небес:

Я к той был увлечен таинственной мечтою,
Которую ищу напрасно на земле,
И там, где горний мир, она предстала мне
Не столь жестокою, еще светлей красою.

И молвила она, держа меня рукою:
«Хочу, чтоб был со мной в надзвездной ты стране;
Я дух крушила твой любви в тревожном сне,
И прежде вечера мой день был кончен мною.
Блаженству дивному как быть изъяснену!
Тебя жду одного и чем тебя пленяла —

Мою прекрасную земную пелену».
Увы! Зачем она речей не продолжала
И руку отняла! — мне, ими прельщену,
Уж мнилось, что душа на небе обитала.[5]

(Пер. И. Козлова)

«Прекрасная земная пелена» — это и есть та самая средневековая символика, когда земная внешность является только покровом сущности, покровом божественной красоты, запредельного мира. Однако у поэта Возрождения эта небесная пелена прекрасна, т.е. прекрасно не только небесное, запредельное, но и земное воплощение красоты. На первом месте для художника ренессансного сознания стоит красота человека как центра художественной картины мира, как главного объекта воспроизводимого пространства и времени. Пониманию, ощущению величия красоты человека и мира способствует то, что она видится художнику как божественное провидение, как результат влияния *небесного* (сверхреального) на *земное* (реальное):

Когда б на ветках языки росли,
И дерево, как люди, говорило,
И перья прорастали из земли,
А в синем море пенились чернила, —
Поведать и они бы не могли,
Как ты прекрасна: слов бы не хватило,
Перед твоим рождением на свет
Святые собрались держать совет.[6] —

(Пер. Евг. Солоновича)

уверен **Леонардо Джустиниан** (ок. 1388–1446).

Теоцентризм и аскетизм средневековой художественной картины мира служили прежде всего религии, передавая мир и человека в их отношении к Богу, в условных формах, основываясь на том, что видимый мир лишь недостойное отражение невидимого, божественного. Это приводило к тому, что видимый, окружающий человека мир и сам человек не могли быть самоценными предме-

тами искусства. Своеобразие новой культуры во многом строится на том, что для сознания и зрения ренессансного человека живо и во многом актуально средневековое теологическое начало в понимании им мира, которое вполне уживается с памятью об античной мифологии.

Такое следование как христианскому, так и античному (языческому) пониманию красоты окружающего мира не мешает, однако, ренессансному художнику и просто человеку думать *самостоятельно*, видеть и понимать реальное воплощение божественного замысла в окружающем мире (*«Мою прекрасную земную пелену»* у Петрарки).

Самостоятельность видения и понимания способствует тому, что в искусстве эпохи Возрождения значительно расширяется понятие культурного пространства, к примеру, за счет обращения к образам и сюжетам языческой мифологии. Ренессансная культура, оставаясь по сущности своей христианской, более свободно, по сравнению со средневековьем, обращается к опыту античности и не видит ничего необычного или предосудительного в таком обращении. **Сандро Боттичелли** (1445–1510) создает **«Паллас Афину и Кентавра»** (ок.1482–1483), **«Рождение Венеры»** (ок. 1485) и **«Весну»** (ок. 1478). **Андреа Мантенья** (1431–1506) пишет **«Парнас»** (1497), **Ганс Эворт** (ум. в 1573) рисует образ королевы Елизаветы с тремя богинями (ок. 1516). **Баччо Бандинелли** (1493–1560) обращается к скульптурной композиции **«Геракл и Как»** (ок. 1530). **Леонардо да Винчи** (1452–1519) пишет **«Леду с Лебедем»** (1508–1515) и **«Вакха»** (1511–1515).

Примеры можно множить и множить, потому что нет такого скульптора или живописца, драматурга или лирика, которой так или иначе не «возрождал» в творчестве интерес к античному художественному миросозерцанию. Боги и богини древнего мира напоминали ренессансному человеку о том, что история началась задолго до Благовещения и Рождества Христова. Выверенные пропорции фигур этих богов и богинь возвращали естественную гармонию, красоту человеческого тела. Опасения, пусть не такие последовательные

и даже яростные, как в эпоху средневековья относительно того, что обращение к опыту античности ведет к измене вере, были. Святой Иероним видел сон, смысл которого сводился к тому, что *служение Цицерону не может не вступить в конфликт со службой Христу.*

Была боязнь, что изучение ценностей прошлого может обесценить ценности современные. Церковь не без оснований опасалась того, что изображение обнаженных Венеры или Афины, а то и пьяного Вакха будет оказывать пагубное влияние на христианские души. Случаев прямого запрета на изображение или ваяние тех или иных фигур было много. Папа Сикст V, например, выступил категорически против того, чтобы в центре фонтана дель Аква Феличе в Риме находился Нептун. По его указанию последний был заменен Моисеем.

И, тем не менее, ренессансный художник стремится к тому, чтобы находить источник окружающей его красоты и гармонии не только в божественно христианском, но и в языческой мифологии:

Нежных фиалок цветы, возлюбленной милый подарок,
Вы несказанной любви сладкий таите залог!
Где, о, где вы взошли? Каким небесным нектаром
Благоуханные вам кудри Зефир окропил?
Иль на священных лугах вас растила златая Венера?
Иль в Идалийских лесах пестовал вас Купидон?
Верю: кефары свои украшают такими цветами
Музы в краю, где Пермесс воды струит среди роз,
Ими пряди волос амвростических Орры венчают,
Юная Грация в них прячет упругую грудь,
Их плетеницею свив, чело убирает Аврора,
С вешнего неба лия розовый утренний свет <...>[7]

Развитие темы земной красоты в стихотворении **Анджело Полициано** (1454–1494), помимо тех богов, что уже присутствуют в тексте, потребовало от него обращения к образам Гесперид, Флоры, Амура, Купидона.

Художники культуры Возрождения обращаются к античному эстетическому наследию, к его богатству образов и чувств, пытаясь переосмыслить их, дать им понимание, соответствующее духу новой культуры. Античные боги, нимфы, сатиры и герои в ренессансном искусстве «расселились» по всей Европе. Лирического героя французского поэта **Марка Папийона де Лафриза** (1555–1599) даже в церкви посещают образы Амура и Венеры, а последняя видится ему возможным даром Всевышнего:

< ... > Но, как ни поверни, Амур мне все же мил:
Когда, потупив взгляд, я в церкви цепенею,
Я вспоминаю вновь любовные затеи,
И сердце усмирять мне не хватает сил.

Уставясь вверх, шепчу: «Когда бы мне за веру
Всевышний даровал сладчайшую Венеру,
Я б не стеснялся с ней, чтоб не прослыть глупцом!» < ... >[8]

(Пер. А. Парина)

Испанец **Мигель де Сервантес Сааведра** (1547–1616) для того, чтобы рассказать о своем творчестве, отправляется вместе с читателем на Парнас (поэма «**Путешествие на Парнас**», 1614).

Конрад Цельтис (наст. имя Бикель или Пикель; 1459–1508) в Германии, подражая Овидию и Горацию, обращается к Аполлону, чтобы тот пришел со своей лирой из Италии в Германию — тогда «грубый язык, темнота людская сгинут бесследно»:

Ты, о Феб, творец звонкоструйной лиры,
Пинд и Геликон возлюбивший древле,
К нам теперь явись, не отвергни нашей
Песни призывной!
Пусть придут с тобой баловницы музы,
Пусть поют, резвясь под студеным небом.
Край наш посети, где неведом сладкий
Голос кифары! < ... >[9]

(Пер. А. Гинзбурга)

Преемственность с античным видением мира в искусстве, которое воплощено в образе Аполлона и «баловниц муз», видится поэту основой для создания культурного пространства своей страны «под студеным небом» — Германии.

Обращение к художественному опыту античности, как очевидно, не было отступлением от христианской веры. С другой стороны, такое обращение служило для ренессансного сознания свидетельством, своеобразной гарантией того, что современное ему понимание мира есть развитие тех представлений о мире, его строении, которые сложились в языческие времена.

Художественная картина мира человека эпохи Возрождения исходит из того, что видимый человеком мир — это и есть *сущее*. Такая картина мира, отнюдь не отрицает существование мира сверхреального, запредельного, божественного (*сущего!*), но субъективно-чувственная, видимая земным человеком картина мира есть тоже настоящая (тоже *сущая!*), а значит, ценная. Для него окружающая действительность не тень, отброшенная божественным миром, не выдумка и не иллюзия, не ошибка несовершенного человеческого зрения, а настоящий, реальный мир.

Таким актом доверия человеческому зрению явилось уже творчество **Джотто ди Бондоне** (конец XIII — первая треть XIV в.). Он увидел и сделал структурным элементом своих фресок трехмерное пространство, начал передавать объемность изображаемых фигур, уделял большое внимание реальной обстановке, даже пытался воспроизводить реальный пейзаж. И главное — в изображении человеческих лиц Джотто ди Бондоне отказался от средневековой метафизики, продиктованной готовыми клише и канонами, а стремился к тому, чтобы реалистично изобразить человеческие переживания.

Хотя о реализме как типе культуры в связи с эпохой Возрождения говорить преждевременно.

Реалистичность описаний, воспроизведений окружающей действительности — это еще не реализм в смысле типа культурного сознания. Леонардо да Винчи, например, всю жизнь искал реальную формулу, секрет красоты. Для этого он занимался физикой, матема-

тикой, химией, медициной, (даже анатомировал трупы), инженерным и плавильным делом, писал стихи... Он исследовал, анализировал окружающую его реальность. И все это ради самой почитаемой им, ради богини наук — живописи.[10] Изучая природу, строение человеческого тела, он постигал и создавал законы, приемы его воспроизведения на холсте. К примеру, он изобрел прием, благодаря которому можно воспроизводить фактуру, цвет человеческой кожи в живописи — «сфумато» (итал. — *дымка*). А исследовал он окружающую его реальность, чтобы воспроизводить в живописи темы: «Мадонна с младенцем», «Благовещение», «Мадонна в скалах», «Поклонение волхвов» и т.п., темы, которые никак не соотносятся с реалистическим, односферным типом культурного сознания.

Данное замечание принципиально важно потому, что в современной науке очень часто встречается такое определение, как «реализм эпохи Возрождения», особенно применительно к живописи и к литературе. Если понимать его как указание на реалистичность описания, воспроизведения явлений и форм окружающей действительности, то тогда он имеет смысл, т.е. реализм в смысле «правдивости», а не в смысле миросозерцания, не в смысле картины мира. Ведь реализм как тип культуры — это односферная, демифологизированная картина, а культура эпохи Возрождения двусферная, мифологизированная. То есть реализм как тип культуры — это реализм в широком смысле, и разговор о нем еще впереди, а реализм эпохи Возрождения — это реализм в узком смысле.

Об этом же размышлял другой гений эпохи Возрождения Микеланджело Буонарроти:

Когда во власти смелых устремлений
Берусь я в камне воплотить черты
И молотом осуществить мечты,
Ударом мощным властно правит гений.

Но есть *иной властитель побуждений*
Недосягаемой нам высоты —
Великий прародитель красоты

И несравненных на земле творений.
Чем выше я вздымаю к небесам
Тяжелый молот ловкою рукою,
Тем выше в изваянье вдохновенья.

Но замечаю, как моим делам
Недостает величия порою:
Знать, высшего лишен я разуменья.[11]

(Пер. А. Махова)

Автор этого сонета великолепно знает, как и кем создается красота в этом мире — гением человека (*«ударом мощным властно правит гений»*). Однако при этом он абсолютно четко осознает и то, что *«есть иной властитель побуждений»*, есть *«великий прародитель красоты и несравненных на земле творений»* — бог. Так проявляется двусферность сознания художника эпохи Возрождения: его доверие собственному разуму и собственному зрению, и в то же время осознание некоей высшей силы, которая превосходит возможности даже гения, ибо она из другого, запредельного, божественного мира.

Господствующее христианское миросозерцание не помешало художникам культуры Возрождения решительно реабилитировать природу и человека. Произведения Леонардо да Винчи и Франческо Петрарки, Мигеля де Сервантеса и Микеланджело Буонарроти, Франсуа Рабле и Рафаэля Санти проникнуты верой во всемогущество человеческого разума, радостью перед красотой и гармонией его тела.[12]

Стремление реабилитировать природу в художественном сознании Возрождения проявляется в том, что в нем обнаруживается настоятельная потребность определить пространство, т.е. найти его проявления, качества, характеристики. Эта художественная культура сделала много в искусстве для развития, совершенствования техники «зримого»: лирической и драматургической формы, художественного образа (тропы) и т.п. К примеру, одной из наиболее распространенных форм для поэзии Возрождения становится форма сонета. В этом также проявляется то, что форма для данной культуры имеет главенствующее значение.

Стремление определить пространство, найти его качества и характеристики встречаем уже у «последнего поэта средневековья и первого поэта новой эпохи» (*А.Ф. Лосев*) — у **Данте Алигьери** (1265–1321), который в канцоне третьей из трактата «**Пир**» сделал поистине гениальное открытие в понимании проявления пространства:

Так — где звезда, там небо, но безмерен
Без звезд простор небес.[13]

(Пер. Н.И. Голенищева-Кутузова)

Звезда оказывается той единицей пространства, которая позволяет определить размеры неба. Однако, если звезды, как единицы пространства, т. е. то, на чем может остановиться, за что может зацепиться человеческое зрение (а ему новая эпоха доверяет почти безраздельно), отсутствуют, то возникает ощущение бесконечности, безмерности пространства окружающего мира.

А Микеланджело Буонарроти стремится овладеть пространством, найти его проявления, т.е. формы не столько в космических масштабах, сколько в пределах, доступных современному человеку и, прежде всего, художнику:

Огнем железо укрощает властно,
Секреты ремесла познав, кузнец.
Знаком с горящим горном и творец —
Прочна в металле форма и прекрасна <...>[14]

(Пер. А. Махова)

На первом месте в таком творческом овладении пространством для Микеланджело стоит скульптура, как особый род организации пространства, как превращение грубого материала в неувядающую память:

Недаром жизнь сама нам повелела
Первейшим средь искусств считать ваянье.
Оно неистощимо на дерзанья,
Имея с грубым матерьялом дело.

Будь в воске, глине или камне тело,
Ему не угрожает увяданье.
А памяти, обретшей очертанья,
Дано к потомка обращаться смело.[15]

(Пер. А. Махова)

Принципиально, что для художника культуры Возрождения сам творческий человек, его внутреннее и внешнее ассоциируется с формами живой и неживой материи, словно бы он является ее продолжением, что, в свою очередь, служит залогом успеха в творчестве, в возможности «молнией сверкнуть с небесной сферы»:

В ком тело — пакля, сердце — горстка серы,
Состав костей — валежник, сухостой,
Душа — скакун, не сдержанный уздой,
Порыв — кипуч, желание — без меры,
Ум — слеп и хром и полн ребячьей веры,
Хоть мир — капкан и стережет бедой,
Тот может, встретясь с искоркой простой,
Вдруг молнией сверкнуть с небесной сферы.[16]

(Пер. А.М. Эфроса)

Художники эпохи Возрождения постоянно демонстрируют свое умение видеть и воспроизводить все богатство окружающего пространства. Они настолько увлечены возможностями своего поэтического зрения, что даже образ любимого человека неизменно ассоциируется в их сознании с пространством, т.к. и сам любимый человек тоже часть этого пространства. В XXIX сонете Петрарки образ умершей возлюбленной Лауры возникает как противопоставление тому, что осталось после нее в окружающем мире, как то, что без любимой «не тронет сердца моего»:

Ни ясных звезд блуждающие станы,
Ни полные на взморье паруса,
Ни с пестрым зверем темные леса,
Ни всадники в доспехах средь поляны,

Ни гости с вестью про чужие страны,
Ни рифм любовных сладкая краса,
Ни милых жен поющих голоса
Во мгле садов, где прячутся фонтаны, —

Ничто не тронет сердца моего,
Все погребло с собой мое светило,
Что сердцу было зеркалом всего.
Жизнь однозвучна. Зрелище уныло,
Лишь в смерти вновь увижу то, чего
Мне лучше б никогда не видеть было.[17]

(Пер. Вяч. Иванова)

Нельзя не заметить того, насколько богато и живо окружающее поэта пространство, но даже оно не может заменить, тронуть его сердца. Другое дело, что «в смерти», т.е. в ином пространственном измерении, в другом мире «вновь увижу то, чего Мне лучше б никогда не видеть было».

Человек как центр окружающего пространства является той главной его единицей, в которой отражается мир, он — зеркало великого космического пространства:

Сонм светлых звезд и всякое начало
Вселенского состава, соревнуя
В художестве и в силе торжествуя,
Творили в ней Души своей зерцало.

И новое нам солнце возблистало,
И каждый взор потупился, предчуя,
Что бог любви явил ее, ликуя,
Чтоб изощрить на дерзком злое жало.[18]

(Пер. Вяч. Иванова)

Человек у Петрарки — не просто зеркало мировой, космической души, он — пространство, понимаемое, как глубина, из которой

рождается и познается божественное, он — мерило как видимого (земного), так и невидимого (небесного) мира.

Переориентация культуры Возрождения на человека, постановка его в центр мироздания не могли не изменить в связи с ним и осознание времени. Новое отношение к человеку потребовало более четких границ времени, пределов, единиц времени, в которых протекает его жизнь. Не только жизнь человека, но и любой предмет, любое слово принадлежат своему периоду, своим возникновением они обязаны этому конкретному периоду. Осознание «конкретики времени» позволило определить истинный возраст многих произведений искусства. Например, статуя императора Марка Аврелия (121–180) в Латеранском дворце Рима долгое время считалась статуей Константина Великого (ок. 285–337), и только изучение стиля соответствующей эпохи позволило вернуть ей настоящее имя.

На основе изучения лингвистических изменений, произошедших со временем в языке, устанавливались более точные даты написания некоторых литературных произведений, а также официальных документов. Одним из самых ярких событий в этом плане явилось установление подложности грамоты, которая вошла в историю под названием «Константинов дар». Согласно этой грамоте, в IV веке римский император Константин I передал папе Сильвестру I верховную власть над западной частью Римской империи, в том числе над Италией. Через анализ ее стилистики Лоренцо Валла пришел к выводу, что последняя не могла быть написана в IV веке, а может быть датирована серединой VIII века. «Константинов дар», доказал он, это — подложная грамота, составленная в папской канцелярии для обоснования притязаний папы Римского на светскую власть.

Осознание «конкретики времени» сказывается на характере литературного текста, герои которого стали обращаться к более мелким единицам измерения времени. То, что в средневековье отмечалось как «время сакральное» и «время бытовое», «время земледельческих работ» и «время жертвоприношений», и в реальной жизни, и в литературе эпохи Возрождения чаще всего делится на более короткие моменты, отрезки времени, например, час. Веспасиано да Бастич-

чи, создавший биографии многих известных людей Италии XV века, отмечал как положительное качество одного из своих героев то, что «он собрал большие запасы времени и никогда не терял ни часа».[19]

Уже герои «Божественной комедии» Данте дорожат временем (каждым часом!):

«Почивший в правде, — молвил им Вергилий, —
Сонм избранных, и мир да примет вас,
Который, верю, все вы заслужили,

Скажите, есть ли тут тропа для нас,
Чтоб мы могли подняться кручей склона;
Для умудренных ценен каждый час».[20]

(Пер. М. Лозинского)

Они вспоминают не только день, но и час «своего зачатья», знают, что такое «досужий час», могут перемещать в «свой час» «пустое счастье», они способны измерять время не только сотнями и десятками лет, но и часами:

Двенадцать сот и шестьдесят шесть лет
Вчера, *на пять часов поздней*, успело
Протечь с тех пор, как здесь дороги нет.

Герои Данте уже знают час как единицу времени, которой можно отмерять движение и Солнца, и планет:

«Встань, — вождь промолвил. — Ожидает нас
Немалый путь, и нелегка дорога,
А *солнце входит во второй свой час*».

.....

И вот, как в слое воздуха густого,
На западе, над самым лоном вод,
В час перед утром Марс горит багрово…

Рачительно относятся ко времени герои романа **Франсуа Рабле** (1494–1553) **«Гаргантюа и Пантагрюэль»** (1532–1552), постоянно отмеряя его буквально по часам, получасам и даже четвертями часа: «Время Гаргантюа было распределено таким образом, что просыпался он обыкновенно *между восемью и девятью часами утра*, независимо от того, светло на дворе или нет, — так ему предписали наставники-богословы...

<...> Потом *на какие-нибудь несчастные полчаса* он утыкался в книгу, но, по выражению одного комика, «душа его была на кухне».[21]

Или: «<...> Вволю наигравшись, просеяв, провеяв и проведя свое время сквозь решето, Гаргантюа почитал за нужное немножко выпить, — не больше одиннадцати кувшинов зараз, — а потом сейчас же вытянуться на доброй скамейке или же на доброй мягкой постели да *часика два* поспать сном праведника;

<...> Для того чтобы Гаргантюа укрепил себе сухожилия, ему отлили из свинца две громадные болванки в восемь тысяч семьсот квинталов весом каждая, — он их называл гирями; он поднимал их с полу и неподвижно держал над головою, по одной в каждой руке, *три четверти часа*, а то и больше, что обличало в нем силу непомерную».

К главе XXIII, повествующей об образовании Гаргантюа, у Рабле есть выразительное пояснение «О методе, применявшейся Понократом, благодаря которой у Гаргантюа не пропадало зря ни одного часа». О самом обучении героя романа говорится с постоянным акцентом на четко определенные периоды времени: «Затем он составил план занятий таким образом, что Гаргантюа *не терял зря ни часу*: все его время уходило на приобретение полезных знаний.

Итак, вставал Гаргантюа *около четырех часов утра*. В то время как его растирали, он должен был прослушать несколько страниц из Священного писания...

<...> После этого Гаргантюа одевали, причесывали, завивали, наряжали, опрыскивали духами и в течение всего этого времени повторяли с ним заданные накануне уроки. Он отвечал их наизусть и

тут же старался применить к каким-либо случаям из жизни; продолжалось это *часа два-три* и обыкновенно кончалось к тому времени, когда он был совсем одет.

Затем *три часа* он слушал чтение.

<...> На подобные упражнения тратили *около часа*; за это время процесс пищеварения подходил к концу, и Гаргантюа шел облегчить желудок, а затем *часа на три*, если не больше, садился за главные свои занятия, то есть повторял утренний урок чтения, читал дальше и учился красиво и правильно писать буквы античные и новые римские».

В приведенных цитатах принципиально важно, что стремление не терять понапрасну времени, заставляет героя совмещать растирание с прослушиванием чтения страниц Священного писания, одевание, причесывание, завивку и т. п., с повторением заданных накануне уроков, работу над упражнениями, с процессом пищеварения и т.д. Писатели и герои литературы Возрождения, таким образом, более рачительно, нежели в средневековой культуре, подходят ко времени, понимая ограниченность его для дел человека на земле, ощущая постоянную нехватку времени в деле совершенствования окружающего пространства и самосовершенствования. Именно в этом аспекте необходимо рассматривать образ тела как единицы пространства в упомянутых романах Рабле.

Современному читателю не всегда понятна логика такого изображения огромного, грубого, бесформенного и даже отталкивающего в своей натуралистичности тела. Между тем, для человека эпохи Возрождения и, прежде всего, для самого Рабле в таком изображении не было ничего неожиданного, а тем более отталкивающего. Для писателя такое тело — это «ларец», внутри которого «дивное, бесценное снадобье: живость мысли сверхъестественную, добродетель изумительную, мужество неодолимое, трезвость беспримерную, жизнерадостность неизменную, твердость духа несокрушимую и презрение необычайное ко всему, из-за чего смертные так много хлопочут, суетятся, трудятся, путешествуют и воюют».

Для воплощения такой «жизнерадостности неизменной» и «твердости духа несокрушимой» понадобились герои-великаны и их компания, герои, не знающие меры в *вине* и *знании*. Позиция (*вино — знание*), которой, в первую очередь, привержены великаны, для читателя, по мысли Рабле, должна была стать свидетельством как телесного, так и духовного раскрепощения личности, так как он был уверен в том, что *«между телом и духом существует согласие нерушимое»*.

Такое согласие не может мириться с подавлением как физического, так и духовного в человеке, с ограничением любых видов его свободы. С другой стороны, именно такое тело героев-великанов было для писателя и его современников свидетельством богатства, многообразия и многоцветия окружающего пространства, свидетельством движения, развития этого пространства. Не случайно, еще М.М. Бахтин заметил, что «... это тело неограниченное, незавершенное, неготовое, перерастающее себя самого, выходящее за его пределы. Акценты лежат на тех частях тела, где оно либо открыто для внешнего мира, то есть где мир входит в тело, и выпирает из него, либо само тело выпирает в мир, то есть на отверстиях, на выпуклостях, на всяких отростках... Тело раскрывает свою сущность как растущее и выходящее за свои пределы... Это — вечно неготовое, вечно творимое и творящее тело...

Далее, неготовое и открытое тело это... не отделено от мира четкими границами; оно смешано с миром, смешано с животными, смешано с вещами... В тенденции тело представляет и воплощает в себе весь материально-телесный мир».[22]

При этом художественное сознание Ренессанса, как мы уже отмечали, остается двусферным, в котором земная красота есть отблеск, отражение красоты небесной, и земная мысль вдохновляется также мыслью небесной, однако это влияние может быть и обратным. Ф. Петрарка в **«Моей тайне, или Книге бесед о презрении к миру»** (1343) в связи с возлюбленной Лаурой признается: «Любовь к ней несомненно побуждала меня любить Бога».[23] Или об этом же в XIII сонете:

Когда, как солнца луч, внезапно озаряет
Любовь ее лица спокойные черты,
Вся красота других, бледнея, исчезает
В сиянье радостном небесной красоты.

Смиряясь, моя душа тогда благословляет
И первый день, и первые мечты,
И каждый час любви, что тихо подымает
Мой дух, мою любовь до светлой высоты

Свет мысли неземной лишь от нее исходит,
Она того, кто вдаль последует за ней,
Ко благу высшему на небеса возводит,

По правому пути, где нет людских страстей,
И полон смелостью, любовью вдохновленной,
Стремлюсь и я за ней в надежде дерзновенной![24]

(Пер. И. Бунина)

Перед нами — один из ярчайших примеров (их много и у Петрарки, и у других поэтов Возрождения) того, как земной мир связан с небесным, как они буквально пронизывают друг друга. Принципиально важно и то, что осознание божественного приходит через любовь к земному. Земная красота возлюбленной становится свидетельством «небесной красоты», ее приход приносит с собой «свет мысли неземной», любовь к земной женщине подымает дух человека «до светлой высоты, ко благу высшему на небеса возводит», выводит на путь, «где нет людских страстей».

Примечательно, что многие сонеты Петрарки (как и процитированный выше) начинаются союзами «когда», «как», «коль скоро» («*Когда она, глаза полузакрыв…* », «*Когда часы делящая планете…* », «*Когда возжаждав отличиться много…* », «*Когда она почила в Боге, встретил…* », «*Как встарь, зефир над нежными холмами…* », «*Коль скоро вздохов теплую волну…* », «*Коль скоро я предвидеть был бы в силе…* » и т.д.). При этом такие союзы, выполняя роль знака,

свидетельствующего о некоем пределе времени, могут указывать как на события, явления земной жизни (*«Когда любви четырнадцатый год... »*), так и отмечать события, явления инобытия (*«Когда Амур иль Смерть в средине слова... »*). Это свидетельствует о том, что человек эпохи Возрождения ощущает себя живущим в двух временных измерениях. Одно — это божественная история, это вечность, второе — земная жизнь со своими конкретными событиями, датами, концами и началами. В финале CCXI сонета у Петрарки возникают «краса и святость» как сочетание земного и небесного, лабиринт, из которого нет исхода, однако поэт помнит и точную дату, вплоть до месяца и дня, раннего утра, когда он попал в эту бесконечность, в эту безысходность:

Краса и святость завладели всем,
В густых ветвях я пойман был нежданно,
Как птица, бьется сердце взаперти.

В то лето — *тыща триста двадцать семь,*
Шестого дня апреля утром рано
Вступил я в лабиринт — и не уйти.[25]

(Пер. А Ревича)

Художественная культура Ренессанса, и прежде всего, литература исходит из того, что усилия разума человека способны и должны открыть все тайны природы. Ведь человек, являющийся ее частью, имеет такие органы чувств, которые способны давать и дают ему верные сведения об окружающем мире. Эти сведения пользуются гораздо бо́льшим доверием, нежели мнимая мудрость средневековой схоластики.

Связанное с новым, по сути, светским мировоззрением, искусство постепенно утрачивает абсолютную связь с религией. Литература, живопись словно бы выходят за пределы храма. Писатели и художники осваивают мир и человека, как они виделись их зрению, как понимались их чувствами. Герой литературы эпохи Возрождения

(как и изображенный, к примеру, на холсте) существует в большом пространстве реального мира, это пространство трехмерное, имеющее свою перспективу. Писатели стремятся к воссозданию всего богатства человеческой натуры, к обретению иллюзии пластического ее объема. Их интересует личность человека во всем богатстве и разнообразии ее проявлений, в ее индивидуальных чертах. Такой интерес сочетается с идеализацией человека, с поиском его «совершенной красоты».

Культура эпохи Возрождения во многом была направлена против господства церкви, однако в своих исканиях и открытиях эта культура не могла выйти из круга, оболочки церковных образов, церковной символики. Одним из часто встречаемых образов, особенно в живописи и литературе, становится образ св. Анны. Связано это было с тем, что в своем стремлении усилить культ св. девы Марии, богословы, а вслед за ними и художники, развивали теорию, согласно которой не только Иисус рожден от Духа Святого, но и его мать появилась на свет сверхъестественным образом — от поцелуя Иоахима. Примеров такого развития богословского учения с обязательным отражением этого развития в искусстве было довольно много.

Идеи и сюжеты священной истории остаются актуальными для искусства эпохи Возрождения, но обращение к ним все более и более связывается с задачей освоения красоты и смысла окружающего мира и воплощения земного идеала. Вот почему такими земными, человеческими лицами смотрят на нас мадонны **Рафаэля Санти** (1483–1520), который не помнил свою родную мать и в каждом создаваемом им образе Мадонны с младенцем искал ее земной облик, искал образ своей матери. Такой, невыразимо земной и по-матерински близкой человеку, предстает его св. дева Мария в «**Мадонне Конестабиле**» (ок. 1500) и в «**Мадонне в зелени**» (ок. 1505), «**Мадонне со щегленком**» (1507) и «**Мадонне Бальбачино**» (ок. 1505–1509), в «**Сикстинской мадонне**» (1513–1516) и во многих других вариантах воспроизведения этого образа.

Литература эпохи Возрождения, как и другие виды искусства, развивается во многом на том, что высшая мудрость исходит не

только из книг Священного писания, не только из трудов ученых-богословов, мудрость исходит из самой жизни, она разлита в ней. Показательно, что в этой литературе одним из распространенных и любимых образов стал образ шута или юродивого, безумца. Его устами высказываются самые смелые, даже крамольные, самые философические мысли. Шут, как правило, это выходец из простого народа, человек невысокого звания, а, значит, его устами в художественном тексте говорит сам народ. Этот здравый смысл простого народа органично уживается со свободомыслием просвещенных людей эпохи, которые постигли мудрость книжную.

Точно также органично в литературе этой эпохи уживаются последовательный критицизм, основанный на реальных представлениях об окружающем мире, и утопические рассуждения, размышления, мечты философов и писателей. Поэтому литература Возрождения богата и сатирой, иногда самой изощренной, и утопиями, иногда весьма и весьма далекими от жизни и реального ее развития, и ироничным критицизмом по отношению к устоям и нравам этой жизни.

Например, ироничный критицизм Сервантеса в том виде, как он представлен в романе «**Хитроумный идальго Дон Кихот Ламанчский**» (1605–1615), связан с обеспокоенностью писателя судьбой и сознанием не эпохи, а одного отдельного человека в этой эпохе. Такой человек оказался в мире, который оставил средневековые ценности в прошлом, мире, утратившем средневековую цельность и системность. Однако и новая ренессансная эпоха этому сознанию, как, впрочем, и самому Сервантесу, не представляется цельной и гармоничной. Человек, привыкший к средневековой гармонии и цельности мира, выраженных в системном иерархическом единстве, в четком соподчинении «материи» «духу», соответствии «знака» и «сущности», «помысла» и «деяния», в новой эпохе оказался в драматическом, если не трагическом положении. Драматизм этот вызван, прежде всего, тем, что усложнилась картина мира: она стала, по сравнению со средневековой, более многоаспектной, раздробленной на множество индивидуальных точек зрения, множество «видений», «мнений» и «суждений».

Сам заглавный герой романа Сервантеса представляет только одно из видений картины мира. То, что сознанию новой эпохи представляется гармоничным и позитивным, для Дон Кихота может выступать в качестве дисгармоничного и негативного. Его борьба с ветряными мельницами — лучшее тому свидетельство. Мельницы представляются герою «чудовищными великанами», с которыми необходимо сразиться, чтобы перебить их всех до одного, а трофеи сделать основой своего благосостояния. Однако таковыми они предстают только в сознании «славного идальго», его оруженосец Санчо Панса представляет другое видение: «<...> то, что там виднеется, вовсе не великаны, а ветряные мельницы; то же, что вы принимаете за их руки — это крылья: они кружатся от ветра и приводят в движение мельничные жернова».[26] *(Пер. Ю. Корнеева).*

Слуга Дон Кихота понимает их как необычайно полезное и нужное для жизни человека: они дают ему хлеб.

Возможность вариативного видения мира демонстрирует и сам автор, когда сообщает, что «глазам их открылось не то тридцать, не то сорок ветряных мельниц, стоявших среди поля».

Видение мира героем Сервантеса восходит к картине мира, сложившейся в рыцарских романах высокого средневековья. Из этих романов в новую эпоху со своим видением мира пришел «странствующий рыцарь». В этих романах сформировалась эстетическая, художественная идея, согласно которой странствующий рыцарь не просто готов отдать свою жизнь за тело Христово, его собственное тело тождественно телу Христа. Такое отождествление характерно и для идеологии «Дон Кихота». Однако мир романа предстает не только как ироничное повторение картины мира средневекового романа о славном рыцарстве, но и как мир карнавала и площадных празднеств, массовых ритуалов как языческого, так и христианского толка. Сами герои — Рыцарь Печального Образа, его оруженосец — о чем неоднократно говорится в исследованиях романа, выступают как воплощение *поста* и *Масленицы*. Сервантесом иронично переосмысливается народный праздник «первого снопа», когда главного героя молотят «как сноп». Смех толпы, который очень часто сопро-

вождает поведение Дон Кихота, следует за многими его поступками, с одной стороны, является свидетельством стремления окружающего мира поиздеваться над героем. Но с другой, он звучит как смех ритуально-карнавального действа, народного праздника.

Сама возможность такого видения, как в истории с ветряными мельницами, или двойного прочтения, как возможность разной трактовки смеха, свидетельствует о том, насколько сложным стал мир человека эпохи Возрождения, насколько усложнилось, стало многогранным его зрение. И более того, сама возможность разного видения и понимания реальности, двойного толкования характера смеха в тексте являются свидетельством большего доверия индивидуальному зрению каждого отдельного человека.

Не менее выразительным свидетельством гуманистической направленности ренессансного мировоззрения является тот факт, что оно понимает деятельность человека по освоению мира в качестве главной составляющей его земного предназначения. Именно поэтому эпоха Возрождения стала своеобразным золотым веком для науки. Достаточно сказать, что именно в это время (приблизительно ок. 1445 г.) было изобретено книгопечатание, без которого распространение научных знаний, обмен ими между учеными, развитие, распространение художественной литературы, обмен эстетическими идеями были бы невозможны.

На художественное сознание, на понимание им категорий *пространства* и *времени* оказали влияние достижения в области математики, астрономии. Уже в 1543 г. польский астроном Николай Коперник в трактате «**Об обращении небесных сфер**» отверг господствовавшую геоцентрическую птолемеевско-аристотелевскую картину мира, согласно которой вращение небесных тел происходит вокруг Земли. Он доказал, что небесные тела вращаются вокруг Солнца да еще и вокруг своей оси. Он впервые подробно разработал гелеоцентрическую теорию строения нашей Вселенной, хотя в качестве догадки эта теория родилась еще в Древней Греции. Другое дело, что в XVI в. новая система мира, в целом, не получила поддержки в научном сообществе, и убедительные доказательства истинности теории Ко-

перника приведет только Галилео Галилей, но само стремление найти и обосновать истинную картину строения мира принципиально важно. Такое стремление было еще одним свидетельством того, как сознание человека эпохи Возрождения, и, в первую очередь, художественное сознание, стремилось освободиться от церковной опеки, стремилось защитить право на свободу мысли.

Художественная культура Ренессанса утверждает гармонию естественной человеческой жизни, осознание полной гармонии, если хотите, солидарности между всеми аспектами, которые составляют понятие *человек*: физическое, духовное, социальное, семейное. Более того, все эти аспекты могут быть усовершенствованы, подняты на новую высоту единовременно: человек не может развиваться в одном каком-либо аспекте, забывая о других. Свидетельством этому является развитие *новеллистики* в культуре Ренессанса.

В литературе, как наиболее связанной с идеями гуманизма, с идеалом свободного и гармонично развитого человека, гуманистический характер проявляется даже в том, какие жанры развиваются, оказываются наиболее популярными в данную эпоху. Само понятие «гуманист» (от лат. humanus — человеческий, образованный) возникло в Италии и первоначально означало знатока античной культуры, связанной с человеком. Так, например, о развитии гуманистической концепции в раннем, а затем и высоком Возрождении, вслед за сонетом, свидетельствует развитие жанра *новеллы*, в первую очередь, комической, для которой характерны антиклерикальные и антифеодальные идеи, интерес к ловкой, предприимчивой, активной личности, стремление высмеять глупость и предрассудки. Развитие этого жанра связано с именами Боккаччо («Декамерон»), Франко Саккетти, Томмазо Мазуччо («Новеллино»), Маргариты Наварской («Гептамерон»).

Принципиальным спором с религиозно-аскетическим мировоззрением на основе яркого и разностороннего отражения современной итальянской действительности стал **«Декамерон»** (ок. 1352–1354) **Джованни Боккаччо** (1313–1375). Новеллы, входящие в его состав, повествуют о добродетелях и богатствах человеческой души,

об удивительных превратностях судьбы человека, бросающих его от одних событий и условий жизни к другим, о свойствах человеческой речи, когда всего одно остроумное изречение или короткий ответ позволяют герою выйти из затруднительного положения и т.п. В них можно найти разоблачение духовенства, обличение его показной святости, ханжества, религиозного лицемерия. Однако, главное, гуманистическое значение «Декамерона», на наш взгляд, в другом.

Многие новеллы «Декамерона» содержат эротическое начало, и это был своеобразный ответ клерикальному аскетизму, хотя гуманистический смысл эротизма Боккаччо значительно глубже. Для него это была борьба против сложившихся и устаревших норм феодальной семьи, против традиций брака по фамильным и сословным интересам, против подавлений естественных влечений и чувств человека. Отсюда же — и новая, если хотите, гуманистическая трактовка темы супружеской неверности. Неверная жена у Боккаччо — не служительница дьявола, а женщина, которую выдали замуж насильно за нелюбимого, и ее измена — это месть за нелюбовь, за семейное угнетение. Не сословные или фамильные, а то и просто деловые интересы являются и ценными и главными в создании семьи, а естественная сила любви как единственного закона, не терпящего никаких ограничений или рамок. Именно поэтому героиня одной из новелл, дочь принца Гисмонда вступает в близость со слугой своего отца, защищая право любить просто человека, а не сословную единицу.

Новеллы «Декамерона» нередко носят откровенно буффонный характер, когда в центре внимания оказываются всевозможные проделки веселых и удачливых людей, интересные случаи из жизни любителей острого словца и т.п. Эти и другие качества сообщают новеллам Боккаччо необычайно жизнерадостный дух, который проявится и в творчестве более поздних авторов. Форма «Декамерона» оказалась настолько оптимальной, что, например, Маргарита Наварская заимствует ее для своего «**Гептамерона**» — цикла новелл, рассказанных путешественниками. Томмазо Мазуччо создает «**Новеллино**», (1476), подражая Боккаччо и в содержании, и в форме новелл, усиливая антиклерикальную их направленность, создавая более динамичные сюжеты.

Высокое Возрождение, развивая новеллистику, более склоняется к жанру *буффонной, комической* поэмы. Луиджи Пульчи создает комическую рыцарскую поэму «**Морганте**» (1483), показав наивное тяготение флорентийской знати к рыцарскому быту, символике героической жизни. Под его влиянием Теофило Фоленго пишет поэму «**Бальдус**» (1517) — выразительную картину итальянского быта, с интересными, показательными деталями и подробностями, пародируя и сатирически высмеивая эти детали и подробности.

Однако в литературе высокого Возрождения развивается и жанр *героической* поэмы, опять-таки в аспекте гуманистического понимания человека. Так **Маттео Боярдо** (1414–1494) пытается создать своеобразный кодекс рыцарской чести в неоконченной поэме «**Влюбленный Роланд**» (первый две части опубликованы в 1484 г.). При этом автор настолько ироничен, что не щадит даже главного героя Роланда, не говоря уже о других персонажах, Например, возлюбленная Роланда Анжелика изображается, в противовес традиционной рыцарской поэме или роману, хитрой и ветреной, изменницей и кокеткой.

Людовико Ариосто (1474–1533) начинает свою поэму «**Неистовый Роланд**» (1532) с того места, где закончилось незавершенное повествование в поэме М. Боярдо. Рассказ о жизни и деяниях Роланда остается также ироничным.

Такое развитие различных жанров поэмы свидетельствует об особом интересе литературы Возрождения к героическому, к романтике века странствующего рыцарства. Однако авторы не могли не видеть того, что в их современности на роль этого самого рыцарства претендует буржуазия, а такие претензии, почти исключительно, вызывают иронию, если не сарказм ренессансных авторов.

С другой стороны, в основе новелл и поэм, о которых шла речь выше, лежит ренессансное представление о человеке, рожденном для великих дел. Вопрос в том, насколько современный человек готов к этому.

Уже на закате возрожденческой гармонии, в предощущении разложения эстетики эпохи Возрождения наиболее последовательно на

последний вопрос пытался ответить, например, **Вильям Шекспир** (1564–1616). Сюжеты и герои его драм, в особенности трагедий, могут быть наглядным свидетельством того, что интересовало позднеренессансного художника и его читателей, зрителей в судьбах Ромео и Джульетты, Гамлета, Отелло, короля Лира или Макбета. Если пользоваться словами самого драматурга, то для него и для зрителей его театра каждый из этих героев — это, прежде всего, «человек со всем значением слова», — так говорит Гамлет о своем отце. То есть это не просто нормальный, свободный, естественный человек, со своей энергией и пониманием жизни, главное — это человек, глубоко осознающий свою собственную ценность как человеческой личности, и в этом осознании кроется его главная трагедия.

Для того, чтобы убедить читателя и зрителя в наличии этой самой ценности, Шекспир, *во-первых*, в своих драмах обращается к таким историческим эпохам и социальным отношениям, которые позволяют наиболее последовательно рассказать о судьбе индивидуальности, личности в обществе. Так происходит в **«Гамлете»** (1601), в **«Отелло»** (1604), в **«Макбете»** (1606). Причина неосуществимости идеалов личности, которая осознала свою самоценность и которая стремится отстоять эту самоценность в условиях современного общества, была в свое время подмечена Л.Е. Пинским: «Прозаический формализм и лицемерие «твердого» порядка в политике — и животно-эгоистические инстинкты, эгоизм в семейных и общественных отношениях, в быту, а главное, нивелирование человеческого достоинства равно в верхах, как и в низах общества, — такова картина складывающейся абсолютистской и буржуазной культуры в трагедиях Шекспира».[27]

А во-вторых, Шекспир стремится раскрыть, показать всю натуру человека, а не какую-то одну ее грань. Его герой становится своеобразной вершиной, квинтэссенцией человеческой натуры вообще. Индивидуальное (личность) и родовое (человек) оказываются слитыми воедино настолько гармонично, что на будущие столетия имена Гамлета и Отелло, Ромео и Джульетты, короля Лира и Макбета станут нарицательными, будут обозначением вполне определенного характе-

ра, манеры поведения, — типа человеческой натуры не только в литературном, но и бытовом существовании, использовании. Шекспир стремится к всестороннему, объемному воспроизведению человеческих характеров, не обеляя и не очерняя своих героев, стремясь объективно раскрыть обстоятельства и движущие мотивы их поступков.

Однако принципиально неверными являются рассуждения о реализме как типе культурного сознания в связи с драмой Шекспира, на чем настаивают, к примеру, Д.Е. Пинский или В.С. Кеменов. Правдивость изображения и объективно представленные обстоятельства еще не есть доказательство реалистичности художественного сознания. Герои Шекспира живут в осознании двусферности бытия, они живут в реальном мире, но абсолютно четко, как и автор драм, знают о существовании инобытия, из которого, например, приходит Призрак отца Гамлета, после встречи с которым последний восклицает:

О рать небес! Земля! И что еще
Прибавить? Ад? — Стой, сердце, стой.[28]
(Пер. М. Лозинского)

Герои постоянно взывают: «*Да хранит вас небо!*», в знаменитом, ключевом монологе Гамлет спрашивает:

Не жаждать? Умереть, уснуть. — Уснуть!
И видеть сны, быть может? Вот в чем трудность;
Какие сны приснятся в смертном сне,
Когда мы сбросим этот бренный шум, —

.....

Когда бы страх чего-то после смерти —
Безвестный край, откуда нет возврата
Земным скитальцам, — волю не смущал,
Внушая нам терпеть невзгоды наши
И не спешить к другим, от нас сокрытым?[29]

Деление мира на земной (греховный) и небесный (безгрешный) присутствует в сознании практически каждого шекспировского героя.

Так Король в том же «Гамлете» в минуту откровения говорит об этом делении:

В порочном мире золотой рукой
Неправда отстраняет правосудье
И часто покупается закон
Ценой греха: но наверху не так:
Там кривды нет, там дело придлежит
Воистине, и мы принуждены
На очной ставке с нашею виной
Свидетельствовать.[30]

Необходимо абсолютно четкое представление о том, что для реалистического художественного миросозерцания неприемлемо разделение мира на земной и небесный, с обращением к последнему как возможности спасения. Реалистическое сознание в принципе не может задаваться вопросом о том, «какие сны приснятся в смертном сне?» и думать о том, какие невзгоды ждут нас в загробном мире, «сокрытые» от нас в земном. Реалистически мыслящий человек не может делить правосудие на то, которое «в порочном мире», и то, которое «наверху», где «кривды нет». Это сознание — идеалистическое, для него принципиально важно не только то, что есть, по М. Лермонтову, «жадною толпой стоящие у трона», но и то, что «есть и Божий суд», а реалистическое миросозерцание исходит только из того, что есть только первые, т.е. «жадною толпой стоящие у трона».

Гамлет Шекспира объективно олицетворяет высокие принципы гуманистической морали, всю силу ума человека. Он живет в реально-историческом времени, в объективных обстоятельствах. Он по-своему трезво смотрит на жизнь и видит то, как вокруг разрастается и ведет себя все более агрессивно всеобщая «порча жизни». Однако истоки, причину этой «порчи» он видит не в реальности, а в некоей общей судьбе, неподвластной человеческому влиянию.

Все сказанное относительно реализма отнюдь не умаляет художнической и интеллектуальной значимости открытий литературы

эпохи Возрождения, которая стремится понять и образно представить этические, общественные, познавательные, эстетические стороны, проявления реальности, в которой живет человек. Стремится познать всю сложность гармонии земного и небесного, когда второе не подавляет первого, не мешает жажде познания и обновления.

Довольно точное и объемлющее определение эпохи Возрождения как типа культурного сознания[31] дает И.Ф. Волков: «В целом же *понятие метода искусства Возрождения предлагается терминологически обозначить как ренессансный универсализм, имея при этом в виду художественно-творческое воспроизведение современной художнику характерности жизни как проявления всеобщей естественной природы человеческого рода или как чужой и враждебной ей — при творческом использовании уже готовых универсальных форм художественной образности».*[32]

---

[1] Цит. по: Эстон М. Ренессанс. — М., Белый город, 1997. С. 205.

[2] В современном значении термин был введен в обиход французским историком XIX века Жюлем Мишле.

[3] Микеланджело Буонарроти. «Ничто не застит зренью белый свет...» // Микеланджело Буонарроти. Лирика. — Л.: Дет. лит., 1987. С. 13.

[4] Петрарка Ф. «О благородный дух, наставник плоти...» // Европейские поэты Возрождения: Библиотека всемирной литературы. Серия первая. Т. 32. — М.: Худож. лит. 1974. С. 34–35.

[5] Петрарка Ф. «Я к той был увлечен таинственной мечтою...» // Поэзия народов мира. — М., Дет. лит., 1986. С. 278.

[6] Джустиниан Л. «Когда б на ветках языки росли...». Библиотека всемирной литературы. Т. 32. С. 56.

[7] Полициано А. «Нежных фиалок цветы, возлюбленной милый подарок...». Там же. С. 102–103.

[8] Папийон де Лафриз М. «Мой друг, Шапле, тебе ль успех не привалил...». Там же. С. 352.

[9] Цельтис К. «Ты, о Феб, творец звонкоструйной лиры...». Там же. С. 215–216.

[10] В культуре Возрождения живопись считалась наукой, ибо искусством (философией, например) могли заниматься только материально независимые люди.

[11] Микеланджело Буонарроти. «Когда во власти смелых устремлений...». Лирика. С. 15.

[12] Не случайно, именно в эту эпоху появляется труд фламандца А. Везалия «О строении человеческого тела» (1543), в котором подробнейше описано тело человека, с опорой на свои многочисленные наблюдения при анатомировании трупов, а не основе средневековой схоластики, как это было до него.

[13] Данте А. Пир // Данте, Петрарка, Микеланджело. Поэты эпохи Возрождения. — М.: Эксмо, 2003. С. 134.

[14] Микеланджело Буонарроти. «Огнем железо укрощает властно...». Лирика. С. 16.

[15] Микеланджело Буонарроти. «Недаром жизнь сама нам повелела...». Там же. С. 25.

[16] Микеланджело Буонарроти. «В ком тело — пакля, сердце — горстка серы...». Поэты эпохи Возрождения. С. 330.

[17] Петрарка Ф. «Ни ясных звезд блуждающие станы...». Там же. С. 206.

[18] Петрарка Ф. Сонет CLIV // Лирика. Автобиографическая проза. М.: Правда, 1989. С. 80.

[19] Ренессанс: Энциклопедии мирового искусства. — М., Белый город, 1997. С. 27.

[20] Данте Алигьери. Божественная комедия http://www.lib.ru/POEZIQ/DANTE/comedy.txt

[21] Рабле Ф. Гаргантюа и Пантагрюэль http://lib.aldebaran.ru/author/rable_fransua/rable_fransua_gargantyua_i_pantagryuyel_i/

[22] Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М., 1965. С. 407.

[23] Петрарка Ф. Лирика. Автобиографическая проза. С. 407.

[24] Петрарка Ф. «Когда, как солнца луч...». Поэзия народов мира. С. 272.

[25] Петрарка Ф. Сонет CCXI // Лирика. Автобиографическая проза. С. 107.

[26] Сервантес Сааведра Мигель де. Дон Кихот Ламанчский. Ч. 1. М., Мол. гвардия, 1976. С. 63.

[27] Пинский Л.Е. Реализм эпохи Возрождения. М., 1961. С. 284.

[28] Шекспир У. Гамлет // Пьесы. Сонеты. М.: Олимп, 1998. С. 415.

[29] Там же. С. 449.

[30] Там же. С. 469.

[31] В традициях литературоведения XX века исследователь называет его методом.

[32] Волков И.Ф. Теория литературы. М.: Просвещение; ВЛАДОС, 1995. С. 183–184.

БАРОККО

Решительно невозможно согласиться с тем,
чтобы считать барокко переходным
или вторичным этапом в развитии литературы по сравнению, например,
с Возрождением. По моему убеждению, в эпоху барокко совершаются процессы, еще более значительные
для судеб литературы (и всей культуры),
чем происходившие в эпоху Ренессанса.
А.В. Михайлов

Глава, посвященная барокко как типу культурного сознания, не случайно открывается эпиграфом, представляющим позицию исследователя, который не согласен с тем, чтобы считать данное художественное явление неким «переходным» или вторичным» этапом в развитии литературы по сравнению с другими. Существует также точка зрения, согласно которой барокко — это «стиль в искусстве и литературе ряда европейских стран конца XVI–XVII вв». (*В.В. Кожинов*), но никак не тип культурного сознания. Возможно, что какие-то черты переходности в культуре барокко являются весьма выразительными: всякий новый тип культуры (особенно на начальном этапе) являет собой такой момент перехода от одной модели видения мира к другой. Однако, барокко — это полноценный тип художественной культуры, а не переходное ее состояние, не некое вторичное явление, а тем более барокко — не стиль.

В переводе с итальянского ***барокко*** (*barocco*) означает «странный», «причудливый», в португальском языке есть словосочетание *perola barroca*, что означает «жемчужина неправильной формы». Этим определением пользуются искусствоведение, литературоведение и т.п. для характеристики вполне определенных и закономерных явлений в европейской культуре XVII—XVIII веков. Родиной и центром культуры барокко считается Франция, хотя первые признаки этой культуры отмечены в Италии уже в XVI–XVII веках, в городах:

Риме, Мантуе, Венеции, Флоренции. Существует вполне убедительная точка зрения, согласно которой само определение «Западная цивилизация» начинается именно с культуры барокко.

Барочное мировоззрение основано на христианстве, однако для него характерно новое понимание божественного. Это понимание исходит из идеи «спящего бога» (деизм), когда бог мыслится, в первую очередь, как демиург, т.е. создатель, архитектор. Барочное мышление отказывает ему в роли спасителя: он создал мир и после этого перестал вмешиваться в дела созданной им вселенной. Он просто гарантирует работу созданного им вселенского механизма, гарантирует действие законов, по которым живет созданный им мир. Такое понимание исходит из того, что абсолютность пространства и времени, например, а также закон сохранения энергии гарантированы словом бога.

Наука и культура барокко во многом основываются на том, что такому богу нет смысла молиться, человек обязан учиться у бога, познавать созданное им, изучать сам механизм того, что человек считает миром. Поэтому для барочного миросозерцания характерен свой ***механицизм*** восприятия окружающего. Подлинными последователями божественной идеи, хранителями ее сущности в культуре барокко понимаются не пророки и священники, а ученые-естествоиспытатели. Такие, как Исаак Ньютон, открывший закон всемирного тяготения, или Карл Линней, систематизировавший биологию, Антони ван Левенгук, обнаруживший крошечные живые организмы, бактерии. Словно бы выбивается из общего судьба Галилео Галилея, доказавшего вращение Земли вокруг Солнца, но это объяснимо тем, что ученый своим открытием разрушал систему христианских представлений о строении вселенной. Именно в эпоху барокко в европейских столицах учреждаются Академии Наук, возникают всевозможные научные общества.

Стремление изучить созданное богом пространство проявляется и в том, как много путешествует человек эпохи барокко. Это эпоха великих географических открытий, эпоха ликвидации белых пятен на географических картах мира, эпоха путешественников и искателей приключений. Своеобразными литературными символами ее стали

такие путешественники и искатели приключений, как капитан Гулливер Джонатана Свифта и барон Мюнхгаузен Рудольфа Эриха Распе.

С другой стороны, барочная культура во многом складывается как альтернатива культуре Возрождения. Если последняя исходила из необходимости отражения, проявления в искусстве естественной сущности человека и окружающего мира, пусть даже если эта естественность будет предельно гиперболизирована, то барокко отвергает естественного человека. Барокко понимает естественность как дикость, невежество, самодурство, необразованность, бесцеремонность и даже звериность. Поэтому столько утонченной грации и церемониальности, вычурности, даже наигранности в том, как выглядят герои этой культуры в живописи, литературе. Это герои, которые дорожат своими прическами, вычурно демонстрируют свои наряды, гордятся изысканностью манер и белизной кожи (кстати, не обязательно только женщины).

Барокко вводит в культурный и бытовой оборот понятие *джентльмен*, производное от английского *gentle*: «мягкий», «нежный», «спокойный». Положительными качествами такого мужчины начинает считаться то, насколько часто и тщательно он бреется, какими пользуется духами, какие и как изысканно он носит парики. Грубая мужская сила оказывается не в почете, большей популярностью пользуются те, кто может убить соперника метким словом или простым нажатием на спусковой крючок мушкета.

Ренессансная естественность становится синонимом дикости, причиной и источником всевозможных, в том числе кровавых конфликтов. Философ Томас Гоббс (1588–1679) считал, что государство — это своеобразный договор между людьми, результатом этого договора должна стать гибель естественного человека, а значит и окончание естественного состояния мира, которое Гоббс определяет как состояние «войны всех против всех».

Одной из ведущих художественных проблем для барочной литературы является проблема преодоления человеческого естества как свидетельства дикости и невежества. Преодолеть естество возможно посредством разумного облагораживания, начала разума должны преодолеть природную стихию человеческой сущности.

В Нидерландах философ Бенедикт Спиноза (1632–1677) пришел к выводу, что человек как часть природы состоит из двух модусов: души как *модуса мышления* и тела как *модуса притяжения*. Эти самые притяжения или влечения уже являются содержанием греха, ибо они есть «сама сущность человека». Остается только придать таким притяжениям-влечениям благопристойную форму. К примеру, чревоугодие в христианской морали считается грехом. Для того чтобы преобразить его на разумных началах, придать ему благородный вид, необходимо оформить принятие пищи в изысканном столовом этикете. Примечательно, что именно в эпоху барокко на обеденном столе европейцев появляются вилки, салфетки и т. п. Прелюбодеяние или интерес к «жене ближнего своего» для христианина тоже великих грех. Литература барокко умеет сглаживать греховность естественного влечения к противоположному полу, в частности тем, что обстоятельно разрабатывает такие сюжетные мотивы, как флирт, любовная ссора, ссора из-за возлюбленной, любит воссоздавать утонченные словесные дуэли.

Альтернативный, по отношению к Возрождению, характер культуры барокко проявляется и в том, что она отказалась от понимания бытия как явления гармоничного и закономерного. Герои литературы барокко живут в постоянном ощущении нелогичности, дисгармонии бытия. Так, в лирике выдающихся поэтов испанского барокко **Луиса до Гонгоры** (1561–1627), **Франсиско де Кеведо** (1580–1645) преимущественно в мистико-фантастических образах, через «темный стиль», усложненность синтаксиса передается внутренний мир барочного человека, неуверенного, растерявшегося в жизненных потрясениях, не понимающего самой логики жизни, не верящего в устойчивость добра и самой жизни в этом мире. К таким неутешительным выводам приходит лирический герой Луиса до Гонгоры:

<…> Добро — цветок-однодневка;
Распустится он под утро,
Да в полдень уже увянет,
Совсем и не цвел как будто.
А горе могучим дубом

Упрямо вздымает крону;
Его бороды зеленой
Века сединой не тронут.
Жизнь мчится, как лань-подранок,
А смерть ей под сердце метит...
Удача ползет улиткой, —
Успеть ли ей раньше смерти?
«И брезжит надежда,
Да время не ждет:
Добро за горами,
А смерть — у ворот..».[1]

(Пер. С. Гончаренко)

Пространство понимается поэтом как оппозиция *добра* (цветок-однодневка) и *горя* (могучий дуб). Первое быстротечно (*«совсем и не цвел как будто»*), второе ассоциируется с вечностью (*«Его бороды зеленой/ Века сединой не тронут»*). Время так же, как и пространство, не на стороне человека, жизнь которого «мчится, как лань-подранок, а удача ползет улиткой».

Лирический герой Франсиско де Кеведы, «обреченный страдать» «без отдыха и срока», живет в ощущении, осознании оппозиционности, неизменного противоборства окружающего мира и его внутреннего, индивидуального мира. В первом все движется, окружающее пространство постоянно видоизменяется, второй статичен — для него время остановилось:

Преходит все, но не мои страданья.
Я лета видел пышные уборы:
Сверкали изумрудами луга,
Блистали ярко на перстах Авроры
В златой оправе солнца жемчуга;
Но вот легли на долы и на горы
Седой зимы холодные снега:
Всему судило время окончанье,
Преходит все, но не мои страданья.

Ручей застывший видел я зимою,
Но снова стал прозрачной влагой лед,
Несомый говорливою струею;
И море, что так яростно ревет,
Безбурное лежало предо мною;
Я видел в черных тучах небосвод,
А нынче солнце льет на мир сиянье.
Преходит все, но не мои страданья.

Я видел, как играл листвой зеленой
Зефир, и в ней звучали голоса,
Как будто шепот Тирсии влюбленной;
Но злой зимой разубраны леса,
И день ушел, закатом обагренный,
Немая ночь взошла на небеса,
Неся с собою сумрак и молчанье.
Преходит все, но не мои страданья.[2]

(Пер. Л. Цывьяна)

Герои драмы **Педро Кальдерона** (1600–1681), пытаясь решить морально-философские проблемы современности, часто оказываются неспособными совместить, примирить сущность внешнего и внутреннего конфликта, для того чтобы совершить духовное перерождение. Это явление можно наблюдать, например, в драме «**Жизнь есть сон**» (1636).

Человек культуры барокко живет в ощущении быстротечности постоянно ускользающего времени и неуютной зыбкости пространства, в котором невозможно найти, а потому бессмысленно искать твердую точку опоры. Такие поиски равносильны попыткам «поймать орла в небесной шири, или в утлой лодочке пуститься в океан». Таким видит мир лирический герой **Жана Оврэ** (1590?–1622), однако это же видение демонстрирует его способность видеть диалектику мира и его движения, диалектически относиться ко всему происходящему в окружающем пространстве и времени, как, например, в стихотворении «**В движении этого мира**»:

< ... > Нет, нет, для нас искать опоры в этом мире
Есть то же, что поймать орла в небесной шири,
Что в утлой лодочке пуститься в океан,
Висеть на волоске, бежать по скользкой льдине,
Цепляться за траву, ловить мираж в пустыне
И удержать в сетях клубящийся туман.

За тучу черную садится солнце славы,
И в ласках сладостных есть горечи приправа,
Нередко за спиной Фортуна прячет нож;
Нет в мире никогда покоя без мучений,
Нет розы без шипов, нет дерева без тени,
Без темной стороны медали не найдешь... [3]

(Пер. Э. Шапиро)

Создается впечатление, что человек барочной культуры растерялся и потерялся в необычайно расширившемся и умножившемся в эпоху культуры Возрождения пространстве. Включая человека во все расширяющееся, умножающееся *пространство* (благодаря открытиям в области физики, географии, астрономии, биологии это пространство стало поистине безграничным), литература барокко принципиально сомневается в его безграничных возможностях, в силе его воли и разума, противостоящим этому безграничному пространству. А время жизни человека оказывается несопоставимым с тем, что такое *время* для Вселенной, для человечества, движение времени для барочного человека непостижимо, как непостижимо оно, к примеру, для лирического героя немецкого поэта **Симона Даха** (1605–1659):

Мельканье дней, движенье лет...
Как будто бы крылаты,
Летят — и удержу им нет.
Эй, время, стой! Куда ты?!

Старуха-смерть, заждавшись нас,
Проворно косу точит...
Глупец лишь мнит, что смертный час
Тоска ему отсрочит![4]

(Пер. Л. Гинзбурга)

Потерянность барочного человека от непостижимости текущего времени и многообразия, множественности пространства является причиной того, что эстетика литературы (и не только литературы) барокко во многом строится на антитезах: ***человека*** и ***мира***, ***идеального*** и ***чувственного*** начал, ***разума*** и разрушающего ***естества*** человека. Для литературы барокко характерно понимание мира как неизменно оппозиционной структуры. Вспомним хотя бы уже цитировавшееся выше стихотворение Жана Оврэ «В движении этого мира». Окружающее пространство и время в нем характеризуются тем, что «солнце славы» садится за «тучу черную», а «в ласках сладостных есть горечи приправа», Фортуна за спиной «прячет нож», роза не бывает «без шипов», дерево «без тени», и, может быть, самый главный знак дисгармонии времени и пространства: «Нет в мире никогда покоя без мучений».

Такая приверженность барочной культуры диалектическому мировосприятию сообщает ему стремление воспроизводить многообразие мира в динамике, богатстве полутонов и оттенков, возможностей взаимопереходов, в текучести явлений. Таким динамичным литература барокко видит не только природу и внутренний мир человека, но и социальные процессы. Другое дело, что оптимизм ренессансного человека, питавшийся идеей гармонически развитой личности, у человека барочного заменен, по преимуществу, пессимистическим взглядом на мир. В противовес ренессансному преклонению перед безграничными возможностями человека, барочная литература исходит из противоречивой сущности его, отмечая, прежде всего, испорченность, двойственность, непоследовательность, неосмысленность бытия. Этот человек видится барочному сознанию пленником, рабом противоречий между его телесным и духовным началом, между его привязанностью к земному существованию, красотам и радостям окружающего мира и конечностью этого земного существования. Таким видит мир и человека в нем лирический герой одного из наиболее типичных представителей барочной литературы **Теофиля де Вио** (1529–1626):

Ворон каркает зловеще,
Мрак сгустился предо мной,

Пересек мне зверь лесной
Путь-дорогу, конь трепещет,
Грянул гром, сверкнул огонь,
Мой слуга исчез в тумане...
Смутный призрак вдруг возник,
Слышу я Харона крик,
Вижу бездну под ногами.

Вспять потоки потекли,
Лезет бык на шпиль церковный,
Кровь бежит струей неровной
Из расщелины земли.
Над высокой башней мгла,
Там змея грызет орла;
В глыбе льда огонь пылает;
Месяц ветром унесло,
Солнце черное взошло,
Лес округу покидает.[5]

(Пер. М. Кудинова)

Предстающая в «**Оде**» Теофиля де Вио картина мира абсолютно лишена гармонии. Окружающее пространство характеризуется сгустившимся мраком и мглой «над высокой башней, бездной под ногами», вспять текущими потоками... Такое пространство не просто дисгармонично — оно трагически опасно для человека в настоящем времени. Будущее, представленное криком Харона, еще более трагично: оно обещает скорую переправу по реке Ахерон в царство мертвых.

Харон для Теофиля де Вио, как и для большинства писателей, драматургов, поэтов барочной культуры, весьма частый участник его лирических размышлений, словно бы постоянно присутствующий в событиях современного мира, в частности, города, напоминающий о том, чем заканчивается дисгармония жизни. Так,наблюдая за тем, как ощущает себя приговоренный к смерти через повешенье, как ведут себя пришедшие на это зрелище, лирический герой неожиданно замечает:

< ... > А с Гревской площади подземным веет чадом,
Глядит на Сену он —
И видит Ахерон, и каждый, кто с ним рядом,
Не человек — Харон.[6]

(Пер. М. Кудинова)

Если культура Возрождения — это антропоцентрическая культура (одним из главных ее символов, вспомним, стал «Витрувианский человек» Леонардо да Винчи), то человек в искусстве барокко уже не понимается как центр вселенной. Человека понимают как многоплановую личность, сложную, противоречивую, вовлеченную в круговорот и конфликты среды, что не позволяет видеть его центром вселенной.

С другой стороны, культура барокко многое сохраняет из эстетического наследия Возрождения. Если говорить о литературе, то это — господствующая структура жанров лирики, эпоса, драмы; это — понимание античной мифологии как первоосновы художественного мышления, как неизменного источника сюжетов и образов; это — следование канонам петраркизма в любовной лирике; это — понимание риторики и поэтической мысли как органического единства, когда от первого зависит гармоничное развертывание второго.

Барочные писатели оказались не чужды и наследию, восходящему к средневековой культуре: библейские сюжеты, герои, образы, символы, эмблемы и аллегории сохраняют для них свое значение и являются существенной частью их художественного сознания.

Антитетичный характер культуры барокко проявляется также в том, что в ней свободно сочетаются проповедь идеологии аскетизма и любование гедонистическим отношением к жизни, светски утонченная изысканность с грубостью повседневного поведения, отвлеченная символика с откровенным натурализмом и т.д.

Барочная культура тяготеет к аффектации и театрализации в воспроизведении действительности, есть в этом воспроизведении значительный элемент фееричности и иллюзионизма. Возможно, это связано с тем, что барокко как культура стремится к синтезу, к усвоению и активному использованию различных художественных традиций, стилей, в том числе и национальных. Синтетический характер этой

культуры проявляется в характерном для нее стремлении к взаимодействию различных видов искусства. Проявлением этого является бурное развитие жанра оперы — драматургического произведения, текст которого не говорится, а поется в сопровождении оркестра. С другой стороны, сама поэзия понимается как говорящая живопись (кстати, живопись, в свою очередь, трактуется как немая поэзия), что проявляется, в частности, в увлечении эмблематикой, аллегорикой, повышенным интересом к многочисленным зрительным деталям и подробностям, как, например, в стихотворении **Бена Джонсона** (1573–1637) «**К Пенсхерсту**»:

Ты, Пенсхерст, не из мрамора сложен.
Нет у тебя ни блещущих колонн,
Ни крыш, горящих светом золотым,
Ни фонаря, чтоб похваляться им.
Ты только дом, обычный старый дом,
И зависти не вызовешь ни в ком.
Ты радуешь иным — землей, водой,
И воздухом, и лесом пред собой.
Твой лес дарит охотнику услады,
А на холме твоем живут дриады,
Пирует Бахус там, а с ним — и Пан
Под сенью буков, посреди полян.
Там древо выросло — великий житель,
И музы все нашли себе обитель.
Его кора изрыта именами
Сильванов, чьи сердца сжигало пламя.
Сатир румяный фавнов там зовет
Водить под дубом Леди хоровод.
А в роще Геймэдж в день и час любой
Оленя ты увидишь пред собой,
Когда захочешь угостить друзей.
В низине, где бежит к реке ручей,
Пасутся и коровы, и телята.
Чуть-чуть повыше — кони, жеребята...

И кроликов не счесть по берегам.
Там лес богат, а в роще Сидни там,
Под сенью тополей у родника,
Видны фазаны — в крапинку бока.
Красотки-куропатки возле пруда
Мечтают, дичью, став, попасть на блюдо.
А если Медвей выйдет из брегов,
В прудах богатый ждет тебя улов:
В сеть сами рвутся карпы то и дело,
И щуки, жить которым надоело,
Когда с ленцой бросаешь невод снова,
В него войти с покорностью готовы.
Угри, желая не отстать от щуки,
Сигают к рыболову прямо в руки.
Есть у тебя еще и сад фруктовый,
Как воздух, чистый и, как время, новый.
Пораньше вишня и попозже слива
Ждут часа поспеванья терпеливо.
Висит так низко всякий вкусный плод,
Что и малыш его легко сорвет.
Хоть ты построен из огромных глыб,
Никто во время стройки не погиб <...>[7]

(Пер. В.В. Лунина)

Довольно объемный отрывок процитирован в данном случае с той целью, чтобы можно было проследить, как поэт наполняет свое поэтическое пространство деталями и подробностями, которые характеризуют человека: «сенью тополей у родника», «фазаны — в крапинку бока», «кора изрыта именами», «построен из огромных глыб» и т.п. Но это же пространство наполнено аллегорикой и эмблематикой мифа: «А на холме твоем живут дриады, / Пирует Бахус там, а с ним — и Пан... / Сатир румяный фавнов там зовет...»

Это стихотворение является еще и примером того, как культура барокко (не только в литературе) тяготеет к развертыванию сложных метафор и уподоблений, наследуя экспрессивные художественные формы средневековья и Ренессанса, сочетая античную образность с

христианской. Так, герой процитированного стихотворения сложен «не из мрамора» и у него нет «ни блещущих колонн, ни крыш, горящих светом золотым, ни фонаря, чтоб похваляться им». Герой, в видении поэта, — «обычный старый дом», он радует окружающих «землей, водой, и воздухом, и лесом». Такое уподобление человека пространству с обилием подробностей и деталей этого пространства принципиально важно для понимания культуры барокко. И связано это с тем, что само искусство во многих отношениях стало пониматься как более «ученое», более рассудочное, тяготеющее к формальной точности, к созданию и детальной разработке специфического изобразительного языка, основанного на реальном зрении человека, однако наполненного метафорами, аллюзиями, аллегориями и символами. Это явление можно назвать расширением доверия как к внешнему (физическому), так и внутреннему (духовному) зрению человека.

Если продолжать сравнение барокко с Ренессансом, то отход от культуры, эстетики Возрождения проявляется и в том, что барокко совершает целый ряд подмен пусть бытового, но принципиально важного характера. Паломничества заменяются путешествиями ради приключений, не носящих того сакрального значения, как это было в эпоху Возрождения или променадом (прогулки в парке). На смену рыцарским турнирам, которые достались Возрождению от средневековья приходят прогулки на лошадях и карточная игра. Мистерии постепенно вытесняются бурным развитием театра и все более входящими в моду бал-маскарадами. Неотъемлемой частью светской жизни становятся качели и «огненные потехи» (фейерверки), в интерьерах дворянских покоев место икон постепенно занимают портреты и пейзажи. Музыка начинает пониматься не только как часть сакрального обряда, но и как приятная игра звука, как возможность отдохнуть, получить удовольствие.

Барокко, если можно так сказать, увлечено иллюстративными возможностями искусства, что значительно расширяет сферу его прикладного использования. Искусство гораздо шире, нежели в эпоху Возрождения, понимается и используется для пропаганды философских идей и научных открытий. Кризисное состояние общества,

трагедия души человека в этом обществе и необходимость каких-то изменений — это фундаментальная проблема философских учений эпохи барокко. А искусство, в свою очередь и, прежде всего, литература стремятся не просто заглянуть в возможное лучшее будущее, но и создать модели этого будущего, найти художественное решение кардинальной философской проблеме.

Томазо Кампанелла (1568–1639) пишет книгу **«Город Солнца»** (1622), ведущее место в которой отведено созданию своего рода словесного портрета города будущего. Кампанелла не просто рисует оригинальный по форме Город Солнца, поражая и современного читателя зримой убедительностью конкретных деталей и подробностей, он в конкретном художественном тексте воплощает философскую идею гармонично (с его точки зрения) живущего и развивающегося общества. Уже в эпоху Ренессанса в Европе были широко распространены такие проекты будущего, а барокко развивает идею проектирования разных по своим задачам «идеальных городов». И дело не столько в оригинальности проекта Города Солнца, сколько в гармонии его жизни, в попытке моделирования гармоничного для человека пространства. Эта гармония возникает в диалоге, который ведут в «Городе Солнца» Гостинник и Мореход. На вопрос Гостинника о государственном устройстве Города Солнца Мореход, на первый взгляд, не может дать вразумительного ответа: такая модель XVII веку просто неведома, однако герой видит в ней гармонию, которой так не достает реальным моделям современных государств: «<…> Распределение всего находится в руках должностных лиц; но так как знания, почести и наслаждения являются общим достоянием, то никто не может ничего себе присвоить.

Они утверждают, что собственность образуется у нас и поддерживается тем, что мы имеем каждый свое отдельное жилище и собственных жен и детей.

Отсюда возникает себялюбие, ибо ведь, чтобы добиться для своего сына богатства и почетного положения и оставить его наследником крупного состояния, каждый из нас или начинает грабить государство, ежели он ничего не боится, будучи богат и знатен, или же становится скрягою, предателем и лицемером, когда недостает ему

могущества, состояния и знатности. Но когда мы отрешимся от себялюбия, у нас остается только любовь к общине».

На вполне резонное замечание Гостинника о том, что в условиях общей собственности «никто не захочет работать и будет рассчитывать прожить на счет работы других», Мореход отвечает, что всеобщий труд обеспечивается в Городе Солнца «любовью к родине» и друг другу: «< ... > следует ведь обратить внимание на то, что хотя им и неоткуда делать друг другу никаких подарков, — потому что все, в чем они нуждаются, они получают от общины и должностные лица тщательно следят за тем, чтобы никто не получал больше, чем тому следует, никому, однако, не отказывая в необходимом, — но дружба у них проявляется на войне, во время болезни, при соревновании в науках, когда они помогают друг другу и взаимно делятся знаниями; а то в похвалах, словах, при исполнении обязанностей и во взаимном одолжении необходимого.

Все сверстники называют друг друга братьями; тех, кто старше их на двадцать два года, зовут они отцами, а тех, кто на двадцать два года моложе, — сыновьями. И должностные лица внимательно следят за тем, чтобы никто не нанес другому никакой обиды в этом братстве.

< ... > У них столько же должностных лиц, сколько мы насчитываем добродетелей: есть должность, называемая Великодушие, есть — именуемая Мужество, затем Целомудрие, Щедрость, Правосудие — уголовное и гражданское, Усердие, Правдолюбие, Благотворительность, Любезность, Веселость, Бодрость, Воздержанность и т. д. На каждую из подобных должностей избираются те, кого еще с детства признают в школах наиболее пригодным для ее занятия. Поэтому, так как нельзя среди них встретить ни разбоя, ни коварных убийств, ни насилий, ни кровосмешения, ни блуда, ни прочих преступлений, в которых обвиняем друг друга мы, — они преследуют у себя неблагодарность, злобу, отказ в должном уважении друг к другу, леность, уныние, гневливость, шутовство, ложь, которая для них ненавистнее чумы. И виновные лишаются в наказание либо общей трапезы, либо общения с женщинами, либо других почетных преимуществ на такой срок, какой судья найдет нужным для искупления проступка».[8]

Ответы Морехода у Кампанеллы — это и есть желаемая модель устройства общества, через которую преодолевается кризис души человека.

Примечательно и то, как в «Городе Солнца» проявляется эклектизм культуры барокко не только в стиле, но и в стремлении сочетать библейскую мифологию и символику с античной. Поэтому в одном случае, Мореход рассказывает о том, как «жеребцов-производителей они не припускают к кобылам на пастбище, но случают их во дворе полевых конюшен в надлежащее время, наблюдая за тем, чтобы в гороскопе находился Стрелец в благоприятном аспекте Марса и Юпитера. Для быков они следят за положением Тельца, для овец — за положением Овна и т. д., согласно указаниям науки. Имеются у них и стада кур (под покровительством Плеяд) <...>»

А в другом:

«<...> Они непреложно веруют в бессмертие душ, которые после смерти присоединяются к сонму добрых или злых ангелов, в зависимости от того, каким из них уподобились в делах своей земной жизни, ибо все устремляется к себе подобному.

О местах наказания и награды в будущей жизни они держатся почти одинаковых с нами воззрений. Относительно существования иных миров за пределами нашего они находятся в сомнении, но считают безумием утверждать, что вне его ничего не существует, ибо, говорят они, небытия нет ни в мире, ни за его пределами, и с Богом, как с существом бесконечным, никакое небытие не совместимо.

Начал метафизических полагают они два: сущее, то есть вышнего Бога, и небытие, которое есть недостаток бытийности и необходимое условие всякого физического становления; ибо то, что есть, не становится, и, следовательно, того, что становится, раньше не было. Далее, от наклонности к небытию рождаются зло и грех; грех имеет, таким образом, не действующую причину, а причину недостаточную. Под недостаточной же причиной понимают они недостаток мощи, или мудрости, или воли».

Так создается не только модель города, как единицы пространства, социального и семейного устройства, но и модель миросозерцания, в

котором христианские представления о бессмертии души уживаются с представлениями о покровительстве Марса и Юпитера, благоприятным аспектом Стрельца или Овна...

Не менее наглядный пример сближения философии и науки с искусством являет собой поэма **Джона Мильтона** (1608–1674) **«Потерянный Рай»** (1667). Будучи идеологом пуританства*, Джон Мильтон стремится в поэме создать свою поэтическую философию истории, философию пуританского отношения к жизни. Когда, Адам, увидев то, через какие страдания и мучения будут проходить его потомки, прежде чем обратиться снова в прах спрашивает: нет ли другого пути, то получает вполне определенный ответ:

— Суд Божий справедлив, — сказал Адам, —
Я покоряюсь. Но неужто нет
Иных, не столь мучительных путей
К могиле, к возвращенью в прах родной?

— Есть, — Михаил ответил. — Если ты,
Неукоснительно блюдя закон
Умеренности в пище и питье,
Излишеств не допустишь, возжелав
Лишь должной сытости, а не услад
Обжорства; над главой твоей тогда
Промчатся годы многие, твоя
Продлится жизнь, и в надлежащий срок
Ты в лоно материнское, как плод
Созревший, упадешь. Нет, не силком
Ты сорван будешь, но легко отъят,
Доспев для Смерти; старость такова,
Но юность ты свою переживешь,
И красоту, и силу, а взамен
Увянешь, станешь хилым и седым;
Все чувства притупятся, ты ничем
Не сможешь усладить угасший вкус,

* Пуритане (от позднелатинского *puritas — чистота*) — протестантское течение в Англии, стремившееся к восстановлению первичной чистоты христианской церкви

И, вместо полной радостных надежд
Веселой юности, в твоей крови
Состав меланхолический, сухой,
Холодный, под конец одержит верх,
Твои подавит силы и елей
Твой жизненный до капли истощит.[9]

(Пер. А. Штейнберга)

Диалектика образов «Потерянного рая» стала эстетическим воплощением непримиримого, аскетического духа пуританства, но и показала народные истоки перелома в общественном сознании Англии середины XVII столетия.

Кризис общества и человеческой души, который волновал Томазо Кампанеллу в Италии в первой четверти XVII века, находит свое воплощение в английской поэме второй половины этого же века. Внешне это — поэма о том, как было преодолено языческое сознание, как по воле бога появился прекрасный «новосозданный» мир, как были созданы Адам и Ева, как «знать бесовская», решив на своем съезде погубить новоявленный мир, посылает сатану; как тот проник в рай и в первый раз оборотился жабой, желая соблазнить Еву во сне, но не смог; как в другой раз он привел ее к Древу познания и дал вкусить запретный плод, как потрясенный Адам, понимая, что Ева погибла, решается из любви к супруге погибнуть вместе с ней и, дабы ослабить наполовину ее прегрешение, также вкушает...

Однако внутреннее содержание «Потерянного рая» значительно глубже: в поэме вдохновенно запечатлен не только кризис общества, но и его многообразные, зачастую преисполненные трагизма отзвуки в человеческой душе. Поэма воплотила стремление сохранить, отстоять человеческое достоинство в условиях враждебного к нему отношения общества, утвердить гуманистические представления о человеке и действительности. На слова архангела Рафаила, обращенные к Адаму:

< ... > Удовлетворись
Дозволенным познаньем о Земле
И даже о высоких Небесах,
Которое тебе сообщено!

первочеловек, в сомненьях просветляясь, отвечает:

— Небесный чистый Разум, ясный Дух!
Ты в полной мере удовлетворил
Меня, освободил от смутных дум
И указал дорогу бытия
Легчайшую, мне преподав урок
Смиренья, научил не отравлять
Тревожным суемудрием — услад
Блаженной жизни, от которой Бог
Заботы и волненья удалил,
Им повелев не приближаться к нам,
Доколе сами их не привлечем
Мечтаньями пустыми и тщетой
Излишних знаний < ... >

Поэма Мильтона является свидетельством определенной усталости барочного человека от все расширяющегося знания. Такое расширение он уже называет «суемудрием» и «тщетой излишних знаний». «Суетная мысль и неукрощенное воображенье» ведут его к заносчивости, заставляют плутать в лабиринте собственных идей. Познавать надо не «туманные» и «отвлеченные» от повседневности истины, а явления самой повседневности потому,

Что мудрость вовсе не заключена
В глубоком понимании вещей
Туманных, отвлеченных и от нас
Далеких, но в познании того,
Что повседневно видим пред собой,
Все остальное — суета сует,
Дым, сумасбродство дерзкое; от них
Невежество родится, темнота,
Незрелость рассуждений о делах
Наиближайших, важных и туман
Блужданий безысходных < ... >

По Мильтону, познание ценно и плодотворно для человека только тогда, когда оно обращено к «предметам подручным», к явлениям каждого дня. А главное — когда это знание одухотворено мыслью о Небе и питается божественной благодатью, то им нельзя пресытиться, хотя оно и «слаще пальмовых плодов»,

Когда мы жаждем, завершив труды,
И алчем; сладостны они на вкус,
Но приедаются. Твоя же речь
Божественной питает благодатью,
Не пресыщая душу никогда.[10]

Литература зрелого барокко во многом исходит из осознания трагической обреченности борьбы против зла. И в драматургии, и в лирике на первый план выдвигается изображение мучительных страданий, болезненных или низких страстей, ужасного и грязного. Но главное заключается в том, что все отрицательные качества жизни выступают как непреодолимые. Это видно на примере творчества испанского поэта Луиса до Гонгоры, к творчеству которому мы уже обращались:

< ... > А нимфа с надменным взглядом
Терзаньям страдальца рада.
Так близко глядят с утеса
Глаза ее злым укором,
Но так далека свобода,
Плененная этим взором.
Как весла с размаху рубят
Волны голубые грани,
Так светом очей прекрасных
Печальный гребец изранен.
А нимфа с надменным взглядом
Терзаньям страдальца рада.[11]

(Пер. С. Гончаренко)

Не менее выразительно о человеческих страданиях и недугах, которые видит Адам в поэме Джона Мильтона «Потерянный рай»:

Он помещенье грустное узрел,
Зловонное и сумрачное: род
Больницы, где лежали без числа
Страдальцы. Все недуги были здесь:
Мучительные судороги мышц,
Грудная жаба с грозной тошнотой,
Горячки, спазмы, злобный рой простуд
И мочевые камни, астма, рак,
Падучая, сухотка и чахотка,
Все виды колик, сыпи, лишаи,
Водянка, беснованье, лунатизм,
Тупая меланхолия, чума —
Опустошительная, лютый мор
И расслабляющая ломота.
Их корчи страшны, стоны глубоки;
От ложа к ложу второпях снует
Отчаянье-сиделка, и копье
Над ними с торжеством колеблет Смерть,
Но медлит нанести удар, хотя
Его, как наивысшее из благ,
Вымаливают часто бедняки,
Последнюю надежду видя в нем.
Какой каменносердый бы глядел
Без слез на эту страшную картину?

(Пер. А. Штейнберга)

Так проявляется тяготение культуры барокко к контрастному сочетанию мистических аллегорий и натуралистических описаний. Происходит своеобразная эстетическая замена стройной простоты и цельности, которые были характерны для литературы Возрождения, на крайне усложненное, метафорически причудливое воспроизведение окружающего мира. Метафорическое усложнение, тяготение к мистическим аллегориям вполне уживается в культуре барокко с откровенным натурализмом в описании людских пороков, болезней, насильственных смертей. Теофиль де Вио, например, в стихотворении «Виселица», к которому мы уже обращались, стремится

воссоздать сам процесс такого убийства человека и его ощущения в предельно натуралистичных деталях:

> < ... > Тогда до капли кровь его застынет в жилах,
> Застынет в горле крик,
> Виденье виселицы он теперь не в силах
> Забыть хотя б на миг.
>
> .....
>
> Слов утешения монаха он не слышит,
> И в глухоте своей,
> Хотя еще живой, хотя еще и дышит,
> Он мертвеца мертвей.
>
> Все чувства умерли, черты лица сместились,
> В глазах застыла тьма < ... >[12]

Разочарование барочного человека в общественных ценностях, в возможностях победы добра над злом способствует развитию жанра «роковой» трагедии «ужасов», пессимистической и трагической сатиры.

Произведения литературы барокко в эпосе, лирике, драме, в том числе и те, к которым мы уже обращались, свидетельствуют (опять же в сравнении с эпохой Возрождения): в этой литературе сложилось более сложное, более драматическое, если не трагическое, представление о человеке, о сущности его взаимодействия с окружающим миром. Эта литература впервые так философски глубоко интересуется проблемой социальной обусловленности человеческой судьбы. Именно в литературе барокко был поставлен вопрос, который станет одним из главных для культуры классицизма: как взаимодействуют, как уживаются и побеждают личное и общественное начало в душе, во внутреннем мире человека. Более сложное понимание человека и его взаимодействия с окружающим миром проявляется еще и в том, что для литературы барокко принципиально важным оказывается вопрос о том, насколько человек зависит от своей собственной нату-

ры, от предуготованной ему судьбы и объективных законов исторического развития, от социальных процессов, которыми он управлять не может.

Человек барочной литературы осознает необъятную глубину бесконечного пространства, он — это «стойкий принц» Фернандо, протагонист одноименной драмы Кальдерона, который видит и понимает все богатство окружающего пространства. Для него это пространство наполнено стихийной органической силой и мощью, он различает в нем цветение плоти, радость многообразия красок; он видит, как в этом пространстве живет материя, вечно возникающая и вечно умирающая, его поражает изобилие форм этой материи. Все это для него — свидетельство «безмерного» величия мира, отчего, даже в неволе он не забывает им восхищаться:

Как безоблачно, глубоко
Небо в это время дня!
Благодарно ловит око,
Боже, дождь твоих даров!
Иов был в беде суров,
Солнце осыпая бранью.
Он родился в тьме незнанья,
Надо мной же свет Христов.
В тягости любых условий
Удивляться я привык,
Как безмерно мир велик.
Каждый солнца луч — язык
Для похвал и славословий.[13]

(Пер. Б. Пастернака)

Именно с этим величием мира, которому не перестает удивляться герой Кальдерона «в тягости любых условий», барочный человек и пытается сопоставить свое существование, свой, прежде всего, внутренний мир. Уподобляя себя окружающему миру, он начинает понимать и свое собственное существование как безбрежную стихию, как смену способов и форм существования, положений и состояний,

подобных тем, какие он видит в мире окружающем. И если во внешнем мире почти все зависит от игры случая, от проявления каких-то феноменов, то и его собственная жизнь видится как игра того же случая, как неожиданная находка или потеря. Сам себя и свою жизнь он видит, говоря словами того же «стойкого принца» Фернандо, результатом игры случая, — «судьбы игрушки и забавы». Он, в традициях средневекового миросозерцания, осознает, что его постоянно подстерегает самая неожиданная судьба, например, «царя» или «раба».

Литература барокко, как и ренессансная, понимает личность как автономное, свободное от внешних мировоззренческих и бытовых, прежде всего средневековых ограничений, явление. Личность человека, хоть и потесненная в центре мироздания, остается основным мерилом гуманистических ценностей. Другое дело, что, как уже отмечалось выше, эта личность понимается более глубоко и более широко, более перспективно. При этом сохраняется модель мира, в которой сущность человеческого, его главное предназначение определяется не реально окружающим миром, а находящимся в сфере небесного, в сфере высшего разума. Вспомним хотя бы поэму Мильтона «Потерянный рай»,

Разумеется, речь в данном случае идет о самых общих характерных чертах культуры барокко. Само повышенное внимание к личности человека, понимание ее как автономии, способствует тому, что отдельные представители этой культуры, обращаясь к одним и тем же сюжетам и сюжетным мотивам, образным и стилистическим решениям, дают этим сюжетам и образам прямо противоположное идейное звучание. Кроме того, внимание к отдельной личности влечет за собой и более выраженное национальное своеобразие барочной литературы, присущее разным странам Европы, нежели это наблюдалось в литературе эпохи Возрождения. Для примера посмотрим, как в самых общих чертах развивалась литература барокко в Италии, Испании, Франции и России.

Итальянская литература, с одной стороны, увлечена гедонистическими устремлениями и формальными поисками. В ней много блеска, внешне изысканного, связанного с риторическим мастер-

ством и экспериментаторством в области формы. Типичные для нее имена — **Джамбаттиста Марино** (1569–1625), признанный первым поэтом Италии, и **Габриэлло Кьябрера** (1552–1638).

Первый значительно расширил тематические рамки поэзии, научил ее изображать все, что доступно человеческому зрению. Любовь его лирического героя к женщине — это любовь язычника, упоенного ее телесной красотой. Его лирика наполнена словесными эффектами, оригинальными метафорами и антитезами. Он понимает поэзию как возможность создания «второй реальности», красочной и даже блистательной, но иллюзорной, эфемерной, в которой главное не правда реальной действительности, а красота выдумки, торжество поэтической техники, блистательность слов и образов.

Главное произведение Д. Марино — поэма «**Адонис**» (1623), которую отличает и стремление к монументальности (в ней сорок тысяч стихов), желание наполнить ее буквально изобилием мелких подробностей, вставных эпизодов, лирических отступлений, утонченных стихотворных миниатюр.

Г. Кьябрера умеет сочетать анакреонтические мотивы и жалобы по поводу упадка, переживаемого родиной, человеком, нравами, с необычайной музыкальностью, ритмической и мелодической выразительностью стиха.

С другой стороны, в итальянском барокко активно суровое, аскетическое начало, представленное, например, творчеством Т. Кампанеллы, о социально-утопическом романе которого «Город Солнца» мы уже говорили. Его отношение к любви можно назвать философски-умозрительным, словесные изыски и эффектные оригинальные образы — это не его сфера. Его волнует величие мыслящего человека, возможности гармонического развития этого человека и общества, он озабочен тем, как привести человека и общество к независимости и справедливости.

И, наконец, для итальянского барокко характерно активное развитие сатирических жанров, пародийной и бурлескной поэзии. Это направление может быть представлено именами **Алессандро Тассони** (1565–1635) и **Сальватора Розы** (1615–1673), которые, каждый

по-своему, отрицают господствующий уклад жизни, порядки и нравы, царящие в итальянском обществе.

Не менее, если не более, контрастная картина ***испанского барокко***. Две принципиально важные философские идеи лежат в основе творчества Луиса де Гонгоры и Франсиско де Кеведы.

Представитель первой поэт Луис де Гонгора понимает искусство как некое изолированное от реальной жизни явление, противостоящее уродству и неустроенности реального мира, это — сфера возвышенного, доступная не всем, а только избранным, интеллектуальной элите. Видимо, именно на эту интеллектуальную элиту рассчитан чрезвычайно усложненный стиль, создающийся во многом благодаря особой, часто загадочной метафористичности, сложности синтаксических конструкций, как, например, в сонете **«О скрытой быстротечности жизни»**:

Не столь поспешно острая стрела
Стремится в цель угаданную впиться
И в онемевшем цирке колесница
Венок витков стремительных сплела,
Чем быстрая и вкрадчивая мгла
Наш возраст тратит. Впору усомниться,
Но вереница солнц — как вереница
Комет, таинственных предвестниц зла.
Закрыть глаза — забыть о Карфагене?
Зачем таиться Лицию в тени,
В объятьях лжи бежать слепой невзгоды?
Тебя накажет каждое мгновенье:
Мгновенье, что подтачивает дни,
Дни, что незримо поглощают годы.[14]

(Пер. П. Грушко)

Это была попытка создать свой мир, уйти в него, как в убежище от нищеты реальной прозы жизни.

Вторая концепция представлена именем поэта и прозаика Франсиско де Кеведы. В соответствии с ней, искусство просто обязано проникать непосредственно в социальное бытие, в его противоре-

чия, и должно при этом проникаться обличительным пафосом. Поэтому проза и поэтические сатиры Кеведы на первый план выдвигают комическое начало, остроумно подвергают осмеянию пороки и несуразности окружающего мира:

Бурлескная летрилья[15]

Посетив разок Мадрид,
Вот какой узрел я вид.

Видел времени щедроты:
То, что было тополями,
Нынче сделалось пеньками;
Видел мост, его пролеты
Так забили нечистоты,
Что вода едва сочится;
Видел: щебетали птицы,
Люди плакали навзрыд.
Вот какой узрел я вид.

Видел много лекарей,
Что внезапно стали нищи,
Переправив на кладбище
Всех недуживших людей;
Видел: клялся брадобрей,
Что, мол, вовсе нет работы
И что в кошельке с субботы
Ни монетки не звенит.
Вот какой узрел я вид.

Видел голод, столь голодный,
Что глотать отвыкла глотка,
Что на нем уже чесотка
Сдохла, став совсем бесплотной;
Видел я, как благородный
Дон не вылезал из долга,
И я думаю, что долго
Долга он не возвратит.
Вот какой узрел я вид.

Видел сотни родников:
Хоть водой они обильны,
Жажду утолить бессильны —
Это очи бедняков;
Видел множество домов,
Толпы сирых и бездомных;
Видел, что в церквах огромных
Пламя свечек не горит.
Вот какой узрел я вид.

Видел город, что судьбою,
Столь к нему неблагосклонной,
Был низвергнут с небосклона
И повержен над рекою.
Кто бы вынесть мог такое?
Пронята его страданьем,
Речка с горестным рыданьем
От него стремглав бежит.
Вот какой узрел я вид,
Посетив разок Мадрид.[16]

(Пер. Л. Цывьяна)

Даже любовная лирика Кеведы исполнена не только рыцарственного отношения к женщине, но и органично включает в себя эпиграммное начало, не боясь при этом резких, но знаменательных поворотов темы, как, например, в сонете «**Рассуждения, с помощью которых доказывается, что можно любить сразу двоих**»:

Нам в памяти своей хранить не жаль
И нынешних, и прошлых дней волненья,
В тех и других и боль, и утешенье,
В них сопредельны радость и печаль,

Наносит разум на свою скрижаль
О сущем разнородные сужденья,
Дает законченное впечатленье
Той и другою стороной медаль.

Но ведь любовь — она не просто сила!
Могущественней всех на свете сил,
Она любовью мир преобразила.

Так отчего ж нельзя любовный пыл
Зажечь огнем не одного светила,
Но пламенем несхожих двух светил?[17]

(Пер. И. Чежеговой)

Во ***Франции*** литература барокко развивается в трех основных разновидностях, которые условно можно обозначить как *религиозную, прециозную* и *вольнодумную*.

Религиозное направление французского барокко выступает как иллюстрация Священного писания и ортодоксальных догм христианского учения. Ее тематика исходит из идей, хорошо известных уже средневековой эстетике: человек греховен и слаб, он обречен на страдания, жизнь его никчемна перед лицом божественной вечности. К утверждению такой идеологии во французском барокко направлено творчество **А. Годо** (1605–1672), который, может быть, наиболее талантливо и последовательно прославлял творца, говорил о бренности человека, раскрывал ему преимущества загробной жизни.

Второе направление французского барокко — *прециозное*. Главный жанр прециозной литературы — салонная поэзия, воспевающая галантную любовь и мелкие эпизоды светской жизни. Для этой поэзии характерны изощренная форма, вычурные метафоры, словесная игра и намеки, понятные узкому кругу посвященных.

Прециозное направление активно развивает жанр романа, прежде всего, пасторального, как, например, роман **Оноре д' Юрфе** (1568–1625) **«Астрея»** (1627–1628). Особой популярностью пользуется в этой литературе роман авантюрно-героический с рыцарской или псевдоисторической тематикой, взятой из античности или Древнего Востока. Таковы романы **«Изгнание Полександра»** (1629–1637) **Марена Леруа де Гомбервиля** (1600–1674), **«Артамен, или Великий Кир»** (1649–1653) **Мадлен де Скюдери** (1607–1701). История в этих романах выступает в качестве внешнего экзотического фона

для создания некоего идеального мира, для повествования об аристократической жизни и достоинствах аристократов.

Вольнодумное французское барокко, подобно религиозному, исходит из понимания непостоянства и бренности человеческой жизни. Однако при этом проявляет жгучую привязанность к земному существованию, к его радостям и наслаждениям. Поэты-вольнодумцы культивируют образ человека-эпикурейца, они зачатую весьма сатирически относятся к окружающей действительности и гротескно ее отражают. Вольнодумное барокко отмечено озорными вакхическими песнями, острыми сатирами и эпиграммами, часто весьма безбожного содержания.

Поэт Теофиль де Вио за свои вольнодумные стихи был даже выслан из Франции в 1619 году, а по возвращении в 1623 и вообще был арестован и даже приговорен к сожжению, но после пересмотра дела был пожизненно изгнан из Франции. Теофиль де Вио может проникновенно говорить о переживаниях человека и прославлять земные радости, отвергает любое ограничение индивидуальной свободы человека, доходя порой до любования дворянским аморализмом. При этом для его лирики (он был и прозаиком, и драматургом) характерны чисто барочная утонченная чувствительность и изощренность. Он тонко понимает природу, умеет передавать ее движение и гармонию. Особого внимания заслуживает любовная лирика Теофиля де Вио, лишенная аффектации и манерности, передающая неподдельность чувства, наполненная философским содержанием.

Или **Антуан де Сент-Аман** (1595–1661) — автор галантных поэм, сонетов и поэтических посланий, героикомических поэм («**Смехотворный Рим**», 1643; «**Альбион**», 1644). Особую славу ему принесли бурлескные стихи и «вакхические» оды «**Обжоры**», «**Попойка**». Поэзия Сент-Амана проникнута духом внутренней независимости, радостью жизни, апологией свободы чувств, мыслей, творческой фантазии. Поистине шедеврами барочной лирики стали его ода «**Уединение**», вакхический гимн «**Виноградная лоза**», бурлескная импровизация «**Арбуз**» и большой цикл сонетов, а также жанровых зарисовок повседневного существования нищей, но радующейся жизни, беспечной литературной богемы.

Новое дыхание развитию вольнодумного барокко и, прежде всего, в виде бурлескной поэзии дает творчество **Поля Скаррона** (1610–1660) и **Сирано де Бержерака** (1619–1655).

Первому принесли известность бурлескные поэмы «**Тифон, или Гигантомахия**» (1644) и «**Перелицованный Вергилий**» (1648–1652). Бурлескно изображая античных богов, Поль Скаррон наделяет их человеческими слабостями и пороками, изображает в нарочито будничной обстановке. Это был вызов прециозной литературе, которая переносила галантные нравы светских салонов в античную мифологию, и герои античных мифов таким образом служили воспеванию дворянской государственности.

Сирано де Бержерак писал сонеты, рондо, памфлеты в духе бурлескной поэзии, комедии и трагедии. Особой популярностью пользовался, к примеру, памфлет «**Против одного иезуита, убийцы и клеветника**».

Черты культуры барокко в России впервые проявляются в «**Житие протопопа Аввакума, им самим написанном**». Во-первых, его житие знаменует собой ломку жанров, столь характерную для барочной культуры. Он не просто впервые объединяет героя и автора агиографического повествования, но порывает с литературными запретами. Абсолютно барочными выглядят его повествования о собственных переживаниях, когда он, словно лирик «тужит», «рыдает», «вздыхает», «горюет». В культуре барокко поэзия понималась как «царица искусств». В соответствии с этой традицией, **Аввакум** (1619 или 1620–1682) тоже пользуется поэтической речью, ориентируясь на народный сказовый стих[18]:

О душе моя, что за воля твоя,
Иже ты сама в той дальней пустыни
Яко бездомная ныне ся скитаеш,
И з зверми дивиими житие свое имееш,
И в нищите без милости сама себе изнуряеш,
Жаждею и гладом люте ныне умираеш?
Почто создания Божия со благодарением не приемлеш?
Али ты власти от Бога не имееш
Доступити сладости века сего и телесные радости?

Барочное сознание протопопа Аввакума проявляется и в том, как он умеет возводить обыденное, ничтожное до уровня символического. Агиографическая литература до него никогда не опускалась до таких, например, подробностей, которые присутствуют в рассказе о первом «темничном сидении» Аввакума в 1653 году:

«<...> Бысть же я в третий день приалчен, — сиречь есть захотел, — и после вечерни ста предо мною, не вем ангел, не вем — человек, и по се время не знаю, токмо в потемках молитву сотворил и, взяв меня за плечо, с чепью к лавке привел и посадил и лошку в руки дал и хлеба немножко и штец похлебать, — зело прикусны, хороши! — и рекл мне: «полно, довлеет ти ко укреплению!» Да и нестало ево. Двери не отворялись, а ево не стало! Дивно только — человек; а что ж ангел? ино нечему дивитца — везде ему не загорожено <...>»[19]

Ангел в сочетании с тем, чтобы «штец похлебать» — это чисто барочная манера повествования. В житие Аввакума проявляется и тяготение барокко к подробному выписыванию трагической сущности жизни, несчастий и мучений человека:

«<...> Наутро кинули меня в лотку и напредь повезли. Егда приехали к порогу, к самому большему — Падуну, река о том месте шириною с версту, три залавка* чрез всю реку зело круты, не воротами што попловет, ино в щепы изломает, — меня привезли под порог. Сверху дождь и снег; а на мне на плеча накинуто кафтанишко просто: льет вода по брюху и по спине, — нужно** было гораздо <...>»[20]

Или:

«<...> Посем привезли в Брацкой острог и в тюрму кинули, соломки дали. И сидел до Филипова поста в студеной башне; там зима в те поры живет, да бог грел и без платья! Что собачка в соломке лежу: коли накормят, коли нет. Мышей много было, я их скуфьею бил, — и батожка не дадут дурачки! Все на брюхе лежал: спина гнила. Блох да вшей было много <...>»[21]

---

* *залавок* — уступ

** *нужно* — трудно

Приведенные отрывки, как и все житие протопопа Аввакума, наглядно показывают то, как для барочной культуры характерно несовпадение и неравнозначность признаков, элементов художественного текста, их распределения на различных стилевых уровнях и в различных жанрах. Поэтика барокко во многом строится на неожиданном сочетании идей и образов (ангел и «штец похлебать», «уповая на Христа» и «блох да вшей было много»). Такое сочетание расширяет восприятие создаваемого в тексте художественного мира, помогает создать особое интеллектуальное и эмоциональное состояние.

Наиболее последовательно и завершенно культура барокко представлена в творчестве **Симеона Полоцкого** (1629–1680), **Карион Истомина** (сер. 17 в.–1717), **Сильвестра Медведева** (1641–1691).

Творчество Симеона Полоцкого развивает ту особенность барочной культуры, которую мы уже обозначали как сближение литературы с наукой, как использование в науке, и прежде всего в философии, иллюстративных возможностей искусства.

Наука эпохи барокко, как известно, тяготела к энциклопедичности. В период расцвета барочной культуры наступил тот момент, когда человечество словно бы решило подвести итоги своего развития, собрать и расклассифицировать свои знания и представления о мире и человеке с самых древних времен и до сегодняшнего дня. Именно в это время создаются первые энциклопедические труды в разных областях знания — всевозможные «учения», «иконологии», «компендиумы»*. Они ставили своей задачей всесторонне охватить и исчерпать избранный для освещения предмет, показать его всесторонне и во множестве иллюстраций. Таким образом, в науке, а вслед за ней и в искусстве, развивается прикладная направленность.

В русле этой тенденции Симеон Полоцкий стремится литературными средствами воспроизвести различные понятия и представления современной жизни. Его лирика проникнута логикой, что сближает

* Компендиум (от лат. compendium — сокращение) — сжатое, суммарное изложение основных положений какой-либо науки, исследования и т. п.

ее с наукой, при этом она еще и необычайно преисполнена морали. Он пишет сборники стихов (например, «**Рифмологион**», и «**Вертоград многоцветный**»), которые напоминают обширные энциклопедические словари. Сами стихи представляют собой своеобразные словарные статьи, из которых читатель может получить самую исчерпывающую информацию по заявленной теме. Поэтому темы стихов имеют самый общий характер: *закон, труд, воздержание, согласие, достоинство, любовь к подданным, чародейство, славолюбие, пьянство;* или: *купечество, монах, дева, невежда, клеветник.* Стихи представляют собой толкование этих явлений и понятий, а сборники выглядят как толковые словари. Однако главное при этом заключается в том, что поэтическое начало затмевается началами общепринятой христианской морали. Примером может служить стихотворение «**Пиянство**»:

Человек некий винопийца бяше
меры в питии хранити не знаше,
Тем же многажды повнегда упися,
в очню ею всяка вещь двоися.
В едино время прииде до дому
и вся сугуба зрешася оному,
Име два сына, иже предстояста
ему четыри во очию стаста.
Он нача жену абие мучити,
да бы ей правду хотела явити,
Когда два сына новая родила
и с коим мужем она приблудила.
Жена всячески его увещаше,
вино виновно быти сказоваше.
Но он никако хоте веры яти,
муку жестоку нача умышляти;
Взял есть железо, огнем распаляше,
ко жене бедней жестоко вещаше;
«Аще ты инем мужем не блужденна,
сим не будеши огнем опаленна;
Аще же с инем блуд еси творила,
имать ожещи тя огненна сила».

Бедная жена в люте беде бяше,
обаче умно к нему глаголаше:
«Рада железо огненное взяги,
невинность мою тебе показати,
Токмо потщися своею рукою
подати оно ты на руку мою».
А все железо распаленно бяше,
чесо пияный во ум не прияше.
Ятся железа, люте опалися,
болезни ради в мале отрезвися.
И се два сына точию видяше,
невинность жены, свою вину знаше;
Срамом исполнен, во печали был есть
и прощения у жены просил есть,

Тако пиянство ум наш помрачает; —
всяк убо того верный да гонзает.[22]

Как видно из процитированного выше стихотворения, Симеон Полоцкий изображает человека через сюжет, его образ подчиняется сюжету, от него зависит. Главное в этом стихотворении не человек, а сюжет, занимательный и в то же время нравоучительный. Эту направленность своего творчества Симеон Полоцкий неизменно подчеркивал. Вот как пишет он в **«Предисловии ко благочестивому читателю»** (сборник «Вертоград многоцветный»): «Обрящет зде юный укротителная стремлений страстей си и угасителная пламеней ярости и похоти, втемлющая непщевание о многолетствии, показующая прелести сего мира и от бога удаляющая. Обрящет старый утверждающая немощь его ко подвигом духовным и наставляющая ко памяти краткости века и поминанию близ сущыя смерти и прочих последних. Обрящет зде благородный и богатый врачевства недугом своим: гордости смирение, сребролюбию благо расточение, скупости подаяние, велехвалству смиренномудрие. Обрящет худородный и нищий своим недугом целебная: роптанию терпение, татбе трудолюбие, зависти тленных презрение. Обрящет неправду творящий врачебное недугу си былие: правды творение; гневливей — кротость и прощение удобное; ленивец — бодрость; глупец — мудрость; не-

вежда — разум; усумляющийся в вере — утвержение; отчаянник — надежду; ненавистник — любовь; продеряивый — страх; сквернословец — языка обуздание; блудник — чистоту и плоти умерщвление; пияница — воздержание. И всякими инеми недуги одержимии обрящут по своей нужде полезная былия и цветы».[23]

Стремление строить сюжет, выводить повествовательную линию, создавать поэтический рассказ, описывать явления доминирует у него надо всем остальным. Поэтому стихи его основаны или включают в себя многоразличные сюжеты исторического и псевдоисторического характера, библейские и агиографические, апокрифические и мифологические, сказочные и басенные и т. д.

Однако самое характерное при этом то, что для Симеона Полоцкого мир — это некое абсолютное единство во всей совокупности красот и безобразий, добра и зла, социального и природного. Это проявляется в том, что он использует одни и те же средства художественной выразительности для повествования о том, кто такой «Альфонс краль орагонский» и «слон нелеполичный», «Камвизес царь персидский» и «велблуд горбатый», «любомудрец Фалес Милеский» и крокодил, «историограф Страбо» и хамелеон, камень-сапфирь и «человек некий винопийца», Семирамида и дипсас-змий, «морской разбойник Дионид реченный» и престол Соломона, аспид и жезл Ааронов…

Для литературы барокко в России характерно более активное, нежели это было в европейских вариантах этой культуры, вторжение народного языка и фольклора, что можно наблюдать на примере творчества протопопа Аввакума, Симеона Полоцкого, Сильвестра Медведева, Кариона Истомина. Это создавало условия для формирования литературного языка. Барокко в России оказалось более свободным от вычурности и прециозности европейского, в нем отмечено последовательное стремление к возвышенной ясности стиля, что способствует развитию духовной и светской лирики.

Сущность картины мира культуры барокко строится на противопоставлении земного и небесного миров, на понимании жизни человека как вечной антиномии духа и тела. Человек барочного сознания видит мир, с одной стороны, как бесконечное динамическое един-

ство, как предустановленный свыше миропорядок, как проявление божественного начала. А с другой, мир, в котором господствуют иррациональные силы, где властвует стихия человеческой жизни, подчиненная требованиям и логике тела, когда на первое место выступают страсть и инстинкт. И если в первом мире иерархическая система ценностей подчинена высшему разуму, то во втором все строится не на логике божественного, а на сложившихся обычаях, традициях, ежедневных делах и потребностях.

Отсюда — повышенное внимание, нашедшее отражение в поэтике этой культуры, к столкновению противоположных начал, из которых сложена натура человека; отсюда — необычайный драматизм, а то и трагизм антиномий его внутреннего состояния и жизни в окружающем мире; отсюда же — и напряженное вглядывание в грани его индивидуальности, повышенное внимание к пластике его и мира, активные, интенсивные краски в воссоздании характера, потребностей и мыслей этого человека. Другое дело, что барочная культура так и не решила проблему развития человека, она понимает его как своеобразный экран, на котором отражаются противоречия между миром небесным и земным, он — только точка приложения сил, находящихся в вечной оппозиции.

С этим как раз связано то, что поэтика барокко построена на стремлении сочетать радость и цветение жизни с ее увяданием, совмещать тлен и разрушение с созидательным началом, красоту с уродством, величие оттенять ничтожным и смешным, мудрость подчеркивать безумием. Барочный человек потому и потеснен теологией из центра мироздания, что в его сознании пропала четкая граница между добром и злом, и это вызывает в нем зыбкость ощущения реальной жизни, стремление найти опору в вечном, в небесном, — упорядоченном и гармоничном.

---

[1] Гонгора Л. «Поет Алкиной — и плачет...» http://www.ipmce.su/~lib/gongora.html

[2] Франциско де Кеведо. «Преходит все, но не мои страданья...» // Испанский Парнас, двуглавая гора, обитель девяти кастильских муз. — Л.: Худож. лит., 1980. С. 104.

[3] Оврэ Ж. В движении этого мира // Европейская поэзия XVII века: Библиотека всемирной литературы. Серия первая. Т. 41. — М.: Худож. лит. 1977. С. 636–637.

[4] Дах С. Приглашение к веселью. Там же. С. 201–202.

[5] Теофиль де Вио. Ода. Библиотека всемирной литературы. Т. 41. С. 641.

[6] Теофиль де Вио. Виселица. Там же. С. 641.

[7] Джонсон Б. «Ты, Пенсхерст, не из мрамора сложен...» http://www.lib.ru/INOOLD/DZHONSON/

[8] Кампанелла Т. Город Солнца http://www.lib.ru/INOOLD/KAMPANELLA/suntown.txt

[9] Джон Мильтон. Потерянный рай http://www.lib.ru/POEZIQ/MILTON/milton.txt

[10] Джон Мильтон. Потерянный рай http://www.lib.ru/POEZIQ/MILTON/milton.txt

[11] Гонгора Л. «Где башня Кордовы гордой...» http://www.ipmce.su/~lib/gongora.html

[12] Теофиль де Вио. Виселица. Библиотека всемирной литературы. Т. 41. С. 640–641.

[13] Педро Кальдерон. Стойкий принц. http://www.lib.ru/POEZIQ/KALDERON/calderon3_1.txt

[14] Гонгора Л. «Не столь поспешно острая стрела...» http://www.ipmce.su/~lib/gongora.html

[15] Летрилья — литературная форма в Испании. 16-стишная строфа на две рифмы с рефреном.

[16] Франциско де Кеведо. Бурлескная летрилья. Испанский Парнас, двуглавая гора, обитель девяти кастильских муз. С. 123.

[17] Франциско де Кеведо. Рассуждения, с помощью которых доказывается, что можно любить сразу двоих. Там же. С. 156.

[18] Позже Аввакум отказался от того, чтобы включать стихотворение «О душе моя...» в текст жития.

[19] Житие протопопа Аввакума, им самим написанное // Хрестоматия по древней русской литературе. Под ред. Н. И. Прокофьева. — М.: Просвещение, 1973. С. 482.

[20] Там же. С. 484.

[21] Там же.

[22] Симеон Полоцкий. Избр. Соч. М.-Л., 1953. С. 54–55.

[23] Цит. по: Еремин И.П. Поэтический стиль Симеона Полоцкого. Труды Отдела древнерусской литературы (ОДРЛ) Института русской литературы Академии наук СССР, т. VI, М.-Л., 1948. С. 148–149.

КЛАССИЦИЗМ

Считая источником красоты гармонию Вселенной,
обусловленную лежащим в ее основе духовным началом,
эстетика классицизма ставила перед художником задачу
привносить эту гармонию («подражать природе»)
в изображение действительности,
превращая природу в «прекрасную природу».
«Подражание природе», правдоподобие — другое
название для вещей, какими они должны быть согласно разуму.
Н.А. Сигал

Одной из доминирующих культур в Европе XVII века был классицизм (от лат. *classicus — образцовый*). Художественная картина мира классицизма двусферна. Мир, в котором живет человек (земной мир), понимается как результат деятельности мира небесного, божественного. Земной мир, являясь по-своему отражением мира небесного, представляет собой логическую, четко выстроенную, иерархию явлений, понятий, ценностей. Идея иерархии ценностей пронизывает всю художественную культуру классицизма, который, в соответствии с ней, выстраивает даже иерархию стилей и жанров.

Понимая земной мир как результат божественной деятельности, как проявление деяний высшего разума, классицистическая идеология исходит из того, что задачей искусства является познание этого мира, но не во имя самого познания как такового. Эстетика классицизма связывает проблему познания с общественно-воспитательной функцией искусства, которой придается огромное значение. Эстетическое наслаждение как функция искусства классицистами не отрицается, однако для них такое наслаждение — не самоцель, а лишь путь к облагораживанию человеческой натуры. Эстетическое наслаждение понимается в культуре классицизма как средство познания божественной сущности реального мира, т.е. мира иерархически выстроенных явлений, понятий и ценностей. Эта иерархическая структура существует независимо от воли и сознания человека, ибо

создана по воле высшего разума, но она доступна человеческому познанию, которое понимается как подражание. Принцип «подражания природе»[1] для классицистов означает, что реальная действительность познаваема, и, прежде всего, в аспекте выделения и обобщения ее характерных черт. «Подражание природе» у классицистов регламентировано требованием воспроизведения реальной действительности лишь до того предела, пока эта действительность соответствует законам разума. В понимании прекрасного классицисты исходят из того, что высшим судьей его является «хороший вкус», который может быть обусловлен опять-таки только законами разума. **Никола Буало** (1636–1711) в **«Поэтическом искусстве»** (1674) отмечает в качестве одного из неоспоримых достоинств творчества поэта-классициста, его современника, то, что он создал

> < ... > Простой и стройный стих, во всем угодный музам,
> Велел гармонии к ногам рассудка пасть
> И, разместив слова, удвоил тем их власть.
>
> ... Его признали все, он до сих пор вожатый,
> Любите стих его, отточенный и сжатый,
> И ясность чистую всегда изящных строк,
> И точные слова, и образцовый слог![2]
>
> *(Пер. Э. Линецкой)*

Гармония, падшая к ногам рассудка, «ясность чистая» и точность слов, отточенность и сжатость, «образцовый слог» — это и есть «хороший вкус» по «законам разума» для классицистов.

Разумные начала эстетики классицизма требуют считать источником красоты гармонию вселенной, природы, созданной божественным провидением. С этим связано требование «подражания природе» как воспроизведения действительности в соответствии с законами разума. Иными словами, природа может быть отображена в художественном произведении только в облагороженном, очищенном, преображенном виде. Это облагораживание, очищение, преображение должно происходить в соответствии с представлениями художника и той социальной среды, с мнением которой он привык

и должен был считаться. «Подражание природе» для художественного текста оборачивалось обязательным соответствием разумному ходу вещей, правилам светских и иных «приличий», требованиям хорошего тона, как его понимали в современном обществе.

Необходимо «подражать природе», ибо она создана по законам высшего разума, и в ее основе лежит высшее духовное начало. Несмотря на то, что природа для классицистов — образец гармонии, и поэтому ей необходимо «подражать», они требуют от художников привносить в изображение действительности свою гармонию, создавать образ «прекрасной природы». Тот же Никола Буало, выступая против «невероятного» за создание «правдоподобного» в искусстве, утверждал:

Невероятное растрогать неспособно.
Пусть правда выглядит всегда правдоподобно:
Мы холодны душой к нелепым чудесам,
И лишь возможное всегда по вкусу нам.
И все события, да будет вам известно,
С подмостков зрителям показывать уместно:
Волнует зримое, сильнее, чем рассказ,
Но то, что стерпит слух, порой не стерпит глаз.
Пусть напряжение доходит до предела
И разрешается потом легко и смело <...> [3]

Правдоподобие понимается классицистами как другое наименование для явлений и предметов окружающего мира, которое они получают, когда становятся частью картины мира художественного произведения. Исключительное право для таких наименований имеет опять-таки разум. В любом изображении «наставницей» должна быть природа, надо только, чтобы подражающий, по Н. Буало, был «наделен поэта острым зреньем». В отрывке из «Поэтического искусства», который будет процитирован ниже, есть еще одна принципиально важная особенность художественного сознания классицизма: жизнь понимается как развитие, как постоянное движение окружающего мира и, прежде всего, человека к изменениям («Нас

времени рука меняет день за днем»). Время понимается как активная категория, как одно из главных проявлений сверхреальности:

Коль вы прославиться в Комедии хотите,
Себе в наставницы природу изберите.
Поэт, что глубоко познал людей сердца
И в тайны их проник до самого конца,
Что понял чудака, и мота, ленивца,
И фата глупого, и старого ревнивца,
Сумеет их для нас не сцене сотворить,
Заставив действовать, лукавить, говорить

Пусть эти образы воскреснут перед нами.
Природа от своих бесчисленных щедрот,
Особые черты всем людям раздает,
Но подмечает их по взглядам, по движеньям
Лишь тот, кто наделен поэта острым зреньем.
Нас времени рука меняет день за днем,
И старец не похож на юношу ни в чем.[4]

Принцип «подражания природе» весьма существенно характеризует классицизм как тип культуры в целом. Он является свидетельством того, что классицистическое художественное сознание основано на идее познаваемости первой реальности (окружающий мир) средствами второй (художественное произведение). Кроме того, в соответствии с этим принципом классицизм утверждает необходимость обобщения характерных черт действительности.

Классицисты основывались на учении Рене Декарта (1596–1650), для которого прекрасное тождественно разумному, а единственно достоверным методом познания является рационалистическое обобщение. Поэтому природа, как предмет изображения в художественном пространстве текста, не может быть воспроизведена в нем в чистом виде, необходим тщательный отбор, в основе которого лежит природа человеческого сознания. Именно она имеет способность к облагораживанию *низкого* и *безобразного* через свое эстетически разумное восприятие. Требование тщательного отбора в соответствии с природой человеческого знания приводит к тому, что

в художественном творчестве классицизм проявляет интерес почти исключительно к вечному, неизменному. Каждое явление реальной жизни («природы») понимается им как возможность распознания существенного, типологического, а индивидуальное понимается как случайное, сопутствующее вечному и, если не полностью отрицается, то принимается во внимание как вторичное, несущественное. Классицисты были уверены в том, что творят образцовое искусство воистину для вечности. Например, поэт **Франсуа де Малерб** (1555–1628), основоположник французского классицизма, в сонете «**Королю**» (1624) говорит не только о «неизменном», вечном мире, возвращенном «земле и морю», о короле как «залоге венца вселенной», но и о том, что написанное им самим «не погибнет вечно»:

Да, вы, соединив с отвагой несравненной —
Единственным в те дни спасением для нас —
Всю зрелость мужества в расцвета ранний час,
Земле и морю мир вернули неизменный!

Да, гидра Франции, восстаньями растленной,
Иль жала лишена, или мертва сейчас!
Всё это — счастье. В нем скрывается для вас,
Для вашего чела залог венца вселенной.

Но то, что я — земной свидетель дивных дел,
О, знайте, мой король, то — лучший ваш удел:
Сама судьба о вас заботится сердечно.

Все восхваляют вас, но равенства здесь нет:
Творения иных живут немного лет, —
Что написал Малерб, то не погибнет вечно![5]

(Пер. М.М. Замаховской)

Принципиально и то, что для Малерба важна мысль о сверхреальности. Если у Никола Буало в «Поэтическом искусстве» роль сверхреальности выполняет «рука времени», то в «Сонете Королю» поэт называет себя «земным свидетелем дивных дел», что само по себе предполагает наличие свидетелей иного, неземного, то есть небесного характера.

Картина мира классицистического искусства, создаваемая на основе «хорошего вкуса», по законам разума, основана на том, что реальная действительность представляет собой несовершенный вид реальности, а искусство призвано создать это совершенство, восполнить недостающие черты божественной гармонии, усовершенствовать пространство и время, дать совершенную модель их бытования во второй реальности. Такая «усовершенствованная» в произведении искусства картина мира должна служить и средством, и моделью для воспитания, облагораживания человека. Поэтому реальность у классицистов может стать «второй реальностью» (произведением искусства), только пройдя путь преображения и облагораживания «хорошим вкусом» автора, который, в свою очередь, является производным и зависит от вкусов и мнений общества, его норм, требований хорошего тона, понятий о приличиях.

В таком облагороженном, преображенном «хорошим вкусом» виде реальность предстает в классицистической драме, направленной к исправлению нравов и воспитанию человека, к примеру, у наиболее заметных представителей французской драматургии: Корнеля, Расина, Мольера. Такую преображенную и облагороженную реальность представляют эпос и лирика. Одной из форм улучшения, гармонизации реальности в художественном тексте для культуры классицизма стал, так называемый, жанр утешений. Франсуа де Малерб, преуспевший в этом жанре, создает **«Утешение господину Дюперье»** в связи со смертью пятилетней дочери его близкого друга. Сам текст утешения представляет собой попытку вернуть гармонию в реальный мир, из которого так безвременно ушло невинное создание, дать модель поведения человеку, который не может победить скорбь и тоску:

< ... > Напрасны жалобы и сетованья эти,
Смири тоску души,
Люби отныне тень и о потухшем свете
Ты память потуши.

Людской обычай благ, я признаю, не споря, —
Слезами боль лечить,
Через плотину глаз излить всю тяжесть горя
И сердце облегчить.

Тот, кто любовь свою оплакать не способен,
Чью боль не выдаст стон,
Бесчувственной душой тот варвару подобен
Иль впрямь души лишен.

Но — раб отчаянья, отвергнув утешенье,
Ты возомнил, скорбя,
Что ближних возлюбил в надменном сокрушенья
Сильнее, чем себя <...>[6]

(Пер. М. Квятковского)

Поэт призывает своего друга перестать «скорбеть», выйти из лабиринта уныния, оставив светлую память об усопшей, и не пытаться спорить с непреложностью смерти — только так можно восстановить пошатнувшуюся гармонию жизни.

Восстановление или сохранение гармонии окружающего пространства и времени для героев **Пьера Корнеля** (1606–1684) связано, прежде всего, с необходимостью следовать своему долгу и сохранять честь в условиях противоречия между индивидуальными устремлениями личности и долгом перед обществом. В трагикомедии «**Сид**» (1637) долг понимается как соблюдение принципа фамильной чести, в подчинение которому отдается все личное. Если один из героев считает, что

Свое достоинство над долгом возвышая,
Чуть-чуть ослушаться — вина не столь большая..,

то обязательно получает отповедь:

... Вы обольщаетесь: наш долг всегда гласил
Служить властителю по мере наших сил:
Вы губите себя, живя в такой надежде.[7]

(Пер. М. Лозинского)

У Корнеля даже воспитательница инфанты знает и о своем долге, и о том, что такое долг крови и сана, который не может быть нарушен «восчувствованиями» к «простому рыцарю»:

Пусть я мой долг нарушу, -
Я порицаю пыл, объявший вашу душу.
Принцесса может ли, забыв свой сан и кровь,
К простому рыцарю восчувствовать любовь?
А мненье короля? А всей Кастильи мненье?
Вы помните иль нет свое происхожденье?

Только следование долгу способно сохранить мир в том виде, который представлялся классицистическому сознанию как находящийся в равновесии и гармонии:

Но есть священный долг, — и я его блюду, —
Веленья короля не подвергать суду. —

говорит отец дона Родриго, возлюбленного Химины, дон Дьего.

Еще одну модель или путь преображения и облагораживания реальности представляет, например, **Жан-Батист Мольер** (1622–1673). Это путь высмеивания общественного зла, противопоставления порокам господствующих сословий ума, смекалки, жизнерадостности людей низкого происхождения как средство восстановления гармонии мира, пошатнувшейся в силу «болезни нравов». Его слуги и служанки — это одно из проявлений гармоничного понимания мира, который надо излечить посредством смеха и остроумных издевательств от Тартюфа и Оргона, («**Тартюф**», 1664), Журдена, возомнившего себя аристократом («**Мещанин во дворянстве**», 1770), Гарпагона, с его болезненной скупостью («**Скупой**», 1668) и многих других. Конфликт большинства пьес Мольера строится на разном понимании гармонии мира. Так, для возлюбленного дочери Гарпагона Валера («Скупой») одно из свидетельств гармонии мира — это когда отцы готовы «скорей пожертвовать приданым, чем счастьем дочери. Позабыв о выгоде, они для дочери искать бы стали в браке согласья душ, сладостного всем супругам, чтобы в се-

мье царили добродетель, мир, отрада и, конечно..». Гарпагон не дает ему договорить, прерывая принципиально важной для него репликой: «Без приданого!»[8] *(Пер. Н. Немчиновой).*

Клеант, произнося за своего отца приветственную речь Марианне, в которую оба влюблены, с иронией апеллирует к тем ценностям мира, которые дороги для Гарпагона прежде всего: «Да, сударыня, счастье обладать вами в моих глазах дороже всех сокровищ мира, только к нему я и стремлюсь. Нет ничего на свете, чего бы я не совершил ради столь драгоценной победы, нет препятствий, которых я...»

После того, как Лафлеш «у господина Гарпагона кубышку утащил», последний потерял самое ценное для него в этом мире, а с ним вместе смысл существования в нем: «Что мне делать теперь в этом мире? Зачем мне теперь жить? Все кончено! Ох, смерть моя пришла! Умираю, умер, погребен, зарыт в могилу. Ужели никто меня не воскресит? Спасите, верните деньги или хоть откройте, кто украл! А?..»

Спасение от смерти, от погребения в могилу, то есть восстановление разрушенной для Гарпагона гармоничной модели мира, в котором он обладает богатствами, может быть достигнуто только возвращением украденного или хотя бы сообщением имени вора.

При всем многообразии воссоздания реальной действительности, разности ее оценок в литературе классицизма, последняя неизменно исходит из того, что художественный текст должен быть моделью преображенной, улучшенной по «законам разума» и в соответствии с «хорошим вкусом» действительности.

Образцом и идеалом воплощения разума в искусстве, «хорошего вкуса» его создателей классицистами почиталась античность, поэтика Аристотеля и Горация.

Античное наследие понимается классицистами как некая художественная норма. «Эллада — мать искусства, за это ей хвала», — писал **Жан де Лафонтен** (1621–1695), по убеждению которого, поэтов, его современников, «сам Феб учил и дал нам в образец»[9] *(Пер. В. Левика).* И его слова представляют некое общее отношение классицистов к античному наследию, в первую очередь, Древней Греции. Поэтому столь широко их обращение к жанрам, сюжетам и образам,

воспринятым от древности. Более того, античность стала для классицистического сознания источником поиска значительных жизненных обобщений для отображения современного мира, для выработки рационалистических подходов в современном художественном мироощущении. И даже утверждение идеала душевной гармонии, равновесия, достигаемого ценой разумного самоограничения, классицисты связывали с античностью.

Один из основоположников французского классицизма поэт **Матюрен Ренье** (1573–1613) начинает послание **«Придворная жизнь»** с размышления:

Маркиз, что делать мне? Берет меня сомненье.
Набегавшись опять, приняться за ученье,
Чтобы опять Гомер пленял нас в этот век.
Чтобы собрать все то, что нам оставил грек…[10]

(Пер. М.В. Талова)

Жан Расин (1599–1673), создавая трагедию **«Федра»** (1677), использовал сюжеты драмы Еврипида («Ипполит») и Сенеки («Федра»), объясняя это так: «Вот еще одна трагедия, сюжет которой заимствован у Еврипида. При том, что в развитии действия я следовал пути несколько иному, чем упомянутый автор, я позволил себе обогатить мою пиесу всем, что в его пиесе кажется мне наиболее ярким. Будь я ему обязан одной лишь общей идеей характера Федры, и то бы я мог сказать, что благодаря ему создано едва ли не самое значительное из написанного мною для театра. То, что этот характер имел столь выдающийся успех во времена Еврипида и что его столь же хорошо принимают в наше время, меня ничуть не удивляет, ибо ему присущи свойства, коих Аристотель требует от героев трагедии, дабы эти герои могли вызвать сострадание и ужас».[11] *(Пер. М.А. Донского).*

В уже цитировавшемся «Утешении господину Дюперье» Франсуа Малерб для достижения своей «утешительной» цели счел необходимым обратиться к авторитету античной мифологии, в которой сроки жизни человека определяют богини Парки и спорить с ними бессмысленно:

О нет! Душа коснется крайней меты
И Парки нить прервут,
Исчезнут и лета, едва достигнув Леты,
За нею не пойдут.[12]

Столь внимательное отношение к античному наследию объясняется еще и тем, что нарождающаяся идеология абсолютизма стремилась во что бы то ни стало доказать, что ее эпоха — это еще один «золотой век» в истории человечества, подобный античности. Необходимо было провести культурную параллель между своим временем и античностью, чтобы вывести преемственность, если не идентичность культурных ценностей.

Живопись классицизма, например, не только очень широко обращается к античным сюжетам, героям, идеям, но очень часто одевает героев своей эпохи в одежды античных времен, помещает их в соответствующие интерьеры. Подобным образом относится к своим героям классицистическая скульптура. Памятник Генералиссимусу А.В. Суворову, стоящий в Санкт-Петербурге на Марсовом поле, скульптора **Михаила Ивановича Козловского** (1753–1802) представляет великого полководца в образе древнеримского бога войны Марса. И дело было не только в «переодеваниях». Французский художник **Пьер Нарсис Герен** (1774–1833) в качестве основы картины **«Эней рассказывает Дидоне о гибели Трои»** (1815) использовал сюжет из «Энеиды» Вергилия. Однако он словно бы не знает о драматических событиях истории любви карфагенской царицы Дидоны и основателя Рима Энея. Он создает типичный для живописи классицизма, в частности для стиля ампир, образ молодых людей, которые должны представлять собой золотой век человечества. Художник сохраняет историческую достоверность деталей интерьера, костюмов, но картина скорее возбуждает ассоциации с современным светским обществом. Последнее достигается поведением, позами героев: полулежащая на ложе Дидона ведет неспешную беседу с вернувшимся из странствий Энеем. Вся воссоздаваемая атмосфера напоминает современный прием хозяйкой модного салона, возлежащей на канапе в ампирном платье, своего хорошего светского знакомого, нежели возлюбленного.

Стилизуя жизнь в духе античного идеала, классицизм в живописи и скульптуре, как и в литературе, создает интерпретацию образов античной древности в духе салонной красивости, декоративной изысканности, формируя тем самым иллюзию не только эмоциональной, но и бытовой сопричастности героя классицистического искусства ценностям античности.

Понимание мира как логически выстроенной по законам высшего разума гармонии, в которой наличествуют частности, детали, подробности, разрушающие цельность этой гармонии, требует от художника-классициста воссоздания в художественном произведении пространства и времени, в которых эти «мешающие» частности и подробности либо отсутствуют, либо указаны пути их преодоления, уничтожения во имя восстановления утраченного, логически выверенного единства и совершенства мира. Отсюда — предпочтение разума чувству, рационального — эмоциональному, общего — частному, понимание их как постоянной оппозиции, что, в конечном итоге, во многом составляет основу поэтики классицизма. Эстетика этой культуры нормативна: в ней нет места «неорганизованному» вдохновению и своевольной фантазии. На первое место ставится творческая дисциплина и строгое соблюдение законов логики, которые не могут потерять своего значения во времени, правил эстетики, которые не зависят от воли человека. Для последовательного классициста ценность художественного произведения в значительной мере определяется степенью его логической стройности и ясности, упорядоченностью его композиционного членения, четкостью в отборе изображаемых жизненных явлений.

Художественное произведение как особый мир, как вторая, художественная реальность должно строиться на основании строгих канонов, обнаруживая тем самым стройность и логичность первой реальности, т.е. самого мироздания.

Разумное начало считал главным в понимании творчества Никола Буало, что неоднократно подчеркивается им в «Поэтическом искусстве»:

Так пусть же будет смысл всего дороже вам,
Пусть блеск и красоту лишь он дает стихам!
Иной строчит стихи как бы охвачен бредом:
Ему порядок чужд и здравый смысл неведом.
Чудовищной строкой он доказать спешит,
Что думать так, как все, его душе претит.
Не следуйте ему. Оставим итальянцам
Пустую мишуру с ее фальшивым глянцем.
Всего важнее смысл, но, чтоб к нему прийти,
Придется одолеть преграды на пути,
Намеченной тропы придерживаться строго:
Порой у разума всего одна дорога...
<...> Иной в стихах так затемнит идею,
Что тусклой пеленой туман лежит над нею
И разума лучам его не разорвать, -
Обдумать надо смысл и лишь потом писать!
Пока не ясно вам, что вы сказать хотите,
Простых и точных слов напрасно не ищите;
Но если замысел у вас в уме готов,
Все нужные слова придут на первый зов.[13]

(Пер. О. Лапатухиной)

Человек классицистического сознания понимает мир как незыблемую иерархию ценностей. Если ренессансное, например, художественное сознание исходит из необходимости раскрепощения и развития всех сил человека, как его внешнего, так и внутреннего содержания, то классицизм исходит из идеи преобладания разума над чувством, долга над влечением, общественного над личным. Эти категории в классицистическом сознании носят оппозиционный характер, данные в сознании индивида, они свидетельствуют о расщепленности этого сознания, что, в свою очередь, отражает определенный исторический момент. Классицизм как культура зарождается и начинает свое развитие в период, когда происходит распад частной и политической сфер, личного и общественного, когда общественные отношения обособляются в самостоятельную и вовсе не абстрактную для личности силу. Размежевание личного и общественного

становится центром, источником главного конфликта классицистического художественного сознания — конфликта долга и страсти, личного стремления и общественной необходимости.

Одним из первых сущность этого конфликта раскрыл Пьер Корнель в трагикомедии «**Сид**» (1637), отразившей конфликт между личностью и складывающимся в форме абсолютной монархии национальным государством. Честь и любовь, долг и чувство выступают у Корнеля как силы равноправные, конфликт первоначально выглядит неразрешимым: Химена любит Дона Родриго, который убил ее отца, она не может выбрать между долгом мести и чувством любви:

Химена

Как я измучена, Эльвира, как несчастна!
Не знаю, что желать, и над собой не властна:
В душевных помыслах — смятенье и разлад,
Я все мои мольбы сама зову назад.
Я двух соперников вооружила к бою,
Который только скорбь мне принесет с собою,
И, тот или другой сужден ему конец, —
Или мой друг убит, иль не отмщен отец.

.....

Мучительный ярем иль горестное иго!
Союз с убийцею отца или Родриго!
Так или иначе, мне будет дан супруг,
Кровь, мне священную, еще не смывший с рук.
Так или иначе, страшна моя невзгода;
Я рада умереть, чтобы не знать исхода.
Вы, мщение, любовь, владеющие мной,
Мне вас не сладостно добыть такой ценой;
И ты, на жизнь мою наславший эти беды,
Окончи этот бой без чьей-либо победы,
Чтоб из соперников никто не одолел![14]

(Пер. М. Лозинского)

Разрешить конфликт между любовью и долгом — патриотический подвиг Сида. Поведение героев у Корнеля определяется разумом, только он является высшим мерилом для оценки окружающего мира, собственных действий и поступков. В «Сиде» дана расшифровка того, что понимали герои и автор под идеей «разума». Эта идея оказалась тождественна идее государства, носителем которой у Корнеля является королевская власть:

Дон Родриго

Для славы короля, для власти над любимой
Чего я не свершу рукой неодолимой?
Вдали от милых глаз приговорен страдать,
Я счастлив, что могу надеяться и ждать.

Дон Фернандо

Надейся на себя, на царственное слово;
Химена сердце вновь отдать тебе готова,
А успокоить в ней неотжитую боль
Помогут смена дней, твой меч и твой король!

Драма Корнеля может служить образцом того, как рациональное начало определяет художественную форму произведения классицизма. В ней все время ощущается всеорганизующая воля автора, который считает эстетически ценным только абсолютно ясное, логически выстроенное и упорядоченное. Этому служит и следование одному из принципов классицизма — принципу трех единств — места, времени и действия.

Или вот как выглядит этот конфликт в трагедии **Александра Петровича Сумарокова** (1717–1777) **«Семира»** (1751):

Семира

Что к горести меня любовь воспламеняла,
Я часто по тебе, Избрана, предвещала.
Сбылось ли то теперь? Рок муки те принес.
Где помощи искать?! Правители небес,

И сердце томное крушится и страдает!
С предельной высоты воззрите к сей стране
И, унывающей, подайте крепость мне!
Избранна, я хочу любовника оставить
И, одолев себя, навек себя прославить.

Избрана

Но будешь ли иметь толико много сил?

Семира

Хотя возлюбленный мне больше жизни мил,
Но помню то, что им отец мой свержен с трона
И наша отдана им Игорю корона.
Когда Оскольд, мой брат, надежды не имел
Вселенной показать своих геройских дел,
Я сердца своего тогда не побеждала,
А ныне честь моя совсем пременна стала.
Олег невольников от уз освободил
И щедро из темниц невольных отпустил,
Что нашим подданным, отдав им их свободу,
Явить себя отцом плененному народу
И, покорив сердца, искати новых стран,
Но брату моему на то ль дух гордый дан,
Чтоб он был раб и чтоб он пребыл во неволе
И видел Игоря на Киевом престоле?
На то ли Кий сей град стенами окружил,
Чтоб сродник в нем его рабом Олегу был?[15]

Героиня трагедии не может поступиться общественным ради личного, несмотря на то, что «возлюбленный мне больше жизни мил». Отдаться естественному чувству мешает память, осознание того, что возлюбленным «отец мой свержен с трона / И наша отдана им Игорю корона». Отдавая предпочтение общественному, долгу перед семьей и государством, героиня для себя окончательно решить проблему не может, о чем свидетельствует финал трагедии, отнюдь не благополучный, как это было у П. Корнеля:

Семира

(одна)

Нежалостливый рок с обеих стран шумит,
С обеих стран на мя ужасный гром гремит.
Где скроюсь, бедная?! Несчастливой Семире
Убежища не знать во всем пространном мире.
Кому теперь желать успеха я должна?!
С одним я жаркою любовью спряжена,
С другим произвела мя в свет одна утроба:
Обоим я мила, они мне милы оба.
В сей грозный час им век с победою сплетен,
И тот из них умрет, кто будет побежден.
Так можно ли на чем желание уставить,
Иль праведной тоски хоть малу часть убавить?
Что стражду я теперь в мученьях таковых,
Вы винны в том, ах, вы, заразы глаз моих.
К погибели моей природой вы мне данны,
Герою в младости на бедства несказанны,
А брат мой днесь от уз хоть вами и спасен,
Но страшный облак сей еще не пренесен,
Который крыл его: он душу угнетает
И над главой еще Оскольдовой летает.
Подайте, небеса, с победою ему
Покой его сестре и городу сему!
Пошлите к нам опять драгие дни свободы
И, миром согласив противные народы,
Позвольте царствовать Оскольду в сей стране
И Ростиславовой супругой быти мне!
О суетная мысль! На что меня прельщаешь?
Ты, томно сердце, мне иное предвещаешь,
И знаков нет тому, чего желаю я.
Прямого счастия лишенна часть моя.
Терпеть различные напасти я рожденна
И, чтоб умножить их, любити осужденна.
Но се во граде я смешенный слышу глас
И слышу звук мечей. Пришел мой лютый час.

Стон ближится, и шум победа умножает.
Кого остр меч из вас, о князи, поражает![16]

В финале героиня оказывается в ситуации, когда «нежалостливый рок с обеих стран шумит», и спасения от него нет «во всем пространном мире». Приведенные в пример трагедии П. Корнеля и А.П. Сумарокова — наиболее наглядное свидетельство тому, что оппозиция общественного и личного в жизни человека осознается классицизмом как вечное и непреодолимое противоречие человеческой природы.

В центре художественного сознания человека классицистического миропонимания лежит представление, согласно которому единственно достойное содержание искусства — это общественно значимые нравственные проблемы. На определенном этапе (особенно раннего развития классицизма) понимание этих проблем совпадало с задачами укрепления абсолютной монархии и претворялось в конфликт личности и государства с почти обязательным главенством второго над первым. С этим связано то, что именно в культуре классицизма особенно бурно развилась традиция написания трагедий, поэм, од, сонетов, посвященных венценосным особам, императорам и королям, героям государственного строительства и защиты отечества.

Можно вспомнить сонет Франсуа Малерба «Королю», который уже нами цитировался, или его «**Оду королю Генриху Великому на счастливое и успешное окончание Седанского похода**» (1606), в которой дается такая характеристика абсолютистской власти:

О, король наш полновластный,
Безгранична мощь твоя!
Замыслы твои прекрасны
И ясна твоя стезя!
И фортуна в восхищенье,
Каждое твое веленье
Рада тотчас исполнять;
Пренебречь ее дарами
Значит — гнев ее, как пламя,
Понапрасну разжигать…

.....
О монарх, венчанный славой,
Не скорби, что этот брег
Сечи жаркой и кровавой
Память сохранит навек.
То светило, что в эфире
Всем лучи дарует в мире,
Вскоре узрит, как падут
Пиемонтские твердыни,
Как миланской кулервине*
Зев огромный разобьют <...>[17]

(Пер. Д. Дмитревского)

Здесь королевская власть понимается как самое надежное средство сохранения гармонии окружающего мира, как дела, которые сохранятся в памяти навек, поэтому сама фортуна «рада тотчас исполнять» любое веление короля, а пренебрежение такими дарами фортуны приносит в мир разжигание гнева. Само солнце является свидетелем величия власти, которая совершает свои воинские подвиги, тем самым восстанавливая утраченную в мире гармонию.

Не менее убедительной выглядит идея абсолютной монархии в **«Оде на день восшествия на престол Елисаветы Петровны 1747 года» Михаила Васильевича Ломоносова** (1711–1765). И дело даже не столько в идее абсолютизма, сколько в том, каким гармоничным предстает при монархе мир, понимаемый как результат его деятельности. В оде Ломоносова создается ощущение, что «земная отрада, блаженство сел, градов ограда», сокровища кораблей и богатства земли, то есть гармонично богатое, даже совершенное пространство и время — это плоды деятельности возлюбленного монарха, императрицы Елизаветы Петровны:

Царей и царств земных отрада,
Возлюбленная тишина,
Блаженство сел, градов ограда,
Коль ты полезна и красна!

* Кулервина — старинная длинная полевая пушка.

Вокруг тебя цветы пестреют
И класы на полях желтеют;
Сокровищ полны корабли
Дерзают в море за тобою;
Ты сыплешь щедрою рукою
Свое богатство по земли.

Великое светило миру,
Блистая с вечной высоты,
На бисер, злато и порфиру,
На все земные красоты,
Во все страны свой взор возводит, —
Но краше в свете не находит
Елисаветы и тебя.
Ты, кроме той, всего превыше;
Но дух ее зефира тише
И зрак приятнее рая.

.....

Божественным устам приличен,
Монархиня, сей кроткий глас.
О, коль достойно возвеличен
Сей день и тот блаженный час,
Когда от радостной премены
Петровы возвышали стены
До звезд плескание и клик!
Когда ты крест несла рукою
И на престол взвела с собою
Доброт твоих прекрасный лик![18]

Даже весьма скептическое, более того, сатирическое отношение к порядкам и нравам современного общества, которое можно наблюдать, к примеру, в творчестве Матюрена Ренье, власти и личности монарха словно бы и не касается, как в уже цитировавшемся нами его послании «Придворная жизнь»:

Увы, имущий власть милует и казнит,
Милует, если есть поддержка и кредит.
Я это высказал, но отзыв мой нелестный
Не метит в короля, кто, милостью известный,
Сам полон доблести, и милосерд, и мил,
И кличку доброго монарха заслужил.[19]

(Пер. М.В. Талова)

В культуре классицизма возможно и иное отношение к власти, к абсолютизму. Так Жан Расин в наиболее значительных своих произведениях (трагедия «Федра», например) исходит из того, что подлинное человеческое достоинство несовместимо с государственной властью. Основа человеческого достоинства, по Расину, — умение человека следовать требованиям внутреннего, нравственного долга. О таком умении размышляет Жан Расин в связи с Федрой: она жертва роковой, преступной страсти («Лютая меня терзает страсть!»), влекущей к позору и преступлению помимо ее воли. Принципиально важно, что Федра понимает свою страсть как результат потери разума, мысли:

Безумная! О чем я говорю? Где я?
Где разум мой? Куда умчалась мысль моя?[20]

(Пер. М.А. Донского)

Или в другом месте:

Увы! Мне — царствовать? Мне — управлять страной?
Когда мой слабый ум не управляет мной!
Когда над чувствами своими я не властна!
Когда едва дышу! Когда желаю страстно
Лишь смерти!

Процитированные строки — еще один показатель того, как в культуре классицизма принципиально важным, доминирующим для понимания натуры человека неизменно оказывается разум, мысль, но не чувство. Разум человека в этой картине мира является главным гармонизирующим, системообразующим началом. Гармоничное су-

ществование человека может быть только тогда, когда ум управляет им, чего нет в существовании Федры. Однако помимо страсти Федра знает, что такое совесть и долг. В финале, перед самой смертью она признается: «Неправда мне давно обременяет душу».

Психологически достоверно и глубоко Расин изображает то, как во внутреннем мире женщины идет борьба между сжигающей ее страстью и совестью. Победу преступной страсти над героическим самоотречением Расин понимает как колоссальную катастрофу, поистине вселенского масштаба, ибо нарушен миропорядок, в котором главной была иерархия ценностей. Не надо, однако, преувеличивать психологическую составляющую в понимании поступков человека культурой классицизма. Федра, к примеру, сама-то оказывается и не виновна в овладевшей ею страсти. В традициях античного миропонимания, виной всему — месть Афродиты, и Федра об этом знает изначально, поэтому, признаваясь Тесею в своей вине, не забывает и о высших силах:

Твой сын был чист душой. На мне лежит вина.
По воле высших сил была я зажжена
Кровосмесительной неодолимой страстью.

Так проявляется не только влияние античной традиции в понимании человека и его зависимости от воли богов, но и современное для эпохи классицизма видение человека. Главное в этом видении — человек, потерявший разум, не знающий, «куда умчалась мысль моя», оказывается во власти чувств и страстей, губительных и беспощадных, разрушительных и уже неподвластных его воле.

Культура классицизма стала новым этапом в понимании психологии человека, для нее характерно стремление изобразить психологический мир героя, мир страстей и переживаний, стремление проникнуть в логику движения души и развития мысли. Другое дело, что психология каждого отдельного человека для классицистов существует как некая константа, как заданность. Психология человека не понимается как следствие развития характера, она есть готовое явление, данное свыше. Человек выступает поэтому не как индивиду-

альность, а как носитель определенной психологии: короля, принца, мещанина, княжны... Поэтому любая психологическая оппозиция в драме Корнеля или Сумарокова, Расина или Фонвизина абстрактна, она — столкновение разных психологий, разных жизненных позиций и убеждений, но не реальных индивидуальностей. Например, в «Сиде» Корнеля герои высказывают свои позиции практически одними и теми же словами: трудно различить психологические особенности, которые отражаются в речи Родриго, Химены, Эльвиры, Дон Фернандо. Общее и индивидуальное оказывается в полном разрыве, и герои выступают как воплощение противоречивой человеческой сущности вообще, как абстракция, лишенная индивидуального, как знак общего представления о человеческой сущности.

Такое понимание психологии человека проистекало опять-таки от принципа «правдоподобия», как его трактовали классицисты, имея в виду прежде всего, следование «общепринятым» мнениям, «справедливому» велению разума, а не сложной и часто «несправедливой» логике самой жизни. Отсюда — формальное следование заранее заданной схеме, а не психологический анализ. В основе такого подхода к психологии человека лежал рационалистический метод «расчленения трудностей» Рене Декарта, который требует в процессе познания и деятельности выделения в сложном явлении отдельных составных элементов, определения доминант проблемы, ее главных узлов. В соответствии с этим требованием, классицисты изображают человека с позиции выделения в его характере одной доминирующей, ведущей черты. Этой черте, особенности характера подчиняется все изображение. В результате писатели-классицисты создают уникальные образцы изображения положительного героя и негодяя, мудреца и глупца, благоверного и мота, благородного рыцаря и скупого. Это совершенствует искусство психологического анализа, способствует сатирическому заострению темы в комедии и героическому — в трагедии, однако в аспекте одной какой-либо, пусть и доминирующей черты, ограничивая изображение характера какой-либо одной его стороной. Очень выразительно и точно замечание, сделанное А.С. Пушкиным: «У Мольера Скупой скуп — и только».

Комедии Жана-Батиста Мольера проникнуты рационалистическим началом, которое позволяет ему давать глубокий анализ характеров и жизненных конфликтов, выстраивать композицию в соответствии с этими конфликтами и характерами. Это же рационалистическое начало требовало отбирать только наиболее показательные, наиболее значимые черты и детали для изображения тех или иных типов. В результате — характеры Мольера выглядят односторонними. Характер человека у Мольера — это не многостороннее явление, а преобладание одной какой-либо черты, зато эта черта получает самое последовательное и четкое выражение, а через нее и идейная позиция автора.

Например, в комедии «Скупой» жадность Гарпагона дана в восприятии его детей — Элизы и Клеанта. Последний уже в самом начале пьесы жалуется сестре на то, что отец его «лишает самого необходимого» и предлагает ей: «уедем вместе, освободимся от деспота, который нас так долго мучил своей невыносимой жадностью».[21] А явление третье первого действия начинается с того, что Гарпагон требует от слуги Клеанта Лафлеша, чтобы тот убирался на улицу, потому что только и выглядывает, «чем бы поживиться». При этом он декларирует свою позицию: «Моя воля — запереть, моя воля — стеречь». И в дальнейшем все мысли и рассуждения Гарпагона связаны с тем, не проведал ли кто про его деньги, не унес ли чего с собой Лафлеш, требуя показать руки и даже ощупывая его карманы, размеры которых, в свою очередь, приводят его к по-своему логическому рассуждению: «Ну глубоки, ну широки карманы! Сюда сколько хочешь запрячешь воровской добычи. За такие карманы судить бы надо, на виселицу вздернуть».

Итак, *пространство* окружающего человека мира понимается культурой классицизма, с одной стороны, как отражение мира небесного, а с другой, как логически четкая иерархия ценностей. В эту иерархию включена человеческая личность, в которой выделяются главные, определяющие, доминантные черты и особенности и те, которые имеют второстепенное значение, периферийные и не значимые принципиально.

Художественная культура классицизма понимает *время* в двух его разновидностях — небесного и земного, что традиционно для идеалистического миросозерцания. Это сознание двусферное. Чем является для мира земного мир небесный в сознании человека классицистического сознания можно увидеть в стихотворении **Гавриила Романовича Державина** (1743–1816) **«Бог»** (1780–1784)

О ты, пространством бесконечный,
Живый в движеньи вещества,
Теченьем времени превечный,
Без лиц, в трех лицах божества!
Дух всюду сущий и единый,
Кому нет места и причины,
Кого никто постичь не мог,
Кто все собою наполняет,
Объемлет, зиждет, сохраняет,
Кого мы называем — Бог!

.....

Хаоса бытность довременну
Из бездн ты вечности воззвал,
А вечность, прежде век рожденну,
В себе самом ты основал:
Себя собою составляя,
Собою из себя сияя,
Ты свет, откуда свет истек.
Создавый всё единым словом,
В твореньи простираясь новом,
Ты был, ты есть, ты будешь ввек!

.....

Ты есть! — Природы чин вещает,
Гласит мое мне сердце то,
Меня мой разум уверяет,
Ты есть — и я уж не ничто!
Частица целой я вселенной,
Поставлен, мнится мне, в почтенной

Средине естества я той,
Где начал тварей ты телесных,
Где кончил ты духов небесных
И цепь существ связал всех мной.

Я связь миров повсюду сущих,
Я крайня степень вещества;
Я средоточие живущих,
Черта начальна божества;
Я телом в прахе истлеваю,
Умом громам повелеваю,
Я царь — я раб — я червь — я бог!
Но, будучи я столь чудесен,
Отколе происшел? — безвестен;
А сам собой я быть не мог.[22]

Пространство божественного, сверхреального мира здесь понимается как *бесконечность*, а время как *вечность* («превечный»). Само же божественное начало являет собой всю сущность мира: «все собою наполняет, / Объемлет, зиждет, сохраняет». Только оно может противостоять «хаосу бытности», т.е. бытовому времени земной реальности. Разумный человек, в соответствии с идеологией классицизма, благодаря своему разуму знает, что бог есть и он — все, однако такое знание человека не подавляет: «Ты есть — и я уж не ничто!» Человек понимается как «связь миров», как единственное связующее звено между миром земным и миром небесным. Даже обреченный телом истлевать в прахе, он осознает величие своего ума («умом громам повелеваю»).

В свою очередь, время, в котором живет человек эпохи классицизма, время окружающего реального мира подразделяется на, условно говоря, время *«героическое»* или время, как движение истории, и время *«бытовое»*, как повседневная жизнь человека. И здесь тоже соблюдается принцип иерархии: бытовое время понимается как подчиненное, зависящее от героического, как имеющее некий второстепенный характер. В героическом времени совершают подвиги и руководят великими делами монархи и императрицы, принцы и мифологические герои, подвижники церкви и великие полководцы. В

этом героическом времени история предстает в виде многотрудного пути, требующего жертв и сурового напряжения сил, героического самоотречения, требующего настоящего героя, выдающихся личностей, которые в конечном итоге и делают историю. Именно такой предстает история у М.В. Ломоносова в **«Оде на день восшествия на престол Елисаветы Петровны, 1747 года»** или у Г.Р. Державина в стихотворениях **«На смерть князя Мещерского»**, **«Снегирь»** (1800) или в **«Фелице»** (1782), у Франсуа Малерба в **«Оде королю Генриху Великому на счастливое и успешное окончание Седанского похода»** и у многих-многих других классицистов. Они понимают историю как поступательное движение, видят в ней закономерный процесс, в котором что ни делается — все к лучшему, а добродетель в конечном итоге всегда оказывается победительницей:

Ветер вновь благоприятный
После бурь нас в гавань мчит.
Произвол судьбы превратной
Жизни нашей не грозит.
Не смутит ничто уж боле
Благодатной нашей доли;
Что виною было слез —
Разграбленье, сталь и пламя —
Изощренными шипами
Не отравит наших роз

.....

А меж тем — о блеск! о слава! —
Венценосцев образец,
Чья великая держава
Чтить велит его венец,
Мой король боготворимый,
Гением своим хранимый,
Указующий пути
Всем могучим властелинам,
Мановением единым
Смог победу обрести.[23]

(Пер. Д. Дмитревского)

Так понимает историю и роль в ней великой личности Франсуа Малерб в уже известной нам «Оде королю Генриху Великому на счастливое и успешное окончание Седанского похода».

Английский поэт и публицист **Джон Мильтон** (1608–1674), чье творчество находится на пересечении барочного и классицистического миросозерцания, аналогично понимал сущность выдающейся личности и ее роль в истории, о чем красноречиво свидетельствует его XVI сонет «**Лорду-генералу Кромвелю**» (1652):

Кромвель, наш вождь, сквозь тучи клеветы,
Чрез беды войн, несокрушимо, смело,
Стремясь к тому, что божество велело,
Достиг ты славы, мира, правоты.
Сломив тирана, стяг ты чистоты
Воздвиг и совершил Господне дело,
И слава о тебе в Дунбаре прогремела;
Красны в Дарвене воды и густы.
Пал Ворчестер, но подвигов немало
Тебе свершить — победы мирных дней
Славнее битв. Наемники грозней
Душам готовят плен. Тебе пристало
Спасти свободу веры от оков;
Корысть — завет для этих злых волков.[24]

(Пер. С.Н. Протасьева)

Нельзя не заметить того, что в характеристике любой выдающейся личности: монарха или принца, полководца или борца с тиранией, а тем более подвижника церкви, классицисты стремятся, как и в приведенном выше сонете, подчеркнуть божественное веление. У Д. Мильтона — «божество велело», и только поэтому герой совершил «Господне дело», то есть он следовал божественному предначертанию, что сделало его проводником божественного в мире земных реальностей.

На то, чтобы быть творцом истории, ее центральной личностью, не способен быть человек, понимающий время как быт, погружен-

ный в суетность повседневности. Однако и такой человек интересен классицистам: он дает возможность для размышлений самого разного толка — от сатирических до философских. Это размышления о природе и предназначении поэзии, роли и о судьбе поэта в обществе; о роли любви и денег в жизни человека и общества, о добродетельности и пагубности многочисленных человеческих стремлений и привычек, о сохраненной добродетели и пагубных последствиях крепнущей власти денег... К примеру, поэта Матюрена Ренье история и роль в ней «королей боготворимых» интересует менее всего. Его интересует человек самых разных слоев современного ему общества, он создает целую галерею комических типов, характеров для того, чтобы понять, в каком времени, в каком обществе он живет. В **«Сатире II»** поэт счел необходимым поведать о том положении, которое занимает в современном обществе тот, кто в слове творит гармонию на основе законов разума, тот, кто создает образ облагороженной и очищенной от мирских недостатков природы, однако его собственное положение в реальности далеко от такой гармонии:

Когда на улице столкнется некто с вами
В разбитой обуви, с протертыми штанами,
Чьи брыжи и камзол не блещут чистотой,
Лицо болезненно, карман всегда пустой, -
Вы можете сказать о человеке этом:
Поэт он или тот, кто хочет быть поэтом < ... >[25]

(Пер. М. Кудинова)

А в его послании **«Придворная жизнь»** постоянно встречаются колоритные фигуры современников, которые не способствуют тому, чтобы видеть мир как воплощение благополучия и гармонии:

Иной закрутит ус, гордясь вальяжным станом;
Завивши локоны, главы накрыв султаном,
С тарабарщиной, нос держа по ветру, он
Тем самым в наши дни достаточно учен.
Как маменькин сынок и фаворит в султане,
Фортуны держит ключ и счастие — в кармане

Кредитом пользуясь, располагает всем,
И что не делал он — всё выручает шлем.
— Так что же, — молвишь мне, — ты точно так же делай;
Фортуну поверни к себе рукою смелой,
Средь ночи, среди дня ты Лувру докучай
И, чтоб втереться в двор, обед и сон теряй;
Отваги наберись, будь нагл и не злорадствуй:
Бесстыдство в наши дни одно ведет к богатству.[26]

(Пер. М.В. Талова)

Изображая человека, живущего в бытовом времени, классицизм ушел значительно дальше в понимании психологии этого человека, в стремлении изобразить его внутренний мир, мир страстей и переживаний, логику движения души и развития мысли, нежели это происходило в изображении человека, живущего во времени историческом. В пример можно привести раннее творчество Никола Буало, отмеченное увлечением сатирами, насыщенными животрепещущим и злободневным жизненным материалом, одной из главных составляющих которого являются и резкие нападки на пороки дворянства, и живой интерес к изображению быта простого человека. Показательна в этом отношении «**Сатира V (О благородстве)**», в которой дан выразительный облик современного дворянства и представления о том, каким оно должно быть:

Дворянство, о Данжо, не праздное лишь слово,
Когда, не отходя от доблести суровой,
Тот муж, в чьих жилах кровь течет полубогов,
По их стезе, как ты, всегда идти готов.
Но ненавистно мне бессмысленное чванство
Того, кто честь свою выводит из дворянства,
Заслугами других кичится невпопад,
Забыв, что не ему они принадлежат.
Пусть предками его свершенные деянья
Из летописного известны нам сказанья,
Пусть волей одного из древних королей

Украшен герб его сияньем трех Лилей, —
Какой, скажи мне, прок во лживой славе этой,
Коль может предъявить он пред глазами света
Лишь сказку старую желтеющих бумаг,
Которые не сгрыз прожорливый червяк,
Коль недостойные души его стремленья
Порочат славное его происхожденье,
Коль крупно в нем одно — безудержная спесь,
И в подлой праздности он век проводит весь? <...>[27]

(Пер. О.Б. Румера)

«Сатира VI» представляет собой меткое описание различных злоключений, жертвой которых из-за неустроенности столичной жизни становится скромный разночинец, обитатель Парижа, города резких социальных контрастов. Из **Сатиры IX** можно узнать о самой сатире, о том, как понимал ее один из главных авторов и теоретиков классицизма:

<...> «Сатира, — говорят, — немногих забавляет,
Всем прочим же она досаду доставляет
Опасен путь ее; немало видел зла
Ренье от этого худого ремесла.
Влеченье бичевать нам будет лишь в обузу,
Другими темами займите вашу музу, -...
.....
Одна сатира лишь на языке понятном
Умеет сочетать полезное с приятным,
Лучами разума очищенным стихом
Учить людей тому, как меру знать во всем.
Она одна, ни в грош не ставя сан высокий,
Бичует при дворе царящие пороки
И часто брошенной отважно остротой
Карает дурака, довольного собой <...>[28]

(Пер. О.Б. Румера)

Сатира, как и трагедия, как и любой другой жанр в культуре классицизма, будь то героическое время или бытовое, понимает разум

как доминанту человеческой сущности, как главное начало его существования во времени и пространстве. Отсюда — у Буало стих, который должен быть очищен «лучами разума», ибо задача искусства в классицизме, в том числе и сатиры — «учить людей тому, как меру знать во всем».

У классицистов человек, живущий в бытовом времени, способен к глубокому чувству, он не менее одержим глубокой мучительной мыслью, нежели живущий во времени героическом, однако эта мысль более обращена к своему внутреннему состоянию, ощущению, видению, как, например, в идиллиях А.П. Сумарокова:

Мучительная мысль, престань меня терзати
И сердца больше не смущай.
Душа моя, позабывай
Ту жизнь, которой мне вовеки не видати!
Но, ах! драгая жизнь, доколе буду жить
В прекрасной сей пустыне,
Всё буду унывать, как унываю ныне.
Нельзя мне здесь, нельзя любезныя забыть![29]

1755

Или у него же о «возмущении сердца» человека, его «плененном уме» и «печальных думах»:

Свидетели тоски и стона моего,
О рощи темные, уж горьких слов не ждите
И радостную речь из уст моих внемлите!
Не знаю ничего,
Чего б желати мне осталось.
Чем прежде сердце возмущалось
И утеснялся пленный ум,
То ныне обратилось в счастье,
И больше нет уже печальных дум.
Когда пройдет ненастье…[30]

1755

Не менее показательны с точки зрения понимания психологии человека классицистического сознания притчи Сумарокова. Написаны они в форме басни, но поэт называет их именно притчами, желая подчеркнуть поучительный, воспитательный смысл их содержания, принципиально важный, как мы помним, для художественного сознания классицизма. Например, притча «**Истина**» (1769):

Хотя весь свет
Изрыщешь,
Прямыя Истины не сыщешь;
Ея на свете нет;
Семь тысяч лет
Живет
Она высоко,
В таких местах, куда не долетает око,
Как быстро взор ни понеси,
А именно — живет она на небеси.
Так я тебе скажу об этом поученье:
О чем ты сетуешь напрасно, человек,
Что твой недолог век
И скоро наших тел со духом разлученье?
Коль свет наполнен суеты,
Так ясно видишь ты,
Что всё на свете сем мечты,
А наша жизнь не жизнь, но горесть и мученье.[31]

1769

Свою модель и свое понимание психологии человека классицистического сознания, его стремлений и надежд представляет лирика **Василия Кирилловича Тредиаковского** (1703–1768). К примеру, стихотворение «**Строфы похвальные поселянскому житию**» (1752) дают возможность увидеть не только картины сельской жизни, но и понять то, чем для человека эпохи классицизма было пространство сельское, чем оно отличалось от городского, отчего стремился уйти человек в городской жизни. Качества жизни в пространстве села уподобляются качествам времени — «золотому веку»

(«златый век»), который не знал суеты, а человек жил в нем благодаря плугу, доставшемуся ему от отца, не знал боя барабанов и долгов и просто радовался жизни на бескрайних просторах полей и лесов:

Счастлив! в мире без сует живущий,
Как в златый век, да и без врагов;
Плугом отческим поля орющий,
А к тому ж без всяких и долгов.

Не торопится сей в строй по барабану;
Флот и море не страшат его;
Ябед он не знает, ни обману;
Свой палат дом лучше для него.

В нем всегда или он виноградны
Вяжет лозы к тычкам и шестам;
В дни гуляет, те когда изрядны,
По долинам, либо по стадам.

Он в иной серпом день очищает
Ветви все негодные с дерев,
Добрый к оным черен прививает;
Смотрит, в хлебе нет ли вредных плев.

Либо мед и сот кладет сам в кади,
В ночь или бывает рыб ловец;
Сам же иногда, волны в дом ради,
Всех обросших он стрижет овец.[32]

Это притча интересна и тем, что она является еще одним свидетельством двусферности художественного сознания классицистов и подчиненности земной сферы небесной. Истина как раз последней и принадлежит. Для человека классицистического миросозерцания она связана с вечностью, а век человека «недолог», и «всё на свете сем мечты, ибо настоящая реальность, как и истина, живет… на небеси».

Понимание мира как устойчивой иерархической структуры проявляется и в том, что в эстетике классицизма устанавливается строгая иерархия жанров, которые делятся на «высокие» и «низкие».

Первые — это трагедия, эпопея, ода. Их сфера — государственная деятельность, священная (библейская) или античная история, их герои — монархи, полководцы, мифологические герои, религиозные подвижники. Вторые — комедия, сатира, басня, обращенные к частной повседневной жизни человека, чаще всего средних сословий.* Каждый жанр имеет строгие границы и четкие формальные признаки; не допускается никакого смешения возвышенного и низменного, трагического и комического, героического и обыденного.

Вершиной словесного творчества классицизм почитает жанр *трагедии*, ибо она способна к решению важнейших общественных и нравственных проблем века. Классицистическая трагедия строится так, что общественные конфликты изображаются в ней отраженными в душах героев, поставленных перед необходимостью выбора между нравственным долгом и личными страстями. В этом конфликте, как мы уже убедились, отразилась оппозиция общественного и частного бытия человека, «героического» и «бытового» времени его существования в реальности.

Эта оппозиция определяет и структурные особенности образа человека в трагедии классицизма. Первое место отдается родовой, общественной сущности человека, они понимаются как непреходящая ценность. Исходя из этого, мыслящее, разумное «я» человека выступает как оппозиция непосредственному индивидуальному его бытию.

Герой трагедии неизменно становится на точку зрения разума и с этой точки, словно бы извне, обозревает себя, рефлексирует, изучает. Он ощущает расколотость своего сознания, вызванную конфликтом между общественной потребностью и личной необходимостью, в его сознании активен категорический императив стать равным своему идеальному «я», поступать так, чтобы твое поведение могло служить образцом всеобщего, общественного. У П. Корнеля этот императив становится тождественен долгу перед государством. Для

* В живописи к первым относятся исторический, мифологический и религиозный жанры, а ко вторым т. н. «малый жанр» — пейзаж, портрет, натюрморт.

Ж. Расина, который ощущал процесс усиливающегося отчуждения государства от человека, такой императив утрачивает политическое содержание и все более приобретает этический характер. Трагедии Расина — это ярчайшее свидетельство того, как идеально стройная художественная конструкция, коей является трагедия как жанр, вступает в противоречие с тем, какие необузданные страсти, какой хаос слепых и стихийных вожделений персонажей она может отражать. Часто разум и воля человека оказываются бессильны перед этим хаосом и отступают.

Для трагедии, как и для героической поэмы, оды, характерно создание повествовательного пространства во времени, которое мы определили как героическое. Это — время исторического или мифологического прошлого, время героических дел и значимых событий, участниками которых, а то и вершителями являются герои этих жанров.

В культуре классицизма высокого развития достигли также жанры, которые понимались как «низкие», — басня, сатира, комедия. Для этих жанров характерно обращение к бытовому времени. Повествовательное пространство строится в них не в историческом или мифологическом прошлом, а непосредственно в современности. Постепенно, благодаря, например, Сумарокову и Лафонтену, басня перестала пониматься как «низкий» жанр, а благодаря Мольеру таковой перестала пониматься комедия и получила название «высокой комедии». Связано это было с тем, что Мольер научил комедию, подобно трагедии, решать важнейшие общественные, нравственные и философские проблемы века.

«Низкие» жанры оказались ближе к человеку, к его тревогам и волнениям, к его естественной, а не социально-героической психологии. Например, басня относилась к низшим, подчиненным с точки зрения эстетики классицизма жанрам. Однако именно басня передает то своеобразие классицистического художественного мироощущения, которое стремится к опоре на народную мудрость, на традиции фольклора, на национальные истоки художественного творчества, и тем самым перенимает сатирический склад ума народа, склонность к иносказанию и иронической усмешке.

Лафонтену (1621–1695) именно басня принесла славу одного из величайших писателей не только Франции. Его басни стали своеобразной картиной современной французской действительности. Героями его басен могут быть и крестьянин-бедняк, и монарх со своим аристократическим окружением. Повествование в баснях Лафонтена эмоционально, наполнено социальной остротой и реалистической конкретностью. Однако эта реалистическая конкретность относится к манере письма, но не типу культуры. Реализм несовместим с классицизмом как типом культурного сознания. У Лафонтена практически отсутствует безличное повествование: оно пронизано переживаниями и настроениями самого автора, и поэтому его басни являются еще и свидетельством того, каких вершин достигает классицистическая лирика. В них есть и свое понимание психологии человека, и многогранная гамма переживаний самого автора, начиная от язвительной иронии и кончая высоким гражданственным пафосом. Реальная ситуация у Лафонтена всегда узнаваема, идет ли речь о «похоронах львицы» или о «совете мышей»:

Кто, по прозванью Салоед,
Уничтожал мышей так рьяно,
Что их почти простыл и след
В потемках чердака, подвала и чулана.
Остаток считанный в своей дыре сидел
И, выглянуть боясь, от голода худел.

Казался не котом, а дьяволом ужасным
Наш Салоед мышам несчастным.
Но вот, когда однажды он

Гулял с возлюбленной по крыше,
Капитул в уголке тайком собрали мыши,

Чтоб обсудить беду свою со всех сторон
И выход поискать совместно.

Декан их, широко умом своим известный,
Открыв собрание, сказал: «Мы бубенцом
Должны снабдить врага, чтобы, когда потом

В поход он будет собираться,
Мы успевали, звон услышав, разбегаться.
Иного выхода нам нет».

Одобрил мнение декана весь совет:
Им-де указан путь к всеобщему спасенью.
Но вот в чем трудность: кто нацепит бубенец?

Один сказал: «Не я! Я не такой глупец!»
Другие: «И не мы!» Не вынеся решенья,
Все разошлись. —
Немало видел я
Таких пустых капитулов, друзья,
Хотя сидели в них монахи, а не мыши,
Порою же и кое-кто повыше.

При обсуждении у нас
Кругом советников немало,

А пробил исполненья час, –
И всех их словно не бывало.[33]

(Пер. О.Б. Румера)

Требование подражания прекрасным образцам, прежде всего, античности и эпохи Возрождения, сочетается в культуре классицизма с принципом прикрепления определенного стиля (высокого, низкого, среднего) к определенным жанрам (высоким, средним, низким). Отсюда — требование, тенденция прикрепления к жанру и определенной стихотворной формы. Так, например, в русском классицизме считалось, что для героических поэм и трагедий более всего подходит «героический стих» — 6-стопный ямб, для оды — в основном 4-стопный, анакреонтике более всего соответствует 3-стопный ямб и 4-стопный хорей. Хорей вообще понимался, особенно 4-стопный, как размер «легкой» поэзии, пригодный для любовных песен, шутливых стихотворений, стилизаций под народный стих. Традицию слагать басни разностопным ямбом в русской литературе заложил А.П. Сумароков.

Таким представляется нам классицизм как тип культурного сознания в самых общих, но и самых принципиально важных, структурных чертах.

[1] Первые две модели его выдвинуты и обоснованы еще Платоном и Аристотелем.

[2] Буало Н. Поэтическое искусство // Европейская поэзия XVII века: Библиотека всемирной литературы. Серия первая. Т. 41. — М.: Худож. лит. 1977. С. 869.

[3] Там же. С. 76.

[4] Там же. С. 70

[5] Малерб Ф. Королю // Западноевропейская литература XVII века: Хрестоматия. М.: Высш. шк., 2002. С. 447–448.

[6] Малерб Ф. Утешение господину Дюперье. Библиотека всемирной литературы. Т. 41. С. 606.

[7] Корнель.П. Сид http : //www.lib.ru/INOOLD/KORNEL/kornel1_2.txt

[8] Мольер Ж.-Б.. Скупой http://www.lib.ru/MOLIER/molier2_6.txt

[9] Лафонтен Ж. Мельник, его сын и осел. Библиотека всемирной литературы. Т. 41. С. 695.

[10] Ренье М. Придворная жизнь. Западноевропейская литература XVII века. С. 449.

[11] Расин Ж. Федра.http://www.lib.ru/INOOLD/RASIN/rasin1_05.txt

[12] Малерб Ф. Утешение господину Дюперье. Библиотека всемирной литературы. Т. 41. С. 606.

[13] Буало Н. Поэтическое искусство. М., 1957. С. 57.

[14] Корнель П.. Сид.http://www.lib.ru/INOOLD/KORNEL/kornel1_2.txt

[15] Сумароков А.П. Семира // Избр. произведения. — Л. Сов. писатель,1957. С. 367.

[16] Там же. С. 417–418.

[17] Малерб Ф. Ода королю Генриху Великому на счастливое и успешное окончание Седанского похода. Западноевропейская литература XVII века. С. 446–447.

[18] Три века русской поэзии: Школьная хрестоматия — М.: «ОНИКС 21 век»: Мир и образование, 2002. С. 6.

[19] Ренье М. Придворная жизнь. Западноевропейская литература XVII века. С. 451.

[20] Расин Ж. Федра.http:// www.lib.ru/INOOLD/RASIN/rasin1_05.txt

[21] Жан-Батист Мольер. Скупой: :http://www.lib.ru/MOLIER/molier2_6.txt

[22] Державин Г. Р. Бог // Соч. — Л.: Худож. лит., 1987. С. 29–31

[23] Малерб Ф. Ода королю Генриху Великому на счастливое и успешное окончание Седанского похода. Западноевропейская литература XVII века. С. 444.

[24] Мильтон Д. Лорду-генералу Кромвелю. Там же. С. 344.

[25] Ренье М. Сатира II. Библиотека всемирной литературы. Т. 41. С. 622.

[26] Малеб Ф. Ода королю Генриху Великому на счастливое и успешное окончание Седанского похода. Западноевропейская литература XVII века. С. 444.

[27] Мильтон Д. Лорду-генералу Кромвелю. Западноевропейская литература XVII века. С. 344.

[28] Ренье М. Сатира II. Библиотека всемирной литературы. Т. 41. С. 613.

[29] Ренье М. Придворная жизнь. Западноевропейская литература XVII века. С. 451.

[30] Буало Н. Сатира V (О благородстве). Западноевропейская литература XVII века. С. 611.

[31] Буало Н. Сатира V. Западноевропейская литература XVII века. С. 613.

[32] Тредиаковский В.К. Строфы похвальные поселянскому житию // Русские поэты. — М.: Дет. лит., 1989. С. 44.

[33] Лафонтен. Совет мышей. Западноевропейская литература XVII века. С. 638–639.

ПРОСВЕЩЕНИЕ

Человек рождается свободным,
но повсюду он в цепях.
Жан-Жак Руссо

Просвещение как освободительная философия
помогало писателям преодолевать сословный взгляд на человека, закрепленный искусством дворянского классицизма,
и вырабатывать новый художественный метод
в воспроизведении жизни.
Г.П. Макогоненко

Литературу эпохи Просвещения иногда называют «умной» литературой, она — своеобразный продукт взлета общественной мысли, результат утилитарного понимания сущности настоящего искусства. Это понимание основывается на двух принципиально важных положениях.

Во-первых. Искусство и культуру Просвещение понимает как средство примирения «социального» и «естественного», «природы» и «цивилизации». Считая ошибочной и потому бесперспективной идеологическую систему абсолютизма, просветители, тем не менее, не отрицали позитивного значения достижений современной цивилизации. Они, в отличие от Ж.-Ж. Руссо, отстаивавшего идею непреодолимости антагонизма между естественными потребностями человека и его социальной функцией в силу неискоренимого духа эгоизма и корыстолюбия, считали, что такой антагонизм преодолим.

Во-вторых. Отстаивая идею, согласно которой антагонизм между естественными потребностями человека и его социальной функцией не фатален, а преодолим, просветители пришли к убеждению, что преодолеть его можно путем просвещения человека, которому надо рассказать, *просветить* его в том, что он изначально, от рожде-

ния чист и безгрешен. От рождения в нем заложена божественная благодать, которая подвергается давлению, нравственной коррозии со стороны общества, поэтому грехи и пороки человека — это не его *сущностное,* изначальное, а приобретенное, наносное и поверхностное, от которого можно избавиться, если знать о своем изначально божественном.

Считать культуру Просвещения материалистической неправомерно, ибо она исходит из изначально божественной чистоты сущности человека. Другое дело, что просветители, по преимуществу, критически и даже резко негативно относились к ханжеству представителей церкви, к религиозной догматике. Однако в мировоззренческом плане они были далеки от материалистической или исторической точки зрения: их представления о мире и его движении, развитии носят идеалистический, *двусферный* характер. Они утверждали: в основе того, что называется структурой, положением, нравственным состоянием общества лежит сознание людей, которое является результатом заблуждений народов и всего человечества. Виновники этих заблуждений — власть имущие, обманывающие и материально порабощающие массы народа и представители религии, обманывающие, порабощающие их духовно.

Следуя необходимости творческого воспроизведения исторически сложившихся характеров как универсальных, изначально заданных в своей сущности божественной природой или как чуждых ей, что означает — искаженных обществом, заблуждениями человечества, Просвещение как тип культурного сознания представляет собой конкретно-историческую модель художественного творчества с элементами универсальности. Эта модель основана на идее относительно самостоятельных творческих принципов универсализма. По аналогии с ренессансным, такой универсализм можно определить как *просветительский.*

Просветительский универсализм создает общее единство литературы при всем том, что в ней были разные течения, как результат неоднородности социально-идеологической позиции художников, которым были близки интересы определенной социальной среды,

которые по-своему понимали цели и задачи просветительского искусства. Поэтому в английской, например, литературе принято различать *умеренно-буржуазное* течение, представленное творчеством Стиля и Аддисона, Ричардсона, Самюэля Джонсона, и *радикально-буржуазное* (Дефо, Смоллет, Стерн).

К *плебейско-демократическому* обычно относят Свифта, Филдинга, Бернса. Аналогичная картина наблюдается во французском Просвещении, где есть свое умеренно-буржуазное в лице Детуша и Лашоссе, довольно робко критиковавших пороки современного им общества, его феодальные пороки и защищавших нравственность людей низкого сословия. Радикально-буржуазными взглядами отмечено творчество Лесажа, Вольтера, Бомарше. Творчество Дидро и Руссо проникнуто плебейско-демократическими взглядами.

Картина мира просветительской культуры строится на *необходимости найти, определить, указать в конкретном пространстве и времени посредством деятельности человеческого разума естественные основы человеческой жизни.* Просветители определяют их еще как «естественные принципы», имея в виду естественную религию, естественное право, естественный порядок экономической жизни и т. п. Художественный текст, как вторая реальность, понимается, таким образом, просветителями в качестве модели этих естественных принципов или в качестве указания пути к их достижению. А окружающая действительность, как реальность первая, становится предметом критики. Основой такой критики являются естественные и разумные начала, которые не приемлют все исторически сложившиеся и фактически существовавшие формы и отношения: социальное разделение, религия, право, экономический порядок и т. п. Эти исторически сложившиеся и фактически существовавшие формы идеология Просвещения понимает в качестве результата заблуждений человечества.

Обращаясь к потомкам, английский просветитель **Сэмюэл Джонсон** (1709–1784) создает выразительную картину современности, назначение которой изменить нравы современников, обозначить те характерологические черты реальности, которые нуждаются не то что в изменении — в уничтожении. Поэта не оставляет

надежда на то, что пороки современности окажутся сокрытыми «в толще вод» или под землей:

Когда валун, сокрытый в толще вод,
Повалит конь или плуг перевернет,
Тогда, Отчизна, твой услышу стон —
Затмит мне очи, сердце сдавит он.
Как жадный смерч, по долам пробегут,
Срывая Плод, уничтожая Труд,
Стада Чудовищ с красной чешуей,
Разор и гибель сея за собой.
Толпы Героев — Селянина страх,
Мужи в разбое — отроки в боях.
Обильный хлеб и скудный урожай
Наполнят чрево ненасытных стай,
Что презирая тяготы труда,
Едят без нужды, грабят без стыда <...>[1]

(Пер. С. Бунтмана)

Рассказать современнику о пороках и падении нравов, о разоре и гибели в окружающем пространстве, как следствии такого падения, о стоне отчизны, который будет слышен даже в будущем, когда эти пороки уйдут в прошлое, окажутся глубоко сокрытыми. Безнравственность окружающей реальности для художника-просветителя ассоциируется с «чертовой обителью», с адом, изменить ее можно самим рассказом, изображением этой «чертовой обители», как это неоднократно делал **Джонатан Свифт** (1667–1745) в «**Сатирической элегии на смерть некогда славного генерала**», в «**Иуде**» или в стихотворении «**Чертова обитель**», дающем выразительную характеристику окружающего пространства и времени, которые тождественны аду:

Всем тем, кто наслышан о Божьем суде,
Ад, ведомо есть — но неведомо где.
Обителью чертовой ад наречен,
И черт его знает, где он размещен.

Где чертовой нечисти — слава и честь,
Там истинный ад, несомненно, и есть.
Где чертовы барды, ораторы, судьи,
Где чертова знать и чиновные люди,
Где чертова челядь, холопы, вассалы,
Где чертова нелюдь, лжецы и фискалы,
Где чертовы мытари рвут друг у дружки,
Где учат смирению чертовы служки,
А если вам мало таких комментариев,
То вспомните чертовых парламентариев. —
Вас пастырь морочит рассказом про ад,
Но наши приметы верней во сто крат:
Ад — в Риме, а может быть, впрочем, в Париже.
Еще повезло, что не где-то поближе![2]

(Пер. В. Топорова)

Спасение мира от грехов и пороков виделось просветителям в воспитании естественного человека, а вернее, в возвращении его к подлинной сущности, естественной природе, которая находится в противоречии с теми социальными напластованиями, которые и создают дисгармонию мира. Нужен был человек умный, не ищущий только блаженства для себя, источающий «благоденство», как герой стихотворения Самюэла Джонсона доктор Роберт Левет:

<...> Едва заслышав слабый зов
От боли страждущей природы,
Он поспешал, не тратя слов,
Найти лекарство от невзгоды.

Он шел во мрак глухих трущоб
И нес целительное знанье,
Когда, казалось, только гроб
Способен прекратить страданье.

Не оскорблял чужой нужды
Он горделивым промедленьем

И мнил насущные труды
Своим насущным наслажденьем.

.....

И, не познав глухой закат,
Бессилье старости убогой,
Его душа в Небесный град
Вошла кратчайшею дорогой.[3]

(Пер. Н. Бунтмана)

Естественное поведение человека дарует ему спасение, открывает путь в «Небесный град», и поэтому такой человек должен быть образцом для подражания, его жизнь — это модель поведения, ведущая и к собственному спасению и к гармонии мира.

Просветительская литература весьма назидательно может рассказывать о том, к чему приводит стремление жить только собственными наслаждениями и пороками, уводящими человека от естественно божественной сущности. Так поступает **Оливер Голдсмит** (1728–1774), — один из ярчайших представителей сентиментализма, в раннем творчестве более склонный к просветительскому пониманию сущности человека как предмета изображения в искусстве. Одним из примеров такого понимания может служить его повесть, выразительно названная **«Двукратное преображение»**. Сначала преображается Джек Книгоед, пораженный «Купидоновой стрелой», а затем убитый отсутствием «ума у милой». Жена Джека Книгоеда демонстрирует поразительную искушенность в выборе рюшек к платью, в готовности «посплетничать, наклеить мушки», одеваться по моде, полуобнажатся, блистать в шелках, заводить пошлые интрижки, испытывая то раздраженье, то хандру. И только когда она заболела оспой и от «лица осталось лишь подобье», наступает ее преображение:

< ... > Она румянит в меру щеки,
Сменив на кротость нрав жестокий,
И пышности невероятной
Пришел на смену вид опрятный,

Она дошла, отдав главенство,
В смиренности до совершенства,
И Джек, не ведая забот,
Жену красавицей зовет.[4]

(Пер. А. Парина)

Воспроизводя, создавая в искусстве такие модели поведения, просветители верили в способность культуры вернуть или привнести в жизнь порядок и систему, равновесие, как и классицисты, веря в силу разумных умозаключений об этом мире. Показательно, к примеру, ироничное стихотворение **Уильяма Конгрива** (1670–1729), в котором влюбленного лирического героя спасает то, что он прислушался к словам своей возлюбленной, как зеркалу мысли, оставив в стороне ее глаза, как зеркало души:

У Лесбии в глазах блистала власть,
Перед которой я готов был пасть,
Поняв, что я совсем не Прометей,
Чтобы добыть огонь таких очей.

Но только завела красотка речь,
Как я решил и взором пренебречь.
Бальзам на раны глупость пролила:
Глаза меня убили — речь спасла.[5]

(Пер. А. Шараповой)

Упоминание о том, что лирический герой стихотворной миниатюры Конгрива «совсем не Прометей», так же, как и указание в стихотворении Самюэла Джонсона на то, что душа доктора Роберта Левета вошла в «Небесный град … кратчайшею дорогой», показательно для культуры Просвещения. Последняя признает за мифом и свойство, и право быть одним из источников познания окружающей действительности и самого себя, однако признает это с известной долей рационализма, считая, что в основе мифологии лежит антропоморфизм, то есть наделение явлений природы, животных, предметов человеческими свойствами, и главное — представление бо-

гов в человеческом образе. Все мифологически сверхъестественное, фантастическое (боги, демоны, духи и т. п.) понимается культурой Просвещения как зеркальное отображение сущности самого человека, как возможность объяснения многообразия и окружающего мира, и внутреннего естества человека.

В повести Оливера Голдсмита «Двукратное преображение» автор удивляется тем изменениям, которые произошли в поведении его героя Джека Книгоеда:

< ... > Ужели случай внес разлад
В теченье мирных сих отрад?
И Купидонова стрела
Ужели так остра была,
Что ухитрилась в том засесть,
Кому минуло тридцать шесть?..[6]

Однако дальнейшее развитие повести Голдсмита показывает, что «Купидонова стрела» — это и есть отражение сущности самого человека, его устремлений и надежд в этом мире. В «**Удачном сравнении**» у него же возникает Тартар и образ бога Меркурия. Для поэта нет сомнения в том, что безнравственный художник, рифмоплет сам себя «пером гусиным» уводит «к трясинам», как бог уводит в Тартар, а бог Меркурий, которому поклоняется такой рифмоплет, и сам несет в себе человеческий порок:

< ... > Добавим — книги говорят,
Что души Бог уводит в ад.
< ... > И разница всего лишь в том,
Что в Тартар Бог ведет жезлом,
А рифмоплет — пером гусиным
И сам себя ведет к трясинам.

Портрет мой завершен почти,
Но я добавлю по пути,
Что на руку не чист Меркурий,

Он вор, простите, по натуре —
В том разногласья нет в поэтах,
Воров воистину отпетых…[7]

(Пер. А. Парина)

В основе просветительского понимания мифа и мифологических сюжетов, образов, героев лежит идея, заложенная в ответе Эдипа на загадку «злоименной смерти певицы» Сфинкса (по-гречески *Сфинкс* — женского рода): «То существо — человек». Видя главную задачу искусства в том, чтобы рассказать человеку о его изначально чистой, божественной сущности, просветить его в этом знании, Просвещение понимает мифологию как один из путей получения, достижения такого знания.

Миф, будучи главной составной частью, элементом ритуального сакрального действия, имеет функцию передачи сообщения, которое моделирует представление о конкретном событии, имеющем магический характер или о событии, на которое необходимо повлиять магическим образом. Просвещение же начинает понимать миф не столько как *сообщение*, функция которого — моделирование представления, сколько как *обучение*, то есть один из путей того же *просвещения* человека. Природа, отраженная в мифологических образах, сюжетах и героях, представляет собой объективную сущность божественного мира, значит, обращение к мифологии есть процесс познания этой сущности.

Такой подход к мифологии можно определить как утилитарный. Ни одна культура до Просвещения не знала такого рационализма, когда вся картина мира, протяженная как во времени, так и в пространстве (главное — это, конечно, культурная протяженность), представляет интерес лишь с точки зрения возможностей воспитания человека, улучшения его натуры, *просвещения* с целью возвращения к божественно естественной сущности. Мифология — только один из путей такого просвещения, но принципиально важный, ибо она была первым средством познания человеком окружающего мира, она первой попыталась объяснить человеку, к чему приводит его отклонение от изначально божественного естества, от следования воле богов.

С другой стороны, мифологический опыт для культуры Просвещения был воплощением принципа повторяемости, возвращения «на круги своя», который позволяет любое явление, событие современной реальности видеть как повторение того, что уже было, и главное — уже есть опыт его осмысления, который нельзя не учитывать. Необходимо извлечь суть и смысл этих, уже бывших событий и явлений, привести к ним сознание современного человека, чем и расширить его представления о мире и о самом себе.

В связи с необходимостью вывести человека из плена социально-нравственных заблуждений, в том числе и посредством обращения к мифологии, культура Просвещения обстоятельно разрабатывает концепцию *человека практики*. Для просветителей образцом такого человека практики стал образ независимого индивида, самостоятельного в мыслях и поступках, не лишенного себялюбивого начала. Автор художественного текста по отношению к такому индивиду преимущественно оказывается в позиции бесстрастного наблюдателя, поэтому концепция человека практики у просветителей носит довольно созерцательный характер. Эта концепция понимает человека в качестве абстрактного родового существа. Писателей-просветителей, в частности, всегда интересовало то, как этот человек практики, понимаемый как абстрактное родовое существо, поведет себя в исключительных условиях, к примеру, будучи оторванным от привычной социальной среды. Не случайно, что именно в культуре Просвещения активно разрабатывается тема «робинзонады», начало которой было положено романом **Даниэля Дефо** (ок. 1660–1731) «**Робинзон Крузо**» («Жизнь и удивительные приключения Робинзона Крузо, моряка из Йорка, прожившего двадцать восемь лет в полном одиночестве», 1719).

Концепция человека практики разрабатывается в этом романе в рамках авантюрно-приключенческого жанра. Одним из средств раскрытия концепции человека практики у Д. Дефо является композиция. Роман делится на три части, первая из которых обращена к событиям, связанным с общественным бытием героя, предприимчивого авантюриста, не боящегося риска, не желающего жить

обычной размеренной жизнью. Он, вопреки воле отца, прочившего его в юристы, «с самого раннего детства» мечтал исключительно о морских путешествиях и «больше всего на свете любил море

< ... > Я завидовал каждому матросу, отправлявшемуся в дальнее плавание. По целым часам я простаивал на морском берегу и не отрывая глаз рассматривал корабли, проходившие мимо.

Моим родителям это очень не нравилось. Отец, старый, больной человек, хотел, чтобы я сделался важным чиновником, служил в королевском суде и получал большое жалованье. Но я мечтал о морских путешествиях. Мне казалось величайшим счастьем скитаться по морям и океанам.

< ... > через несколько месяцев я бежал из родного дома».[8]

Природное естество героя у Дефо проявляется в нежелании жить размеренно и спокойно в благополучном пространстве современного общества, выполняя роль важного чиновника. Его влечет пространство морской стихии, неорганизованное социумом, пространство путешествий и приключений.

Во второй части этот себялюбец (заметим, кстати, что и повествование в романе ведется от первого лица) оказывается на необитаемом острове, что делает его трудолюбивым и терпеливо-последовательным в организации и обустройстве своей жизни, в своих желаниях. У него появилась уникальная возможность проверить то, насколько способен индивид, порвавший все естественные социальные связи, лишенный какой бы то ни было социальной поддержки, буквально вырванный из человеческого коллектива, сохранить человеческий облик, наладить собственный быт, элементарно выжить.

Робинзон показывает себя человеком практики, способным не просто выжить в исключительных условиях, но даже испытывать при этом счастье. Д. Дефо очень тонко показывает, как трудно, почти невозможно стать естественным человеком, абсолютно оторванным от своего общества, своей классовой сущности. Как настоящий сын своего класса, он не только строит дом и заботится о запасах на

будущее, он и на окружающее пространство смотрит как хозяин: его сердце тронуто не столько видом окружающей природы, сколько мыслью о том, что все это, окружающее пространство принадлежит ему, это — его собственность. Или другая примечательная деталь. Робинзон находит на корабле потерпевшем крушение, деньги, и его первая мысль связана с бесполезностью такого богатства в данных условиях:

«Я усмехнулся при виде этих денег.

— Негодный мусор, — проговорил я, — на что ты мне теперь? Всю кучу золота я охотно отдал бы за любой из этих грошовых ножей. Мне некуда тебя девать. Так отправляйся же на дно морское. Если бы ты лежал на полу, право, не стоило бы труда нагибаться, чтобы поднять тебя».

Однако буквально в следующий момент: «Но, поразмыслив немного, я все же завернул деньги в кусок парусины и прихватил их с собой».[9]

Пространство необитаемого острова превращает то, что в мире людей почитается как одна из главных ценностей, в «негодный мусор». Однако социальное начало в человеке, как память о том пространстве, откуда он пришел, необыкновенно сильно и поэтому герой будет хранить найденные «бесполезные» в его положении деньги в течение всех двадцати восьми лет пребывания на острове, и они ему действительно пригодятся, но только по возвращении в Англию.

Социальное начало в Робинзоне проявляется и тогда, когда он способен целых 24 года жить только своим трудом, но при появлении возможности воспользоваться чужим трудом он ею сразу же воспользовался. Первого же человека, спасенного им от гибели, он делает своим рабом.

Появление такого героя, как Робинзон, в европейской культуре было своеобразным открытием и Даниэля Дефо, и культуры просветительства. Он оказался не героем в традиционном для того времени понимании. Робинзон, попав в исключительные обстоятельства,

выживает в них, потому что оказался способным анализировать ситуацию, быть терпеливым и расчетливым, проявлять умеренность и благочестие. А вот героического в его поведении оказывается немного: герой признается в собственной трусости и тогда, когда рассказывает о появлении дикарей, и описывая свои ощущения во время бури... В литературе классицизма такой рядовой, обыкновенный человек не мог стать героем, он, если и был героем, то только комическим, а Дефо делает рядового человека «серьезным» героем. В этом одно из принципиальных отличий культуры просветительства от культуры классицизма.

В третьей части романа герой возвращается в привычную для него социальную среду.

Итак, перед нами — человек практики, которого автор оставляет один на один с природой, и тогда в нем просыпаются лучшие его способности. Другое дело, что без запаса знаний, навыков, которые Робинзон получил в цивилизованном обществе, без некоторого количества орудий производства и предметов первой необходимости, которые ему удалось спасти, выжить на этом острове было бы невозможно. Более того, и на необитаемом острове Робинзон ведет себя как представитель своего общества, своего класса, однако, оказавшись вне пределов этого общества и этого класса, он становится лучше, он во многом освобождается от тех заблуждений, которые ими воспитаны, внедрены в его сознание.

Так проявляется еще одна особенность художественной культуры эпохи Просвещения — выдвижение на первый план индивидуально-творческого сознания. С этой культуры начинается утверждение идеи «поэтика автора», которая должна быть свободна от жанрово-стилевых норм, правил, предписаний риторического характера, на которых зиждется культура классицизма. Разумеется, это еще не та жанрово-стилевая свобода, которую будет исповедовать культура романтизма, однако Просвещение уже знаменует собой наступление эпохи индивидуально-авторских стилей.

С другой стороны, происходит сближение самой литературы с непосредственным и конкретным бытием человека, она все бо-

лее проникается его житейскими, бытовыми заботами, мыслями, чувствами, словно бы создавая художественный мир по его мерке. А личность самого писателя начинает мыслиться как явление, продолжение окружающей его действительности. Только на этом пути можно рассказать человеку о том, каков он есть и каким он должен быть, если соответствовать изначально божественной чистоте его.

Одним из путей решения этой принципиально важной для Просвещения задачи стало (как это ни странно) сближение искусства с реальной действительностью. Сюжеты и герои заимствуются не столько из героической истории или предшествующей образной культуры, как это было, например, в культуре Возрождения или классицизма, сколько из той реальной действительности, которая окружала авторов.

Такое понимание предмета искусства, его задач характерно не только для литературы, но и для других видов искусства, и в первую очередь живописи. К примеру, один из наиболее последовательных сторонников просветительской идеологии во Франции художник **Жан-Батист Симеон Шарден** (1699–1779) постоянно обращается к воспроизведению повседневной жизни человека, с ее заботами и проблемами, отмечая мельчайшие подробности и детали быта, с одной стороны. А с другой, его полотна словно бы создают представление о том, какой эта жизнь должна быть, как должен выглядеть и как вести себя человек, что делать, к примеру, прежде, чем приступить в обеденной трапезе. Выразительны уже сами названия его полотен: «**Прачка**» (1735), «**Кухарка, моющая посуду**» (1736), «**Кухарка, чистящая брюкву**» (1738), «**Разносчица**» (1739), «**Мальчик-половой в погребе**», (1741), «**Застольная молитва**» (1740) и «**Молитва перед обедом**» (1744) и т.д. и т.п.

Природа, как известно, была для просветителей равнозначна божественному, к которому надо вернуть человека, ибо это его естественное, т.е. истинное состояние. К «естественному порядку вещей», считали они, необходимо привести не только отдельного человека, но и всю общественную жизнь. Именно поэтому культура Просвещения буквально пронизана нравоучительством, дидакти-

кой, моральной назидательностью: явные или скрытые, но они присутствуют в произведениях просветителей всегда. В продолжение разговора о живописи можно вспомнить одного из ведущих английских художников-просветителей **Уильяма Хогарта** (1697–1764), которого интересуют такие темы, как **«История распутника»** (серия картин разных лет), **«Модный брак»** (так же представленная серией), **«Девушка с креветками»** (1740–1750), **«Башня Каде (Ростбиф старой Англии)»** (1748), **«Выборы III: голосование»** (1754) и др.

Он имел обыкновение писать на одну тему несколько картин, которые объединялись в цикл, что позволяло создать развернутое повествование на волновавшую его моральную тему. Таким повествованием выглядит упоминавшийся цикл «Модный брак», содержание которого — брак по расчету между разорившимся аристократом и девушкой из богатой семьи. Хогарт показывает не только то, как был организован, как состоялся «модный брак», но и то, к каким результатам такие браки приводят, что происходит с его участниками. И цикл картин становится средством поучения современников, предупреждения их от необдуманных, а то и аморальных поступков. Содержание полотен Хогарта, собранных в циклы (кстати, единичных полотен тоже), выстраивается в настоящие эпические произведения, которые можно пересказывать как повести или романы. А сюжеты этих эпических произведений заявлены в названиях циклов: **«Карьера проститутки»**, **«Модный брак»**, **«Выборы в парламент»**, **«Карьера повесы (мота)»**. И созданы эти циклы картин не столько для «развития сюжета», сколько для обязательного выведения морали, развенчания греха и порока.

Аналогично, т.е. как средство нравственного воспитания человека, понимал искусство и **Жан Батист Грёз** (1725–1805) — французский художник-просветитель. Его жанровые сцены назидательно исповедуют моральные нормы и принципы, через изображение обаятельных детских и женских головок проповедуют благонамеренное поведение или, наоборот, могут порицать детскую или женскую избалованность: **«Паралитик»**, **«Балованное дитя»**, **«По-**

сещение священника» и т. п. Художник обстоятельно подробен в воссоздании деталей и подробностей быта, внешнего вида своих живописных моделей, последователен в обязательном следовании морали.

Читателям и зрителям последующих веков многое в произведениях искусства эпохи Просвещения покажется излишне назидательным и даже скучным, что не лишено своей логики восприятия. Не каждому автору и не всегда удается воплотить глубоко философский и важный смысл в увлекательную, хорошо воспринимаемую форму, обращение к которой доставляет ко всему прочему еще и удовольствие, как это удалось, например, О. Голдсмиту («Двукратное преображение»), Д. Дефо («Робинзон Крузо») Д. Свифту («Путешествие Гулливера»), Вольтеру («Кандид, или Оптимизм»).

Вольтер (1694–1778) написал одно из самых нравоучительных просветительских произведений. Его **«Кандид, или Оптимизм»** (1759) написан в излюбленном просветителями жанре философской повести, дающей возможность облечь философские рассуждения в увлекательную форму. И данная повесть увлекательна, прежде всего тем, что главный герой много путешествует и путешествует с приключениями. Эти путешествия, эти поиски счастья привели героя к неожиданно простому открытию: счастье — это труд. Труд как естественное поведение человека в отведенном ему времени и пространстве, как единственная сила, способная противостоять трем главным бедам и врагам человека: скуке, пороку и нужде. Для этого естественного открытия и нужно было так много странствовать, так много увидеть и проанализировать.

Вольтер использует возможности перенесения героя из одного типа пространства в другой с целью развенчания весьма распространенной *идеи всеобщей гармонии*. Для него такой оптимизм был не только средством оправдания социального зла, но и его источником. Развенчанию этой идеи лучше всего служил излюбленный просветителями жанр философской повести, каковой является «Кандид, или Оптимизм». Пафос ее определяется стремлением к развенчанию идеи мировой гармонии. С этой целью главный герой,

«юноша, которого природа наделила наиприятнейшим нравом» и который «судил о вещах довольно здраво и очень простосердечно», изгоняется из замка. Автор называет этот замок «земным раем», т.е. пространством, исполненным абсолютной, ничем не нарушаемой гармонии. Изгнание совершается самым грубым образом: «Барон Тундер-тен-Тронк… здоровым пинком вышвырнул Кандида из замка».[10] *(Пер. Ф. Сологуба).*

Уверенный в том, что «люди на то и созданы, чтобы помогать друг другу», уяснивший от своего учителя философа Панглоса, что «все к лучшему в этом лучшем из миров», герой сразу же попадает в рекруты в болгарскую армию, при попытке ухода из которой он едва остался жив, пройдя испытание шпицрутенами. Герой становится и участником военных действий, и свидетелем кровавой резни, насилия и мародерства солдат. Он попадает в Голландию, где «все богаты и благочестивы», в Германию, Португалию, где встречает свою возлюбленную, считавшуюся погибшей от рук свирепых насильников. Герой попадает в Новый Свет, в утопическую страну Эльдорадо и снова возвращается в Европу, обретя в конце мирное убежище в Турции. Все эти многочисленные перемещения героя в пространстве, порой стремительные и парадоксальные, с неожиданной сменой персонажей и декораций, связанные с напряженно-драматическими событиями, нужны Вольтеру для того, чтобы развенчать философию учителя Кандида Панглоса, согласно которой «в этом лучшем из возможных миров… все создано сообразно цели, … и создано для наилучшей цели».

Сталкивая книжное миросозерцание героя с жизнью, постоянно опровергая его истинность, и, в первую очередь, за счет постоянных перемещений его в пространстве Вольтер показывает то, как жизненный опыт неумолимо разрушает оптимистическую доктрину Панглосса в глазах оптимиста-Кандида. Радостным и на самом деле выглядящим «лучшим из возможных миров», в котором «все создано сообразно цели и создано для наилучшей цели», предстает страна Эльдорадо. Другое дело, что страна эта — вольтеровская утопия, пространство нереальное, которое появляется лишь пото-

му, что «это та самая страна, где все обстоит хорошо, ибо должна же такая страна хоть где-нибудь да существовать». Объективная реальность не дает никаких оснований для оптимистического ее восприятия. Доктрина закономерности событий в этом мире, с которой выступает Панглос, вызывает у Кандида, на первый взгляд, парадоксальную, но в то же время философски глубокую реакцию:

«< ... > Панглос иногда говорил Кандиду:

— Все события неразрывно связаны в лучшем из возможных миров. Если бы вы не были изгнаны из прекрасного замка здоровым пинком в зад за любовь к Кунигунде, если бы не были взяты инквизицией, если бы не обошли пешком всю Америку, если бы не проткнули шпагой барона, если бы не потеряли всех ваших баранов из славной страны Эльдорадо, — не есть бы вам сейчас ни лимонной корки в сахаре, ни фисташек.

— Это вы хорошо сказали, — отвечал Кандид, — но надо возделывать наш сад».

Начавшись в замке, который определяется как пространство «земного рая», история Кандида заканчивается в саду, который тоже может быть ассоциирован с райским садом. Не случайно и упоминание в последней фразе Панглоса некоторых мест, в которых герой побывал прежде, чем остановиться на необходимости «возделывать наш сад».

В другом случае для того, чтобы показать, насколько удалилась жизнь современной Франции от естественности и разумности, Вольтер в повести **«Простодушный»** (1767) использует прием перенесения героя из одного типа пространства, и прежде всего культурного, в другой. Главный герой повести — индеец из племени гуронов, которого автор представляет как «естественного человека». Именно глазами такого «естественного человека» увидены общественные институты, запреты и установления королевской власти, нелепые церковные догмы и предрассудки. Автор не скрывает того, почему современное европейское общество у него увиде-

но глазами представителя другого культурного пространства: «Его понятливость была тем живее и отчетливее, что детство его не было обременено в свое время тем бесполезным вздором, каким отягчено бывает наше детство, и поэтому мозг воспринимал все предметы в неискаженном виде».[11]

Простодушный гурон постоянно недоумевает по поводу того, что видит или совершает поступки, которые выглядят совершенно нелепыми, но при этом они являются следствием его понимания законов, морали, обычаев европейского христианского общества. Его поведение — это поведение естественного человека, сознание которого не искажено общественными заблуждениями:

«Простодушный быстро преуспевал в науках, особенно в науке о человеке. Быстрое развитие его умственных способностей было вызвано отчасти его душевными свойствами, отчасти же — дикарским воспитанием, ибо, ничему не научившись в детстве, он не имел и предрассудков. Его разум, не искривленный заблуждениями, сохранил всю свою природную прямоту. Он видел вещи такими, каковы они есть, меж тем как мы под воздействием представлений, сообщенных нам в детстве, видим их всю жизнь такими, какими они не бывают... »

Естественный человек Вольтера не только сам видит то, насколько жизнь современного европейца, современной Франции уклонилась от естественного хода, но и способствует тому, что это становится очевидным и для тех, кто его окружает, например, для его возлюбленной Сент-Ив, которая однажды воскликнула: «Какая уж тут добродетель! ... Что за лабиринты беззаконий! Что за страна и какую надо пройти палку, чтобы узнать людей! Какой-то отец де Ла Шез и какой-то глупейший судья сажают моего возлюбленного в тюрьму, моя родня преследует меня, и в столь тяжкое время мне протягивают руку помощи лишь затем, чтобы меня обесчестить! Один иезуит погубил благородного человека, другой хочет погубить меня; кругом одни только западни, и я близка к гибели. Надо

либо покончить с собой, либо поговорить с королем: я кинусь ему в ноги на его пути к обедне или в театр».

Основой для разговора просветителей о жизни, для ее анализа, размышлений о ее философском смысле и моральном содержании была уверенность в том, что для искусства принципиально важным является обращение к реальной жизни, к ее реальным обстоятельствам и героям. Другое дело, что обращение к реальности и даже реалистичность воспроизведения действительности в той же живописи или литературе — это еще не реалистический тип культурного сознания. Конкретно-историческая детализация художественных образов у просветителей была не только своеобразным протестом против сложившегося в культурах прошлого (особенно в классицизме) универсального использования готовых форм, но и одним из важнейших принципов творчества. Тот же У. Хогарт, отстаивая принцип конкретно-исторической детализации художественных образов, утверждал, что он «более завлекателен и полезен, чем вековечный пафос и скучные повторения затертых, избитых сюжетов Библии и нелепых историй о языческих богах».[12]

Близость к реальной действительности, сообщаемую произведению конкретно-исторической детализацией, в качестве главного показателя качества, уровня этого произведения считал **Дени Дидро** (1713–1784). Размышляя о картине Жана-Батиста Грёза «Деревенская помолвка», он писал: «Композиция кажется мне прекрасной, все происходит на самом деле»[13]. И в живописи Шардена его привлекает «сама материя», «самый воздух» реальной действительности, передаваемый на живописных полотнах: «О, Шарден! Не белую, красную или черную краски растираешь ты на своей палитре: самую материю, самый воздух и самый свет берешь ты на кончике своей кисти и кладешь на полотно».[14]

Принцип конкретно-исторической детализации в культуре Просвещения стал основанием некоторых теоретических положений относительно искусства. В первую очередь, это концепция «драмы положений», автором которой является Д. Дидро. Если для классицизма основополагающей была концепция «драмы характеров»,

когда причиной, источником конфликта служила разность жизненных позиций, понимания долга, добра и справедливости и т. д., то концепция «драмы положений» таким источником видит разность общественного, конкретно-исторического положения героев, условий их частной, бытовой жизни. Для Дидро «положение» — это конкретно-исторические условия общественной или частной жизни человека. Значимость этих условий — в их постоянной изменчивости, в способности трансформироваться и влиять на человека. Именно поэтому Дидро рассматривал конкретно-исторические условия общественной или частной жизни человека в качестве неиссякаемого источника сюжетов, характеров, конфликтов искусства, в них он видел гарантию от стереотипов и шаблонов, «образцовых» сюжетов и характеров, столь излюбленных классицистами. В **«Беседах о «Побочном сыне»** устами своего протагониста Дорваля он восклицает: «Общественное положение! Сколько можно извлечь из него важных эпизодов, сколько проявлений публичных и домашних отношений, неведомой жизненной правды, новых ситуаций!»[15]

«Общественное положение» в художественной картине мира культуры Просвещения оказывается тождественным категории *пространство*. Именно пространство с исторически-конкретным воспроизведением характера *времени* открывает для писателей-просветителей возможности выявления сущности человеческой природы. Часто с этой целью используется прием пересечения разных планов пространства, его расширения или сужения, перенесения героев из одного типа пространства в другой.

«Общественное положение» Сюзанны Симонен, героини романа Дидро **«Монахиня»** (1760), характеризуется тем, что она живет на пересечении двух типов пространства: семьи, общества и монастыря. Напомним, что «Монахиня» — это история девушки Сюзанны Симонен, насильно заключенной в монастырь. *Первое пространство*, которое можно определить как пространство семьи и общества, носит ярко выраженный отрицательный характер. Всего лишь подозрения отца в том, что она не его дочь делают ее в

семье человеком второго сорта: «Быть может, у отца имелись кое-какие сомнения по поводу моего рождения; быть может, я напоминала матери о совершенном ею проступке и о неблагодарности человека, которому она доверилась сверх меры, — кто знает? Но если даже эти подозрения и не вполне обоснованны...»[16] Только значительно позже героиня узнает, что она «не дочь господина Симонена», в чем, естественно нет никакой ее вины, однако это никого не волнует.

В семье героиня оказывается нелюбимой дочерью и сестрой лишь потому, что имелись сомнения по поводу законности ее появления на свет. В семье она подвергается преследованиям и унижениям. В пространстве родного дома ей живется так плохо, что даже отправка в первый монастырь героиню ничуть не огорчает. Возвращение в общество, в открытое пространство ценой побега из монастыря мало изменяет ее трагическую жизнь (в какой-то момент героиня даже пожалела о своей монастырской келье). В этом общественном пространстве она никому не нужна, если только не для плотских утех или грязного неблагодарного труда. Никого не волнует ее судьба, раз у нее нет достойного социального положения и материальных средств к существованию. В глазах общества Сюзанна выглядит существом второго сорта, достойным быть отвергнутым. Пространство семьи и общества существует в романе со знаком минус.

Второй тип пространства — монастырь, в котором происходят основные события романа, в котором героиня испытает «гнет монашеского звания». В этом пространстве протекает ее повседневная борьба за освобождение из монастыря, за право сохранить живую связь с людьми. Именно в этом пространстве Дидро дает себе волю в изображении религиозного насилия и религиозных изуверств. Всего лишь одна небольшая деталь, характеризующая пространство монастыря: «Яростное желание вредить, мучить может быть утолено в миру. В монастырях оно ненасытно».

В романе отсутствует пространство, которому можно поставить знак плюс, то есть гармоничное для героини, в котором можно со-

хранить естественность и разумность человеческого существования. В романе не представлено пространство, в котором можно увидеть разумность и естественность законов природы, которые бы оттеняли неестественность и неразумность законов общества. Не по этой ли причине и герою Даниэля Дефо, о котором читатель узнал более чем за 40 лет до «Монахини», больше нравилось на природе необитаемого острова, нежели в цивилизации.

Основной повествовательный прием романа — исповедь, в которой представлена повседневная борьба за освобождение из монастыря. Дидро изображает то, как естественный человек практически в одиночку может противостоять всему обществу, основанному на религиозном насилии, как он стремится сохранить живую связь с людьми, потому что именно общественное начало является основой естественной сущности человека, ибо он «создан чтобы жить в обществе; разлучите его с ним, изолируйте его — и мысли у него спутаются, характер ожесточится, сотни нелепых страстей зародятся в его душе, сумасбродные идеи пустят ростки в его мозгу, как дикий терновник среди пустыря. Посадите человека в лесную глушь — он одичает; в монастыре, где заботы о насущных потребностях усугубляются тяготами неволи, еще того хуже. Из леса можно выйти, из монастыря выхода нет. В лесу ты свободен, в монастыре ты раб».

Пространство леса как оппозиция пространству монастыря в данном случае очень показательна. В этом небольшом эпизоде представлен тот тип пространства, который недоступен главной героине, но, сравнивая лес с монастырем, в лесу она видит больше естественного смысла. Монастырь оказывается более способствующим одичанию человека, нежели дикий лес, из которого все-таки можно выйти, и в котором, в отличие от монастыря, человек свободен. Однако это пространство в романе Дидро только упоминается.

Сохранить естественную сущность человеку трудно и не только в монастыре. Даже те, кто не на стороне героини, осознают дисгармонию окружающего мира. В предсмертном письме мать Сюзанны отметит: «Живите праведно, это вернее всего может дать Вам счастье — даже и в этом мире». В этом же письме мать героини прихо-

дит к осознанию того, что условия жизни вытравили из ее дочерей «все естественные чувства», столь дорогие сердцу и уму писателей и философов культуры Просвещения: «О, несчастная мать! О, несчастная дочь! Приехали Ваши сестры, и я недовольна ими: они все хватают, все тащат; на глазах у умирающей матери они заводят ссоры из-за денег, — это меня удручает. Когда они подходят к моей постели, я отворачиваюсь: я не хочу видеть эти два создания, в которых бедность вытравила все естественные чувства».

Наличие или даже торжество принципа конкретно-исторического отражения жизни в формах самой этой жизни, воспроизведение типических характеров в их конкретно-исторической форме в искусстве Просвещения не является качеством, которое может быть свидетельством (о чем, к сожалению, много написано в исследовательской литературе) того, что это реализм. Прежде всего, потому, что типические характеры героев, пусть и в конкретно-исторических условиях, воспроизводятся просветителями либо как изначально заданные в своей божественной, то есть подлинной сущности, либо как искажения ее, напластования, произошедшие вследствие неверного, порочного социального бытия человека.

Писатели эпохи Просвещения, в отличие от классицистов, создают своим героям более конкретное социальное окружение, вписывают их судьбу в историю страны и мира.

Генри Филдинг (1707–1754), традиционно для просветителей, считал, что изначально непорочная, божественная природа человека, искаженная заблуждениями и ошибками человечества, может быть восстановлена посредством сатирического изображения его пороков-заблуждений Его драматургия (он создал свыше 25 комедий) — это настоящая галерея сатирических образов, данных в богатстве узнаваемых, выразительных бытовых подробностей. Сатирическое содержание его комедий начинается уже с того, что Филдинг-драматург дает своим героям семантикообразующие имена: судья-вымогатель (**«Политик из кофейни, или Судья в собственной ловушке»**, 1730) носит имя Скуизем, что в переводе

означает «выжимала». В пьесе «**Пасквин. Комедия-сатира на современность**» (1736) есть герой Плейс («выгодное местечко») и Танкард («пивная кружка»).

Социально-бытовые подробности, широко представленные в пьесах Филдинга, позволяют ему убедительно показать и высмеять продажность политиков и судей, стяжательство и непомерную жадность купцов, самодовольство неграмотных ученых. Продажные политики и судьи, развратники и мошенники, невежды-ученые обязательно имеют в пьесах Филдинга своих антагонистов, добродетельных героев, которые в итоге побеждают. Однако их победа — не закономерность, а случайность, выдача желаемого за действительное.

Указанная выше особенность характерна для просветительской литературы в целом. Писатели просветители умеют создавать конфликт, имеющий острое общественное звучание, наполненный жизненной конкретикой положений и деталей, узнаваемостью ситуаций. Они наполняют повествование обилием бытовых подробностей, социальных обстоятельств, которым соответствует, в которых раскрывается герой. Эту особенность можно наблюдать в трагедии И.В. Гете «**Гец фон Берлихинген**» и у Ф. Шиллера в трагедиях «**Разбойники**», «**Коварство и любовь**». Такое отношение к бытовым деталям и подробностям характерно для комедий Бомарше («**Севильский цирюльник**», «**Женитьба Фигаро**» и др.). Этим путем идут Шеридан в «**Школе злословия**»), Дидро («**Хорош он или дурен?**»), **Луи Себастьян Мерсье** (1740–1814) в «**Судье**», и «**Тачке уксусника**»), на таком принципе строится драматургическое действие у Д.И. Фонвизина в «**Недоросле**» и «**Бригадире**»...

Более того, конфликт просветительской драмы или романа строится на противоречиях имущественных и классовых различий, но разрешение его, когда в дело вступают «моральные силы», нравственная добродетель, происходит по воле счастливого случая, совпадения, а не вследствие логики развития характеров и событий. Примеров тому много — практически вся литература эпохи Просвещения.

Не надо только думать, что такой прием разрешения конфликта впервые использован писателями-просветителями. Он был хорошо известен в литературе и до них. К примеру, у **Лопе де Вега** в пьесе **«Собака на сене»** любящие друг друга Диана (графиня де Бельфлор) и Теодоро, ее секретарь, не могут быть мужем и женой лишь потому, что между ними сословная граница. Но решение найдено благодаря счастливому, хоть и плутовскому случаю, когда героя выдают за сына графа Лудовико, когда оказывается, что по происхождению он ничуть не ниже своей избранницы. Любовь преодолевает границы, возлюбленные вместе, но путь к счастью найден по воле счастливого случая, а не в закономерности развития характеров и событий. Такой путь, принцип разрешения конфликта в культуре Просвещения становится едва ли не универсальным.

Г. Филдинг в романе **«История Тома Джонса, найденыша»** (1749) строит повествование на конфликте, имеющем реально социальную основу: Том отвергнут отцом своей возлюбленной сквайром Вестерном лишь по той причине, что он беден. Расставшись с Софьей, он отправляется странствовать. Отец считает, что мужем его дочери должен стать Блайфил. Нравственный Том беден, а безнравственный Блайфил богат. Однако побеждает нравственный Том, он становится мужем Софьи, когда отец, узнав о том, что он неожиданно стал богатым наследником, сменяет гнев на милость. Внезапный, неожиданный поворот судьбы героя дает ему возможность победы. С другой стороны, приключения героя дают писателю возможность нарисовать исторически конкретную картину английской жизни со всеми ее социальными пороками. В конце концов «моральный» Том, а не «аморальный» Блайфил становится мужем Софьи. Ее отец сменяет гнев на милость, но лишь после того, как Том неожиданно становится богатым наследником.

Для разрешения вполне убедительно выстроенных социальных конфликтов литература Просвещения предпочитает не столько логическое развитие действия, которое не всегда дает возможности победы «моральному» герою над «аморальным», сколько внезапные, неожиданные, счастливые для «моральных» повороты в судь-

бах героев. Словно бы не доверяя естественному развитию событий (да и как ему доверять, если это «естественное развитие событий» неизменно оставляет победу за богатыми и угнетателями, притеснителями и выразителями несправедливости), писатели-просветители заменяют его случайностью, которая и приводит к победе хорошего героя над плохим, дает возможность демонстрации возможностей добродетельного, праведного поведения.

Такой счастливой случайностью, играющей спасительную роль в судьбе положительного, но социально маленького героя, часто выступают неожиданно обнаруженные родственные связи. Как, например, у Д. Дидро в **«Побочном сыне»** или в **«Неимущих»** у Мерсье. Такое счастливое обнаружение не только обеспечивает победу положительного героя над отрицательным, к примеру, за счет того, что первый стал неожиданно богаче второго. Обнаруженные родственные связи и вызванное этим неожиданно свалившееся богатство сразу же разрешают все противоречия между бедным и богатым, притесненным и притеснителем.

В драме Л.С. Мерсье **«Тачка уксусника»** (1775) продавец уксуса Доминик, стремясь к тому, чтобы богач Деломер выдал свою дочь за его сына, в самый неожиданный момент извлекает на свет бочонок, полный золота. Это действие сразу снимает и все препятствия к браку, и те социально-имущественные противоречия, которые были между богачом и простым продавцом уксуса.

В отмеченной особенности поэтики Просвещения сказывается определенная противоречивость его идеологии. Осознание дисгармоничности окружающего мира, необходимости его улучшения посредством просвещения человека в его изначально-божественной чистоте и безгреховности само по себе не могло дать ясных и четких путей, рецептов устранения дисгармонии. Поэтому при абсолютной убедительности воссоздаваемых социальных и бытовых условий и подробностей жизни, предельной насыщенности, убедительности воспроизводимого социального конфликта его разрешение в пользу торжества нравственной добродетели строится по принципу счастливого случая. Так возникает в литературе Просвещения практика

так называемого «двойного сюжета». Это и есть та самая особенность, о которой сказано выше: конкретно-исторические условия, типичность характеров и ситуаций, острота социального конфликта, с одной стороны, и необходимость обязательной победы «моральных» героев над «аморальными», с другой. При этом логика конкретно-исторических условий, развертывания «положений» уходит на второй план, а на первом для этой победы оказывается счастливое стечение обстоятельств, воля случая, который всегда на стороны «моральных».

Еще одна принципиально важная особенность культуры Просвещения заключается в том, что понимание сущности человека оказывается у просветителей ближе к ренессансному, нежели к классицистическому. Уходя от нормативной разорванности концепции человека в культуре классицизма, просветители возвращаются к ренессансному его восприятию, т.е. пониманию человеческой природы как естественной целостности, как единства чувственного и рационального. Однако в отличие от искусства Возрождения, которое почти целиком опирается на идею непосредственного восприятия и отображения действительности, просветители под свое восприятие и отображение подводят надежную теоретическую базу, создают всесторонне развитую систему теоретических взглядов. Теория и практика просветителей чаще всего неразделимы и идут рука об руку, ибо сам автор теории стремился к тому, чтобы отразить, проверить ее в своей художественной практике, как, например, Дени Дидро и теоретик, и практик культуры Просвещения.

К примеру, его повесть **«Племянник Рамо»** (1762–1679), написанная в форме диалога, происходящего в обычном французском кафе, между философом и племянником знаменитого французского композитора. Как уже отмечалось, просветители исходили из того, что просвещение человека, распространение знаний, уничтожение патриархальных связей и традиций в результате даст нового естественного и сознательного человека. Однако Дидро показывает возможность и другого, прямо противоположного результата. Его герой — племянник Рамо, благодаря своим знаниям, своей просве-

щенности научился жить за чужой счет, получать наслаждения, ничего для этого не затрачивая. Он хорошо понял законы общества, в котором живет с его мерзостями и низостями, которые совершаются во имя материального благополучия, с его маской фальшивой морали, и научился всем этим пользоваться во имя собственного благополучия. Благонамеренно честный, морализирующий и «моральный» философ проигрывает циничному реализму племянника Рамо. Этим произведением Дидро не только развил философию просветительского искусства, но и показал определенную ущербность идеи *естественного человека*, идеи *прекраснодушия* как результата просвещения.

Повесть «Племянник Рамо» написана человеком, который усомнился в абсолютной универсальности идей Просвещения. Оказывается, что раскрепощение сознания не обязательно дает в результате естественного человека и благонамеренного гражданина: племянник Рамо образован, умен, хорошо видит несообразности, пороки, мерзости и низости, отталкивающие черты современного ему общества, но это делает его не гражданином, естественным человеком, а подлецом, умело пользующимся этими самыми несообразностями, пороками и мерзостями. Можно сказать, что идея раскрепощения человека посредством его просвещения, доведенная до крайности, по Дидро, раскрывает перед человеком бездну, сколь ужасающую, столь же и влекущую, бездну, в которой знания и этика не совпадают, в которой второе не проистекает из первого. Так Дидро подверг сомнению саму идеологию Просвещения, взглянул на действенность его теорий без иллюзий.

Одним из направлений деятельности Дени Дидро как философа-просветителя была борьба против церкви, ее ханжества и догматики, против продажной морали, развенчание религии как идеологической опоры деспотизма. Этому посвящены **«Письма о слепых в назидание зрячим»** (1749), **«Мысли об объяснении природы»** (1754), **«Разговор д'Ламбера с Дидро»** (1769), **«Разговор философа с женой маршала де***»** (1774) и другие, а в художественном творчестве таковыми стали роман **«Монахиня»** и повесть **«Племянник Рамо»**.

Необходимо отметить и то, что подлинно художественные произведения просветителей не становятся по своему содержанию простой иллюстрацией или подтверждением верности разработанных теорий. Такое содержание обращено не к раскрытию отвлеченных теоретических соображений, а к реальности окружающей действительности и типу, характеру современника в ней. В связи с этим уместно вспомнить, что у просветителей была своя концепция сущности и функции искусства. Они отстаивали идею активной преобразовательной функции искусства, которое должно сообщать читателю жизненную и творческую энергию, ту самую, которой был вдохновлен, которой был одержим автор-просветитель. Только энергия эта должна действовать в том же направлении, в каком работала мысль автора, абсолютно уверенного в правоте своего дела.

Отмеченная выше позиция заставляет писателя-просветителя обращаться к исторически сложившейся характерности с целью освоения ее в сфере конкретно-чувственного воображения. В этой современной писателю реальной действительности берутся прежде всего те черты и подробности, которые просветителю представляются не просто как положительные в данной ситуации, но незыблемые вообще, представляющие собой некие «вечно положительные», достойные оставаться в веках. На эти «вечно положительные» черты и особенности действительности, носителем которых является человек, конкретный персонаж художественного текста, накладываются теоретические взгляды автора, т.е. его представления о том, кто такой «естественный человек», или что представляют собой «добродетель», «честность», «благородство» и т. п. Таким образом художественный текст трансформировал теоретическую мысль, делал ее составной частью художественного содержания, которое за счет этого приобретало свою активную преобразовательную направленность. Читатель получал положительного героя, живущего в мире интеллектуальных проблем, осознающего самоценность собственной личности, значимость богатого духовно-нравственного содержания человека. На фоне этого положительного («морального») героя особенно выразительно и отчетливо выглядела не-

состоятельность отрицательного («аморального») персонажа, отрицательного содержания жизни. А финал произведения, естественно, изображал победу первого над вторым, что само по себе давало четкое представление о том, в чем писатель-просветитель видел подлинную *сущности жизни*. Эта сущность, таким образом, словно бы сохранялась в чистом виде, т.е. в том виде, в каком она существовала в теоретических размышлениях и выводах автора. Она, эта сущность, в художественном тексте оказывается неподвластной воздействию со стороны.

Одним из ярких примеров такого соединения теории и художественной практики может служить творчество **Жан-Жака Руссо** (1712–1778). Он, как теоретик Просвещения, с одной стороны, теоретически обосновал и осветил эволюцию человечества от естественного состояния до цивилизованного состояния социального неравенства, которое считал заблуждением, к примеру, в трактатах **«Рассуждение о начале и основании неравенства между людьми»** (1755) или **«Об общественном договоре»** (1762). В последнем, кстати, даже была представлена структура демократической республики, основанной на всеобщем равенстве. А с другой, нашел художественное воплощение своих идей. В романе **«Юлия, или Новая Элоиза»** (1761) социальное неравенство становится одним из главных составляющих элементов художественного содержания.

Роман Ж.-Ж. Руссо — это своеобразное переходное явление, которое можно рассматривать и как явление культуры Просвещения, и как одно из первых произведений сентиментализма. Жанровая форма «роман в письмах», якобы найденных автором и выступающим только их издателем, позволяет Ж.-Ж. Руссо как бы не вмешиваться в развитие событий романа, с одной стороны. А с другой стороны, позволяет ему раскрыть философски важную проблему социального неравенства на уровне интимных размышлений, переживаний героев. В центре 1-ой части эпистолярного повествования Руссо — бунт дворянки Юлии д'Этанж против консервативных устоев социальной морали, которые воплощает собой ее отец. Девушка полюбила своего учителя-разночинца Сен-Пре, который

также возмущен социальными предрассудками и всем устройством общества. «Моральные» герои Юлия и Сен-Пре исповедуют равенство людей перед любовью как одного из проявлений природного начала, они на стороне свободы чувства, которое не может и не хочет считаться с социальными условностями цивилизации: «Лучше согрешить против знатности, уверена героиня, — нежели против добродетели, — жена угольщика более достойна уважения, нежели любовница принца».[17]

Вторая часть романа раскрывает более сентименталистские убеждения Руссо, чем просветительские: Юлия соглашается выйти замуж за пожилого Вольмара, живущего в поместье в Швейцарии, избегающего богатства и роскоши, создавшего условия для безбедного и почти безмятежного существования своих крестьян. Неожиданная смерть Юлии приводит Сен-Пре к решению посвятить себя воспитанию детей Вольмаров, отказавшись от собственной личной жизни. К разговору об этом романе мы еще вернемся в главе, посвященной сентиментализму.

Литература Просвещения в основе своей исходит из освободительной философии и, прежде всего, в аспекте необходимости преодоления сословного взгляда на человека. Против такого взгляда, культивировавшегося искусством классицизма, и выступают писатели-просветители. В свою очередь, эта *социальная идея* способствует выработке новой *художественной идеи* в понимании жизни и ее воспроизведении. Идет поиск новых путей в искусстве. Просветителей, в отличие от классицистов, более волнуют самые острые вопросы общественных отношений, нежели проблема личности и государства, социальной предопределенности характера и судьбы человека и т.д. Просветители стали ближе к заботам и интересам самых широких слоев народа, что выразительно прослеживается, к примеру, в просветительской литературе России. Эта литература перенесла на свои страницы не только заботы и интересы простого человека, но и сделала более понятными, зрительно различимыми условия его жизни, повседневного быта, особенности народной культуры. Такой взгляд на человека расширял и обогащал идейное

содержание литературы, способствовал развитию и обновлению жанровых форм эпоса, лирики, драмы, разрушению нормативной поэтики классицизма. Само сопротивление сословному взгляду на человека и даже его отрицание является еще одним свидетельством тому, что литература эпохи Просвещения, как и вообще искусство, более доверяет реальной действительности и реальному человеку, а не философским или социальным, часто умозрительным, теориям и построениям. Эта литература не столько идеализирует жизнь в свете определенного философского взгляда на нее, сколько пытается объяснить ее содержание с обостряющимися сословными противоречиями и всеобщим постоянным усложнением.

При всей разности социально-идеологических позиций просветителей, их творчество явилось своеобразным свидетельством того, что искусство стало выражать интересы большинства общества, народа, его третьего сословия, т.е. наиболее обездоленной части. Литература стала представлять интересы масс, считавшихся плебейскими. Сближение искусства с народным сознанием стало прямым результатом того, что конкретно-исторический материал, на котором основывались произведения просветителей, был хорошо известен и понятен широким народным массам, это был материал их повседневной жизни. В образах «моральных» героев, в их действиях и мотивах этих действий такой материал оказывался конкретно-чувственным проявлением, воплощением идеологии естественного равенства, справедливости, взаимного сочувствия, доброго отношения к человеку вообще, независимо от его социального или материального положения.

В начале главы мы определили, что Просвещение как тип культурного сознания представляет собой конкретно-историческую модель художественного творчества с элементами универсальности. Она основана на относительно самостоятельных творческих принципах универсализма. В свете того, как культура Просвещения относится к народу, к его представлениям о справедливости и ценности человека, к его наиболее сокровенным мечтам, эту культуру можно определить как *просветительски-универсальную иллюзию.*

Эта иллюзия стала и отражением сокровенных чаяний угнетенного народа, и воплощением, реализацией идеи всемирно-исторической необходимости преобразования общества на гуманистических началах.

[1] Джонсон С. Потомкам // Прекрасное пленяет навсегда: Из английской поэзии XVIII — XIX веков: Сб. –М.: Моск. Рабочий, 1988. С. 28–29.

[2] Свифт Д. Чертова обитель. Прекрасное пленяет навсегда. С. 20.

[3] Джонсон С. На смерть доктора Роберта Левета. Там же. С. 30.

[4] Голдсмит О. Двукратное преображение. Там же. С. 51.

[5] Конгрив У. «У Лесбии в глазах блистала власть ... » Там же. С. 21.

[6] Голдсмит О. Двукратное преображение. Там же. С. 49.

[7] Голдсмит О. Удачное сравнение. Там же. С. 53.

[8] Дефо Д. Робинзон Крузо // Западноевропейская литература XVII века: Хрестоматия. М.: Высш. шк., 2002. С. 326–328.

[9] Дефо Д. Робинзон Крузо. Там же. С.335.

[10] Вольтер. Кандид, или Оптимизм http://www.lib.ru/INOOLD/WOLTER/kandid.txt

[11] Вольтер. Простодушный http://www.lib.ru/INOOLD/WOLTER/prostodushnyj.txt

[12] Мастера искусства об искусстве: В 4 т. — М., Л., 1939. Т. 2. С. 67.

[13] Дидро Д. Собр. соч.: В 10 т. — М., 1946. Т. 6. С. 50–51.

[14] Там же. С. 43..

[15] Дидро Д. Монахиня http://www.lib.ru/INOOLD/DIDRO/monahinya.txt

[16] Руссо Ж.-Ж. Юлия, или Новая Элоиза. М., 1968. С. 595.

СЕНТИМЕНТАЛИЗМ

Чувствовать я начал прежде, чем мыслить;
это общий удел человечества.
Жан-Жак Руссо

Сентиментализм (франц. *sentimentalisme*, от англ. *sentimental* — от франц. *sentiment* — *чувство*) как тип художественной культуры обращен прежде к «человеческой природе», однако, в отличие от классицизма, доминантой этой природы он объявляет чувство, а не разум. Сентименталистская философия и поэтика исходят при этом из того, что именно разум, в первую очередь, был скомпрометирован буржуазной практикой. Сентиментализм оказывается ближе к идеологии и художественной практике культуры Просвещения, несмотря на то, что одной из основ этой культуры стал идеал нормативной личности. Другое дело, что условием осуществления этого идеала в сентиментализме полагалось переустройство мира, не на «разумных», как в классицизме, а на «чувственных» началах, на высвобождении, совершенствовании, воспитании «естественных» чувств «естественного» человека.

Придавая значение и видя особую ценность в сфере частной жизни человека, уделяя особое внимание его душевным переживаниям, чувствительности, сердечности, выстраивая свою модель отношений человека с окружающей его природой, и в первую очередь, с естественными ландшафтами, с простотой и неорганизованностью окружающего пространства, сентиментализм явился новым взглядом на человеческую природу. Сентиментализм — это своеобразная культурная, эстетическая реакция, с одной стороны, на идеологию и практику классицизма, с его стремлением к монументальности и героизмом, строгостью и рациональной продуманностью, непреодолимостью эстетических норм и правил, приоритетом общественного над личным. А с другой стороны, сентиментализм

можно понимать и как реакцию на нарушение этих норм и правил в культуре барокко, с его разрушением классицистической гармонии и его неправильностью и «рассудочной экстравагантностью» *(С.С. Аверинцев)*.

Одной из вершин сентименталистской культуры является творчество **Жан-Жака Руссо** (1712–1778), который, с одной стороны, как деятель культуры Просвещения теоретически обосновал и осветил эволюцию человечества от естественного до цивилизованного состояния. Результатом такой эволюции стало социальное неравенство, которое он считал заблуждением человечества (трактат «**Рассуждение о начале и основании неравенства между людьми**», 1755 или «**Об общественном договоре**», 1762). Однако художественное решение этих проблем носит более сентименталистский, нежели просвещенческий характер. К примеру, в романе «**Юлия, или Новая Элоиза**» (1761) социальное неравенство становится главным составляющим элементом художественного содержания. Однако этого мало: автор «Новой Элоизы» героическому и разумному предпочитает трогательное и чувствительное, будничная жизнь заурядного человека для него важнее похождений графов и шевалье. Его героиня уверена: «Лучше согрешить против знатности, нежели против добродетели, — жена угольщика более достойна уважения, нежели любовница принца».[1]

Жанровая форма «роман в письмах» позволяет Ж.-Ж. Руссо не только с позиций просветительской философии раскрыть важную проблему социального неравенства, но и с сентименталистских позиций поставить при этом превыше всего проявления самобытности характера человека, его непосредственные чувства и эмоции. Характеры героев раскрываются на уровне их интимных размышлений и переживаний.

Бунт дворянки Юлии д'Этанж против консервативных устоев социальной морали, вне сомнения, навеян идеями гуманистов-просветителей, возмущенных социальными предрассудками и последовательно выступающих против них. Однако герои (особенно возлюбленный Юлии, учитель-разночинец Сен-Пре) не только ис-

поведуют равенство людей перед любовью как одного из проявлений природного начала, не только отстаивают свободу чувства, которое не может и не хочет считаться с социальными условностями цивилизации. Пылкий, эмоциональный, необычайно чувствительный Сен-Пре порицает рассудочность философов-просветителей. Такая рассудочность неприемлема для протагонистов сентименталистской философии, ибо для них она — свидетельство душевной, чувствительной неразвитости, а потому и практического бессилия в попытках изменить окружающий мир в лучшую сторону.

Человеческая природа, понимаемая, прежде всего, как эмоциональное, чувственное начало, стала у Ж.-Ж.Руссо самостоятельным (самоценным) объектом изображения. Вершиной такого сентименталистского понимания человеческой природы стала его «**Исповедь**» (1766–1770), в которой субъективистское понимание художественного произведения как способа выражения авторского «я» доведено до уровня абсолютной идеи. Уже в самом начале этой беспримерной в истории культуры автобиографии Ж.-Ж. Руссо предупреждает: «Я предпринимаю дело беспримерное, которое не найдет подражателя. Я хочу показать своим собратьям одного человека во всей правде его природы, — и этим человеком буду я».[2] *(Пер. Д.А. Горбова и М.Я. Розанова).*

Чуть ниже Руссо более обстоятельно и подробно излагает свое понимание ценности каждой личности и своей, в первую очередь, а также свое право художника «обнажать всю свою душу»: «Пусть трубный глас Страшного суда раздастся когда угодно, — я предстану пред Верховным судией с этой книгой в руках. Я громко скажу: «Вот что я делал, что думал, чем был. С одинаковой откровенностью рассказал я о хорошем и о дурном. Дурного ничего не утаил, хорошего ничего не прибавил; и если что-либо слегка приукрасил, то лишь для того, чтобы заполнить пробелы моей памяти. Может быть, мне случилось выдавать за правду то, что мне казалось правдой, но никогда не выдавал я за правду заведомую ложь. Я показал себя таким, каким был в действительности: презренным и низким, когда им был, добрым, благородным, возвышенным, когда был им.

Я обнажил всю свою душу и показал ее такою, какою ты видел ее сам, Всемогущий. Собери вокруг меня неисчислимую толпу подобных мне: пусть они слушают мою исповедь, пусть краснеют за мою низость, пусть сокрушаются о моих злополучиях. Пусть каждый из них у подножия твоего престола в свою очередь с такой же искренностью раскроет сердце свое, и пусть потом хоть один из них, если осмелится, скажет тебе: «Я был лучше этого человека».

Так сентиментализм (в том числе и усилиями Ж.-Ж. Руссо) стал новой формой самоутверждения личности, основой которой явилось понимание чувства как более ценного проявления личности, нежели разум. С одной стороны, он стал реакцией на рассудочность просветительского рационализма, а с другой, оказался своеобразным углублением еще одной грани культуры Просвещения — его гуманистической направленности, посредством отстаивания и углубления идеи ценности чувства. Культ чувства оказывается более способствующим, чем культ разума, адекватному раскрытию внутреннего мира человека, углублению психологического анализа личности, индивидуализации образа. Этот же культ порождает и новое понимание пространства в художественном тексте. Чаще всего сентиментализм понимает *пространство как оппозицию*. Природа — это пространство гармоничное, созвучное внутреннему миру героев, их эмоциональному состоянию; город, цивилизация — пространство дисгармоничное, если и не враждебное, то, как минимум, равнодушное внутреннему миру, чувствам и переживаниям героев.

Логика классицизма и просветителей для сентименталистов себя скомпрометировала, что отразилось даже в судьбах отдельных творческих индивидуальностей. Английский поэт **Оливер Голдсмит** (1728–1774) начинал как один из последовательных сторонников просветительского понимания сущности человека и задач его изображения в искусстве, однако довольно скоро усомнился во всепобеждающей силе разума и логики, о чем, к примеру, свидетельствует его стихотворение **«Опровержение логики»** (1759), написанное «в подражание Свифту». Уже в самом начале поэт сомневается в том, «Присущ ли разум нам действительно?» Далее он называет

бредом дефиницию, на которой настаивали философы древности, такие, как Аристотель, Смиглезий: «Homo est ratione praeditum» (*лат.* — человек наделен разумом). Человек, уверовавший в силу своего разума, возомнивший себя «царем природы», это — «бахвал и заблудшая, слепая тварь». Поэт-сентименталист приходит к выводу:

Что нет поводыря умней
Природного чутья зверей —
Перед чутьем пасует разом
Хвастливых смертных жалкий разум,
Напичканный ненужным вздором:
Deus est anima brutorum*.
Не знает зверь законов низких,
Дающих право мучить близких,
Он враг побоев и ругательств,
Он чужд обмана и предательств.
Гулять на воле зверь привычен,
И ум его аполитичен,
Он сыт и весел и не тщится
Узнать, что при дворе творится,
На завтраке у короля
Не пыжится, врага хваля,
Не льстит, не лезет вон из кожи,
Чтоб заслужить любовь вельможи,
Рук не марает, сея злобу,
И не строчит в угоду Бобу,
Не прыток злом платить приятелю
И пасквили тащить к издателю <...>[3]

(Пер. А. Парина)

Перед природным чутьем (чувством!) пасует «хвастливых смертных жалкий разум», который для поэта-сентименталиста является источником «законов низких», ругательств, обмана, предательства, злобы и угодничества, войн и грызни за теплые места под

---

* Бог — душа зверей (*лат.*)

солнцем. Законы логики сделали обезьяну самым близким к человеку животным, однако поэт не видит и в этом ничего отрадного для него:

< ... > Из всех зверей, тупа и чванна,
На нас похожа обезьяна
Своим притворством неизменным
И злостью к тварям соплеменным.
Но в злости, в мягкости притворной
Ее затмит любой придворный.

(Пер. А. Парина)

Итак, сентименталисты исходят из того, что «нет поводыря умней природного чутья зверей», перед чутьем, то есть перед чувством «пасует разум». Для них чувство имеет то же значение, что для классицизма разум. Оно — непосредственный источник подлинного смысла жизни и самое надежное средство утверждения гармонических отношений между людьми. Если и можно говорить о человеческом уме, то ему противопоставляется «аполитичность ума» животных.

Сентименталисты одержимы идеей *преображения пространства*, которое понимается ими, прежде всего, как *гражданское общество*. Литература сентиментализма обращена к проблеме создания такого общества, однако основой его, в отличие от классицистов, по их мнению, должна стать *чувствительность*. В пространстве современного общества, в перспективе его развития не героизм или гражданский долг, а именно чувствительность создает гармонию, формирует и поддерживает комфортные отношения между личностным самосознанием и солидарностью людей. Эта убежденность сентименталистов основана на понимании человеческой сущности как *эмоциональной*. Эмоциональная природа (сущность) человека — явление врожденное, однако нуждающееся в поддержке и развитии. Поддержанная во *времени* (в своей эпохе) эмоциональная природа человека дает ему способности распознавать добро и зло, судить об их мере в окружающем мире, ощущать удовольствие от совершения и созерцания добродетели.

Чувствительность человека сентименталистской культуры особого свойства. Эта чувствительность, исходя из простого естества человеческой жизни с ее тяготением к пространству локального, частного мира, к милым и обаятельным подробностям и мелочам пространства семейного, дружеского, интимного круга, словно бы не желает обращаться к героическому и гражданственному. По меткому замечанию М.М. Бахтина, человеку сентиментализма претит «грубая сила, величие, героизм». Сфера его чувствительности — мирный и довольно локальный круг переживаний. Это переживания не о судьбе «трона и отечества», не по поводу исхода грандиозной, исторической битвы и т. п. Эти переживания могут быть вызваны созерцанием мирного семейного быта или чистых любовных отношений, нежными пейзажными картинами, на фоне которых протекает этот быт и развиваются такие отношения. Пример такой чувствительности от созерцания милого, дорогого сердцу пространства находим в поэме Оливера Голдсмита «**Покинутая деревня**» (1770):

Мой милый Оберн, райский уголок,
Где все труды селянам были впрок.
Где тешила весна приветом ранним,
А лето уходило с опозданьем!
Приют невинности, приют покоя,
Гнездо, где жил я жизнью молодою!
Как я любил бродить по тропам дольным
И сердце веселить простором вольным!
Я застывал в восторгах благодатных
У хижин скромных и у риг опрятных,
У хлопотуньи-мельницы шумливой,
У церкви скромной на краю обрыва
И у боярышника со скамьей,
Где собирались дружною семьей
Седые — вспоминать младые дни,
А юные — для сладкой болтовни.
Грядущий день я здесь встречал порой,
Когда сменялся дневный труд игрой

И вся деревня, кончив страдный день,
Сходилась под раскидистую сень.
На буйное веселье несмышленых
Взирали очи старцев умудренных;
Резвились парни, ладны и ловки,
Скакали, бегали вперегонки;
Наскучив развлечением одним,
Бросались к новым с пылом молодым.[4]

(Пер. А. Парина)

Пространство «райского» деревенского уголка имеет для лирического героя ценность, в первую очередь, как «приют невинности, приют покоя»; это пространство ценно тем, что способно «сердце веселить простором вольным» и заставлять героя застывать «в восторгах благодатных». Время, проведенное в таком гармоничном пространстве, понимается «жизнью молодою». Это время текло как логичная, закономерная, а главное опять-таки гармоничная смена явлений, поэтому «грядущий день» нередко приходил как смена дневного труда игрой, когда вся деревня, «кончив страдный день», сходилась, чтобы посмотреть «на буйное веселье несмышленых».

Даже посвящения произведений своим современникам проникнуты у сентименталистов особой чувствительностью. Тот же Оливер Голдсмит, посвящая свою «Покинутую деревню» сэру Джошуа Рейнолдсу, подчеркивает, что на первом месте для него оказывается стремление следовать «своим чувствам», а не соображениям о какой бы то ни было выгоде: «Посвящая Вам эту мою поэму, я не питаю надежды придать новый блеск Вашему имени или снискать похвалы себе. Вы не можете извлечь никакой выгоды из моего восхищения, ибо я невежественен в том искусстве, в коем Вы превзошли всех; между тем я могу потерять весьма много, ежели суд Ваш будет строгим, ибо мало кто кроме Вас обладает столь тонким вкусом в поэтическом искусстве. Посему, оставляя в стороне соображения о какой бы то ни было выгоде, я позволю себе следовать своим чувствам. Единственное посвящение, которое я написал когда-либо, было обращено к моему брату, ибо я любил его

более всех на свете. Но брат мой умер. Позвольте же посвятить эту поэму Вам».[5]

Не менее выразительно посвящение поэмы «**Путник, или Взгляд на общество**» («Путешественник», 1765), которое как раз-таки и обращено к упоминавшемуся выше брату Генри Голдсмиту: «< ... > ныне всю ее целиком надлежит посвятить Вам. Это посвящение также прольет свет на многие ее рассуждения, ибо читатель поймет, что обращена она к человеку, который, питая презрение к удаче и славе, рано удалился от мирской суеты и избрал счастие и безвестность, довольствуясь доходом в сорок фунтов в год.

Ныне я постигаю, мой дорогой брат, всю мудрость Вашего смиренного выбора. Вы вступили на священную стезю, где жатва обильна, а жнецы весьма малочисленны. Вы покинули поле честолюбия, где жнецов предостаточно, а жатва не заслуживает обмолота. Из всех родов честолюбия, порождаемого утонченностью века, многообразными системами критик и размежеванием на клики, самым безумным представляется мне род честолюбия, домогающегося славы поэтической».[6] *(Пер. А. Парина).*

Нельзя не заметить того, чем привлекает автора адресат посвящения: это человек, «который, питая презрение к удаче и славе, рано удалился от мирской суеты и избрал счастие и безвестность», т.е. он ушел из того пространства, общества, в котором преобладают суета и стремление к мирской славе. И сама поэма является своеобразным гимном уединению и спокойствию мирной сельской жизни, в гармоничном пространстве — в приюте убогом, но таком обаятельном, со своими близкими и детьми, с их шутками и проказами, с их маленькими радостями и бедами:

Медлителен, уныл, уединен,
От дружеского круга удален,
В краях, где Шельда плещется лениво
Иль По в лугах петляет прихотливо,
Где каринтийский поселянин строг

И путника не пустит на порог,
Где, протянувши окоем пустынный,
Лежит Кампанья брошенной равниной, —
Где б ни был я, каких бы царств ни зрел,
К тебе мой дух из странствия летел;
Прикован к дому цепью растяжимой,
Я с болью к брату рвусь, как одержимый.

Благословен наперсник дней младых —
Хранит его жилище сонм святых.
Благословенным будь, приют убогий,
Где к камельку усадят всех с дороги,
Приют, где легче кажется беда,
Где ждут скитальца отдых и еда,
Где стол обилен, хоть и простоват,
Где льется смех розовощеких чад,
Где радуются шуткам и проказам,
Грустят порой над горестным рассказом,
Где гостю все — отрада и приятство,
Где добротворство — главное богатство <...>

(Пер. А. Парина)

И снова перед нами — удаленный от городской суеты уголок, который предстает в поэме как «приют убогий», но хранит его «сонм святых». Именно к этому уголку из любых краев земли («каких бы царств ни зрел»), из любых странствий летит дух лирического героя. В этом уголке «легче кажется беда», стол хоть и «простоват», но зато «обилен», а любого гостя ждут «отрада и приятство» «и добротворство — главное богатство».

Сентименталисты не просто необычайно обогатили литературу пейзажными картинами и зарисовками в самых разных жанрах, они создали настоящий культ природы, научившись понимать ее как абсолют, как абсолютную гармонию и абсолютную истину:

<...> Воздвигнись, спящий мир!
Внуши мой глас созданье!
Да грянет ваша песнь Чудесного делам!

Слиянные в хвалу, слиянны в обожанье,
Да гимн ваш потрясет небес огромный храм!..
Журчи к нему любовь под тихой сенью леса,
Порхая по листам, душистый ветерок;
Вы, ели, наклоняясь с седой главы утеса
На светлый о скалу биющийся поток,
Его приветствуйте таинственною мглою;
О Нем благовести, крылатых бурей свист,
Когда трепещет брег, терзаемый волною,
И сорванный с лесов крутится клубом лист;
Ручей, невидимо журчащий под дубравой,
С лесистой крутизны ревущий водопад,
Река, блестящая средь дебрей величаво,
Кристаллом отразив на бреге пышный град,
И ты, обитель чуд, бездонная пучина,
Гремите песнь Тому, чей бурь звучащий глас
Велит — и зыбь горой; велит — и зыбь равнина.
Вы, злаки, вы, цветы, лети к Нему от вас
Хвалебное с полей, с лугов благоуханье:
Он дал вам аромат, Он вас кропит росой,
Из радужных лучей соткал вам одеянье;
Пред ним утихни, дол; поникни, бор, главой;
И, жатва, трепещи на ниве оживленной …[7] —

(Пер. В.А. Жуковского)

призывает **Джеймс Томсон** (1700–1748), который отказался от традиционных для рационалистической поэзии урбанистических мотивов и сделал объектом изображения природу, понимая ее как одушевленное целое. Его «**Гимн**» — это, прежде всего, гимн природе, той гармонии и благости, которые она несет в себе. В основе такого отношения к природе лежит понимание ее как проявления божественной сущности. Поэт призывает греметь «песнь Тому, чей бурь звучащий глас велит» быть природе. Начинается «Гимн» еще более откровенно:

О Боге нам гласит времен круговращенье,
О благости Его исполненный Им год.

Творец! Весна твоей любви изображенье:
Воскреснули поля; цветет лазурный свод;
Веселые холмы одеты красотою,
И сердце растворил желаний тихий жар <...>[8]

Такой тип культурного сознания мы называем *двусферным*, т.е. находящимся в сфере *идеалистического миропонимания*. Это миропонимание, напомним, сущность реального пространства и времени неизменно ищет в сверхреальности, в высшей идее, высшем разуме, который управляет реальностью. Один из основоположников английского сентиментализма **Эдвард Юнг** (1683–1765) в поэме **«Юнговы ночи»** («Жалоба, или ночные размышления о жизни, смерти и бессмертии», 1742–1745), отрицая просветительский оптимизм, обращается не столько к разуму, сколько к чувству. Поэт пытается решить для себя вопрос о «множественности миров» и связывает его решение с именем творца, демиурга, «царя царей»:

<...> Когда о множестве миров мечтаю я,
В подпору к истине взывает мысль моя.
К той истине, что все для Вышнего возможно,
Ужель о власти я его вещаю ложно?
Как знать то смертному, что может царь царей?
Миры он создает воззрением очей.
Речет! И новые вселены возродятся...
Могу ль в небытие рассудком устремляться?
О нем вообразя хладеет мысль моя:
Нет! Царь миров есть царь всеместна бытия.
И опыт сам мои догадки подтверждает:
Посредством оптики глаз смертного сближает
Светила горния с обителью земной:
Мы в множество миров ум устремляем свой.
Два крайни естества сближаются предела;
То к высочайшему мысль возлетает смела,
То вдруг малейшия частицы хочет зреть.
Во всем мы пред Творцом должны благоговеть <...>[9]

(Пер. С.Н. Глинки)

Читателя не должны смущать обращения поэта к разуму («мы в множество миров ум устремляем свой) и мысли («то к высочайшему мысль возлетает смела»): он последовательно отказывает им в способности познать «множественность миров», творимых создателем. Дерзновенности надменного «напыщенного ума» он противопоставляет сердце как величие чувства любви и «чувства благости»:

< ... > Творец! К твоей над всем простертой длани,
Не напыщенный ум, возносит сердце нас;
Мы любим, чтим тебя, его внимая глас.
Куда надменный ум достигнуть не дерзает,
Любовь туда парит и там Отца встречает!
Любовь есть верный ключ к отверстию небес:
Не для глубокого учения мы здесь;
Кто создал все, ценит тот сердца приношенье:
Где чувство благости, там и Творец воззренье.
Вселенная есть храм всесильного Творца;
Из всех миров к нему возносятся сердца < ... >[10]

Человек в этом мире, по Эдварду Юнгу, призван не для того, чтобы познавать сущность его («не для глубокого учения мы здесь»), а для того, чтобы сделать Творцу «сердца приношенье».

Герой литературы сентиментализма часто находится в разладе с обществом, а утраченную социальную гармонию он восполняет гармоничными отношениями с природой. Главный герой романа **Лоренса Стерна** (1713–1768) **«Сентиментальное путешествие по Франции и Италии мистера Йорика»** (1768) пастор Йорик рассуждает: «Жаль мне человека, который способен пройти от Дана до Вирсавии, восклицая: "Как все бесплодно кругом!" — ведь так оно и есть; таков весь свет для того, кто не хочет возделывать приносимых им плодов. Ручаюсь, — сказал я, весело хлопая в ладоши, — что, окажись я в пустыне, я непременно отыскал бы там что-нибудь способное пробудить во мне приязненные чувства. — Если бы не нашлось ничего лучшего, я бы сосредоточил их на душистом мирте или отыскал меланхоличный кипарис, чтобы привязаться

к нему — я бы вымаливал у них тень и дружески их благодарил за кров и защиту — я бы вырезал на них мое имя и поклялся, что они прекраснейшие деревья во всей пустыне; при увядании их листьев я научился бы горевать, и при их оживлении ликовал бы вместе с ними».[11] *(Пер. А. Франковского).*

Природа не просто способна пробудить в герое «приязненные чувства», она становится настоящим другом человека. У этого друга можно вымаливать тень и дружески его за это благодарить, благодарить «за кров и защиту», горевать и ликовать вместе с этим другом. Этот друг может быть беден и скуден, беден настолько, что абсолютно неинтересен обществу, миру, но он всегда милостив к человеку, в отличие от этого — цивилизованного мира: «<...> мир не позарится на твою бедность, сокровищницу простых твоих добродетелей, и долины твои не подвергнутся его нашествию, — уверен герой романа. — Природа! при всех твоих неустройствах, ты все же милостива к тобою созданной скудости, — по сравнению с великими твоими произведениями, мало оставила ты на долю косы и серпа — но эту малость взяла ты под свою защиту и покровительство, и радуют взор жилища, которым обеспечена такая надежная охрана».

Жанр дневник путешествия — один из распространенных и излюбленных жанров литературы сентиментализма — дает возможность изобразить окружающий мир в повествовании от первого лица. Однако само обращение сентименталистов к этому жанру обусловлено не столько стремлением фиксировать и передавать многообразие дорожных впечатлений, сколько тем, чтобы познавать чувствительность, как свою собственную, так и встречаемых в пути людей. Путешествие для сентименталистов — это форма развития в себе чувствительности и попытка разобраться в человеческой природе для того, чтобы больше любить человека. Герой Стерна в разговоре признается:

«— Извините меня, господин граф, — сказал я, — что касается наготы земли вашей, то если бы мне довелось ее увидеть, я взгля-

нул бы на нее со слезами на глазах, — а в отношении наготы ваших женщин (я покраснел от самой мысли о ней, вызванной во мне графом) я держусь евангельских взглядов и полон такого сочувствия ко всему слабому у них, что охотно прикрыл бы ее одеждой, если бы только умел ее накинуть. — Но я бы очень желал, — продолжал я, — высмотреть наготу их сердец и сквозь разнообразные личины обычаев, климата и религии разглядеть, что в них есть хорошего, и в соответствии с этим образовать собственное сердце — ради чего я и приехал».

Не нагота земли или женщин интересует сентиментального путешественника, а нагота сердец. Обычаи, климат, религия для него — это только «разнообразные личины», сквозь которые необходимо разглядеть, что «есть хорошего» в людях, и «в соответствии с этим образовать собственное сердце». Таким образом, роман Л. Стерна оказывается одним из многочисленных свидетельств тому, что для культуры сентиментализма сам процесс преодоления и познания окружающего пространства — это средство развития, но не разума, а сердца, чувствительного, эмоционального начала.

Не менее выразительный пример использования жанра дневника путешествия представляют собой **«Письма русского путешественника»** (1791–1792) **Николая Михайловича Карамзина** (1766–1826). Предназначение карамзинских «Писем» не только изображение жизни: нравы, быт, общественное устройство, политические и культурны события современной Европы, хотя автор уделяет этому аспекту своего путешествия значительно больше внимания, нежели Стерн. «Письма русского путешественника» сообщают читателю множество реальных фактов, событий, воспроизводят реальные лица, однако главное их достоинство кроется в том, что они являются выражением личности самого автора, стремящегося передать облик окружающего и все время меняющегося пространства, движения времени в современной Европе через личное восприятие. Не случайно Карамзин называл «Письма» «зеркалом своей души», подчеркивая тем стремление к воспроизведению не только подробностей ландшафта, быта, нравов и обычаев посещае-

мых им стран, но и к изображению мира чувств и переживаний автора.

Вне сомнения, «Письма русского путешественника» — это уникальный документ эпохи, отразивший состояние европейской жизни, политические тенденции, взгляды, пристрастия и их оценки. Однако не менее важно и то, что их автор, путешественник* — *чувствительный* человек, способный глубоко, если не гипертрофированно, чувствовать проявления окружающего мира. Он (в традициях героя сентиментальной литературы) может «сквозь слезы» благодарить приютившего его в непогоду хозяина, он заинтересованно наблюдает каждого встреченного им человека, вдохновенно размышляет о благе всех людей. Наблюдая за жизнью тех, кто живет и трудится на лоне природы, путешественник готов «отказаться от многих удобностей жизни (которыми обязаны мы просвещению дней наших), чтобы возвратиться в первобытное состояние человека».[12]

Другое дело, что слова путешественника о его желании остаться жить с пастухами, чтобы жить их жизнью, доить, например, коров и т.п. вызывают у пастушек только смех. И он при самом искреннем восхищении жизнью этих «естественных» людей безболезненно оставляет их мирный сельский уголок, для того чтобы вернуться к плодам цивилизации и культуры. Однако сама чувствительность остается для автора «Писем» принципиально важной чертой, характеризующей главное, определяющее в личности человека.

Так сложилось, что способностью к «простой чувствительности», к созерцанию мирных пейзажей у сентименталистов обладают почти исключительно люди простого звания, преимущественно третьего сословия. У Н.М. Карамзина главной героиней повести **«Бедная Лиза»** (1791) стала вообще крестьянка, прекрасная душою и телом, способная преданно и нежно любить. Многие поколения российских писателей и читателей — гуманистов выросли на

---

* Вопрос об идентификации «автора» и «русского путешественника» в данном случае мы опускаем.

том, что «и крестьянки любить умеют». При этом для автора оказывается принципиально важным указание на точное время и место действия: «лет за тридцать перед сим», в окрестностях Москвы, близ Симонова монастыря. Последнее особенно важно: жизнь героини протекает на природе и в природе, которая дает ей и силы, и красоту. Природа в повести Карамзина словно бы пришла из его лирики, пришла такой, как она понимается поэтом-сентименталистом, например, в стихотворении «**Осень**» (1789):

Веют осенние ветры
В мрачной дубраве;
С шумом на землю валятся
Желтые листья.

Поле и сад опустели;
Сетуют холмы;
Пение в рощах умолкло —
Скрылися птички.

.....

Странник, стоящий на холме',
Взором унылым
Смотрит на бледную осень,
Томно вздыхая.

Странник печальный, утешься!
Вянет Природа
*Только на малое время;**
Всё оживится,

Всё обновится весною;
С гордой улыбкой
Снова Природа восстанет
В брачной одежде.

---

* Курсив Н.М. Карамзина.

Смертный, ах! Вянет навеки!
Старец весною
Чувствует хладную зиму
Ветхия жизни.[13]

Бедная Лиза стала одной из знаковых героинь русской литературы во многом потому, что она тесно связана именно с такой, вечно обновляющейся, вянущей «только на малое время» и всегда восстающей природой. Природное естество Лизы позволяет ей осознать, что дворянин Эраст не может быть ее, крестьянки, мужем. Такое поведение героини есть проявление еще одной важной черты культуры сентиментализма, для которой принципиально разведение понятий *«страсть»* и *«чувство»*.

Первое для них связано с барочной культурой и барочным пониманием сущности человека, а второе — с сентименталистским. *Чувство* сентименталисты считают более естественным проявлением сущности человека, нежели *страсть*, поэтому первое более натурально, нежели второе. Именно в этом аспекте сентименталисты предпочитают бурной, «дионисийской» фантазии живое «аполлоническое» воображение, пылкой горячей влюбленности — нежную и трогательную симпатию, трагическому отчаянию — легкую грусть и меланхолию. Эраст в повести Карамзина оказывается воплощением страсти, пылкой влюбленности, призрачных мечтаний, которые не выдерживают столкновения с реальной действительностью. В противовес его страсти чувство Лизы позволяет ей более трезво смотреть на вещи. Страсть приводит Эраста, человека с «изрядным умом и добрым сердцем, добрым от природы, но слабым и ветреным», к жестокому поступку, совершив который, он будет раскаиваться всю жизнь.

Автор повести не может, да и не стремится к тому, чтобы удержаться от проявления собственной чувствительности: в повествование о том, как Эраст покидает Лизу, он добавляет от собственного имени: «Сердце мое обливается кровью в сию минуту. Я забываю человека в Эрасте — готов проклинать его — но язык мой не движется — смотрю на небо, и слеза катится по моему лицу».[14]

И дело не только в одном эпизоде повести — автор ее вообще выступает как чувствительный человек. Мы знаем, что он любит бродить «по лугам и рощам», ему доставляет удовольствие созерцание приятных пейзажей, он размышляет о судьбе Лизы и возможности понять и простить заблуждение Эраста, он постоянно анализирует психологию своих героев.

Еще один показатель особой чувствительности автора — лирические отступления. В сочетании с анализом психологии героев эти лирические отступления занимают значительно большее место, нежели сам сюжет повести и непосредственное изложение событий.

Такой герой, как героиня повести Карамзина, человек простого звания, преимущественно третьего сословия, если и не преобладает, то весьма распространен в произведениях сентименталистов.

Второй весьма распространенный тип героя литературы сентиментализма — это герой знатного, высокого происхождения, удалившийся от шума и суеты общества на лоно природы, в которой он видит высший смысл и высшую гармонию (см., например, поэмы О. Голдсмита «Покинутая деревня» и «Путник, или Взгляд на общество»).

Часто героем литературы сентиментализма становится скромный человек, незнатного происхождения, не имеющий никакого богатства, нередко к тому же страдающий от гонений и притеснений. Его удел — разлад с обществом, по отношению к которому персонаж сентиментальной литературы чаще всего занимает позицию «страдательной пассивности» *(М.М. Бахтин)*.

Такой разлад и такая пассивность компенсируются гармоничными отношениями с природой. Герой выглядит как чужеродное явление в обществе, но трактуется как часть природы, как ее продолжение. Поэтому в том же «Сентиментальном путешествии» Л. Стерна пространство представлено как оппозиция социального и природного. Первое обычно заявлено уже в названии глав («Кале», «Монтрей», «Нанпон», «Амьен», «Париж», «Ренн», «Мулен»). В этом пространстве герой не чувствует себя комфортно, чаще всего он оказывается рабом чужих мнений, желаний, традиций: «Три недели сряду я разделял мнения каждого, с кем встре-

чался... — И такой ценой я мог есть, пить и веселиться в Париже до скончания дней моих; но то был позорный счет — я стал его стыдиться. — То был заработок раба — мое чувство чести возмутилось против него — чем выше я поднимался, тем больше попадал в положение нищего — чем избраннее Coterie — тем больше детей Искусственности — я затосковал по детям Природы».[15]

Только пространство природное способно внести в душу героя гармонию и даже примирить его с бедами и неприглядностью окружающей действительности: «Против всех зол есть, по крайней мере, одно успокоительное средство, предлагаемое нам природой; я с благодарностью принял его из ее рук и уснул <...>»

Чуть ниже в рассуждениях пастора Йорика находим еще одно, не менее примечательное замечание относительно природы: «Когда мы подъехали ближе, вид дома и всего, что находилось возле него, скоро примирил меня с постигшим нас несчастьем. — То был домик фермера, окруженный виноградником и хлебным полем площадью акров в сорок, — а к самому дому примыкали с одной стороны potagerie — огород и фруктовый сад акра в полтора, где было в изобилии все, что составляет достаток в хозяйстве французского крестьянина, — а с другой стороны рощица, дававшая дрова, чтобы все это стряпать».

Природа, понимаемая сентименталистами как абсолют, выступает у них в роли спасительницы от всех бед, трагедий и несуразностей этого мира. Герой Стерна, полагавший, что «против всех зол есть... средство, предлагаемое нам природой», мог продолжить свои рассуждения стихотворением Н.М. Карамзина «**Выздоровление**»:

Нежная матерь Природа!
Слава тебе!
Снова твой сын оживает!
Слава тебе!

Сумрачны дни мои были.
Каждая ночь

Медленным годом казалась
Бедному мне.

Желчию облито было
Все для меня;
Скука, уныние, горесть
Жили в душе.

Черная кровь возмущала
Ночи мои
Грозными, страшными снами,
Адской мечтой.

Томное сердце вздыхало
Ночью и днем.
Тронули матерь Природу
Вздохи мои.

Перст ее, к сердцу коснувшись,
Кровь разжижил;
Взор ее светлый рассеял
Мрачность души.

Все для меня обновилось;
Всем веселюсь:
Солнцем, зарею, звездами,
Ясной луной.[16]

Герой сентиментальной литературы любит видеть себя «бедным», наблюдать за тем, как «желчию облито» все для него, а в душе живут «скука, уныние, горесть». При этом проявление чувствительности у сентименталистов обычно лишено внешней картинности, эффектности и аффектации. Авторы-сентименталисты стремятся к предельной откровенности и искренности в передаче такой чувствительности, а она случается с персонажами сентиментализма довольно часто. Иногда создается впечатление, что большинство героев сентиментальной литературы — это люди со слабыми нервами: они часто плачут или умиляются до слез, падают в обморок и т. п. Вспомним хотя бы образ автора повести «Бедная Лиза». Не

случайно, у психологов период развития сентиментализма получил определение «эпохи повальной слезливости» *(Л.С. Выготский)*.

В «Сентиментальном путешествии» Л. Стерна, к которому мы уже обращались, главный герой если не постоянно, то очень часто реагирует на услышанные и увиденные им трагедии человеческой жизни слезами: «Он испустил глубокий вздох — я увидел, как железо вонзается ему в душу — я залился *слезами* — я не мог вынести картины заточения, нарисованной моей фантазией — я вскочил со стула и, кликнув Ла Флера, велел ему заказать для меня извозчичью карету с тем, чтобы в девять утра она была подана к дверям гостиницы».

Под стать пастору Йорику и встреченные им, близкие ему по духу персонажи: «Я посмотрел Марии в глаза и убедился, что она думает больше об отце, чем о возлюбленном или о козлике, потому что, когда она произносила эти слова, *слезы* заструились у нее по щекам.

Я сел рядом с ней, и Мария позволила мне утирать их моим платком, когда они падали, — потом я смочил его собственными *слезами* — потом *слезами* Марии — потом своими — потом опять утер им ее *слезы* — и, когда я это делал, я чувствовал в себе неописуемое волнение, которое, я уверен, невозможно объяснить никакими сочетаниями материи и движения.

Я нисколько не сомневаюсь, что у меня есть душа, и все книги, которыми материалисты наводнили мир, никогда не убедят меня в противном».

Слезы оказываются не просто показателем особой чувствительности героя сентиментального романа, они — еще и свидетельство божественной сущности человека: у него есть душа. Поэтому и авторы сентиментальных произведений не стесняются признаваться в своей «слезливости», ибо рассчитывают на читателя им подобного. Во вступлении к роману «**Страдания юного Вертера**» (1774) **Иоганн Вольфганг Гете** (1749–1832), обращаясь к читателю, высказывает надежду: «Вы проникнитесь любовью и уважением к его уму и сердцу и прольете слезы над его участью».[17] *(Пер. Н. Касаткиной)*. Роман Гете написан в форме романа в письмах — излюблен-

ном жанре сентименталистов. Однако, если у Ричардсона, Руссо и других современников повествовательная нить создается в форме переписки, когда письмо одного персонажа является ответом-продолжением на письмо другого, то у Гете все письма написаны одним заглавным героем.

Такая повествовательная, монологическая форма сообщает роману особую лиричность, позволяет следить за тончайшими изменениями душевного состояния юного Вертера, нарастанием его внутренней драмы. Герой не как социальная функция, а как частное развитие внутреннего мира человека, как движение его души — это настоящее открытие культуры сентиментализма. Гете говорил Эккерману через 50 лет (2 января 1824 года) после выхода «Страданий юного Вертера»: «Пресловутая «эпоха Вертера», если как следует в нее всмотреться, обусловлена не столько общим развитием мировой культуры, сколько частным развитием отдельного человека, прирожденное свободолюбие которого было вынуждено приноравливаться к ограничивающим формам устаревшего мира. Несбыточность счастья, насильственная прерванность деятельности, неудовлетворенное желание нельзя назвать недугом определенного времени, а скорее недугом отдельного лица. И как было бы грустно, не будь в жизни каждого человека поры, когда ему кажется, будто «Вертер» написан только для него одного» *(Пер. Н. Вильмонта)* [6. С. 461].

«Частное развитие человека» — вот что волнует писателя-сентименталиста в первую очередь. Такое развитие наиболее гармонично, как мы знаем, у сентименталистов протекает в близости к природе. Так, лирический герой самого Гете этого периода («Бури и натиска») предстает как воплощение природы, в органическом слиянии с ней. Именно природа дает ему силу и ощущение радости бытия, радости высокого чувства любви, как, например, в «**Майской песне**» (1771):

Как все ликует,
Поет, звенит!
В цвету долина,
В огне зенит!

Трепещет каждый
На ветке лист.
Не молкнет в рощах
Веселый свист.

Как эту радость
В груди вместить! —
Смотреть! и слушать!
Дышать! и жить!

Любовь, роскошен
Твой щедрый пир!
Твое творенье —
Безмерный мир!

Ты все даришь мне:
В саду цветок,
И злак на ниве,
И гроздный сок!..

Скорее, друг мой,
На грудь мою!
О, как ты любишь!
Как я люблю!

Находит ландыш
Тенистый лес,
Стремится птица
В простор небес.

А мне любовь лишь
Твоя нужна,
Дает мне радость
И жизнь она.

Мой друг, для счастья,
Любя, живи, —
Найдешь ты счастье
В своей любви!

(Пер. А. Глобы) [1. С. 76–77].

Настроение этого стихотворения определяется восклицаниями лирического героя, выражающими его ликование, вызванное тем, как живет вокруг него и вместе с ним окружающая природа. Или в стихотворении «**Путешественник и поселянка**» («Странник», 1772), написанном в форме диалога. В нем присутствует любование покоем идиллической жизни в деревне, культ природы и простой сельской жизни. Это пространство, далекое от цивилизации, которое понимается Гете как антагонистичное природе, как оппозиция ей. Странник, знающий, что такое цивилизация, город, даже в сельской идиллии подмечает тревожные признаки надвигающего распада, увядания, разрушения и смерти, а поселянка ко всему относится спокойно:

Путешественник

О вечный сеятель, природа,
Даруешь всем ты сладостную жизнь,
Всех чад своих, любя ты наделила
Наследством хижины приютной!
Высоко на карнизе храма
Селится ласточка, не зная,
Чье пышное созданье застилает,
Лепя свое гнездо.
Червяк, заткав живую ветку,
Готовит зимнее жилище
Своей семье.
А ты среди великих
Минувшего развалин
Для нужд своих житейских
Шалаш свой ставишь, человек,
И счастлив над гробами!
Прости, младая поселянка!

(Пер. В. Жуковского) [1. С. 85–86]

И письма юного Вертера исполнены радостью и удивлением перед окружающей его природой. Если о маленьком провинциальном

городе он говорит совсем немного, словно бы вскользь, без какой бы то ни было симпатии, то природа является предметом его постоянных размышлений и восторгов: «Город сам по себе мало привлекателен, но зато природа повсюду вокруг несказанно прекрасна...

<...> Не знаю, то ли обманчивые духи населяют эти места, то ли мое собственное пылкое воображение все кругом превращает в рай. Сейчас же городом находится источник, и к этому источнику я прикован волшебными чарами, как Мелузина и ее сестры <...>» [6. С. 9, 10].

Со временем наблюдения за природой оформляются в сознании героя в обоснование собственного творческого метода: «<...> проработав час, увидел, что у меня получился стройный и очень интересный рисунок, к которому я не добавил от себя ровно ничего. Это укрепило меня в намерении ни в чем не отступать от природы. Она одна неисчерпаемо богата, она одна совершенствует большого художника. Много можно сказать в пользу установленных правил, примерно то же, что говорят в похвалу общественному порядку. Человек, воспитанный на правилах, никогда не создаст ничего безвкусного и негодного, как человек, следующий законам, и порядкам общежития, никогда не будет несносным соседом или отпетым злодеем». [6. С. 15].

Вполне логично, что и возлюбленная юного Вертера Лотта видится ему как продолжение природы: он любуется ею абсолютно так же, как любуется природными ландшафтами: «Как любовался я во время разговора ее черными глазами! Как тянулся душой к выразительным губам, к свежим, цветущим щекам, как проникаясь смыслом ее речей, я порою не слышал самих слов <...>» [6. С. 21]. Он испытывает тот же трепет, что и от общения с природой как результатом деятельности творца, ибо видит в возлюбленной такое же проявление божественного, святого: «Она для меня святыня. Всякое вожделение смолкает в ее присутствии. Я сам не свой возле нее, каждая частица души моей потрясена» [6. С. 21].

Даже в воспоминаниях о событии, коими и является эпистолярный жанр, важнейшим для героя сентиментальной литературы

остается душевное состояние: он «тянулся душой» к своей возлюбленной, в присутствии которой «всякое вожделение смолкает». Необходимо отметить, что именно с сентиментализма начинается активный процесс сакрализации образа женщины в литературе, который достигнет своего расцвета в культуре романтизма, а роман Гете — одно из наиболее ярких тому свидетельств.

«Страдания юного Вертера» — выразительный пример того, каким представляется сентименталистам внутренний мир человека: они понимают этот мир как неисчерпаемый, но и противоречивый. Они не ищут пути абсолютизации какой-либо одной черты характера, отказываются от однозначности моральной трактовки поступков, мыслей, характера персонажа, свойственных классицизму. Герой сентименталистской литературы, по сравнению с героем литературы классицизма, предстает более многогранным, многокрасочным, он совершает как хорошие, так и плохие поступки, ему доступны как благородные, так и низкие помыслы и чувства. Это герой, который менее всего поддается какой-либо односложной оценке.

Сентиментализм оказался солидарен с культурой Просвещения в том, что доброе заложено в человеке от природы, а злое есть результат воздействия на него цивилизации. Поэтому у каждого человека есть возможность вернуться к своему естеству посредством воспитания в себе чувства, через самосовершенствование, понимаемое как самосовершенствование не столько разумного, сколько душевного начала, через воспитание души.

Душа, даже в рамках христианской морали, понимается сентименталистами как явление необычайно индивидуальное, субъективно трактуемое, что стало причиной необычайно высокой степени субъективизма в сентименталистской литературе. Проявляется это в том числе и в тяготении сентиментализма к жанрам, которые позволяют проявиться этому субъективизму с наибольшей полнотой. Это жанры, дающие возможность объективно изобразить внутреннюю жизнь героя, движения его души — роман в письмах, дневник путешествия, лирическое послание, элегия и т.п., то есть дающие

возможность повествования от первого лица. Особое развитие, как нетрудно заметить, получает тенденция к использованию эпистолярной формы романа, повести и т.п.

Уже в 1740 г. **Сэмюэл Ричардсон** (1689–1761) опубликовал роман **«Памела, или Вознагражденная добродетель»**, в котором письма героев (микротексты) создают цельное единое повествование (макротекст). В форме писем рассказана история героев, но главное — переданы высокие чувства и сложные душевные коллизии. Борьба добродетельной служанки Памелы с молодым хозяином, развратным лордом за свою девическую честь изображена Ричардсоном не столько ради того, чтобы в финале «вознаградить» ее браком с этим аристократом, сколько ради того, чтобы показать богатство внутреннего мира человека простого сословия. Этот человек, обыкновенная служанка-простолюдинка, оказывается, умеет страдать, чувствовать, мыслить.

Эпистолярный роман позволил приблизить к читателю внутренний мир личности. Если писатели-просветители (например, Д. Дефо или Д. Свифт) более всего сосредоточены на том, что делают их герои, что они видят в окружающем пространстве, то сентименталист Ричардсон стремится изобразить то, что они чувствуют, чему в немалой степени способствует роман в эпистолярной форме. Такая форма романа, должна бы, казалось, ограничить изображение действительности одним ценностно-временным уровнем, коим является жанр письма; ограничить также художественное пространство и художественное время, воспроизведение которых обеспечивают целостное восприятие художественной действительности, композиционно организует произведение. Однако в романе Ричардсона такого не происходит.

В реальной жизни письма (первая половина XVIII века) могли идти по многу дней, несколько недель, а писатель создает ощущение, что они приходят ежедневно, если не ежечасно. Иногда вообще возникает ощущение, что герои только и занимаются тем, что пишут письма, хотя именно из последних мы узнаем о том, сколько у них дел, помимо этого занятия, к примеру, у заглавной героини. Од-

нако главное действие для героев «Памелы» — это писание писем, которые создают вполне определенное представление о пространстве и времени, в котором живут герои.

В романе происходит частичное наложение разных временных явлений: Памела пишет письмо родителям, подробно описывая происходящее в ее жизни, ждет от них ответа, а в это время в ее жизни происходят другие события. Приходит письмо от родителей как реакция на то, что было раньше, и эта реакция вклинивается в то, что происходит сейчас, вступает во взаимодействие уже с новыми событиями и т.д. На этом принципе строится, развивается сюжет романа, сохраняются хронология и линейность повествования. События происходят последовательно, обеспечивая развитие сюжетной линии, передавая темп жизни.

Наиболее распространенной, можно сказать, основной единицей пространства романа «Памела, или Вознагражденная добродетель» является *дом*. В нем протекают все основные события. Дом постоянно упоминается в письмах как самой Памелы, так и ее родителей, с домом связаны надежды и разочарования, потери и обретения в жизни заглавной героини*:

«Больше не возможно имѣть печали какъ я имѣю, будучи принуждена обьявить вамъ, что моя надежда перейти *въ домъ*** Милади Даверсъ во все изчезла, она хотѣла, только господинъ мой не позволилъ, разсуждая, что племянники ее могутъ въ меня влюбится, и могутъ меня прельстить и что мать ево, любя меня, во особливое смотреніе ему поручила, то онъ за должность ставитъ, содержать меня *въ своемъ домъ*, и велѣлъ госпожъ Жервисъ меня хранить какъ дочь < ... >

Матери вашей, я же желаю лутче *итти въ домъ*, и служить Милади Даверсъ, ежели вы позволите для тово, я хотѣла говорить... но

---

* Мы берем роман С. Ричардсона в издании на русском языке 1787 года, чтобы показать то, в каком виде предстал он перед читателями — современниками Н.М. Карамзина, автора «Бедной Лизы».

** Курсив наш — С.А., С.В.

онъ пресѣча рѣчь мою, сказалъ, куды ты еще глупа, и не разумѣешь своей пользы, я тебя здѣлаю любовицею изъ служанки, ежели только склонна будешь, и не станешь сама своему щастію противлятся, и тотчасъ обнявъ поцѣловалъ меня <...>

Повѣрите государь мой я ему отвѣчала, что всякой день съ утра и до вечера за нимъ сижу, для того, что очень много въ немъ работы, а онъ мнѣ сказалъ для тово развѣ что у тебя больше перо въ рукахъ, нежели игла. Мнѣ такая лѣнивица *въ домъ* не надобна <...>

Я послѣ свѣдала, что они смѣялись мною нашему господину, мы слышали они ему говорили господинъ Б., что у васъ *въ домъ* живетъ лутчая изъ всево уѣзду красавица! Мы лстимся ее видѣть и безъ тово не поѣдемъ изъ *вашева дому*. Не дурна дѣвка, онъ отвѣчалъ имъ <...>

Правда Государь мой, онъ отвѣчалъ ему, я ей равной ни когда невидывалъ, что и все *въ домъ* вашемъ тоже скажутъ <...>

Съ радостію онъ отвѣчалъ ей, что скорѣе тѣмъ лутче; она между темъ стала плакать, а онъ сказалъ, вижу, что всѣ *въ домъ* любятъ сію дѣвку противъ моей воли <...>

Весьма я остерегалась Жевкесъ, которая примечала взгляды не только слова наши; онъ хотя и имѣлъ покой *въ домъ* но побольшей части жилъ въ деревнѣ, чтобъ ближе быть своей школы <...>»[18]

Дом является единицей замкнутого пространства, которое может функционировать в художественном тексте как со знаком плюс, так и со знаком минус. Приведенные примеры свидетельствуют о том, что дом в контексте романа Ричардсона является, если не абсолютно отрицательным для героини пространством, то, как минимум, пространством, которое принципиально ограничивает для нее возможности действия. При этом важно и то, что есть некое пространство дома (дом Милади Даверс), которое представляется героине как гармоничное для ее существования. Однако надежды на переход в это гармоничное пространство остались несбывшимися.

С другой стороны, в открытом пространстве, которое является для сентименталистов символом гармонии, героиня оказывается

нечасто и ненадолго. Обычно пребывание Памелы в открытом пространстве связано с ее передвижением из одного места в другое, с *дорогой*. Однако и эта единица пространства в романе не выглядит как гармоничная для героини:

«И какъ уже по мнѣнію моему на половине дороги мы были, кучеръ остановился лошадей кормить, и сказалъ, что половину дороги переѣхали, мнѣ разсудилось, что уже время отереть мои слезы и думать объ радостномъ съ вами свиданіи, но увы льстилась тѣмъ напрасно! тщетно представляла себѣ вашу радость видя меня съ добродѣтелью отъ всѣхъ нападковъ возвращенну <...>»

Дорога представляется источником опасностей, ничуть ни меньших, нежели дом господина:

«Спросила кучера куда мы ѣдемъ? онъ называя себя не счастливымъ, сказывалъ, что много миль въ сторону проскакалъ напрасно, а теперь напалъ на прямую дорогу и думаетъ къ вечеру доѣхать. Я боясь новаго несчастія и къ томужъ утомяся: ибо много ночей не сыпала, говорила ему, господинъ Робертъ, не доѣзжая насъ, есть деревня не лутчель остановится, видите, что ночь спѣшно наступаетъ. *Боже спаси меня грѣшную*, сама себѣ говорила, боясь, что ушедши сильной руки господина моего не вспасть бы въ руки ево служителю будучи наединѣ, а и не думала о дьявольскихъ сѣтяхъ для меня сплетенныхъ».

Дорога не может прервать тягостные размышления героини о своей судьбе:

«Боже мой! Ѣдучи дорогою, сама съ собой размышляла, сколько трудовъ и происковъ употребляютъ погубить бѣдную и неповинную дѣвку, такъ долго дѣлая приуготовленіи, и столько взявъ мѣръ ко исполненію; хотя я и боялась, что уже не возможно будетъ отвратить мои напасти, но надѣялась на Покровъ Вышняго Десницы, зная, что онъ не видимо подастъ мнѣ помощь, и избавитъ хищнаго руки злодѣя <...>»

Настоящей оппозицией пространству *дома* в романе выступает *сад*, который трактуется как пространство наиболее гармоничного существования героини: «... наконецъ пришолъ онъ ко мнѣ въ садъ, гдѣ я сидя въ бесѣдкѣ шила <...>» Поэтому даже просто открытое ночью окно напоминает героине взгляд в сад: «Нынѣшнюю ночь я спала очень мало, и проснувшись очень рано, оттворя окно, будто въ садъ глядѣла, а сама писала <...>»

Сад постоянно оказывается причиной радостного настроения, хотя героиня и не всегда это осознает: «Въ сей часъ прислала сказать, чтобъ я надѣла башмаки мои, которые у меня были отняты, и шла я въ садъ гулять съ нею, по чему я принуждена была исполнить ее приказаніе. Боже мой! для чево нѣтъ здѣсь госпожи Жервисъ со мною. Я и сама не знаю; для чево обрадовалась».

Наконец, сад служит местом, через которое героиня осуществляет связь с теми, кто ей симпатичен или покровительствует: «Какъ скоро она вонъ вышла, я окончала письмо къ господину Вилліамсу въ намѣреніи положить гдѣ мы съ нимъ уговорились, и пошедъ къ ней просилась еще погулять въ садъ. Поздно уже, она говорила, однако ежели вы хотите извольте, Нанонъ (имя горнишной дѣвки) поди за нею и неотставай ни мало.

Я идучи въ садъ нарочно у дверей платокъ уронила, а пришедъ къ уступамъ послала оную дѣвку сыскать оброненой платокъ, сказывая, что не далеко идучи уронила; а между тѣмъ положила письмо между дерну, и дождавшись дѣвку пошла вонъ. Госпожа Жевкесъ со мною встрѣтилась, она такъ много за мною смотритъ, что ни на часъ отлучится не хочетъ».

Таким образом, эпистолярная форма романа С. Ричардсона ничуть не сужает его возможности в воспроизведении художественного пространства и времени, в которых происходит повествование. Такая форма приближает к читателю внутренний мир героини, сохранившей добродетель, чистоту своего нравственного чувства, за что и вознагражденной. Такая победа тем более ценна, что героиня вынуждена жить преимущественно в замкнутом, ограничивающем

ее возможности пространстве. Сама победа выглядит как преодоление, как разрыв ограниченности пространства.

Необходимо также отметить, что сентименталисты стремятся свести до минимума принцип «объективного» изображения человека и восприятия им окружающего пространства и времени. Такое объективное изображение предполагает отстранение автора от предмета изображения. А писатели-сентименталисты постоянно прибегают к авторской рефлексии по поводу описываемого, что становится у них практически неотъемлемым и важнейшим элементом повествования. Проявляется это, к примеру, в обилии лирических отступлений или авторских комментариев.

В связи с тем, как писатели-сентименталисты трактуют понятие душа (душевное), культура сентиментализма стала качественно новым шагом в трактовке героя как такового. Если сравнивать его, к примеру, с героем просветительской литературы, то в сентиментализме он стал более индивидуализирован. Расширилось само понятие *герой*. Во-первых, за счет обращения к богатому духовному миру простолюдина. Этот мир стал одним из открытий и завоеваний сентиментализма. Во-вторых, за счет того, что одним из качественных показателей понятия герой стала способность персонажа к пониманию эстетической и этической ценности патриархальной идиллии на лоне природы, его способность к меланхолической созерцательности. Такой созерцательности, как ее понимает и отстаивает один из ранних поэтов-сентименталистов **Томас Грей** (1716–1771):

< ... > Тяжелый Труд поник сонливо,
Стада сморил покой.
Но это что за хлопотливый
Шум в тишине такой?
Тьма взмыла юных насекомых,
Весной медвяной в путь влекомых,
Чтоб в нежный полдень воспарить:
Кто вьется всласть над водопадом,
Кто пестрым перистым нарядом
Светило мнит затмить?

У Размышленья — строгий взгляд:
Все люди так живут —
Те, что ползут, те, что летят,
Там кончат, где начнут.
И хлопотун, и весельчак,
Один лишь день порхает всяк,
Одет в наряд, Фортуной тканный;
Рукой Несчастья схвачен враз
Иль Старостью воздушный пляс
Он кончит, Смертью званный <...>[19]

(Пер. А. Парина)

Как видно из приведенного выше примера, меланхолическая созерцательность на лоне патриархальной идиллии не самоцель — она служит лишь отправным моментом для размышлений о начале и конце, образе и смысле жизни. Пространство патриархальной сельской идиллии у сентименталистов неизменно выступает со знаком плюс в противовес пространству городского общества. Последнее, например, у Джеймса Томпсона в поэме «**Времена года**» представлено как пространство «шума», обмана, «пиров роскошных, утех мнимых», т.е. как дисгармоничное для человека. А сельская идиллия для человека — это то пространство, в котором он «жизни все приятности вкушает»:

О! если счастья кто прямого цену знает
И сельской жизни все приятности вкушает,
В кругу своих друзей от шума удален,
О, как тот истинно покоен и блажен!
Нет нужды в том ему, что мот, богач, надменный
В чертогах золотых льстецами окруженный,
Обманывая их, обманут каждый час.
Нет нужды, что пиров роскошных он не знает,
Что море редкостей ему не доставляет,
Что в кубке у него не пенится Токай.
Он весел, сыт, здоров и не боится скуки;

Утехи мнимые нам обещают рай,
И наконец родят раскаянье и муки <...>[20]

(Пер. В.Л. Пушкина)

Жизнь в пространстве цивилизации обедняет человека, родит «раскаянье и муки», поэтому истинный мудрец тот, кто живет ближе к природе, в согласии с ней — такая близость обогащает человека и духовно, и материально:

Мудрец обманчивой надеждой не прельщен,
Он и душой своей и всем обогащен;
Обогащен весны приятными дарами,
И летней жатвою, и сочными плодами,
И осень для него готовит виноград,
Вьющийся вокруг столетней гордой ивы,
Когда Борей валит пушистый снег на нивы,
То даже и тогда он будущим богат!
.....
В природе все его увеселяет взор,
Обширные поля и злачные долины,
Леса тенистые, пещеры и стремнины,
Бегущий водопад с крутых кремнистых гор;
Во храмине его невинность обитает,
Простая истина, здоровье, красота,
Притворства нет ни в чем, никто его не знает
И совесть всякий раз покойна и чиста.
Во храмине его любви священной,
Нет честолюбия, коварства злого нет,
И нежный там певец, природой восхищенный,
На лире счастие и радость воспоет.[21]

Пространство сельской идиллии возведено у Дж. Томсона до звания храма («храмина»), т.е. сакрального (священного) места, которое призвано, предназначено для общения с высшей духовной сущностью, с высшим разумом. В этом храме обитает невинность человека и его священная любовь, в нем нет места честолюбию и коварству злому.

В России, упование литературы сентиментализма на «добрую природу», способную воспитывать чувства человека, так или иначе сказывается на том, что предпочтение отдается более легким, если хотите, простым поэтическим жанрам, нежели, к примеру, ода или трагедия, историческая поэма. Преодолевая жанровую иерархию классицизма, сентименталисты тяготеют к посланию, элегии, идиллии, басне, мадригалу. При этом и сама ода становится иной. Так, **Михаил Матвеевич Херасков** (1733–1807) именно одой («**К своей лире**») призывает свою лиру к простоте, к «новому убору» — без «громких струн» и «пышных слов»:

Готовься ныне, лира,
В простом своем уборе
Предстать перед очами
Разумной россиянки.
Что в новом ты уборе,
Того не устыдися;
Ты пой и веселися.
Своею простотою
Ее утешишь боле,
Чем громкими струнами
И пышными словами;
Твои простые чувства,
Бесхитростное пенье
Ее подобно сердцу,
Ее подобно духу.
Она мирскую пышность
Великолепной жизни,
Конечно, ненавидит.
Когда тебя увидит,
Тобой довольна будет.
А ты, которой ныне
Стихи я посвящаю!
Нестройность их услыша,
За то не рассердися.

И сами в песнях музы
Нередко погрешают <...>[22]
<1761>

Поэты-сентименталисты стремятся к легкости и простому изяществу. Этим, к примеру, отличались басни **Ивана Ивановича Дмитриева** (1760–1837), остроумные, часто напоминающие элегию, а то и сказку, сатиру. Из стремления к «природной простоте» поэтического стиля он в сатирах своеобразно высмеивал возвышенный, классицистический стиль одической поэзии, считая таковую «чужим толком»:

<...> Уж прямо самая торжественная ода!
Я не могу сказать, какого это рода,
Но очень полная, иная в двести строф!
Судите ж, сколько тут хороших есть стишков!
К тому ж и в правилах: сперва прочтешь вступленье,
Тут предложение, а там и заключенье —
Точь-в-точь как говорят учены по церквам!
Со всем тем нет читать охоты, вижу сам.
Возьму ли, например, я оды на победы,
Как покорили Крым, как в море гибли шведы;
Все тут подробности сраженья нахожу,
Где было, как, когда, — короче я скажу:
В стихах реляция! прекрасно!.. я зеваю!
Я, бросивши ее, другую раскрываю,
На праздник иль на что подобное тому:
Тут найдешь то, чего б нехитрому уму
Не выдумать и ввек: *зари багряны персты,*
И райский крин, и Феб, и небеса отверсты!
Так громко, высоко, а нет, не веселит,
И сердца, так сказать, ничуть не шевелит![23]
1794

Одним из путей нахождения простой выразительности слова, поиска средств для выражения простого и искреннего чувства русские сентименталисты считали обращение к устному народному творчеству. Они не только вели большую собирательскую деятельность, но и создавали произведения в подражание народным песням, сказкам.

Под такую свою деятельность они подводили «идеологическую» основу. Н.М. Карамзин во вступлении к «богатырской сказке» **«Илья Муромец»** (1794) так определял эту «идеологию»:

Не хочу с поэтом Греции
звучным гласом Каллиопиным
петь вражды Агамемноновой
с храбрым правнуком Юпитера;
или, следуя Вергилию,
плыть от Трои разоренныя
с хитрым сыном Афродитовым
к злачным берегам Италии.
Не желаю в мифологии
черпать дивных, странных вымыслов.
Мы не греки и не римляне;
мы не верим их преданиям…

.....

<…> Нам другие сказки надобны;
мы другие сказки слышали
от своих покойных матушек.
Я намерен слогом древности
рассказать теперь одну из них
вам, любезные читатели.[24]

Серьёзным завоеванием сентиментализма в России стала реформа языка литературных произведений, одним из зачинателей которой стал Н.М. Карамзин. Эмоциональное начало в понимании, трактовке человека требовало иного словесного оформления, иной лексики, чувствительно окрашенного образного слова. Стремясь к «природной простоте», уходя от классицистической возвышенности и патетики текстов, сентименталисты приблизили свой язык и речь персонажей к разговорному стилю, сделали свой слог проще и яснее, наполнили его деликатной чувствительностью. Сам слог становится «чувствительным», напевным, подчеркнуто эмоциональным. Употребление славянизмов отошло на второй план, а на первом оказался разговорный язык образованного дворянства.

Как в России, так и в Европе, новое понимание сущности человека и окружающего его пространства влечет за собой соответственно и преобладание жанровых форм: сентиментализм особо тяготеет к жанрам семейного, семейно-бытового, психологического романа или повести, написанных в формах исповеди, писем, дневника, путевых записок. Поэты-сентименталисты широко используют жанр лирической поэмы, дружеского послания, элегии.

Такой представляется нам в самых общих чертах культура сентиментализма.

---

[1] Руссо Ж.Ж. Юлия, или Новая Элоиза. М., 1968. С. 595.

[2] Руссо Ж.Ж. Исповедь http://www.koob.ru/books/philosophy/ispoved.zip

[3] Оливер Голдсмит. Опровержение логики // Стихи: http://www.lib.ru/INPROZ/GOLDSMIT/goldsmith1_1.txt

[4] Оливер Голдсмит. Покинутая деревня // Прекрасное пленяет навсегда: Из английской поэзии XVIII–XIX веков: Сб. — М., Моск. рабочий, 1988. С. 37–38.

[5] Голдсмит О. Покинутая деревня. Посвящение http://www.lib.ru/INPROZ/GOLDSMIT/goldsmith1_1.txt

[6] Голдсмит О. Путник, или Взгляд на общество. Посвящение. Там же.

[7] Джеймс Томсон. Гимн. Прекрасное пленяет навсегда. С. 439.

[8] Там же. С. 438.

[9] Эдвард Юнг. Юнговы ночи. Ночь одиннадцатая. Множество миров. Прекрасное пленяет навсегда. С. 426.

[10] Там же. С. 427.

[11] Стерн Л. Сентиментальное путешествие по Франции и Италии мистера Йорика http://www.lib.ru/INOOLD/STERN/stern_puteshestvie.txt

[12] Карамзин Н.М. Избр. соч. в 2-х т. Т. 1. М.—Л., 1964. С. 263.

[13] Карамзин Н.М. Осень // Три века русской поэзии. — 2-е изд., доп. — М.: Просвещение, 1973. С. 35–36.

[14] Карамзин Н.М. Избр. соч. Т. 1. С. 619.

[15] Лоренс Стерн. Сентиментальное путешествие по Франции и Италии мистера Йорика http://www.lib.ru/INOOLD/STERN/stern_puteshestvie.txt

[16] Карамзин Н.М. Выздоровление. Три века русской поэзии. С. 34.

[17] Гете И.В. Собр. Соч. в 10 т. М. Худож. лит., 1975–1980. Т. 6. С. 7. Далее произведения И.В. Гете цитируется в тексте с указанием тома и страницы.

[18] Ричардсон С. Памела, или Награжденная добродетель. http://www.lib.ru/INOOLD/RICHARDSON/pamela1.pdf

[19] Грей Т. Ода Весне. Прекрасное пленяет навсегда. С. 31.

[20] Томсон Д. Времена года. Прекрасное пленяет навсегда. С. 420–421.

[21] Томсон Д. Времена года. Там же. С. 421.

[22] Херасков М.М. К своей лире // Жизнь и поэзия — одно: Стихотворения. — М., Моск. Рабочий, 1987. С. 44–45.

[23] Дмитриев И.И. Чужой толк. Жизнь и поэзия — одно. С. 84.

[24] Карамзин Н.М. Илья Муромец: Богатырская сказка // Мысль, вооруженная рифмами: Поэтическая антология по истории русского стиха. Л., Изд-во Лен. ун-та. 1984. С. 75.

РОМАНТИЗМ

Искусство удивлять нас приятным образом,
искусство представлять перед нами тот или иной предмет так, чтобы
он казался странным и все же знакомым,
привлекательным, это и составляет поэтику романтизма.
Новалис

В теснейшем и существеннейшем своем значении романизм есть не что
иное, как внутренний мир души человека,
сокровенная жизнь его сердца. В груди и сердце человека
заключается таинственный источник романтизма; чувство, любовь
есть проявление или действие романтизма,
и потому почти всякий человек — романтик.
В.Г. Белинский

Формирование романтизма как типа художественного сознания происходит на рубеже XVIII–XIX вв. Он стал отражением того, как изменились отношения между людьми в европейском обществе, как в результате этих изменений сформировалось новое представление о личности, которая не удовлетворена окружающей действительностью и противопоставляет себя миру. Изначально такое противопоставление было связано с неприятием идей и практики абсолютизма, протестом против пережитков крепостничества. Однако и быстро формирующееся буржуазное общество не могло удовлетворить «суверенную личность» романтизма, что ставит ее в оппозицию к этому обществу. Именно поэтому романтизм во всех своих разновидностях: направлениях, течениях, школах исходит из глубокой неудовлетворенности окружающим реальным миром, действительностью, из кардинального несовпадения собственных представлений о том, каким мир должен быть, и тем, каков он есть, несовпадения между *должным существовать* и *реально существующим*.

Должное существовать — это своеобразный результат деятельности индивидуального сознания, а *реально существующее* — это результат развития социума. Противоречия между двумя этими результатами порождают романтическое мировосприятие: «Романтизм, — утверждает Н.А. Бердяев, — есть результат пережитого одиночества, то есть разрыва субъективного и объективного, выпадение *Я* из объективного иерархического порядка, который представляется вечным».[1] Представление об «объективном иерархическом порядке» как о вечном не является для романтиков свидетельством положительного характера этого объективного, скорее, наоборот. Романтики видят современное им общество преимущественно таким, каким увидел его **Уильям Блейк** (1757–1827) в стихотворении **«Лондон»**, включенном им в цикл, выразительно названный **«Песни познания»** (1794):

Размышляя о Правах,
Я по Лондону брожу.
В каждом взоре вижу страх,
Страх и горе нахожу.

В каждом крике каждых уст,
В хоре детских голосов
Каждый шорох, каждый хруст —
Ржанье ржавых кандалов.

Церковь каждую клянут
Трубочистов черных кличи,
Вопли ветеранов льют
Кровь — в дворцовое величье.

А в ночи — всего лютей
Шлюхи визг, чернотворящий
Новорожденных — в чертей,
Новобрачных — в прах смердящий.[2]

(Пер. В. Топорова)

Пространство города наполнено страхом и горем, каждый шорох и хруст в нем, каждый крик и даже каждый хор детских голосов это — «ржанье ржавых кандалов». «Всего лютей» в этом пространстве время ночи с визгом шлюхи, которая своей профессией превращает «новорожденных — в чертей», а «новобрачных — в прах смердящий». А в стихотворении «**Святой четверг**» границы такого, предельно дисгармоничного пространства раздвинуты до размеров целой страны:

Святость — это не про вас.
Ваша милостыня — срам
Взгляд голодных детских глаз
Приговор выносит вам.
.....
Что за нищая страна!
Круглый год стоит зима,
Целый день ночная тьма,
Нива тощая черна… [3]

(Пер. В. Топорова)

Пространство «Святого четверга» — это «нищая страна», в которой время остановилось на зиме, и в этом времени «ночная тьма» не покидает страну даже днем.

Гармония в этот мир может снизойти с неба, только от высшего разума, бога как от источника всего светлого на этой земле (стихотворение «**По образу и подобию**»):

Добро, Смиренье, Мир, Любовь —
Вот перечень щедрот,
Которых каждый человек,
Моля и плача ждет.
Добро, Смиренье, Мир, Любовь
Познал в себе Творец.
Добро, Смиренье, Мир, Любовь
Вложил в детей Отец.
.....

И нехристь — тоже человек,
И в том любви залог:
Где Мир, Смиренье и Любовь, —
Там, ведомо, сам Бог.[4]

(Пер. В. Топорова)

Приведенные примеры свидетельствуют о том, что основой картины мира романтизма, главной составляющей его мироощущения является идея «двоемирия». Сущность этой идеи заключается в том, что мир в представлении человека существует как двусферный. Одна сфера — *реальность*, окружающая нас действительность, земное бытие человека, несовершенное и удаленное от гармонии *«здесь»*. Вторая — *сверхреальность*, небесное царство идеала, таинственно-манящее, непостижимое и недостижимое *«там»*. При этом «там» (сверхреальность) может пониматься не только как божественно чистое (райское), но и как дьявольское (адское).

Эта картина мира построена не просто на сочетании *реального* (земного) и *сверхреального* (небесного/адского), но и на том, что сверхреальное управляет реальным, задает ему смысл. Поэтому в процитированном стихотворении У. Блейка «Добро, Смиренье, Мир, Любовь // Вложил в детей Отец», а также: «Где Мир, Смиренье и Любовь, — // Там, ведомо, сам Бог».

Для романтиков реальный мир — это земное, *конечное*, а сверхреальный — небесное, *бесконечное*. Именно бесконечное, по их мнению, должно быть главным предметом изображения в искусстве. Сравнивая романтизм с классицизмом, **Генрих Гейне** (1797–1856) исходил как раз-таки из разности понимания в них конечного и бесконечного: «Классическая поэзия ставила своей задачей изображение только конечного, а образы ее могли быть тождественны идее автора. Задачей романтического искусства было изобразить или хотя бы выразить намеками бесконечное... »[5]

В понимании романтиков категории пространства и времени не существуют в виде нейтральных координат, они активны, они наделены действенным, преобразующим началом, оказывающим влияние на судьбу человека. **Джордж Ноэл Гордон Байрон** (1788–

1824), например, понимает время (стихотворение «**К времени**») не просто как нечто, что «несется мимо», а как сверхреальную силу, наделяющую человека «судьбой нелегкою», силу, которая «дает» или «отнимает», которая может «мучить и казнить», может гневаться и «обрушивать удары», которая может стать даже «пустым мельканьем дней и лет»:

О Время! Все несется мимо,
Все мчится на крылах твоих:
Мелькают весны, медлят зимы,
Гоня к могиле всех живых.

Меня ты наделило, Время,
Судьбой нелегкою — а все ж
Гораздо легче жизни бремя,
Когда один его несешь!
.....
Но луч погас — и Время стало
Пустым мельканьем дней и лет:
Я только роль твержу устало,
В которой смысла больше нет!

Но заключительную сцену
И ты не в силах изменить:
Лишь тех, кто нам придет на смену,
Ты будешь мучить и казнить!

И, не страшась жестокой кары,
С усмешкой гнев предвижу твой,
Когда обрушишь ты удары
На хладный камень гробовой![6]

(Пер. Т. Гнедич)

Время как активная и трагически неотвратимая сила не дает покоя и лирическому герою **Перси Биши Шелли** (1792–1822). В одноименном стихотворении 1821 года его характеризуют непо-

стижимость, горечь и безжалостное всепоглощающее отношение к человеку:

Безбрежный океан земной печали,
О Время, Время, кто тебя постиг?
Чьих огорчений волны не качали,
Померкшие от вечных слез людских?
Потом, наскучив жалкою добычей,
Ужасен в шторм и вероломен в штиль,
Объемля человеческую боль,
Вдруг исторгает то бугшприт, то киль
Пучины сокрушительный обычай!
О Времени безжалостный прибой,
Еще кто будет поглощен тобой?[7]

(Пер. А. Голембы)

В стихотворении Шелли «**К Ирландии**» (1812) время становится исполинской силой, титаном, раскалывающим «Вечности твердыни», т.е. по сути дела вступающей в оппозицию с Вечностью. Однако последняя выступает в качестве небесного, сверхреального, а время, при всем его могуществе, только в качестве земного, реального, на которое его могущество и распространяется. Поэтому временем побеждается все, но «не святая воля», не та душа, что была до него, а та душа, которая «исход» времени увидит. Иными словами, время когда-нибудь завершится концом света, но это не будет концом для Вечности:

<...> Я долго мог стоять,
О Эрин, над твоими берегами
И наблюдать, как волны беспрерывно
Кидаются на отмель, и казалось,
Что это Время молотком гигантским
Раскалывает Вечности твердыни.
Верши, титан, от битвы и до битвы,
Свой одинокий путь! Народы никнут
Под поступью твоею; пирамиды,
Что были столько лет неуязвимы

Для молний и ветров, уйдут в ничто.
И тот монарх величественно-грозный,
Он для тебя гнилушка в зимний день:
Прошествуешь — он прахом обернется.
Ты победитель, Время; пред тобою
Бессильно все, но не святая воля,
Но не душа, что до тебя была
И твой исход когда-нибудь увидит.[8]

(Пер. Г. Симоновича)

Сверхреальное (оно может быть не только божественным, но дьявольским) в понимании романтиков свободно от времени, ибо принадлежит Вечности. Поэтому у того же Шелли в **«Прогулках Дьявола»** последний и сеет, и снимает свою жатву не как люди, т.е. в определенное время года, а «в любое время», то есть его сверхреальное существование не подчиняется земным законам движения времени:

Замечу: Дьявол земледелье знал;
Поскольку же дурное всхоже семя,
А он и сеял хорошо и жал,
То жатву он снимал в любое время.[9]

(Пер. А. Шараповой)

Не менее активно в понимании романтиков пространство и, прежде всего, пространство сверхреальное, небесное. Оно способно управлять, двигать земную историю. К примеру, у того же Байрона звезда как небесное явление, хотя речь, вроде бы, идет о Звезде Почетного легиона* (**«Звезда Почетного легиона»**, 1816), однако она «Небом рождена» и в ее огне — бессмертие, она потрясает «шар земной» и даже затмевала солнце, «его свергая с высоты». И все потому, что «божественны ее цвета», в которых «цвет синих ангельских очей» и «ткань небесных снов»:

* Звезда Почетного легиона — французский орден Почетного легиона, учрежденный Наполеоном 19 мая 1802 г.

1

Звезда отважных! На людей
Ты славу льешь своих лучей;
За призрак лучезарный твой
Бросались миллионы в бой;
Комета, Небом рождена,
Что ж гаснет на Земле она?

2

Бессмертие — в огне твоем,
Героев души светят в нем,
И рокот славных ратных дел
Твоею музыкой гремел;
Вулкан, горящий над землей,
Ты жгла лучами взор людской,

3

И твой поток, кровав и ал,
Как лава, царства затоплял;
Ты потрясала шар земной,
Пространство озарив грозой,
И солнце затмевала ты,
Его свергая с высоты.

4

Сверкая, радуга растет,
Взойдя с тобой на небосвод;
Из трех цветов она слита,
Божественны ее цвета…
Свободы жезл их сочетал
В бессмертный неземной кристалл.

5

Цвет алых солнечных лучей,
Цвет синих ангельских очей
И покрывала белый цвет,
Которым чистый дух одет, -
В соединенье трех цветов
Сияла ткань небесных снов…[10]

(Пер. В. Иванова)

Показательно, что звезда, как явление сверхреального, небесного мира, гаснет в мире реальном («Что ж гаснет на Земле она?»), потому что романтики понимают реальное и небесное как оппозицию, в которой первому ставится знак минус, а второму плюс. *Минус* для реальности, потому что она очень мало удовлеворяет их представлениям о том, какой она должна быть. И *плюс* для сверхреальности, потому что в ней различима модель гармоничного мира, опять-таки по представлениям романтиков.

В соответствии с этой моделью миропонимания, например, в стихотворении **Федора Ивановича Тютчева** (1803–1873) «**Поэзия**» (1850) последняя трактуется исключительно как дар небес, «небесное», обращенное «к земным сынам» и более того — управляющее земным («льет примирительный елей»), т.е. сверхреальность ведет себя исключительно активно по отношению к реальности:

Среди громов, среди огней,
Среди клокочущих страстей,
В стихийном, пламенном раздоре
Она с небес слетает к нам —
Небесная к земным сынам,
С лазурной ясностью во взоре —
И на бунтующее море
Льет примирительный елей.[11]

В этой картине мира нравственные и эстетические категории выстроены как вертикальные оппозиции, когда «белое», «добро», «правда», «красота» и т.д. выступают как качества сверхреального (небесного). А «черное», «зло», «ложь», «уродство» понимаются исключительно как качества мира реального (земного).

Искусство в культуре романтизма понимается в качестве связующего звена, посредника между реальностью и сверхреальностью. Оно способно помочь человеку в постижении высшего смысла бытия, поэтому является не каждому и не во всякое время, а в минуты высочайшего подъема человеческого духа, в «чистейшие минуты бытия». Поэзия у романтиков обязательно приходит «с небес»,

как это мы видели у Ф.И. Тютчева, как это есть у **Василия Андреевича Жуковского** (1783–1852):

Я Музу юную, бывало,
Встречал в подлунной стороне,
И Вдохновение летало
С небес, незваное ко мне;
На все земное наводило
Животворящий луч оно —
И для меня в то время было
Жизнь и Поэзия одно.[12]

1822 или 1824

Искусство, таким образом, оказывается не только напоминанием человеку о существовании высшего смысла жизни, о необходимости стремления к небесным идеалам, но и «животворящим лучом», приходящим «с небес», чтобы слить воедино земное (жизнь) и небесное (поэзия). Однако *земное — небесное* в романтизме понимается исключительно как оппозиция, трактуемое, в том числе и как *конечное — бесконечное*. Последнее является и вожделенной целью романтического искусства, и предметом его апологии.

Искусство в романтизме понимается не только как наиболее действенное средство преодоления пространственно-временных ограничений реального мира, но и как возможность реализации творческой исключительности, творческого *Я* человека, и даже как путь его спасения от непонимания и вражды окружающего общества. Так, в повести **Константина Сергеевича Аксакова** (1817–1860) «**Вальтер Эйзенберг**» (1842) заглавный герой спасается от коварных чар возлюбленной, по сути дела, злой волшебницы Цецилии тем, что обращается к творчеству: «Правда, долго кисть его рисовала только образы Цецилии, и он сам всегда содрогался, когда видел перед собою на полотне портрет ее; наконец, мечты более тихие, приятные мало-помалу овладели его душою, и он рисовал пейзажи, которые напоминали ему места его детства: то ясный вечер, по небу вытянулись румяные облака, воздух влажно-тепел, стадо удаляется с

поляны; то сельский дом, то садик, по садику бегают дети: мальчик и девочка, смеются и целуются — это были все золотые воспоминания Эйзенберга».[13]

Он спасается потому, «что многие стояли перед его картинами и восхищались и он считался в свете отличным художником». Этого мало. Однажды его вдохновение совершило настоящее чудо:

«Никогда с таким наслаждением, с такою страстию не писал он, и когда проводил он по полотну черты, рисуя девушек, то ему казалось, что они скрывались за полотном и что он каждым движением кисти поднимал с них этот покров, и они, живы, выступали перед ним. Эта картина занимала его каждый день, пока он ее не кончил.

Вот однажды вечером сидел он перед своею картиной и задумался; голова его опустилась; вдруг он слышит легкий шепот:

– Вальтер, Вальтер, Вальтер!

Он поднял голову: перед ним улыбались три прекрасные девушки, им нарисованные. Эйзенберг изумился.

– Вальтер, Вальтер, Вальтер! — повторили они опять тихим, сладким голоском. — Вальтер, мы тебя любим, мы тебя любим, Вальтер! Ты будешь счастлив, Вальтер, счастлив, счастлив...

И вот они спрыгнули с картины и сели возле него; две взяли его за руки, одна смотрела, улыбаясь, ему в глаза.

Вальтеру показалось, что он освободился от тоски своей, которая уже два года преследовала его; он вздохнул так глубоко, так отрадно, вздохнул и взглянул на них».

Герой не просто обретает счастье в творчестве, в том мире, который он сам создал. В финале повести Вальтер, обращаясь к девушкам, задается вопросом: «Зачем! ...зачем я не всегда могу быть с вами?» Затем он рисует себя на холсте рядом с девушками: «Он работал с жаром; казалось, с каждым движением кисти он чувствовал, что будто жизнь его, все его существо, весь он переливался через кисть и переходил живой на полотно; и с каждым движением кисти он чувствовал, что тело его ослабевало.

<...> Оставалось одно последнее движение, один последний штрих; Вальтер, уже совсем ослабевший, собрал оставшиеся силы, сделал это последнее движение и упал на кресла мертвый: здесь лежало только тело его, а сам он, весь полный жизни, стоял на картине, окруженный тремя девушками».

Герой уходит в иную, им же самим созданную реальность, он не просто остается изображенным на полотне, он находит там другую, более радостную жизнь, что не обязательно заметно для тех, кто остался в реальности, даже если это лучшие друзья, каким был для Вальтера Карл: «Он, Вальтер, стоял перед ним и смотрел на него веселыми глазами. Карл скоро заметил, что это рисунок, но все не мог оправиться от страха; он стоял перед картиною несколько времени, дрожал всем телом и наконец выбежал из комнаты».

Творчество в повести Аксакова оказывается способным на такое чудесное превращение потому, что у его героя есть свое, романтическое понимание его сущности. Это понимание принципиально отличается от того, как понимали художественное творчество классицисты. О разности этих пониманий можно узнать из диалога Вальтера и Цицилии:

«– Я знаю, что вы живописец, — начала она. — Скажите мне, рисуете ли вы цветы? Думаете ли вы, что цветная живопись простая копия природы или в ней также может быть творчество?

– О, без сомнения, — отвечал Эйзенберг, — все будет копией, если мы станем смотреть только на наружную сторону вещей. Нет, должно угадать внутреннюю жизнь, угадать поэзию предмета, и тогда можно воссоздать его на полотне. Я верю, Цецилия, — продолжал он, — что каждый цветок имеет соответствие с каким-нибудь человеком и заключает в себе ту же жизнь, какая и в нем, только в низшей степени, только не так разнообразно развивает ее. Природа, чтобы достигнуть до каждого человека, должна была пройти целый ряд созданий по всем своим царствам и одну и ту же мысль выразила сначала в камне, потом в растении, потом в животном и, наконец, беспрестанно совершенствуясь, в человеке развила ее в

высшей степени. Да, Цецилия, у каждого из нас есть родные во всех царствах природы, созданные ею по одной идее с нами; поэтому я думаю, что я могу отыскать свой портрет и между цветами, которые под другими, менее совершенными формами выражают ту же мысль, какую я выражаю всем существом своим. После этого как не находить поэзии в цветах, и неужто цветная живопись есть только сухая копировка?»

То, что герои называют «сухой копировкой», представляет в повести Аксакова идеологию классицизма, который требовал неизменного и последовательного «подражания природе», а романтическая концепция исходит из необходимости «угадать внутреннюю жизнь, угадать поэзию предмета». Когда **Карла Брюллова** (1799–1852) обвиняли в том, что в его **«Последнем дне Помпеи»** (1830–1833) не видно крови и грязи происходящей трагедии, он ответил, что мог бы изобразить и кровь, и грязь, «но это было бы подражание внешнему, а я хотел подражать сущности». В эту же сущность удается проникнуть и герою повести К.С. Аксакова, ему удается найти свою «жизнь в мечте» (такое уточнение названия повести дает автор).

Стремление «жить в мечте» или в иной сфере бытия весьма характерно для романтиков, которые остро переживают дисгармоничность окружающего мира, разлад с социумом. Романтическое сознание создает свой космос, близкий и понятный, гармоничный в понимании этого создающего сознания. Для героя Аксакова таким космосом стала картина, а герои В.А. Жуковского в **«Эоловой арфе»** находят его в музыкальном инструменте. Минвана, дочь славного и могучего Ордала, владыки Морвены и Арминий-певец, «младой и прекрасный, но родом не знатный, не княжеский сын», не могут быть вместе в мире, разделенном на богатых и бедных, знатных и безродных. Покидая любимую, певец оставляет среди ветвей развесистого дуба арфу, в струны которой после смерти перейдет его душа:

< ... > О верные струны,
В вас с прежней любовью душа перейдет.

Как прежде, взыграет
Веселие в вас,
И друг мой узнает
Привычный, зовущий к свиданию глас.

И думай, их пенью
Внимая вечерней, Минвана, порой,
Что легкою тенью,
Все верный, летает твой друг над тобой;
Что прежние муки:
Превратности страх,
Томленье разлуки,
Все с трепетной жизнью он бросил во прах.[14]

И однажды долго молчавшая арфа запела: Арминий умер вдали от родины, а Минвана с той поры стала ждать того срока, когда и она уйдет в тот мир,

Где жизнь без разлуки,
Где все не на час —
И мнились ей звуки,
Как будто летящий от родины глас.

«Все не на час» — это и есть *Вечность*, в которой возлюбленные обрели друг друга, в которой нет бедных и богатых, социальных различий и предрассудков, в которой человек обретает свою настоящую родину. Ожидания возлюбленной сбылись, ее душа тоже перешла в струны арфы:

И нет уж Минваны...
Когда от потоков, холмов и полей
Восходят туманы
И светит, как в дыме, луна без лучей,
Две видятся тени:
Слиявшись, летят
К знакомой им сени...
И дуб шевелится, и струны звучат.

Так в инобытии, в космосе человек у романтиков сохраняет свое *Я*, свою самость, уходя от реального, но не удовлетворяющего его окружающего мира.

Бесконечное (сверхреальное) как вожделенное для романтиков не отменяет для них чувство сопричастности человека, и в первую очередь, творческого реальному времени и пространству, осознанию необходимости быть включенным в мировой исторический процесс. Человек, в понимании романтиков, не может не ощущать беспредельных возможностей, радостей, богатства бытия в реальном мире, активное поведение в котором есть показатель силы и могущества свободной личности, величия духа творческого человека. С другой стороны, такое активное поведение сближает земное и небесное, конечное и бесконечное. Окружающее пространство и текущее историческое время понимаются романтиками как сфера применения своих жизненных и творческих сил во имя изменения окружающей реальной действительности. Их историзм основан на идее необходимости активного участия во всем происходящем вокруг во имя преобразования неудовлетворяющей их окружающей действительности. К примеру, лирика **Шандора Петефи** (1823–1849) звучит как постоянное напоминание о любви к родине, эта любовь понимается как неотъемлемая часть сознания поэта:

Я твой и телом и душой,
Страна родная.
Кого любить, как не тебя!
Люблю тебя я!

Моя душа — высокий храм!
Но даже душу
Тебе, отчизна, я отдам
И храм разрушу <...>[15]

(Пер. Л. Мартынова)

Любовь к родине для поэта-романтика, как видно из приведенного отрывка из «**Патриотической песни**» (1844), не является чем-

то созерцательным, пассивным — она требует отдачи, действия, участия (**«Лира и палаш»**, 1844):

Вот снова небо в тучах
Над родиной моей...
Быть буре? Ну так что же!
Душа готова к ней.

Моя устала лира,
Ей хочется молчать.
Давно уж этим струнам
Наскучило звучать.

А там в углу палаш мой
В обиде на меня:
Ужель в ножны уложен
До Судного он дня?[16]

(Пер. Л. Мартынова)

Или не менее выразительно в стихотворении **«Война приснилась как-то ночью мне...»** (1845), когда все личное отступает перед необходимостью участия в борьбе за счастье родины:

< ... > Как раз тот день был нашей свадьбы днем.
Что нашей свадьбы, девочка, короче?
За родину чтоб пасть мне под огнем,
Ушел я в полночь первой ночи.

В день свадьбы, девочка, уйти на смерть, —
Да, правда, это жребий страшный!
Но грянет бой, и я уйду, поверь,
Как я ушел во сне вчерашнем.[17]

(Пер. Н. Тихонова)

Такое понимание характерно не только для лирического героя, но и самого Шандора Петефи, который писал стихи, воспевающие полное слияние с освободительной революцией, возглавил восста-

ние молодежи и городских низов города Пешт 15 марта 1848 года, был офицером революционной армии и погиб в одном из сражений в стычке с казаками царской России.

Понимание историзма как обязательного активного участия в истории — существенная часть миросозерцания романтиков, которые сделали такое его понимание едва ли не обязательным для литературного творчества. В этом отношении романтизм можно понимать в качестве ответа творческого духа на движение, события истории, которая стала пониматься не как объект умозрительного стороннего наблюдения, а как составная часть собственной судьбы. Поэтому одним из отличительных свойств литературы романтизма стало обостренно личное отношение к общественным и политическим проблемам.

Писатели-романтики увлечены идеей стремительного развития, главной движущей силой которого они видят борьбу, ставшую не просто темой их творчества, но судьбой. Джордж Байрон увлечен идеями борьбы настолько, что политическим пафосом сочувствия к угнетенным и обездоленным, защиты свободы личности пронизаны не только его драматургия, но и лирика. Оставаясь верным своим поэтическим идеалам, сам поэт постоянно находился в настоящей гуще исторических событий и смерть свою нашел, участвуя в войне за независимость Греции. Его лирика населена образами героев, мятежный дух которых неизменно требует борьбы, и наиболее последовательным среди этих героев является сам поэт:

О Греция! Прекрасен вид
Твоих мечей, твоих знамен!
Спартанец, поднятый на щит,
Не покорен.

Восстань! (Не Греция восстань —
Уже восстал сей древний край!)
Восстань, мой дух! И снова дань
Борьбе отдай.

О мужество! Тенета рви,
Топчи лукавые мечты,
Не слушай голосов любви
И красоты.

Нет утешения, так что ж
Грустить о юности своей?
Погибни! Ты конец найдешь
Среди мечей <...>[18]

(Перевод Игн. Ивановского)

Процитированное стихотворение (**«В день, когда мне исполнилось тридцать шесть лет»**, 1824) является одним из многочисленных примеров того, как индивидуализм и бунтарский характер лирического героя Байрона неизменно сочетается с чувством трагической обреченности. Такие характеры трагических героев были настолько выразительны, узнаваемы и близки эпохе, что оказали и долгое время сохраняли влияние на всю европейскую литературу и получили название «байронизма».

Романтический герой байронического типа живет идеями вызова «страшному миру», идеями свободы и необходимости борьбы за нее. Его разочарование связано с реальной действительностью. Отсутствие веры в цивилизацию, как реальное пространство и время, компенсируется верой в возможность другого пути, пути к идеалу, к вечному, к абсолюту. Только такой путь является средством разрешения противоречий реальной действительности, позитивного изменения жизни, это путь к гармонии, совершенству. Мы наблюдали этот путь в уже цитировавшемся стихотворении Ф.И. Тютчева «Поэзия», когда «небесная» поэзия приходит к «земным сынам» и «на бунтующее море льет примирительный елей»: реальная жизнь может быть преобразована из «бунтующего моря» в гармонию только небесной, божественной силой.

Согласно этому художественному миросозерцанию, сущность цели, идеала как преодоления дисгармонии реального мира необходимо искать за его пределами, в области сверхреального. Одним

из наиболее выразительных, если не крайних проявлений такого понимания, стало творчество **Франсуа Рене де Шатобриана** (1768–1848), для которого героем является не столько живущий в гуще исторических событий человек, сколько обладающий пониманием мистического и чудесного. Для Шатобриана герой должен быть наделен богатыми интуицией и фантазией, потому что в мире господствуют непостижимые и загадочные силы, которые бессмысленно познавать логически-рассудочным путем, они доступны только бессознательному, интуитивному познанию. Более того, зная о непостижимом и загадочном, ему необходимо подчиниться и не пытаться изменить судьбу. Единственным путем совершенствования личности для такого человека, а также его нравственного и социального раскрепощения писатель выдвинул принцип религиозного «обуздания человека». Изображаемой реальности Шатобриан неизменно противопоставляет проповедь христианского смирения и подвижничества. Жизни и судьбы его героев служат не утверждению осмысленности земного бытия, а проповеди блаженства гибели и смерти — прекращения земного бытия во имя бытия загробного, вечного.

В 1802 Шатобриан издал книгу **«Гений христианства»** — один из наиболее ярких примеров защиты христианского вероучения, богословия от научной критики. В состав этой книги в качестве художественных иллюстраций верности своих идей писатель включил две повести **«Атала, или Любовь двух дикарей»** и **«Ренэ, или Следствия страстей»**. Идея романтического двоемирия в этих повестях реализуется в оппозиции *мирская жизнь как безбожие — монастырская как жизнь с богом*. Мирскому противопоставлен мир монастыря, в котором разочаровавшиеся, смятенные, сжигаемые преступной дьявольской страстью, находят настоящий духовный и физический покой. В нем Амели ищет успокоения и смирения своей преступной любви к брату: «Вы знаете, Ренэ, что у меня всегда была склонность к монастырской жизни. Пора воспользоваться предостережением неба. Отчего я ждала так долго? Бог наказывает меня за это. Я для вас оставалась в мире <...>»[19] *(Пер. Н. Чуйко)*.

Монастырь трактуется героиней как пространство гармонии и благоденствия для духа и тела, как пространство спасительное, даже если героиня понимает, что в нем она окажется «под холодным мрамором: Я уезжаю в монастырь... Этот монастырь, построенный на берегу моря, подходит к состоянию моей души. Ночью в своей келье я буду слышать ропот волн, омывающих стены монастыря; я буду думать о наших прогулках по лесам, когда шепчущие вершины сосен напоминали нам шум моря. Милый спутник моего детства, неужели я больше не увижу вас? Я лишь немного старше вас, и я качала вас в колыбели; часто мы спали вместе. Ах, если бы одна могила могла когда-нибудь соединить нас! Но нет: я должна спать одна под холодным мрамором этого святилища, где навеки покоятся девы, которые никогда не любили».

По этим повестям, Шатобриан понимает роль церкви в современном ему обществе как цивилизаторскую и подвижническую, особенно по отношению к «диким» народам Нового света, которым она указывает путь к спасению. Однако повести интересны не только этим. Шатобриану удается убедительно воссоздать внутренний мир своих героев — Аталы и индейца Шактаса, Амели и Ренэ. Для первых («Атала, или Любовь двух дикарей») — это мир, одухотворенный всепобеждающим чувством земной любви, перед которым отступают даже охранительные идеи писателя: земная любовь оказывается выше и сильнее религиозного аскетизма и церковных догм. Для вторых («Ренэ, или Следствия страстей») — это сложный процесс внутреннего преодоления любовной страсти сестры к брату. Возвышенная и самоотверженная любовь Аталы и Шактаса выступает антитезой противоестественной страсти Амели к своему брату Ренэ. Эгоцентризм последнего (один из героев повести характеризует как его «высокомерного юношу», который вообразил «что человек может довольствоваться самим собою»), а также постоянное ощущение смутного беспокойства в сочетании с отказом от благополучного места в сословном обществе (после ухода Амели в монастырь он живет в глуши, в одиночестве, пренебрегая социальными обязанностями) делают шатобриановского Ренэ

одним из романтических типов героя-индивидуалиста. Такие герои, в понимании романтиков, как, впрочем, и герои, подобные Шактасу, редко бывают востребованы окружающим их миром и поэтому часто гибнут в весьма раннем возрасте: «Вскоре после того он погиб вместе с Шактасом и отцом Суэлем во время резни французов и натчесцев в Луизиане. Еще и теперь показывают утес, на котором он обычно сидел при закате солнца».

Такие романтические герои-индивидуалисты не находят своего места в окружающем мире, но и не пытаются изменить этот мир, подчиняются его непостижимости.

К примеру, неудовлетворенность окружающей действительностью у поэтов «озерной школы» выражается в избранном ими образе жизни: они удалились на северо-запад Англии, вдали от городской цивилизации, в край озер. Каждый из поэтов «озерной школы» (У. Вордсворт, С. Кольридж, Р. Саути) прошел свой путь романтического историзма. Все они не просто признали, но и приветствовали Французскую буржуазную революцию, однако страх перед якобинством изменил их политические взгляды. Они отказываются от просветительских идей разумного преобразования, переустройства жизни, противопоставив им пассивный уход от дисгармонии и непостижимости современной цивилизации, пассивное восприятие жизни, понимаемой как путь к смерти, как ее ожидание. Одним из своеобразных девизов этих поэтов могли стать слова **Самюэля Тэйлора Кольриджа** (1772–1834):

Лебедь пред смертью поёт.
Я же советую многим,
Яро желающим петь —
Смерти отведать сперва.[20]

(Пер. Я. Фельдмана)

По Кольриджу, временем управляет божественное провидение, божественный промысел, который, в конце концов, все приведет к единой великой гармонии. Поэтому любые события человеческой истории, какими бы бедственными и трагическими они ни были,

они видятся таковыми только смертным, а высший их смысл смертному уму не доступен: этот земной ум надо смирить:

О Дух, гремящий Арфою Времен!
Чей смелый слух, не дрогнув, переймет
Твоих гармоний чернотканый ход?
Но, взор вперяя в вечный небосвод,
Я долго слушал, сбросив смертный гнет,
В тиши душевной ум смирив земной;
И в вихре пышных риз передо мной
Пронесся мимо Уходящий Год! <...>[21]

(Пер. М. Лозинского)

Смертному человеку необходимо отказаться от личного понимания этого мира, отречься от личных радостей и печалей и посвятить себя священному имени бога как источника всего сущего в этом мире:

<...> От оплаканных гробниц
Из ужасной мглы темниц,
От ночной тоски недуга,
Из нор, где Бедность тщетно кличет друга,
Оттуда, где во тьме ущелий
Пламенник Любви заложен
Иль где Надежда в колыбели
Охраняет детский сон, -
Пестрый правя хоровод,
Вы, Скорби, Радости, вперед!
Той дикой Арфой, той рукой,
Чьим мощным взмахом ото сна
Тревога струн пробуждена,
Вас заклинаю всех сойтись толпой!
Из мирного гнезда,
Из нищенских лачуг,
Все, в страшный час, сюда;
Чтобы из вас священный вид исторг

Природы в пытке материнских мук
Плач и восторг!
Еще гремит, то Имя, что вокруг
Воздвигло бурю и разверзло Ад;
Уже спешат на торжество веков
И Суд, и Честь! Их поднял, как набат,
Святая Вольность, твой высокий зов!

Другой представитель «озерной школы» **Уильям Вордсворт** (1770–1850) устами своего лирического героя неизменно называет свой век «подлым», хотя мир, в котором он живет, все равно понимает как господне творение. Подлость мира, господствующие в нем притворство, «стяжательство, грабеж и мотовство» отмечаются поэтом не во имя того, чтобы его изменить, гармонизировать, а с тем, чтобы позиционировать свое понимание наиболее адекватного в данной ситуации бытия: быть ближе к природе. Идеальной моделью такого бытия поэт видит язычество:

Господень мир, его мы всюду зрим,
И смерть придет, копи или расходуй.
А в нас так мало общего с природой,
В наш подлый век мы заняты иным.

Играет море с месяцем златым,
Порхает ветер, опьянен свободой,
Иль спит и копит мощь пред непогодой.
Что нам с того! Мы равнодушны к ним.

Мы для всего чужие. Боже правый,
Зачем я не в язычестве рожден!
Тогда, священной вскормленный дубравой,

Я видел бы веков минувших сон.
При мне б из волн вставал Протей лукавый,
При мне бы дул в крученый рог Тритон.[22]

(Пер. В. Левика)

Для поэта-романтика язычник — не просто человек, «священной вскормленный дубравой», а способный осознавать глубину времени («я видел бы веков минувших сон»), видеть природу как живое, населенное живыми пространство. Это сознание человека, в котором морская волна населена Протеем (морское божество, способное принимать разнообразные облики), Тритоном (морской бог с рыбьим хвостом из свиты Посейдона и Амфитриты) и другими божествами. Реальный мир, мир современного поэту социума, не дает человеку такой возможности, ибо населен совершенно иным, далеким от гармонии и естества природы, как, например, в сонете «**Англия, 1802**»:

Скажи, мой друг, как путь найти прямей,
Когда притворство — общая зараза
И делают нам жизнь — лишь для показа —
Портной, сапожник, повар и лакей?

Скользи, сверкай, как в ясный день ручей,
Не то пропал! В цене — богач, пролаза.
Величье — не сюжет и для рассказа,
Оно не тронет нынешних людей.

Стяжательство, грабеж и мотовство —
Кумиры наши, то, что нынче в силе,
Высокий образ мыслей мы забыли.

Ни чистоты, ни правды — все мертво!
Где старый наш святой очаг семейный,
Где прежней веры дух благоговейный?[23]

(Пер. В. Левика)

Для одних романтиков забытый «высокий образ мыслей» остается констатацией факта, их реакция на «стяжательство, грабеж и мотовство», царящие в обществе, это — реакция ухода подальше от цивилизации, ближе к природе, без каких бы то ни было попыток что-либо изменить, с надеждой на религиозное просветление созна-

ния человечества. Такова реакция Шатобриана и поэтов «озерной школы». В русской литературе к этой позиции близко творчество В.А. Жуковского. Но реакция на дисгармонию и уродство мира может быть реакцией протеста, жажды отмщения, борьбы. Ее можно наблюдать в творчестве Дж. Байрона и Ш. Петефи, П.Б. Шелли и А.С. Пушкина...

Однако при всей разности творческого и жизненного поведения, вызванного романтическим несогласием с устройством мира, общим было понимание человека как единой сущности, сущности, которая выше погруженности в решения обыденных задач. Включенность человека в происходящие исторические события, выяснение и описание роли отдельной личности в истории для романтиков является средством познания сущности человека. Последняя, по убеждению романтиков, лучше выявляется в необычной, экзотической для цивилизованного человека обстановке, поэтому действие часто разворачивается к экзотических, наполненных опасностями и неожиданностями краях и странах. Это может быть Ближний Восток или Америка, для русских писателей и поэтов такими экзотическими краями долгое время были Кавказ или Крым. Последнее, однако, не отменяет стремления романтиков разгадать тайну человеческого бытия в самой обыденной обстановке, через обращение к жизни цивилизованного города и вдали от него, на природе или посредством доверия своему религиозному и поэтическому чувству.

Природа как особое пространство в жизни человека, и прежде всего творческого, является для романтиков, как поэтов, так и прозаиков, предметом исключительного интереса. Они не просто любят описывать морские просторы и сияние горных вершин, безбрежность неба и величие бурной стихии, их и их героев с природой связывают возвышенные, дружеские, весьма доверительные и сложные взаимоотношения. Чаще всего природа оказывается сродни страстной натуре романтического героя, хотя может и противостоять ему, оказываться враждебной силой, с которой он вынужден бороться. Но при этом она всегда понимается романтиками в каче-

стве абсолютной истины, в качестве единственно верного источника познания сущности и смысла жизни, знания о том, «что было, есть и будет впредь» с человеком, т. е. такой, какой она, к примеру, выступает в **«Прощальном сонете реке Даддон»** Уильяма Вордсворта:

В прощальный час, мой друг и спутник мой,
Иду к тебе. — Напрасное влеченье!
Я вижу, Даддон, все в твоем теченье,
Что было, есть и будет впредь со мной.
Ты катишь воды, вечный, озорной,
Даруешь вечно жизнь и обновленье <...>[24]

(Пер. В. Левика)

Нельзя сказать, что до романтиков природа не была предметом изображения в литературе, но у последних ее образ наполнился буквально безграничным многообразием, великолепием многоликости. Но самое главное даже не в этом. Главное в том, что романтики видят в природе божественное творение и поэтому понимают ее как абсолютную истину, как бесконечный мир, т.е. природа в понимании романтиков играет или может играть роль сверхреальности. В свете такого понимания в процитированном «Прощальном сонете реке Даддон» У. Вордсворта река выступает как представитель вечности, как вечно дарующая «жизнь и обновление».

Божественным происхождением природы как абсолютной истины романтики объясняют в этом мире все, и, в первую очередь, таинство зарождения и вечного обновления жизни. Герой романа **Альфреда де Мюссе** (1810–1857) **«Исповедь сына века»** (1836) Октав знает, что природа — это творения бога и поэтому он убежден: «Природа в первую очередь требует от своих созданий, чтобы они производили на свет себе подобных. Повсюду, от горных вершин и до дна океана, жизнь боится смерти. Поэтому Бог, чтобы сохранить свое творение, установил тот закон, в силу которого величайшим наслаждением всех живых существ является акт зачатия»[25] *(Пер. Д. Лившица, К. Ксаниной).*

Для него природа — это та сила, «которая все предусматривает», а в противовес ей: «Цивилизация поступает противоположно тому, как поступает природа». Цивилизация развращает человека и душит в нем природную красоту, убивает в нем чувство отвращения к порокам. Поэтому и возможное спасение лично для себя герой Мюссе пытался найти в природе: «Одиночество отсылало меня к природе, а природа — к любви».

В романтизме природа стала предметом поклонения и восторгов, и, как мы видели у Мюссе, не обязательно только в лирике. Авторы и герои романтической литературы наиболее гармонично чувствуют себя в природе, на лоне природы, воспринимая ее как совершенное произведение искусства, как его высшую форму. Один из персонажей **«Путевых картин»** (**«Луккские воды»**, 1829) Генриха Гейне маркиз Кристофоро ди Гумпелино восклицает: «А уж природа! Я проехал двести миль, ехал дни и ночи напролет, чтобы увидеть только одну гору в Шотландии. Но Италия все превосходит. Как вам нравится эта местность? Что за произведение искусства? Взгляните на деревья, на горы, на небо, на воду, там внизу, разве все это как будто не нарисовано? Видели вы что-нибудь красивее в театрах? Становишься, так сказать, поэтом! Стихи приходят в голову, сам не знаешь откуда:

Под покровом сумерек в молчанье
Дремлет поле, замер дальний гул;
И лишь здесь, в старинном грустном зданье,
Свой напев кузнечик затянул».

Наблюдая в этот момент за маркизом, автор замечает: «Эти торжественные слова маркиз продекламировал, весь исполненный умиления, с просветленным лицом, глядя вниз, на смеющуюся, светом утра озаренную долину».[26] *(Пер. В. Зоргенфрея).*

Природа у романтиков может выступать не только как божественное, но и как синоним дьявольского, если и не синоним, то как приближение к нему. К примеру, в уже упоминавшихся «Прогулках Дьявола» П.Б. Шелли встречаем такое наблюдение:

Бес (иль Природа?) безразличья
Не знает к тем, кто власть стяжал:
Штришок малейший их обличья
Все скажет про оригинал <...>

(Пер. А. Шараповой)

Поэты-романтики, по сравнению со своими предшественниками, оказались более тонкими, искусными и, если можно так сказать, изощренными пейзажистами. Создавая образ природы, они прибегают к многочисленным и многообразным сравнениям, сопоставлениям, выстраивают целую систему зрительных и слуховых ассоциаций. Так в **«Осеннем вечере»** (1830) Ф.И. Тютчева в «светлости осенних вечеров» есть развивающаяся, дополнительная характеристика: «умильная, таинственная прелесть». Эта же светлость характеризуется тем, что в ней присутствуют «зловещий блеск и пестрота дерев», а также «багряных листьев томный, легкий шелест» и «туманная и тихая лазурь» и даже «предчувствие сходящих бурь»... И вполне закономерно, что в финале «светлость осенних вечеров» становится «Божественной стыдливостью страданья». Так возникает эффект романтической пейзажной лирики, когда в реальном (конечном) мире, окружающем лирического героя, последний видит сверхреальное (бесконечное). Этот эффект основан на том, что романтики видят в природе божественное творение:

Есть в прелести осенних вечеров
Умильная, таинственная прелесть!..
Зловещий блеск и пестрота дерев,
Багряных листьев томный, легкий шелест,
Туманная и тихая лазурь
Над грустно-сиротеющей землею
И, как предчувствие сходящих бурь,
Порывистый, холодный ветр порою,
Ущерб, изнеможенье — и на всем
Та кроткая улыбка увяданья,
Что в существе разумном мы зовем
Божественной стыдливостью страданья![27]

Таким образом, многогранно, «живописно» представленная природа у романтиков (как это хорошо видно на примере тютчевского стихотворения) выходит за пределы использования только приема описания, за пределы игры света, красок и звуков, и поднимается на уровень мировоззрения, а вот воплощением этого мировоззрения и является «живопись стиха», структура поэтического текста.

Тютчевский «Осенний вечер» может служить иллюстрацией еще одной особенности поэтического текста у романтиков — активного обращения к тропам, другим средствам художественной выразительности, особенно к эпитетам. Не случайно **Новалис** (наст. имя — Фридрих фон Харденберг) (1772–1801) объявил эпитет «главным словом» в художественном тексте. Поэтому сам он не только в поэтическом тексте практически не употребляет существительные без прилагательных («высокие мечты», «огромный мир пугливых сомнений», «сказочные нивы», «девушек счастливых», «муза милая», «замыслы заветные», «поэзии таинственная сила», «молитвенный и опьяненный час»[28] и т. д. и т. п.). Он и в прозе не может обойтись без «сладкой дремы», «безграничной дали», «диких неведомых мест», «непостижимой легкости», «бесконечно пестрой жизни», «безумной страсти», «вечной разлуки» и т.д. и т.п.[29] При этом его эпитеты не обязательно связаны только с описанием природы. Заглавный герой его неоконченного романа **«Генрих фон Офтердинген»** (1802) пишет стихи, в которых эпитет и в самом деле является «главным словом»:

< ... > Населявшие былое,
Древности седой герои,
Сотрясавшие высокий
Голубой эфир,
Девы нежные, пророки,
Старцы дряхлые и дети
Собрались в единой клети,
Видят снова прежний мир.
.....

Упоенье чар полночных,
Волхвованье сил заочных,
Игр неясных наслажденье
Ведомы лишь нам.
.....
Все, что неприметно тронем,
Вдруг плодом зардеет знойным,
Нежной грудью тихо дрогнет,
Жертвой буйных чувств.
Вечное растет томленье
Милого обнять в волненье,
В сокровенном единенье
.....
Но из сердца мира льемся,
Как и прежде, в круг возвратный;
Дух верховных устремлений
С нами на заветном дне.
Рвите золотые цепи,
Изумруды и рубины,
Драгоценные запястья,
Блеск и звон колец.
Бросьте ложа в душном склепе.
Подземелья и руины,
В розах неземного счастья
Взвейтесь к Вымыслу в дворец <...>[30]

Романтиков в окружающем пространстве интересуют не только предметы и явления, но и их качества, которые дают свою одухотворенность этому окружающему пространству. П.Б. Шелли, например, в стихотворении «**Летний вечер на кладбище**» находит в заявленном пространстве «могучий вечер», «синеющие ресницы», «зловещий знак»:

<...> И церкви многоверхое убранство,
Светящиеся грани распластав,
Не уступает мраку, и в пространство,

В расплывчатую даль свой шпиль несет стремглав,
Где в темной выси, недоступной зренью,
Слетались тени на ночные бденья.

Спят мертвецы, спокойны и безгласны,
Ползет из тьмы необъяснимый звук —
Не чувство и не мысль, но столь же ясный,
Из логова червей освобожденный вдруг.
И, влившись в хор, ночной, миротворящий,
Он делает прохладу леденящей <...>[31]

(Пер. А. Парина)

Такой «активностью» эпитета достигается эффект многогранности, многосторонности изображения, представления предмета или явления в световом и цветовом, звуковом и обонятельном, эмоциональном проявлениях. То есть предметы и явления возникают в тексте в многообразии своих достоинств, граней, особенностей, которые могут быть даже противоречащими друг друга, а то и взаимоисключающими. Такой подход конкретизирует предметы и явления, составляющие окружающее пространство.

Речь героев эпических произведений романтической литературы также насыщена эпитетами, как и раздумья лирического героя поэтического текста. К примеру, Альфред де Мюссе в романе «Исповедь сына века» заставляет своего героя-повествователя, поначалу нравственно цельного и доверчивого юношу Октава, превратившегося затем под влиянием общества в угрюмо-подозрительного, искалеченного «сына века», говорить так, как говорят лирические герои романтической литературы: «Во время войн Империи, когда мужья и братья сражались в Германии, встревоженные матери произвели на свет *пылкое, болезненное, нервное* поколение. *Зачатые* в промежутке между двумя битвами, *воспитанные* в коллежах под бой барабанов, тысячи мальчиков хмуро смотрели друг на друга, пробуя свои *хилые* мускулы. Время от времени появлялись их отцы; *обагренные* кровью, они прижимали детей к *расшитой золотом* груди, потом опускали их на землю и снова садились на коней».[32] *(Пер. Д. Лившица, К. Ксаниной).*

В приведенном отрывке герой-повествователь характеризует поколение «времени войн Империи» в Германии как «пылкое, болезненное» и «нервное». К этой же характеристике добавляются еще и «хилые мускулы». Отцы этого поколения выступают и как «обагренные кровью», и с «расшитой золотом» грудью.

Такое пристрастие романтиков к слову, обозначающему качество предмета или явления, особенно к слову цветовому, объясняется не только стремлением воспроизвести мир в его красочном многообразии, в конкретике проявлений. За таким красочным и качественным многообразием романтики пытались увидеть многообразие и сложность духовного мира человека как неотъемлемой части этого мира, внутреннюю бесконечность его духовного, интеллектуального существа. Романтики понимают человека как бесконечность, как вселенную, космос, особенно, если это творческий человек — поэт. К примеру, у Новалиса во «**Фрагментах**» (1798) неоднократно встречается мысль: «Истинный поэт всеведущ; он действительно вселенная в малом преломлении».[33] И тайны такой вселенной романтиков неизменно привлекают: они стремятся исследовать многообразные и многоразличные проявления этой бесконечности, ищут не только наиболее яркие и сильные ее стороны, но и тайные, сокровенные, неожиданные и противоречивые. При этом одной из ведущих идей в понимании сущности человека для романтиков стала идея суверенности личности, ценности любого ее проявления. Именно этим продиктован взволнованный призыв Ф.И. Тютчева к молчанию («**Silentium!**», 1830):

< ... > Лишь жить в себе самом умей —
Есть целый мир в душе твоей
Таинственно-волшебных дум;
Их оглушит наружный шум,
Дневные разгонят лучи, —
Внимай их пенью — и молчи!..[34]

Идея суверенности «целого мира» в душе человека, который надо защищать от «наружного шума» для романтиков настолько

важна и принципиальная, что они готовы защищать неповторимость и единичность, отстаивать культ индивидуального в каждом человеке, даже если проявление этого индивидуального выходит далеко за рамки общепризнанной морали, противоречит нравственным устоям общества. Так, одним из самых популярных для европейской культуры стал образ Дон Жуана, героя одноименного романа в стихах Д.Г. Байрона, героя, который в христианской стране нарушает практически все христианские заповеди, но при этом не теряет своей привлекательности. Перебрав в памяти многих героев далекого и близкого прошлого, поэт находит своего:

Ищу героя! Нынче что ни год
Являются герои, как ни странно
Им пресса щедро славу воздает,
Но эта лесть, увы, непостоянна
Сезон прошел — герой уже не тот
А посему я выбрал Дон-Жуана
Ведь он, наш старый друг, в расцвете сил
Со сцены прямо к черту угодил
.....
И до и после славного Ахилла
Цвели мужи, не худшие, чем он,
Но песнь поэта нам не сохранила
Ни славы их, ни доблестных имен.
И потому мне очень трудно было
В тумане новых и былых времен
Найти героя вовсе без изъяна —
И предпочел я все же Дон-Жуана![35]

(Пер. Т. Гнедич)

Такой герой позволяет поэту не только рассказать о морали и нравах современного общества, нарисовать экзотическую картину жизни на острове пирата, показать великосветские салоны Лондона, невольничий рынок и гарем султана, дворец императрицы Екатерины II и т.д., но и раскрыть принципиально важную проблему отношений человека и среды. Самый обыкновенный человек ока-

зывается у Байрона поистине космическим явлением, но его космос подавляется внешней средой, которой этот человек не может противостоять. Однако при всей своей подчиненности, зависимости от окружающей среды герой Байрона не теряет чувства справедливости и способности к сопротивлению злу, не теряет поэтического видения мира:

Жуан вздыхал. А тут еще луна,
Богиня всех вздыхающих, сияла,
Настолько ослепительно ясна,
Насколько наше небо позволяло.
Лирической тоской уязвлена,
Душа героя нашего пылала,
В ней разгорался пафос нежных слов
И томно-восклицательных стихов.

Герой Байрона как явление романтической культуры представляет собой ярчайший пример защиты, отстаивания свободы, суверенности и самоценности человеческой личности. Именно в личности человека, по мнению Ф. Шеллинга, кроется весь «пафос земного», вся «острота жизни». На этом должна быть основана вся философия искусства, которое может называться искусством, если «обращается непосредственно к самому высокому и развернутому, к образу человека... Искусству не только дозволено, но и надлежит видеть всю природу в ее совокупности только в человеке».[36] Шеллинг считал обязательным требование, чтобы в искусстве, как и в философии, «высшей вершиной откровения был человек, но человек в своем первообразе и божественности, тот, который был вначале у Бога и в котором созданы все остальные вещи и сам человек».[37]

Существует вполне обоснованная точка зрения, согласно которой открытие человека как активного разумного субъекта художественного пространства и времени вообще принадлежит романтизму: «Самое большое открытие романтизма — открытие человека в искусстве, высокого субъективного мира человеческих чувств... Открытие суверенности человеческой личности».[38]

Отсюда — такое повышенное внимание к исследованию в человеке единичного, неповторимого, исключительного. Романтики не просто любят исключительное в человеке, они его культивируют, в том числе и за счет того, что создают ему исключительные условия, отправляют в путешествия по экзотическим краям и странам, уединяют от цивилизованного городского мира на лоне природы, среди великолепных, но и таинственных (очень часто кладбищенских) пейзажей и т.д. и т.п.

С другой стороны, такая апология суверенности и исключительности личности, умения «жить в себе самом», т.е. без «наружного шума» (по Ф. Тютчеву) для романтиков является средством защиты от развращающего общества, безжалостной нивелировки цивилизации, средством сохранить «чувства и мечты свои» в «душевной глубине».

Романтики абсолютизируют индивидуальность, понимая ее как единственный источник творчества. Новалис во «Фрагментах» задает вопрос: «Не должны ли основные законы воображения быть противоположными (не обратными) законам логики?»

И дает на него такой ответ: «Абсолютизация, придание универсального смысла, классификация индивидуального момента, индивидуальной ситуации и т. д. составляют существо всякого претворения в романтизм...

Это в высшей степени понятно, почему к концу все претворяется в поэзию.

Разве и мир к концу не претворяется в душевность?

Только индивидуум интересен, отсюда все классическое не индивидуально.

В истинных поэмах нет другого единства, кроме единства душевного настроения».[39]

Индивидуальное понимается здесь и как противоположное логическому, и как самое важное, интересное в творчестве («только индивидуум интересен»). «Индивидуальный момент» или «индивидуальная ситуация» составляет сущность претворения реальности в романтический текст, сообщает ему единство, которое дает

только «единство душевного настроения», а «все классическое не индивидуально». Поэтому так обстоятельно, серьезно и даже трепетно относятся романтики к проявлениям индивидуального начала, даже если это начало выходит за рамки общепринятой морали, если оно «греховно» как у героев романтической литературы, так и у самих авторов (лирических героев). В «Дон Жуане» Байрон находит этому вполне закономерное объяснение и даже оправдание:

< ... > Воюют волны с берегом крутым
И в пену превращаются упрямо.
Так наши мысли, страсти и грехи,
Сгорев, преображаются в стихи.[40]

(Пер. Т. Гнедич)

Не менее «оправдательно», хотя и не без иронии звучат его мысли о грехе и в другом эпизоде:

Печально, а придется допустить,
Что вечно это солнце озорное
Не хочет бедной плоти пощадить:
Печет, и жжет, и не дает покоя.
Вы можете поститься и грустить,
Но сами боги в результате зноя
Нам подают губительный пример
Что смертным — грех, то Зевсу — адюльтер!

Относительно заглавного героя Байрон вообще простительно ироничен, ибо в своем греховном поведении он не виновен:

Но как же мой Жуан? Ужели он
Так быстро мог забыть о донне Юлии?
Вопрос труднейший! Я весьма смущен;
Ответить сразу на него могу ли я?
Всему виной луна, я убежден;
Весь грех от полнолуний: ну, усну ли я,
Когда чертовский этот свет опять
Зовет о новых радостях вздыхать?

Есть и такое оправдание, основой которого является в принципе загадочная человеческая натура:

Непостижимо слово «человек»!
И как постичь столь странное явленье?
Пожалуй, сам он знает меньше всех
Своих земных путей предназначенье.
Мне очень жаль, что наслажденье — грех,
А грех — увы! — нередко наслажденье.
Любой из нас идет своим путем,
Живет и умирает... А потом?

А для лирического героя романтической поэзии вопрос о греховности, ее причинах и истоках, собственной вине может быть вообще не актуальным, ибо главной, по Новалису, остается проблема «жизни после смерти»:

Не знаю я, коснется Благодать
Души моей, болезненно-греховной,
Удастся ль ей воскреснуть и восстать,
Пройдет ли обморок духовный?

Но если бы душа могла
Здесь, на земле, найти успокоенье,
Мне Благодатью ты б была —
Ты, ты, мое земное провиденье!..[41]

1851

В стихотворении Тютчева «болезненно-греховное» состояние души лирического героя выступает едва ли не достоинством — эта душа ожидает, чтобы ее коснулась благодать. Между прочим, перед нами — еще один выразительный пример романтического двоемирия: если есть «*здесь*», значит, есть и *там*; «успокоенье» душа находит не «на земле», однако условная форма выражения оставляет лирическому герою и такую надежду.

Тютчевское стихотворение является свидетельством еще одного принципиального важного явления романтического сознания, а

именно — сакрализации женщины. Особенно русские романтики, обращаясь к внешности женщины, к ее наружной красоте, понимают эту красоту как синоним божественного, как проявление сверхреальной сущности этого мира. Женщина как явление высшего порядка оказывается для романтиков выше возможностей «смертного искусства», в реальном мире трудно подобрать ей даже имя, а любые песни о ней — лишь «отзыв неверный поздней молвы» о ней, как это звучит, например, у В.А. Жуковского в стихотворении **«К ней»**:

Имя где для тебя?
Не сильно смертных искусство
Выразить прелесть твою!

Лиры нет для тебя!
Что песни? — Отзыв неверный
Поздней молвы о тебе!
.....
Прелесть жизни твоей,
Сей образ чистый, священный,
В сердце, как тайну, ношу.
Я могу лишь любить,
Сказать же, как ты любима,
Может лишь вечность одна![42]

Понимание образа женщины как священного словно бы выводит ее из реального мира, делает ее достоянием вечности, ведь сказать о любви к ней «может лишь вечность одна». В представлениях романтиков, сама женщина — это вечность, начало и конец, альфа и омега всего прекрасного в этом мире:

Ланит персей жар, нега
И томный блеск твоих очей…
О друг! Ты Альфа и Омега
Любви возвышенной моей, —
Ты вся полна очарованья!

Я твой! Мои живые сны,
Мои кипучие желанья
Все на тебя устремлены <...>[43] —

признается **Николай Михайлович Языков** (1803–1846) в стихотворении «**Аделаиде**». Своеобразным девизом всей романтической культуры могут служить слова художника-романтика Карла Брюллова: «Только женщиной могло увенчаться мирозданье».

Интересно при этом, что такое понимание женщины не мешает и пониманию ее как источника греха, как вечной соблазнительницы, прельстительницы и губительницы общественной нравственности. Ее неземная божественная красота обладает поистине демонически разрушительной силой, эта красота может служить обману и вероломству:

Как ты поступила со мною,
Пусть будет неведомо свету.
Об этом у берега моря
Я рыбам сказал по секрету.

Пятнать твое доброе имя
На твердой земле я не стану,
Но слух о твоем вероломстве
Пойдет по всему океану![44]

(Пер. С. Маршака)

В стихотворении Г. Гейне «доброе имя» женщины существует в «свете», на «твердой земле», т.е. в реально окружающем лирического героя мире. Зато о ее вероломстве будет знать весь океан, который для европейской культуры к эпохе романтизма уже был символом вечности, из которой все мы, по представлениям романтиков, пришли и куда все мы уйдем. Значит, «доброе имя» женщины останется достоянием реальности, а вот ее вероломная сущность принадлежит вечности.

Или в хрестоматийном стихотворении «**Нищий**» (1830) **Михаила Юрьевича Лермонтова** (1814–1841):

У врат обители святой
Стоял просящий подаянья
Бедняк иссохший, чуть живой
От глада, жажды и страданья.

Куска лишь хлеба он просил,
И взор являл живую муку,
И кто-то камень положил
В его протянутую руку.

Так я молил твоей любви
С слезами горькими, с тоскою;
Так чувства лучшие мои
Обмануты навек тобою![45]

Близость женской красоты божественному началу подчеркивается у Лермонтова тем, что моливший о любви лирический герой уподобляется нищему, который стоит «у врат обители святой». Однако эта близость не спасает от обмана, от камня «в протянутой руке» вместо любви. Таким образом, даже любовь, как одно из «лучших» чувств человека, для романтиков становится свидетельством его одиночества, «разрыва субъективного и объективного», выпадения «*Я* из объективного иерархического порядка» (*Н.А. Бердяев*). Такое «выпадение» порождает иронию, которая является частью романтического мироощущения, одной из доминант этой художественной культуры.

Ирония у романтиков может проявляться относительно своего героя (вспомним представление Байроном Дон Жуана) или относительно социума в целом (лирика У. Блейка или М. Лермонтова), относительно себя и своего творчества:

Мой дар убог, и голос мой не громок,
Но я живу, и на земле мое
Кому-нибудь любезно бытие <...>[46] —

признается **Евгений Абрамович Баратынский** (1800–1844) в 1828 году. А у Генриха Гейне в «**Романтической школе**» (1836)

встречаем еще более ироничную, доходящую до сарказма характеристику иенских романтиков: «Поэзия наша дряхла... наша муза — старуха с прялкой, наш Амур не светлокудрый мальчуган, а морщинистый седой карлик, наши чувства исчахли, фантазия высохла: нам необходимо освежиться <...>»[47]

Ирония в романтической культуре — это наиболее последовательная реакция субъективной индивидуальности на объективное давление на нее со стороны социума. И реакция эта может быть сколь угодно разнообразной. Не случайно, романтизм явился первой культурой, которая не создала некоего единого, общего стиля, как это было, к примеру, в классицизме. Эта особенность хорошо прослеживается не только в литературе, но и в живописи. Не в пример классицистам, демонстрирующим и в исторической, и в портретной, и в пейзажной живописи завидное стилевое единство, романтики **Теодор Жерико** и **Эжен Делакруа**, несмотря на идейную близость, исключительно индивидуально пользуются светом и композицией, цветом и своим, неповторимым мазком. «Романтизм имеет столько лиц, для скольких он нашел выражение»,[48] — утверждает Й. Хейзинга. И с этим трудно не согласиться.

---

[1] Бердяев Н.А. Я и мир объектов // Бердяев Н.А. Философия свободного духа. — М., 1994. С. 271.

[2] Блейк У. Лондон // Прекрасное пленяет навсегда: Из английской поэзии XVIII-XIX веков: Сб. — М., Моск. рабочий, 1988. С. 90.

[3] Блейк У. Святой четверг. Там же. С. 83.

[4] Блейк У. По образу и подобию. Там же. С. 79–80.

[5] Гейне Г. Собр. соч. в 10 т. А., 1956–1959. Т. 6. С. 151.

[6] Байрон Джордж. К времени // Стихотворения 1809–1816: http://www.lib.ru/POEZIQ/BAJRON/byron1809.txt

[7] Шелли П. Б. Время // Поэзия английского романтизма XIX века: Библиотека всемирной литературы. Серия вторая. Т. 125. — М.: Худож. лит. 1975. С. 513.

[8] Шелли П. Б. К Ирландии. Там же. С. 458.

[9] Шелли П. Б. Прогулки Дьявола. Стихотворения: http://www.lib.ru./POEZIQ/SHELLY/shelley1_1.txt

[10] Байрон Джордж. Звезда Почетного легиона. // Стихотворения 1809–1816: http://www.lib.ru/POEZIQ/BAJRON/byron1809.txt

[11] Тютчев Ф.И. Поэзия // Жизнь и поэзия — одно: Стихотворения. — М.: Моск. Рабочий, 1987. С. 298.

[12] Жуковский В.А. Я «Музу юную, бывало...». Жизнь и поэзия — одно. С. 131.

[13] Аксаков К.С. Вальтер Эйзенберг (Жизнь в мечте): http://az.lib.ru/a/aksakow_k_s/text_0040.shtml

[14] Жуковский В.А. Эолова арфа: http://az.lib.ru/z/zhukowskij_w_a/text_0120.shtml#12

[15] Петефи Ш. Патриотическая песня // Шандор П. Любовь и свобода: http://www.belousenko.com/books/poetry/petefi_stihi.htm.

[16] Петефи Ш. Лира и палаш. Там же.

[17] Петефи Ш. «Война приснилась как-то ночью мне ... » Там же.

[18] Байрон Д. В день, когда мне исполнилось тридцать шесть лет // Стихотворения 1816–1824: http://www.lib.ru/POEZIQ/BAJRON/byron1816.txt

[19] Шатобриан Р. Ренэ, или Следствие страстей: http://www.lib.ru/INOOLD/SHATOBRIAN/Shatobrian_Rene.txt

[20] Кольридж в переводах Якова Фельдмана http://members.tripod.com/poetry_pearls/Poets/Coleridge.htm

[21] Кольридж. «О Дух, гремящий Арфою Времен ... »: Избранная лирика в переводах С.Маршака и М.Лозинского http://www.lib.ru/POEZIQ/KOLRIDZH/3.txt

[22] Вордсворт У. «Господень мир, его мы всюду зрим ... ». Прекрасное пленяет навсегда. С. 112.

[23] Вордсворт У. Англия, 1802. Там же. С. 114–115.

[24] Вордсворт У. Прощальный сонет реке Даддон. Там же. С. 113–114.

[25] Альфред де Мюссе. Исповедь сына века http://www.lib.ru/INPROZ/DEMUSSE/age_son.txt

[26] Гейне Г. Луккские воды http://www.lib.ru/POEZIQ/GEJNE/lukk.txt

[27] Тютчев Ф.И. Осенний вечер // Соч. в 2 т. Т. 1. М., Правда. 1980. С. 67.

[28] Новалис. Гейнрих фон Офтердинген. Посвящение http://www.lib.ru/INOOLD/TIK/heinrich_von_ofterdingen.txt

[29] Новалис. Гейнрих фон Офтердинген. Часть первая. Ожидание. Там же.

[30] Новалис. Гейнрих фон Офтердинген. Продолжение «Гейнриха фон Офтердигена» в изложении Тика. http://www.lib.ru/INOOLD/TIK/heinrich_von_ofterdingen.txt

[31] Шелли П.Б. Летний вечер на кладбище. Прекрасное пленяет навсегда. С. 220.

[32] Альфред де Мюссе. Исповедь сына века. http://www.lib.ru/INPROZ/DEMUSSE/age_son.txt

[33] Новалис. Фрагменты. http://www.lib.ru/INOOLD/GARDENBERG/novalis_fragments.txt

[34] Тютчев Ф.И. Silentium! // Тютчев Ф.И. Соч. в 2 т. Т. 1. М., Правда. 1980. С. 63.

[35] Байрон Д. Г.. Дон Жуан. http://www.lib.ru/POEZIQ/BAJRON/donjuan.txt

[36] Шеллинг Ф.В.Й. Об отношении изобразительных искусств к природе // Соч.: В 2 т. — М., 1989. Т. 2. С. 64.

[37] Шеллинг Ф.В.Й. Философские исследования о сущности человеческой свободы и связанных с ней предметах. http://www.philosophy.ru/library/shel/sh.html

[38] Канунова Ф.З. Еще раз о соотношении романтизма и реализма: к проблеме свободы и необходимости в русской классической литературе // Проблемы метода и жанра: Сб. науч. тр. — Томск, 1991. Вып. 17. С. 3.

[39] Новалис. Фрагменты. http://www.lib.ru/INOOLD/GARDENBERG/novalis_fragments.txt

[40] Байрон Д. Г. Дон Жуан. http://www.lib.ru/POEZIQ/BAJRON/donjuan.txt

[41] Тютчев Ф.И. Не знаю я, коснется ль Благодать ... // Соч. в 2 т. Т. 1. М., Правда. 1980. С. 127.

[42] Жуковский В.А. К ней // «Ваше величество женщина ... »: Из русской любовной лирики XVIII — XX веков. — М., Вентана-Граф. 2004. С. 15.

[43] Языков Н. Аделаиде. «Ваше величество женщина ... ». С. 22.

[44] Гейне Г. «Как ты поступила со мною ... » Г. Гейне. Стихи http://www.lib.ru/POEZIQ/GEJNE/stihi.txt

[45] Лермонтов М.Ю. Нищий. Собр. соч. в 4 т. Т. 1. — М.: Правда, 1986. С.183.

[46] Баратынский Е.А. «Мой дар убог, и голос мой не громок ... ». Жизнь и поэзия — одно. С. 155.

[47] Гейне Г. Романтическая школа // Собр. соч.: В 10 т. М., 1958. С. 159–160.

[48] Хейзинга Й. Homo ludens // Homo ludens. Статьи по истории культуры. — М., 1997. С. 181.

РЕАЛИЗМ

... Прежде чем писать книгу, писатель должен проанализировать все характеры, проникнуться всеми нравами,
обежать весь земной шар, прочувствовать все страсти; или же страсти,
страны, нравы, характеры природные явления,
нравственные явления — все должно пройти через его мысль.
Оноре де Бальзак

Реализм как творческий метод — явление историческое, возникшее на определенном этапе развития человеческого разума, в ту пору, когда перед людьми возникла неотвратимая необходимость осмыслить сущность и направление движения общества, когда люди стали отдавать себе отчет — сначала стихийно, а затем и осознанно, — что человеческие поступки и чувства не есть следствие страстей или божественного промысла, а определяются реальными, или, точнее, материальными причинами.
Б.С. Сучков

«<...> Что бы вы думали, — писал В.Г. Белинский в 1843 году, — убило наш... романтизм? ... — Проза! Да, проза, проза и проза. Общество, которое только и читает, что стихи... еще молодо до ребячества... Переход к прозе для него — большой шаг вперед».[1] Слова Белинского создают впечатление (ведь после романтизма начинается эпоха реализма как типа культурного сознания), что реализм — это «проза, проза и проза». Это справедливо. Однако до определенной степени. Очевидно, что наиболее значительные достижения культуры реализма в литературе были достигнуты в прозе, что отнюдь не означает «убийство» ею поэзии. Реализм — это универсальная полноценная культура, имеющая свои специфические формы отображения действительности не только во всех родах и жанрах литературы, но и во всех видах искусства.

Как тип культурного сознания реализм формируется в 30–40-е годы XIX века. Главное отличие от романтизма, да и всех других предшествующих типов культуры, заключается в принципиальном

отказе от пространственно-временной двусферности. Его мир — это мир реальности, мир окружающей жизни во всем ее многообразии. В этой культуре реальность является единственным образцом, единственным критерием истины. Весь мир и любой его компонент (прежде всего человек) детерминированы, т.е. обусловлены, а значит, могут и должны быть объяснены закономерностями и особенностями самого этого мира. Все оппозиции (антитезы) как внутреннего, так и окружающего человека мира (добро и зло, истина и ложь, красота и безобразие, свет и тьма и т.д.) для реализма лежат в пределах только одной пространственно-временной структуры — в пределах реального (а не вечности) времени и реального (а не сверхреального, запредельного) пространства.

В отличие от романтизма, в котором кроме реальности подразумевается существование еще и сверхреальности, реализм понимает все явленное, существующее, происходящее только в качестве свойств одной сферы — реальности. Само слово *реализм* означает в переводе с латинского — *вещественный, действительный*. Если в романтизме все оппозиции имеют вертикальный характер (такие категории, как *свет, добро, правда, красота* и т.д. принадлежат исключительно сверхреальности, а *тьма, зло, ложь, уродство* есть качественные характеристики реальности), то реализм понимает эти оппозиции как горизонтальные, и разрешение их возможно только в сфере той же самой реальности.

Понимая реальность как источник всего сущего, реализм во главу угла понимания этого сущего ставит его *детерминированность*, как возможность и необходимость объяснения качествами и свойствами самой реальности. Романтический герой может совершать поступки, необъяснимые с точки зрения житейской логики. К примеру, этой логикой невозможно объяснить действия лермонтовского Мцыри из одноименной поэмы, который без видимой причины убивает барса: «Я долго ждал в тени ночной ... » Ждал чего? Чтобы барс напал на него? Чтобы проверить свои способности, свою силу? Другой, практической причины для убийства барса у Мцыри нет. Не менее выразителен образ того, кого **Александр Сергеевич Пуш-**

кин (1799–1837) в стихотворении «**Узник**» (1822) называет «мой грустный товарищ», который «кровавую пищу клюет под окном». Здесь тоже нет объяснения тому, ради чего совершено убийство, но точно не для утоления голода или жажды: «клюет и бросает». Такая необоснованность, недетермированность поступков героев с точки зрения формальной, практической логики весьма характерна для романтического героя. Вспомним хотя бы историю о том, как Печорин ввязался с историю с контрабандистами, в результате которой он едва не погиб. При этом в его действиях не было никакой личной практической заинтересованности или стремления защитить экономические интересы России на юге.

Отстаивая принципы обоснованности и взаимосвязанности всего происходящего в художественном тексте, **Оноре де Бальзак** (1799–1850) в философском этюде «**Поиски абсолюта**» (1834), довольно иронично и едко полемизировал с романтиками, которые, по его мнению, этих принципов не признают: «<...> на иных людей, несведущих и жадных, которым подавай чувства без основ, их породивших, цветок — без посеянного зерна, ребенка — без беременности матери. Неужели же искусству быть сильнее природы!»[2]

Детерминированность явлений и событий художественного текста, по мнению писателя, есть настоятельная необходимость, ибо сама жизнь, которую этот текст отражает, есть органическое единство общего и частного, природного и социального, индивидуального и общественного: «С какого конца не начинать, все связано, все сплетено одно с другим. Причина позволяет угадывать следствие, и всякое следствие позволяет восходить к причине».[3]

Отмеченную особенность можно наблюдать на примере всего лишь двух стихотворений А.С. Пушкина, прошедшего свой путь от романтизма к реализму. Первое «**Певец**» (1816), центральным образом которого является образ «певца любви, певца своей печали». В определении времени присутствует некая двойственность или же свидетельство растянутости, протяженности действия во времени («глас ночной» и «в час утренний»). Относительно пространства мы узнаем, что действие происходило, «когда поля в час утренний

молчали», но в то же самое время это происходило «в пустынной тьме лесной» и «в лесах». Однако главное романтическое начало кроется в том, что есть нечто необъяснимо таинственное в печали пушкинского героя, в следах слез или улыбки на его лице, в тихом взоре, исполненном тоской и еще более выразительно — во взоре «его потухших глаз».

Второе стихотворение **«Эхо»** (1831), в нем речь снова идет о «певце», о поэте, который номинирован как равнозначный эху. Последнее откликается на все происходящее в этом мире («Ревет ли зверь в лесу глухом... »):

На всякий звук
Свой отклик в воздухе пустом
Родишь ты вдруг.[4]

И так же, как эхо, поэт не получает отзыва на свои приветы в окружающем его мире. В стихотворной миниатюре Пушкину удается создать образ поэта, который откликается на все явления как природного, так и социального характера («гремит ли гром» и «поет ли дева за холмом»), однако окружающее пространство остается равнодушным к нему. Реализм принципиально меняет понимание героя и отношение к нему. Романтизм подходит к своему герою с идеализирующих позиций, подчеркивая его необычность, исключительность, доходя до облагораживания даже отрицательных свойств натуры (вспомним того же Дон Жуана Д.Г. Байрона). У романтиков сам герой понимает себя исключительной личностью, поэтому всяческими способами, приемами, образом жизни так или иначе отгораживает себя от внешнего мира, противопоставляет свое внутреннее внешнему окружению, постоянно подчеркивает свое исключительное одиночество: «Выхожу один на дорогу... » Даже недовольство своим внутренним не отменяет отрицания внешнего, юность романтического героя может протекать «в борьбе с собою и светом».

Реализм делает своим героем рядового человека, из чего, однако не следует, что культура реализма не знает героя исключительного. Исключительные личности, характеры включены в сферу изобра-

жения реализма, и их исключительность всегда имеет объяснение, у нее всегда есть истоки, которые кроются в самой действительности. Организатор крестьянского восстания XVIII века Емельян Пугачев — явление в русской истории исключительное, но для А.С. Пушкина как автора «**Капитанской дочки**» (1836) вполне объяснимое: его породила сама среда казацкой вольницы и бунта, сама эпоха масштабных событий в истории России. Но видеть его более значительным, нежели руководитель крестьянского бунта, Пушкин категорически отказывается и изображает в пределах естественного проявления черт и особенностей той социальной среды, которая его породила. Посылая повесть Д.В. Давыдову в 1836 году, поэт так характеризует Пугачева:

< ... > Вот мой Пугач — при первом взгляде
Он виден — плут, казак прямой!
В передовом твоем отряде
Урядник был бы он лихой.[5]

Реализм исходит из того, что характер героя, его духовная жизнь не просто связаны с той средой, в которой он живет, они являются органической частью этой среды, результатом ее движения, ее развития. Поэтому писатель-реалист понимает, трактует любой поступок, любое действие его героя, любое событие окружающей жизни в качестве следствия, результата как внутреннего, так и внешнего движения, развития, проявления. Эти действия, события, поступки продиктованы закономерностями процессов, происходящих не только во внутреннем мире героя, но и в реальности. Они могут быть объяснены и тем, и другим, нуждаются в таком объяснении, часто подробном и скрупулезном. К примеру, **Федор Михайлович Достоевский** (1821–1881) в романе «**Преступление и наказание**» (1866) на протяжении 6 глав первой части, по сути дела, обосновывает тот страшный поступок, то убийство, на которое решился главный герой. Пространство и время романа с первых страниц создают впечатление абсолютной дисгармонии. Мы узнаем, что действие происходит в «чрезвычайно жаркое время», когда

«на улице жара стояла страшная, к тому же духота, толкотня, всюду известка, леса, кирпич, пыль и та особенная летняя вонь, столь известная каждому петербуржцу, не имеющему возможности нанять дачу… Нестерпимая же вонь из распивочных, которых в этой части города особенное множество, и пьяные, поминутно попадавшиеся, несмотря не буднее время, довершили отвратительный и грустный колорит картины».[6]

«Каморка», в которой живет герой, находится «под самою кровлей высокого пятиэтажного дома» и походит «более на шкаф, чем на квартиру». Еще более удручающе дисгармоничным выглядит пространство, в котором живет семья Мармеладовых: «Маленькая закоптелая дверь в конце лестницы, на самом верху, была отворена. Огарок освещал беднейшую комнату шагов в десять длиной; всю ее было видно из сеней. Все было разбросано и в беспорядке, в особенности разное детское тряпье. Через задний угол была протянута дырявая простыня. За нею, вероятно, помещалась кровать. В самой же комнате было всего только два стула и клеенчатый очень ободранный диван, перед которым стоял старый кухонный сосновый стол, некрашеный и ничем не покрытый. На краю стола стоял догоравший сальный огарок в железном подсвечнике. [VI, 22]

Окружающее героя пространство характеризуется как неуютное, приносящее физические неудобства и даже страдания. Действие разворачивается на грязных и пыльных улицах, в зловонных трактирах. Независимо от того, открытое пространство или замкнутое, оно давит на героя, заставляет его задыхаться: «<…> все это очень дурно пахло. Было душно, так что было даже нестерпимо сидеть, и все до того было пропитано винным запахом, что, кажется, от одного этого воздуха можно было в пять минут сделаться пьяным». [VI, 12]

Самым гармоничным и удобным для человека оказывается пространство квартиры процентщицы Алены Ивановны, но именно в этом пространстве свершается преступление Раскольникова, который своими действиями лишит его гармонии и сделает пространством кровавой трагедии:

«Небольшая комната, в которую прошел молодой человек, с желтыми обоями, геранями и кисейными занавесками на окнах, была в эту минуту ярко освещена заходящим солнцем. «И тогда, стало быть, так же будет солнце светить!.». — как бы невзначай мелькнуло в уме Раскольникова, и быстрым взглядом окинул он все в комнате, чтобы по возможности изучить и запомнить расположение. Но в комнате не было ничего особенного. Мебель, вся очень старая и из желтого дерева, состояла из дивана с огромною выгнутою деревянною спинкой, круглого стола овальной формы перед диваном, туалета с зеркальцем в простенке, стульев по стенам да двух-трех грошовых картинок в желтых рамках, изображавших немецких барышень с птицами в руках, — вот и вся мебель. В углу перед небольшим образом горела лампада. Все было очень чисто: и мебель, и полы были оттерты под лоск; все блестело. «Лизаветина работа», — подумал молодой человек. Ни пылинки нельзя было найти во всей квартире». [VI, 8–9]

Писатель практически не дает тому пространству и времени романа, в которых происходят наиболее значительные для героя эпизоды, ни одной отрадной детали, ни одной приятной черты. Вполне логичным выглядит восклицание автора о том, «столько злобного презрения уже накопилось в душе молодого человека», [VI, 6] и то страшное преступление, которое он для себя обосновал и оправдал. Главная трагедия героя заключается в том, что он ощущает не просто дисгармоничность пространства и времени, он, как и многие другие, чужой в этом пространстве и в этом времени. Знаменательна сцена в питейном заведении, когда Раскольников встречает Мармеладова:

«— Для чего же ходить? — прибавил Раскольников.

— А коли не к кому, коли идти больше некуда! Ведь надобно же, чтобы всякому человеку хоть куда-нибудь можно было пойти. Ибо бывает такое время, когда непременно надо хоть куда-нибудь да пойти!» [VI, 14]

Раскольников — это один из героев, которому некуда пойти в этом мире, его преступление оказывается вполне логичной реак-

цией на дисгармонию окружающего хронотопа, оно именно этим хронотопом детерминировано.

Герой и хронотоп в реализме живут в неразделимом единстве: реальные пространство и время отражаются, отпечатываются в герое настолько, что он выступает как их продолжение, как следствие тех процессов и явлений, которые для них характерны. Духовный мир героя реалистической литературы представляет собой сложный результат столкновения внутренних запросов личности с окружающей реальностью, и прежде всего, с запросами и интересами других героев, включенных в это же художественное пространство и время. Индивидуальные чувства и мысли, сложнейшие душевные переживания героев являются отражением и продолжением объективных закономерностей происходящего в окружающей реальности, что является одной из основ психологического анализа реалистического искусства. Соотношение между частно-индивидуальным (внутренним) и социально-окружающим (внешним) создает в реалистическом искусстве необычайное разно- и многообразие моделей бытования, поведения героев. Это соотношение внутреннего и внешнего может находиться в состоянии равновесия. К примеру, в романе «Преступление и наказание» такими героями выступают Разумихин и Порфирий Петрович. Однако Достоевский более тяготеет к таким героям, для которых равновесие между внешним и внутренним органически неприемлемо, поэтому частно-индивидуальное становится основой, причиной трагедии Раскольникова и Настасьи Филипповны, братьев Карамазовых и Ставрогина...

Для Льва Толстого изображение внешнего строится на понимании мира как объемного, многогранного и достоверного: его, на первый взгляд, громоздкие и тяжеловесные фразы призваны к тому, чтобы создать именно такой, объемно-многранный и непререкаемо достоверный мир. Только такой богатый внешний мир, по убеждению писателя, может вызвать к жизни богатство внутреннего мира человека. Творчество Льва Толстого как писателя-реалиста — всего лишь один из самых ярких примеров того, как необычайно многосторонний анализ психики человека в искусстве реализма строится

на обусловленности внутреннего внешним. Такая обусловленность является силой, стоящей вне человека, ему недоступной и до конца им непостижимой. Психологические переживания героев Л. Толстого и Ф. Достоевского, И. Тургенева и А. Чехова — это постоянная мыслительная работа, «обработка» той информации, которую их сознанию, внутреннему миру дает мир внешний, окружающий. Такое понимание соотношения внутреннего и внешнего, в котором очень трудно найти равновесие, является одной из основ психологического анализа в реалистическом искусстве. Ни чем иным, как результатом такой «обработки», такого анализа окружающей реальности являются, к примеру, мысли лермонтовского героя:

«А ведь есть необъятное наслаждение в обладании молодой, едва распустившейся души! Она как цветок, которого лучший аромат испаряется навстречу первому лучу солнца; его надо сорвать в эту минуту и, подышав им досыта, бросить на дороге: авось кто-нибудь поднимет! Я чувствую в себе эту ненасытную жадность, поглощающую все, что встречается на пути; я смотрю на страдания и радости других только в отношении к себе, как на пищу, поддерживающую мои душевные силы. Сам я больше не способен безумствовать под влиянием страсти; честолюбие у меня подавлено обстоятельствами, но оно проявилось в другом виде, ибо честолюбие есть не что иное, как жажда власти, а первое мое удовольствие — подчинять моей воле все, что меня окружает; возбуждать к себе чувство любви, преданности и страха — не есть ли первый признак и величайшее торжество власти? <...> Зло порождает зло; первое страдание дает понятие о удовольствии мучить другого; идея зла не может войти в голову человека без того, чтоб он не захотел приложить ее к действительности: идеи — создания органические, сказал кто-то: их рождение дает уже им форму, и эта форма есть действие; тот, в чьей голове родилось больше идей, тот больше других действует; от этого гений, прикованный к чиновническому столу, должен умереть или сойти с ума, точно так же, как человек с могучим телосложением, при сидячей жизни и скромном поведении, умирает от апоплексического удара».[7]

Рассуждения Печорина о себе и своих страстях дают великолепный образец психологического анализа. В понимании героем себя, своего внутреннего состояния особую роль играет окружающая его реальность: молодая, едва распустившаяся душа, ощущение собственной жадности в поглощении всего, «что встречается на пути», осознание подавленности собственного честолюбия обстоятельствами того окружающего мира, в котором «зло порождает зло». Пример из романа Лермонтова показателен еще и тем, что выстраивает и обратную связь: внутреннее начинает оказывать воздействие на окружающую действительность («идея зла не может войти в голову человека без того, чтоб он не захотел приложить ее к действительности»).

Дисгармоничное или гармоничное, что значительно реже, с точки зрения героя, пространство и время воздействуют на его внутренний мир, а затем начинают испытывать на себе результаты этого воздействия. Одним из первых среди художников-реалистов, кто открыл и использовал этот прием, является А.С. Пушкин. К примеру, в романе «**Евгений Онегин**» (1823–1831) изображен человек, замкнувшийся в своих эгоистических интересах, являющихся результатом его происхождения, воспитания, материального и социального положения, опыта его общения с окружающим миром. В дальнейшем эгоизм Онегина ломает жизнь Татьяне, которая «другому отдана», убивает Ленского, однако эгоизм это не «привилегия» только Онегина — это типичная черта той среды, тех отношений, которые сложились в современном ему обществе.

Реализм Диккенса и Л. Толстого, Бальзака и Достоевского, Теккерея и Тургенева не знает событий самих по себе, то есть таких, которые являются только движителем сюжета, показывают развитие действия. Такие события не существуют вне их влияния на внутренний мир героев. У Бальзака, к примеру, есть целая галерея героев, которые хорошо усвоили философию успеха в современном обществе. Такое «усвоение» дает свой результат. Внутренний мир Феликса Гранде («**Евгения Гранде**», 1833) настолько деформирован окружающим, что оказывается лишен всех человеческих чувств,

кроме стремления быть богатым. Это стремление оборачивается жестокостью не только к жертвам его спекуляций, но и к самым близким людям, к собственной семье. Знание человеческих слабостей позволяет Гобсеку («**Гобсек**», 1830) их эксплуатировать, тем самым сколотить себе колоссальное состояние. В результате финансовых афер барона Нусингена не только оказались обездоленными тысячи людей, но и сам организатор этих афер окончательно потерял совесть («**Банкирский дом Нусингена**», 1838). Особо трагичным у Бальзака выглядит воздействие окружающего на внутренний мир, на психологию героев, которые решили покорить мир реального социума, любыми способами подняться по общественной лестнице («**Шагренева кожа**», 1830–1831; «**Утраченные иллюзии**», 1837–1843; «**Блеск и нищета куртизанок**», 1838–1847 и др.).

Перипетии судеб героев **Чарлза Диккенса** (1812–1870), к примеру, таких, как Артур Кленнэм («**Крошка Доррит**», 1857) имеют не только самостоятельное значение, но и позволяют сообщить реалистическую достоверность духовному содержанию, богатству психологии характера. На внутренний мир героя, движение его мысли, так или иначе, оказывают влияние и мрачная долговая тюрьма Маршальси, выписанная объемно и выразительно, и поданная в мельчайших подробностях, деталях, наблюдениях жизнь государственных учреждений современной Англии, и события, происходящие в судьбе семейства Доррит, которое оказывается то в полной нищете, то на вершине богатства и благополучия.

Свое понимание влияния окружающего пространства и времени на психологию героя, как мы уже видели, дает Достоевский в романе «Преступление и наказание». В романе «**Бесы**» (1971–1872) стремление писателя показать не только чуждость «передовых людей» и революционных идей России, ее исконно мирному пути развития, но и дать критику современному состоянию общественной нравственности, приводит его к тому, что действие романа разворачивается в одном из губернских городов. Этому не помешало то, что в основу «Бесов» автор положил материалы процесса по делу политического заговорщика С.Г. Нечаева, деятельность которого

проходила в Петербурге и в Москве. Именно губернская провинция как особое пространство дает возможность писателю изобразить и всю непривлекательность революционного движения, и отсутствие веры в незыблемость государственных устоев России. Непонятными и ненужными для исконно русского, для традиций, уклада провинциальной России оказываются как охранители, типа губернатора Лембке, его помощников, жены Юлии Михайловны, так и Нечаевы-Верховенские. Если в столичном пространстве они еще могут смотреться естественно, то в пространстве провинциального города и те, и другие выглядят оторванными от народных начал, чуждыми тому, чем живет народ в провинции.

Отношение к первым писатель передает довольно язвительным замечанием относительно праздника: «Праздник состоялся, несмотря ни на какие недоумения прошедшего «Шпигулинского» дня. Я думаю, что если бы даже Лембке умер в ту самую ночь, то праздник все-таки бы состоялся на утро, — до того много соединяла с ним какого-то особенного значения Юлия Михайловна. Увы, она до последней минуты находилась в ослеплении и не понимала настроения общества. Никто под конец не верил, что торжественный день пройдет без какого-нибудь колоссального приключения, без «развязки», как выражались иные, заранее потирая руки. Многие, правда, старались принять самый нахмуренный и политический вид; но вообще говоря, непомерно веселит русского человека всякая общественная скандальная суматоха. Правда, было у нас нечто и весьма посерьезнее одной лишь жажды скандала: было всеобщее раздражение, что-то неутолимо злобное; казалось, всем всё надоело ужасно. Воцарился какой-то всеобщий сбивчивый цинизм, цинизм через силу, как бы с натуги». [X, 353–354]

У вторых, «так называемых «передовых», в провинции могут быть даже сторонники, кто-то за ними пойдет, но таких писатель определяет как «сволочь»: «Я уже намекал о том, что у нас появились разные людишки. В смутное время колебания или перехода всегда и везде появляются разные людишки. Я не про тех так называемых «передовых» говорю, которые всегда спешат прежде всех (главная забота) и хотя

очень часто с глупейшею, но всё же с определенною более или менее целью. Нет, я говорю лишь про сволочь. Во всякое переходное время подымается эта сволочь, которая есть в каждом обществе, и уже не только безо всякой цели, но даже не имея и признака мысли, а лишь выражая собою изо всех сил беспокойство и нетерпение. Между тем эта сволочь, сама не зная того, почти всегда подпадает под команду той малой кучки «передовых», которые действуют с определенною целью, и та направляет весь этот сор куда ей угодно, если только сама не состоит из совершенных идиотов, что, впрочем, тоже случается». [X, 354]

Словно продолжая свое исследование огромного пространства под названием Россия, после столицы «Преступления и наказания», губернского города «Бесов», действие романа «**Братья Карамазовы**» (1879–1880) Достоевский переносит в небольшой отдаленный от центра уездный городок Скотопригоньевск. Ожидания читателя относительно того, что именно в этом провинциальном пространстве он увидит яркость и крепость исконного, патриархального уклада жизни, настоящие, не тронутые столичным тленом народные характеры, начинают разрушаться уже тем, как номинировано пространство уездного города — Скотопригоньевск. Русская провинция как место действия романа, по замыслу Достоевского, была свидетельством тому, как пороки, негативные социально-психологические процессы постепенно распространились по всей стране, перестали быть только столичной отличительной чертой. В повествовательном пространстве «Братьев Карамазовых» происходит такая социально-психологическая ломка привычного уклада жизни, такое брожение и разложение нравственности, что время конца 70- годов выступает как дисгармоничное. Благодаря избранному пространству возникает ощущение, что в России этого времени не осталось тихих, спокойных мест, в которых течет размеренная, пусть патриархальная, но по-своему гармоничная жизнь.

Писатель обращается к еще более локальному, нежели уездный городок, пространству. Это — пространство монастыря. Традиционно монастырь понимается как пространство, специально предназначенное для тех, кто решил уйти от суеты и греховности мира, его

тревог и проблем, уйти, чтобы молиться за спасение оставшихся в миру. Выбор пути младшим братом Алексеем писатель именно так и объясняет: «<...> был он просто ранний человеколюбец, и если ударился на монастырскую дорогу, то потому только, что в то время она одна поразила его и представила ему, так сказать, идеал исхода рвавшейся из мрака мирской злобы к свету любви души его» [XIV, 17]. Внешне монастырь выглядит как пространство, в котором царят спокойствие, умиротворение и благообразие. На самом же деле он раздираем борьбой кланов, сторонников «старого» и «нового» понимания веры. В нем тоже нет отдохновения и покоя.

Стремление к тому, чтобы детерминировать, выявить причинно-следственные связи всего происходящего в конкретном пространстве и времени приводит произведение реалистической культуры к одному принципиально важному и в какой-то степени парадоксальному явлению: его герой оказывается более независимым от автора, нежели это наблюдалось в романтизме. Он живет и действует словно бы не по воле автора, а сообразуясь с законами жизненной логики. Известно, как тот же Ф.М. Достоевский и трепетно, и с жалостью относился к своему Раскольникову, но его герой самими условиями жизни и собственной психологией, индивидуальным своеобразием восприятия окружающего мира, одним словом, логикой всего происходящего обречен на страшное преступление, кстати сказать, так же, как и на наказание.

А **Лев Николаевич Толстой** (1828–1910) самым искренним образом возмущался тем, как ведет себя Наташа Ростова на страницах романа **«Война и мир»** (1863–1869). В этом возмущении не было никакого позирования или, если хотите, кривляния перед читателем. Писатель создает образ девушки своего времени, которая совершает поступки, логичные с точки зрения психологии ее возраста, социального и материального положения, воспитания, круга чтения, семейного и культурного окружения и т.д. Толстой сам создает ее такой, какой она по-другому поступать просто не может.

В реалистическом искусстве автор словно бы не желает открыто присутствовать в тексте, хотя понятно, что он как организатор по-

вествования чрезвычайно существенен, однако его структура более сложна, чем в предшествующих культурах. С одной стороны, он выступает почти как фиксатор жизни, ее стенограф. Но с другой, он всегда присутствует в своем отношении к героям, в оценке их характеров и поступков. Другое дело, что это присутствие не является открытым, лежащим на поверхности, но оно всегда есть. За счет этой особенности грань между объективным миром (первой реальностью) и миром художественного произведения (второй реальностью) становится минимальной, кажется почти преодоленной.

«Эффект отсутствия автора» в реалистических произведениях можно проиллюстрировать всего лишь одним примером из романа Л.Н. Толстого «**Анна Каренина**» (1873–1877). В сцене первой встречи Карениной и Вронского в вагоне все происходящее дается в восприятии, в видении самих героев, автор только фиксирует их движения в пространстве и воспроизводит ход их мыслей: «Вронский пошел за кондуктором в вагон и при входе в отделение остановился, чтобы дать дорогу выходившей даме. С привычным тактом светского человека, по одному взгляду на внешность этой дамы, Вронский определил ее принадлежность к высшему свету. Он извинился и вошел было в вагон, но почувствовал необходимость еще раз взглянуть на нее — не потому, что она была очень красива, не по тому изяществу и скромной грации, которые видны были во всей ее фигуре, но потому, что в выражении миловидного лица, когда она прошла мимо его, было что-то особенно ласковое и нежное. Когда он оглянулся, она тоже повернула голову. Блестящие, казавшиеся темными от густых ресниц, серые глаза дружелюбно, внимательно остановились на его лице, как будто она признавала его, и тотчас же перенеслись на подходившую толпу, как бы ища кого-то. В этом коротком взгляде Вронский успел заметить сдержанную оживленность, которая играла в ее лице и порхала между блестящими глазами и чуть заметной улыбкой, изгибавшею ее румяные губы. Как будто избыток чего-то так переполнял ее существо, что мимо ее воли выражался то в блеске взгляда, то в улыбке. Она потушила умышленно свет в глазах, но он светился против ее воли в чуть заметной улыбке».[8]

Отношение автора к происходящему в реалистическом тексте не сводится только к фиксации событий, явлений, поведения. Оно всегда, так или иначе, открыто или опосредованно проявляется. В «Анне Карениной» есть примечательный эпизод, когда Алексей Александрович Каренин приходит к адвокату. Лев Толстой обстоятельно, с точностью как бы стороннего наблюдателя передает все происходящее, внешне никак не проявляя своего отношения. Однако неожиданно появляется моль, которая становится объектом внимания адвоката во время его разговора с Карениным, и уже совершенно иначе воспринимается и поведение адвоката, и ход его мыслей: «<...> Но только что он успокоился в своей позе, как над столом пролетела моль. Адвокат с быстротой, которой нельзя было ожидать от него, рознял руки, поймал моль и опять принял прежнее положение.

<...> — Вы знаете мою фамилию? — продолжал Алексей Александрович.

— Знаю вас и вашу полезную, — опять он поймал моль, — деятельность, как и всякий русский, — сказал адвокат, наклонившись.

«<...> Адвокат опустил глаза на ноги Алексея Александровича, чувствуя, что они видом своей неудержимой радости могут оскорбить клиента, и посмотрел на моль, пролетевшую пред его носом, и дернулся рукой, но не поймал ее из уважения к положению Алексея Александровича.

<...> Возвращаясь к месту, он поймал незаметно еще одну моль. «Хорош будет мой трип к лету!» — подумал он, хмурясь.

<...> — Итак, вы изволили говорить... — сказал он.

Адвокат почтительно поклонился, выпустил из двери клиента и, оставшись один, отдался своему радостному чувству. Ему стало так весело, что он, противно своим правилам, сделал уступку торговавшейся барыне и перестал ловить моль, окончательно решив, что к будущей зиме надо перебить мебель бархатом, как у Сигонина». [392–396]

Внешне бесстрастное описание встречи и разговора Каренина с адвокатом за счет такой малоприметной детали, как моль, приоб-

ретает авторскую оценку. Каренин пришел с самой большой бедой в его жизни. Само обращение к адвокату при социальном статусе Каренина по поводу развода — это уже поступок. Однако адвоката не столько волнует чужая беда, сколько моль, которая может испортить мебель, обтянутую трипом (шерстяным бархатом). Данный эпизод — всего лишь один из примеров того, как автор-реалист опосредованно выражает свое отношение, используя конкретику времени и пространства. Время в данном случае характеризуется тем, что семейное положение Каренина стало невозможным, а моль является той характеризующей деталью, единицей, пространства, которая и дополняет представления о том, в каких условиях живет герой, и дает возможность выразить отношение автора.

Стремление к воссозданию мельчайших подробностей, деталей текущего времени и окружающего пространства не является в реализме самоцелью, о чем в свое время заметил Ф.М. Достоевский: «Я вывел неотразимое заключение, что писатель — художественный, кроме поэмы, должен знать до мельчайшей точности (исторической и текущей) изображаемую действительность. У нас, по-моему, только один блистает этим — граф Лев Толстой».[9]

Подчеркнутое, предельно повышенное внимание реалистов к «мелочам» и «мелким» подробностям, деталям (разумеется, не только в творчестве Льва Толстого) это — не самоцель, а одно из проявлений того, что составляет сущностное начало этой культуры, а именно — анализ текущей или исторической действительности. Такой анализ невозможен без того, чтобы конкретика пространства и времени в художественном тексте не проявлялась как в общем, глобальном масштабе изображения, так и в мельчайших деталях и подробностях. Это особенно наглядно выглядит при сравнении реализма с романтизмом. Если у романтика Тютчева в стихотворении «**Поэзия**» (1850) та, чьим именем названо стихотворение, обитает где-то

Среди громов, среди огней,
Среди клокочущих страстей,
В стихийном, пламенном раздоре..,

то в стихотворении **Николая Алексеевича Некрасова** (1821–1878) 1848 года Муза живет в реальности современного города:

Вчерашний день, часу в шестом
Зашел я на Сенную;
Там били женщину кнутом,
Крестьянку молодую.

Ни звука из ее груди,
Лишь бич свистал, играя...
И Музе я сказал: «Гляди!
Сестра твоя родная!»[10]

Для поэта-реалиста принципиально важны точное время и место действия: «вчерашний день, часу в шестом», Сенная. Однако главное — это точное определение социального положения Музы, которая выступает родной сестрой молодой крестьянки, принародно избиваемой кнутом на людной площади.

Принципиальное отличие понимания места поэзии в обществе, ее роли и задач у романтика Ф.И. Тютчева и реалиста Н.А. Некрасова имеет пространственно-временной характер. Первый видит ее как дар небес, как благодать, ниспосланную «земным сынам». В том хронотопе, где «обитает», откуда «слетает к земным сынам» Поэзия Тютчева, невозможно определить конкретные координаты и единицы времени и пространства. О характере времени, его единицах в стихотворении вообще нет ни одного упоминания. Пространство же номинируется как неконкретное: «Среди громов, среди огней... » Муза Некрасова живет в одном пространстве и времени современного города со своими «земными сынами», и она — не менее земная, нежели эти самые сыны. Встретить ее, увидеть то, в каком положении она находится, можно также просто, как это случилось с поэтом: «Вчерашний день, часу в шестом». Ее судьба идентична судьбе молодой женщины, крепостной крестьянки. Если у Тютчева роль Поэзии — «на бунтующее море» лить «примирительный елей», то у Некрасова — быть жертвой публичной экзекуции в центре современного города.

Эта разница между романтическим и реалистическим пониманием мира и, в первую очередь, на уровне трактовки категорий пространства и времени, так или иначе, проявляется при обращении к любой теме, к примеру, теме любви. В 1851 году Ф.И. Тютчев написал стихотворение,* в котором возлюбленная названа и Благодатью, и «земным провиденьем». Лирический герой этого стихотворения не теряет надежды «здесь, на земле, найти успокоенье». Последнее замечание принципиально важно для определения картины мира: если есть «здесь, на земле», значит, есть и *«не здесь»*. А в стихотворении Н.А. Некрасова, написанном предположительно в том же году, взаимоотношения двух близких любящих людей лишены представлений о благодати «здесь» и «не здесь», о «земном провидении», успокоении души. Герои Некрасова — люди с реально определяемой, наблюдаемой психологией, они живут в условиях реальных взаимоотношений:

Мы с тобой бестолковые люди:
Что минута, то вспышка готова!
Облегченье взволнованной груди,
Неразумное, резкое слово.

Говори же, когда ты сердита,
Всё, что душу волнует и мучит!
Будем, друг мой, сердиться открыто:
Легче мир — и скорее наскучит.

Если проза в любви неизбежна,
Так возьмем и с нее долю счастья:
После ссоры так полно, так нежно
Возвращенье любви и участья...[11]

Достоверность, узнаваемость психологического облика героев стихотворения («что минута, то вспышка готова!»), призыв лири-

* Не знаю я, коснется ль Благодать...». Оно полностью приведено в главе, посвященной романтизму.

ческого героя к открытости во взаимоотношениях («Говори же, когда ты сердита», «Будем, друг мой, сердиться открыто») венчаются простой житейской диалектикой размышлений (не рассуждениями о земной и небесной благодати!) о том, как темное в этой жизни обязательно сменяется светлым: «После ссоры так полно, так нежно... » Упоминание о минутах, в каждую из которых «вспышка готова», лишний раз подчеркивает стремление реалистов к конкретике в определении, номинировании категорий пространства и времени. Относительно этих категорий культура реализма словно бы не знает таких определений, как «вечность» или «бесконечность».

Вечно длиться не может никакое явление или событие, в отличие от романтиков, реалисты всегда знают и последовательно отмечают пространственно-временные границы. **Иван Алексеевич Бунин** (1870–1953) в стихотворении «**Одиночество**» (1903), создавая безотрадную картину осени, неизменно возвращается к тому, что умирание жизни — явление временное, цикличное:

И ветер, и дождик, и мгла
Над холодной пустыней воды.
Здесь жизнь до весны умерла,
До весны опустели сады...
.....
Что ж, прощай! Как-нибудь до весны
Проживу и один — без жены <...>[12]

Традиционно для реалистической культуры в создаваемом Буниным поэтическом мире нет ничего необъяснимого, запредельного, приходящего откуда-то извне, из какой-то иной реальности. Однако в нем нет и статичности, замкнутости, этот мир распахнут во времени и в пространстве. Перед взором поэта — открытое или замкнутое пространство: даль, дороги, степи, леса, просторы неба (ночного, полуденного, облачного, ясного), дачи, комнаты, пустого дома. И во всем — неизменное движение — ритм, бег времени:

Высоко поднялся и белеет
Полумесяц в бледных небесах.

Сумрак ночи прячется в лесах,
Из долин зеленым шумом веет <...>[13]

«Рассвет», 1900

Бунин как поэт реалист не видит в природных явлениях ничего запредельного, сверхреального, но при этом развивает идею глубинного постижения природы как вечной основы бытия человека. Эта мысль является определяющей в его философско-поэтическом отношении к миру. Он умеет видеть красоту и неповторимость каждого отдельного мгновения, и это видение поэта-реалиста: любое мгновение, запечатленное в его детали, событии, черте детерминировано, т.е. причинно обусловлено, закономерно связано и проистекает из окружающего пространства и живет, развивается по законам реально текущего времени. В его поэтическом мире мгновения проходят чередой, но при этом не исчезают бесследно, оставляют след и в природе, и в душе человека:

Затрепетали звезды в небе,
И от зари, из-за аллей,
Повеял чистый, легкий ветер
Весенней свежестью полей.
К закату, точно окрыленный,
Спешу за ним, и жадно грудь
Его вечерней ласки ищет
И счастья в жизни потонуть.
Не верю, что умру, устану
Что навсегда в земле усну, —
Нет, — упоенный счастьем жизни.
Я лишь до солнца отдохну![14]

"Затрепетали звезды в небе...", 1900

Стремление культуры реализма к указанию, воссозданию конкретного пространства и времени становится одним из средств, путей сведения дистанции между произведением литературы и конкретной действительностью до минимума. Литература за счет такой конкретики оказывается словно бы ближе к действительности, начинает все более претендовать на право предстать подобием жизни и вместе с тем ее продолжением.

Реализм как тип культуры исходит из того, что не всякое внешне достоверное изображение действительности — уже реализм. Не следует путать *реалистичность изображения*, которая может быть свойственна произведениям других типов культуры, и *реализм* как тип культурного сознания. Реалистичность описания реальной жизни можно найти в античной культуре и культуре средневековья, в искусстве Возрождения и барокко, в произведениях классицизма и Просвещения... Однако реализмом с точки зрения типа культурного сознания они не являются, ибо исходят из того, что, помимо окружающей нас реальности, есть еще и сверхреальность. К примеру, культура Просвещения очень много сделала для выявления, изучения, описания особенностей социальной среды, своеобразия жизни человека в условиях социального неравенства и т.д. Но исходит эта культура, как мы помним, из того, что человек изначально, божественно чист и безгрешен, надо ему только рассказать об этом, просветить в его божественной чистоте, т.е. вернуть к сверхреальной божественной сущности. Для реализма сверхреальность — несуществующее явление.

В отличие от всех предшествующих типов культурного сознания, реализм понимает сверхреальность как ненаучное, внеисторическое явление, как готовую, априорную истину, от которой необходимо отказаться: «Реализм XIX века, — отмечал Г.М. Фридлендер, — был первым литературным направлением, с самого момента своего возникновения объявившим войну всем и всяческим внеисторическим и эстетическим канонам и нормам... Одной из существенных особенностей поэтики реалистического искусства является отказ от всех и всяческих «априорных», «готовых» средств и приемов изображения».[15]

Одним из таких «отказов», как отличительных признаков культуры реализма, является последовательная *демифологизация* (один из ее существенных признаков — историзм сознания, в частности, представление о будущем, которое не повторит прошлого). Именно демифологизация или понимание мифа как повествовательного рассказа с элементами фантастики, волшебства собственно и делает

реализм культурой, отличной от всех предшествующих типов культурного сознания (ренессанс, классицизм, барокко, романтизм). Эта же особенность отличает культуру реализма от модернистской, разговор о которой еще впереди.

Собственно говоря, реализм не отказывается от мифа, однако понимает его как фантастическую, легендарную историю, тогда как для культуры средневековья или Возрождения, классицизма или романтизма миф — это история подлинная. Проиллюстрировать эту особенность можно Легендой о Великом инквизиторе из романа Ф.М. Достоевского «Братья Карамазовы» (1879–1880). Ее рассказывает в пятой главе пятой книги романа Алеше Иван Карамазов. Сам он называет ее «поэмой», «поэмкой» и вещью «нелепой». Не подлинная, а выдуманная фантастическая история нужна Достоевскому для того, чтобы через нее высказать недоверие героя властям как духовным, так и светским, выразить неверие в борьбу за политические свободы, противопоставить этой борьбе внутреннюю свободу, то есть свободу духа.

Гюстав Флобер (1821–1880) в **«Искушении святого Антония»** (1874) обращается к хорошо известной в христианском мире истории жизни святого Антония Фивского, считающегося отцом монашества. Однако его как писателя интересует не агиографическое содержание этого образа, а человеческое начало. Святой Антоний у Флобера напряженно пытается решить вопросы, которые для святого просто не существуют, для него таких вопросов нет: что такое природа Христа, что угодно богу, что есть грех. Его Антоний, в отличие от житийного, может сожалеть о принятом на себя подвиге, ведь он мог стать учителем, воином, сборщиком податей. Чтобы укрепить свою веру чтением, он обращается к Священному Писанию, но находят в нем либо слова о свободном выборе пищи, либо об упоении кровавой местью, уничтожении власть имущего и возвышении святого. В Писании ему встречаются мысли о радости быть богатым, о соблазнах, которые знал царь Соломон и даже Иисус Христос. То есть само Писание для героя является источником искушения. Святой Антоний Флобера последовательно отвергает

искушения Сладострастия, Смерти, Сфинкса, Химеры и находит свой выход: ему необходимо раствориться во всем сущем, слиться с материей, стать ее частью. Другого выхода, по Флоберу, у человека в его духовных исканиях нет. Появляющийся в финале на небесах лик Иисуса Христа был лишь цензурной необходимостью.

Реакция христианского мира на книгу Г. Флобера была вполне логичной: она была встречена враждебно. И дело было не только в клерикальных кругах. Выдающийся теоретик и историк искусства Ипполит Тэн считал, что книга Флобера наилучший пример тому, как трудно совместить «подлинную галлюцинацию, галлюцинацию аскета, жившего около 330 года, ... и картину огромной метафизической и мистической оргии, мешанины систем. ... Чаще всего и в основном это удалось Флоберу».[16] Не менее выразительно отозвался Эдмон де Гонкур: «Прочел «Искушение святого Антония». Вымысел, основанный на выписках из книг. Оригинальность, неизменно напоминающая Гете».[17] Современники, вслед за автором, увидели в истории святого Антония не подлинную историю, как это понимают христианские богословы, а вымысел.

В 1877 г. Флобер опубликовал повесть «**Легенда о св. Юлиане Милостивом**», в которой история жизни христианского святого понимается не как подлинная, а в качестве легенды, т.е. повествования с элементами фантастики. Показательно, что в финале повести писатель сообщает: «Такова легенда о св. Юлиане Милостивом; так по крайней мере она изображена на старинном расписном окне в одной из церквей моей родины».[18]

Писатели-реалисты понимают миф, в том числе и библейский, не как подлинную историю, а в качестве фантастического рассказа, легенды, «старого сюжета». Последнее понимание характерно, к примеру, для **Александра Ивановича Куприна** (1870–1938). Вспомним его шестую заповедь для писателя-реалиста, которая призывает: «Не бойся старых сюжетов, но подходи к ним совершенно по-новому, неожиданно, показывай людей и вещи по-своему, ты — писатель. Не бойся себя настоящего, будь искренен, ничего не выдумывай, а подавай, как слышишь и видишь..».[19]

Одним из таких купринских решений старого сюжета стала повесть «**Суламифь**» (1908), основу которой составил «старый сюжет», мифологический, заимствованный из Песни Песней Ветхого Завета. По сути дела, Куприн использовал принцип апокрифической литературы, когда развил и несколько трансформировал скромный эпизод Песни Песней.

Принципиально неравны герои «Суламифи» — великий Соломон и простая девушка из виноградника. Он — на вершине богатства и славы, превзошедший всех современников подвигами и мудростью, но уже испытывающий горькое разочарование: «<...> во многой мудрости много печали, и кто умножает познание — умножает скорбь». Она — только начинающая жить, еще очень мало знающая об этом мире, но уже на пороге пробуждения в ней главного — женщины. Такое неравенство не мешает их любви, наоборот: Соломон открывает для себя по-новому, казалось бы, хорошо известный ему мир любви, но и передает Суламифи свой богатый жизненный опыт. Она же, в свою очередь, расцветает в женственности и благородстве, в готовности пожертвовать всем ради любимого человека, не взойти на престол вместе с ним, а стать его рабыней, оставшись при этом «царицей души Соломона».

Куприн сохраняет самый стиль, настрой библейского повествования. Часто его повесть — прямые цитаты из Ветхого Завета, однако «Суламифь» не создает впечатления, что перед нами мифологический сюжет. История любви царя Соломона и Суламифи (при всем перенесении стиля и красочности, афористичности одного из самых великих памятников человеческой культуры, имеющего, прежде всего сакральное значение) — это история любви земных людей. Библейский миф в сознании писателя-реалиста словно бы перестает быть мифом в полном значении этого слова, писатель сохраняет и выделяет главное, по его мнению, — всечеловеческий, общезначимый его смысл: «Много веков прошло с той поры. Были царства и цари, и от них не осталась следа, как от ветра, пробежавшего над пустыней. Были длинные беспощадные войны, после которых имена полководцев сияли в веках, точно кровавые звезды, но время стерло даже самую память о них.

Любовь же бедной девушки из виноградника и великого царя никогда не пройдет и не забудется, потому что крепка, как смерть, любовь, потому что каждая женщина, которая любит, — царица, потому что любовь прекрасна!»[20]

Историзм реалистического демифологизированного сознания основывается на представлении о будущем, которое не повторит прошлого. Отсюда — понимание мифа не в качестве подлинной истории, а в качестве повествовательного приема. Реализм отвергает мифологическое понимание мира и его истории, отстаивая принципы социально-исторического детерминизма, правдивого изображения человеческой личности в ее многообразных отношениях к действительности, воспроизведения типических характеров в типических обстоятельствах.

Правдивое изображение нельзя понимать как зеркальное, хотя такое понимание реалистического искусства иногда имеет место, даже в рассуждениях самих художников. **Стендаль** (Анри Мари Бейль, 1783–1842), творчество которого является свидетельством тому, каким интересным может быть путь от романтизма к реализму, например, в романе «**Красное и черное**» (1831) рассуждает: «Роман — это зеркало, с которым идешь по большой дороге. То оно отражает лазурь небосвода, то грязные лужи и ухабы. Идет человек, взвалив на себя это зеркало, а вы этого человека обвиняете в безнравственности! Его зеркало отражает грязь, а вы обвиняете зеркало! Обвиняйте уж скорее большую дорогу с ее лужами, а еще того лучше — дорожного смотрителя, который допускает, чтобы на дороге стояли лужи и скапливалась грязь».[21]

Точность и верность зеркального отражения — это еще не реализм, они необходимы, но они не самодостаточны для данного типа культуры. Можно понять Стендаля, который таким образом отстаивал свое право художника на верность отображения современного ему общества, безнравственность и грязь которого не есть безнравственность художника. Словно бы споря со Стендалем о зеркальности отображения, Ф.М. Достоевский утверждал: «Точность и верность нужны, элементарно необходимы, но их слишком мало; точ-

ность и верность покамест только еще матерьял, из которого потом создается художественное произведение; это орудие производства. В зеркальном отражении не видно, как зеркало смотрит на предмет, или, лучше сказать, видно, что оно никак не смотрит, а отражает пассивно, механически. Истинный художник этого не может; в картине ли, в рассказе ли, в музыкальном ли произведении непременно виден будет он сам; он отразится невольно, даже против своей воли, выскажется со всеми своими взглядами, с своим характером, с степенью своего развития» [XIX, 180–181].

«Точность и верность», по Достоевскому, нужны для того, чтобы у художника появился свой взгляд на изображаемое, свое отношение к нему.

Реализм никогда (если это не натурализм) не изображает собственно только реальность, ибо действительность реальности не равна: любая действительность очеловечена энергией живущих, энергией поисков и сопротивления, энергией рациональных и иррациональных стремлений. Герой реалистической литературы может понимать историческую целесообразность, но своим поведением, поступками практически всегда стремится доминировать над ней, преодолеть ее неизбежность. Источником такого поведения героя реалистической литературы является сама жизнь, ее «внутренняя экзистенциальная диалектика» (*Н.А. Бердяев*). Поэтому культуру реализма нельзя ограничивать рамками внешнего правдоподобия, притом, что принцип социально-исторического детерминизма для этой культуры является доминирующим.

Стендаль тоже не пользуется «зеркальным отображением», когда в романе «Красное и черное» рассказывает историю энергичного и талантливого плебея, заимствуя ее из материалов судебного процесса над семинаристом Берто (1827). Его Жюльен Сорель — это простолюдин, который опоздал родиться, который в погоне за счастьем, за достойным местом в современном обществе вынужден притворяться и угодничать, совершать преступления. Он потерпел поражение, потому что не смог стать своим в мире расчетливого благочестия и притворных святош, откровенных накопителей и нрав-

ственных ничтожеств. Весь роман Стендаля оказывается не «хроникой XIX века», как обещал сам автор, а историей ожесточенной борьбы между добрыми и честными началами натуры Жюльена Сореля и его же поведением, продиктованным необходимостью стать своим в этом обществе. Личное достоинство в итоге не дает ему стать заурядным приспособленцем, одним из многих окружающих его негодяев. Стиль той жизни, к которой так стремился Жюльен Сорель, не смог окончательно победить богатство его экзистенциального начала, а результатом стала гибель. Жить в раздвоении между природным благородством и поступками честолюбца нельзя.

Происходящее с главным героем романа «Красное и черное» вполне закономерно, оно объяснимо, и в первую очередь тем, что время рождения героя, созданного из того же «материала, что и титаны 93-го года», — это уже время других героев. А пространство словно бы создано для того, чтобы в нем рождались такие красивые, «живописные» герои, как Жюльен Сорель:

«Городок Верьер, пожалуй, один из самых живописных во всем Франш-Конте. Белые домики с островерхими крышами красной черепицы раскинулись по склону холма, где купы мощных каштанов поднимаются из каждой лощинки. Ду бежит в нескольких сотнях шагов пониже городских укреплений; их когда-то выстроили испанцы, но теперь от них остались одни развалины.

С севера Верьер защищает высокая гора — это один из отрогов Юры. Расколотые вершины Верра укрываются снегами с первых же октябрьских заморозков. С горы несется поток, прежде чем впасть в Ду, он пробегает через Верьер и на своем пути приводит в движение множество лесопилок <...>»

Среди множества других деталей, выстраивающих закономерность появления такого героя среди простолюдинов (сын простого лесопильщика), Стендаль выделяет, подчеркивает страсть к чтению, которая в его социально-бытовой среде выглядит как явление чужеродное, не из этой среды:

«Жюльен сидел верхом на стропилах и, вместо того чтобы внимательно наблюдать за ходом пилы, читал книжку. Ничего более ненавистного для старика Сореля быть не могло; он бы, пожалуй, даже простил Жюльену его щуплое сложение, мало пригодное для физической работы и столь не похожее на рослые фигуры старших сыновей, но эта страсть к чтению была ему отвратительна: сам он читать не умел.

Он окликнул Жюльена два или три раза без всякого успеха. Внимание юноши было целиком поглощено книгой, и это, пожалуй, гораздо больше, чем шум пилы, помешало ему услышать громовой голос отца. Тогда старик, несмотря на свои годы, проворно вскочил на бревно, лежавшее под пилой, а оттуда на поперечную балку, поддерживавшую кровлю. Мощный удар вышиб книгу из рук Жюльена, и она упала в ручей; второй такой же сильный удар обрушился Жюльену на голову — он потерял равновесие и полетел бы с высоты двенадцати — пятнадцати футов <...>»

Эта и другие особенности поведения, характера, происхождения Жюльена Сореля дают возможность понять, как он поведет себя в будущем и что с ним случится. Так реализуется на практике принципиальная установка реалистического искусства на то, что человек не только неотделим от общества, среды, в которой он родился и вырос, но является и продуктом этой среды, результатом процессов в ней происходящих. Такая установка характерна для реалистического искусства от самых первых его произведений до тех, которые написаны уже в XX столетии.

Михаил Александрович Шолохов (1905–1984), рассказывая о работе над романом «**Тихий Дон**» (1940), делает принципиально важное для писателя-реалиста признание: «Начал я писать роман в 1925 году. Причем первоначально я не мыслил так широко его развернуть. Привлекала задача показать казачество в революции. Начал я с участия казачества в походе Корнилова на Петроград... Донские казаки были в этом походе в составе третьего конного корпуса... Почувствовал, что-то не то... Для читателя останется непонятным — почему же казачество приняло участие в подавлении

революции. Что это за казаки? Что за Область Войска Донского?.. Поэтому я бросил начатую работу. Стал думать о более широком романе».[22]

«Более широкий роман» — это роман, в котором роль и судьба казачества в грандиозных исторических событиях выстраиваются как закономерные и объяснимые. Достигается это в том числе и благодаря тому, что повествование открывается описанием мелеховского двора «на самом краю хутора». В этом описании уже есть и своя красота, пусть и не броская («перламутровая россыпь ракушек», «серая изломистая кайма, нацелованной волнами гальки»), своя история («Гетманский шлях», «полынная проседь», «истоптанный конскими копытами бурый, живущой подорожник», «часовенка на развилке»), и даже свой драматизм («задернутая текучим маревом степь»[23]).

Многое пониманию казачества и его поведения в последующих исторических событиях дает история о том, как еще в предпоследнюю турецкую кампанию вернулся на хутор казак Прокофий Мелехов с женой турчанкой, за что был отделен стариком Мелеховым, к которому из-за обиды в курень Прокофий не ходил до самой смерти; как хуторские казаки отказались принимать турчанку, а потом устроили над ней дикую расправу. История жизни деда Григория Мелехова Прокофия словно бы проявляется, «прорастает» в поведении и образе мышления казаков в мирное время (вспомним хотя бы историю на мельнице или расправу Степана с Аксиньей) и в первой мировой, в их участии в революции и гражданской войне, восстаниях...

Идея исторической закономерности определяет характер повествования и сюжетно-композиционной структуры «Тихого Дона». Грандиозная картина борьбы двух миров, ломки старых общественных отношений, традиций, навыков создается Шолоховым благодаря обращению к истории страны и казачества. Однако складывается эта история не столько через описание исторических, панорамных событий, сколько через обращение к судьбе и психологии отдельного человека, семьи, хутора.

Время в эпопее Шолохова подчинено идее последовательно выстроенной исторической закономерности. Особую роль в выстраивании этой закономерности играет то, как писатель видит, выстраивает пространство разворачивающихся событий.

События первой части первой книги ограничены пространством казачьего хутора. Это пространство сужено до нескольких семей: Мелеховы, Коршуновы, семья Аксиньи и Степана. Особое место в этом пространстве занимает история семьи Мелеховых. Центральной темой в этом повествовательном пространстве является любовь Григория и Аксиньи.

Вторая часть значительно расширяет повествовательное пространство эпопеи. Если для первой характерен преимущественно семейно-бытовой план и панорама хуторских отношений, то в этой части возникает пространство конфликта между казачьей стариной и «мужиком», появляется Штокман и его подпольный кружок. Рамки повествования становится шире и за счет темы социального расслоения казачества, которая возникает благодаря семье Моховых. Картина жизни казачьего мира становится шире, создается более полное представление о процессах, происходящих в этой среде.

Главным событием третьей части, завершающей первую книгу, стала империалистическая война, а центральной фигурой повествования становится Григорий Мелехов. Пространство повествования вышло далеко за пределы не только хутора, но и Области Войска Донского. События войны оказывают принципиально важное воздействие на героев и, в первую очередь, на Григория Мелехова. И главный герой, и другие персонажи, показанные в пространстве военных действий, в отношении к происходящему, дают возможность писателю поставить донское казачество перед лицом события всемирно-исторического значения. Шолохов выдвигает новые образы рядовых участников событий, и дело даже не в большем количестве персонажей, а в том, что усиливается полярность их жизненных позиций. С одной стороны, к примеру, Бунчук, который в дальнейшем станет одним из активных участников и организаторов революции, а с другой, сотник, сын помещика Евгений Листницкий

со своим «квасным» патриотизмом, восторгом перед царствующим монархом и идущей войной.

Начиная с третьей части пространственные планы войны и семейно-бытового плана начинают не просто чередоваться — они дополняют и развивают друг друга. Особенности быта, традиций, местного казачьего колорита так или иначе отражаются на том, как ведут себя казаки, участвующие в войне. Пространственные рамки повествования еще более расширяются. Однако за этим нельзя видеть чисто механическое расширение повествовательного плана, количества участвующих героев, — совмещение семейно-бытового и батально-исторического планов дает возможность показать то, как и что распадается на хуторе, в станице, на Дону, в России под влиянием военных и революционных событий, как рушится веками складывавшийся уклад, казавшийся таким незыблемым.

Пространство эпопеи М.А. Шолохова построено по принципу расширяющихся и сужающихся кругов: от хутора до всей России и стран Европы. Но в итоге это пространство снова замыкается, локализуется размерами родного хутора Татарского. Герой возвращается туда, откуда начиналась его жизнь, возвращается, перейдя Дон «по синему, изъеденному ростепелью, мартовскому льду». Возвращается, чтобы стать перед сыном на колени и повторять «только одно слово:

— Сынок... сынок...

Это было все, что осталось у него в жизни, что пока еще роднило его с этой землей и со всем этим огромным, сияющим под холодным солнцем миром».[24]

Действие завершилось там же, где начиналось. Герой, как бы далеко он ни уходил от родного очага, возвращается к нему. Постижение писателем-реалистом диалектики взаимодействия индивидуального с социальным происходит на основе того, что составляет сущность реализма как типа культурного сознания, его сердцевину — на основе анализа, исследования и изображения социального и духовного опыта человека. С этой целью явления прослеживаются не просто в разных повествовательных пространствах, но и в саморазвитии, вычленяя взлеты и падения, как всего казачества, так и

отдельно взятого его представителя. При этом (уходя от односторонности) Шолохов не становится однозначно на позиции самого казачества, но и не выступает с позиций разоблачительства.

Писатель словно бы только представляет своих героев, в том числе и суду истории, в поступательном ходе которой он был глубоко убежден. Историзм его романа как явления реалистической культуры заключается в том, что он не выделяет человека из исторической эпохи и социальной среды. Его интересует судьба этого человека во всех его связях с внешним миром, во всех противоречиях и неожиданностях, во всем многообразии индивидуально-психологических проявлений. Исторические события при этом не поднимаются, не возвышаются над потоком повседневности, они воспроизводятся на равных с подробностями быта, его мелочами. Поэтому у Шолохова историческая судьба казачества складывается из самых разных, иногда неожиданных эпизодов, деталей, подробностей. Здесь любовь Григория и Аксиньи и «дурная болезнь» Прохора, ежедневные трудовые заботы казаков и мародерство честного труженика Пантелея Прокофьевича, поступок пожилой казачки, спасающей обреченного на смерть и притворившегося сумасшедшим красноармейца, и богатая горница Мирона Коршунова, живущего по принципу: «В старину было, нам — к старине лепиться ... »

Такова природа реалистического искусства, предполагающего, требующего разнообразия деталей, подробностей, явлений, которые не мешают, а способствуют изображению и анализу исторически значительных событий, раскрытию как общих, так и индивидуальных закономерностей жизни. В сочетании с «мелочами» и «подробностями», о которых сказано выше, многообразие жизни, исторический процесс, как это происходит в произведениях Стендаля и О. Бальзака, в поэзии Н.А. Некрасова, в романах Л.Н. Толстого (вспомним хотя бы такую деталь, как моль в романе «Анна Каренина») и Ф.М. Достоевского, в повестях и рассказах А.П. Чехова, в лирике и прозе И.А. Бунина, эпопее М.А. Шолохова ... , предстает в живом движении живых людей, а не безликих «народных масс».

[1] Белинский В.Г. Полн. собр. соч. Т. 6. М., 1955. С. 288.
[2] Бальзак О. Поиски абсолюта // Собр. соч. в 15 т. М., Гослитиздат, 1951–1955. т. 13. 1955. С. 398.
[3] Там же. С. 399.
[4] Пушкин А.С. Эхо // Соч. в 3 т. Т. 1. — М., Худож. лит., 1985. С. 503.
[5] Пушкин А.С. Д.В. Давыдову. Там же. С. 583.
[6] Достоевский Ф.М. Преступление и наказание // Ф.М. Достоевский. Полн. собр. соч. в 30 т. Т. 6. Л., Наука, 1973. С. 5–6. Далее произведения Ф.М. Достоевского цитируется по данному изданию с указанием тома и страницы в тексте.
[7] Лермонтов М. Герой нашего времени // Избр. соч. М.: Худож. лит. 1987. С. 528–529.
[8] Толстой Л.Н. Анна Каренина // Толстой Л.Н. Собр. соч. в 12 т. Т. 8. — М., 1974. С. 70–71. Далее роман Л.Н. Толстого цитируется по данному изданию с указанием страницы в тексте.
[9] Достоевский Ф.М. Письма. Т. 3. — М.–Л., 1934. С. 206.
[10] Некрасов Н.А. «Вчерашний день, часу в шестом…» // Н.А. Некрасов. Собр. соч. В 4 т. Т. 1. М., Правда. 1979. С. 119.
[11] Некрасов Н.А. «Мы с тобой бестолковые люди…». Там же. С. 124.
[12] Бунин И.А. Одиночество // Собр. соч. в 4 т. Т. 1. М., Правда. 1988. С. 69.
[13] Бунин И.А. Рассвет. Там же. С. 47.
[14] Бунин И.А. «Затрепетали звезды в небе…» Там же. С. 36.
[15] Фридлендер Г.М. Поэтика русского реализма, — М., 1971. С. 18.
[16] Цит. по: Флобер Г. Собр. соч. в 4 т. Т. 1. — М., Правда. 1971. С. 546.
[17] Там же.
[18] Флобер Г. Легенда о св. Юлиане Милостивом. Собр. соч. Т. 4. С. 32.
[19] Куприн А.И. Заповеди для писателя-реалиста // Куприн А.И. Повести. Рассказы. М.: Олимп; Изд-во АСТ, 1996. С. 610.
[20] Куприн А.И. Суламифь // Куприн А.И. Собр. соч. в 9 т., Т. 5. М., 1971. С. 36–37.
[21] Стендаль Красное и черное. http://www.lib.ru/INOOLD/STENDAL/redblack.txt
[22] Экслер И. В гостях у Шолохова. — Известия, 31 дек. 1937 г.
[23] Шолохов М.А. Тихий Дон: Роман в 4-х кн. Кн. 1. — М., 1990. С. 23.
[24] Шолохов М.А. Там же. С. 431–432.

МОДЕРНИЗМ (НЕОРОМАНТИЗМ)

В сущности, оппозиция реализма — модернизма
создавала новое пограничное состояние культуры и искусства.
Художественное сознание этой эпохи
носило не просто амбивалентный характер, но заключало в себе еще и
возможность выбора дальнейшего пути
развития культурно-исторической мысли.
А.В. Вислова

Термин «модернизм»* (от франц. *moderne* — новейший) несет в себе некую расплывчатость, неопределенность, как и другие, часто употребляемые в качестве его эквивалентов: «авангардизм» (от франц. — *avant-garde* — передовой отряд) или «декаданс» (от франц. *dekadance* — упадок, разложение). Все они в той или иной степени применимы для определения данного явления, но при этом каждый в отдельности не отражают полноты и многообразия подразумеваемого явления. Иногда пользуются также термином «неоромантизм», и в этом тоже есть своя логика, но об этом чуть ниже.

Возникновение модернизма существенно меняет структуру искусства, структуру культуры. Мы будем исходить из того, что обозначаемое термином «модернизм» художественное явление объединяет новые течения в искусстве, порывающие с реалистическими традициями, представляющие иную, отличную от реализма *картину мира*.

В основе модернистских представлений о пространстве и времени лежит идея *«двоемирия»*. В произведениях модернистской

---

* В силу идеологических догм, долгие годы все, связанное с модернизмом, выдавалось в советском литературоведении за чуждое, реакционное и непонятное народу: «культура разлагающего буржуазного общества», «культура упадка, далекая от интересов народа и ему непонятная» и т.д. и т.п. — такими характеристиками пестрят исследования 30–80-х годов, в которых упоминается модернизм. В этих исследованиях не столько анализировалось конкретное художественное явление, сколько на него наклеивались бранные идеологические ярлыки. Для обозначения данной культуры мы будем пользоваться преимущественно термином «модернизм».

культуры реальный мир сопрягается со сверхреальным, история сопрягается с метафизикой, время с вечностью. Как и в романтизме, в модернистской картине мира стабильными являются оппозиции: *реальность — сверхреальность, время — вечность*. Однако эта картина мира не тождественна романтической, как и другим дореалистическим, основанным на подобного же рода пространственно-временной двусферности.

Принципиальное отличие заключается в том, что все предыдущие двусферные типы культуры имели некое единое, «коллективное» понимание того, что такое сверхреальность. Представление о ней было воплощено в идее высшего разума, в божественном начале. Это было некое общее осознание того, что «есть и Божий суд». Модернизм, будучи эгоцентрической культурой, предполагает большую свободу, большую индивидуальность в понимании сверхреальности. В модернистском искусстве не только каждое направление, течение или школа, но и каждая творческая индивидуальность создает свое представление о сверхреальном, моделирует свою картину сверхреального неземного бытия, времени и пространства.

Модернистская картина мира очень напоминают картину мира романтического типа культурного сознания. Однако, в отличие от последнего, в котором сверхреальность имеет некий единый, можно сказать, коллективный характер, сверхреальность в модернизме поливариантна.

Одна из принципиальных особенностей модернистского восприятия и воспроизведения мира заключается в том, что каждое явление, каждый элемент и компонент его понимается и в качестве результата исторического движения (как это понимается в реализме), и в то же само время в качестве явления сверхисторического, метафизического. Такое сопряжение лежит в основе основополагающих модернистских оппозиций: *реальность — сверхреальность, время — вечность, конечное — бесконечное*. Другое дело, что картина мира модернизма не тождественна таким же двусферным картинам мира, известным в культуре до него. Принципиальное отличие заключено в том, что в модернизме принято характерно различное,

многообразное понимание сверхреальности. Двусферные домодернистские культуры, начиная от античности (при всей их вариативности), имели единое, общеколлективное понимание сверхреальности, связанное с идеей высшего разума, высшей истины, связанное с идеей богов и бога. А в модернизме свою модель, свое представление о сверхреальности имеют не только символизм, акмеизм, футуризм и т. д., но каждый художник.

Так ***символисты***, начиная с **Поля Верлена** (1844–1896), **Артюра Рембо** (1854–1891), **Стефана Малларме** (1842–1898) исходили из того, что представление о сверхреальности дает только *символ*, как ее знак. Поэт **Жан Мориас** в **«Манифесте символизма»** (1886) обосновал необходимость нового течения в искусстве тем, что прямое изображение реальности, быта только скользит по поверхности, не давая постичь *«тайны-жизни»*, ибо это доступно только с помощью символа-намека: «тайна-жизнь» познается не исследованием, а интуицией через эмоции благодаря подсознанию. Реальность как таковая ценности не имеет: она представляет собой только своеобразную систему знаков, свидетельствующих о существовании сверхреальности. Поэтому ей символисты неизменно ставят знак «минус».

Символисты считали главным в искусстве *символ* как условный знак реальности, который *«неисчерпаем и беспределен»* в своем значении. Они считали, что поэтический символ — это своеобразное орудие, некий инструмент, более действенный, чем художественный образ, помогающий «прорваться» сквозь покров повседневности к сверхвременной идеальной сущности мира к его трансцендентной (лежащей за пределами реального опыта человека) Красоте.

Они считали, что верно понятый, правильно разгаданный символ может быть основой жизни, бытия человека. Для **Шарля Бодлера** (1821–1867) сама природа как пространство — это храм, наполненный символами в виде обрывков «смутных фраз». Задача художника заключается в том, чтобы найти «глубокий, темный смысл» в перекличках и слиянии звука, запаха, формы, цвета, которые есть в природе:

Природа некий храм, где от живых колонн
Обрывки смутных фраз исходят временами.
Как в чаще символов мы бродим в этом храме,
И взглядом родственным глядит на смертных он.

Подобно голосам на дальнем расстоянье,
Когда их стройный хор един, как тень и свет,
Перекликаются звук, запах, форма, цвет,
Глубокий, темный смысл обретшие в слиянье… [1]

(Пер. В. Левика)

Символизм создал свою философию искусства, выработал свои эстетические принципы. Они строились на том, что окружающая «видимая» действительность мнима и иллюзорна, хотя внешне видна, а подлинная сущность явлений и всего мира в целом скрыта, но она подлинная, настоящая. Поэтому символистами либо отвергается ценность реального мира, либо декларируется, подчеркивается его незнание, нежелание знать:

Я действительности нашей не вижу,
Я не знаю нашего века,
Родину я ненавижу, —
Я люблю идеал человека.

И в пространстве звенящие строки
Уплывают в даль и к былому;
Эти строки от жизни далеки,
Этих грез не поверю другому.

Но, когда настанут мгновенья,
Придут существа иные.
И для них мои откровенья
Прозвучат как песни родные.[2]

«Я действительности нашей не вижу..», 1896

В признании **Валерия Яковлевича Брюсова** (1873–1924) о том, что он «действительности нашей» не видит и не знает «нашего

века» — принципиальная установка символистов, не признающих ценности реального мира, поэтому их строки «уплывают в даль и к былому», поэтому они «от жизни далеки». Не зная «нашего века» и не видя «действительности нашей», символисты находят утешение в другом, в небесном, т.е. сверхреальном:

А я всегда, неизменно,
Молюсь неземной красоте;
Я чужд тревогам вселенной,
Отдавшись холодной мечте.
Отдавшись мечте — неизменно
Я молюсь неземной красоте. [I, 99]

В. Брюсов. «Как царство белого снега..», 1896

Земная жизнь, реальность воспринимается символистами лишь как «сон», «тень» некоего прекрасного мира. Реальности неизменно противопоставляется мир мечты, фантазии, «неземная красота». Отсюда стремление к «неземной красоте» и неверие «добродетели земной», отсюда вера не в земное, а «голубую, недосягаемую твердь», как это происходит в стихотворении **Дмитрия Сергеевича Мережковского** (1866–1941) **«Голубое небо»**:

Я людям чужд, и мало верю
Я добродетели земной:
Иною мерой жизнь я мерю,
Иной, бесцельной красотой.

Я верю только в голубую
Недосягаемую твердь.
Всегда единую, простую
И непонятную как смерть.

О, небо, дай мне быть прекрасным,
К земле сходящим с высоты,
И лучезарным, и бесстрастным,
И всеобъемлющим, как ты.[3]

Здесь — и собственная «особость» («я людям чужд»), и неверие в «земную добродетель», и «бесцельная красота» как мера жизни, измерение всего значимого и сущего. «Бесцельная красота», представления о «прекрасном», «лучезарном» нередко сочетаются у Мережковского с понимаем поэта как провозвестника новой красоты и таинственного, «неведомого».

Противопоставляя мир реальности и мечты, символисты отдавали предпочтение последнему. На грани этих миров, связывая их между собой, находится искусство. Главным связующим звеном между мирами в искусстве является символ. Он дает возможность преодолеть границу между реальностью от сверхреальностью. Одним из девизов своего творчества символисты считали латинское выражение: «a realibus ad realiora», то есть от действительного *низшего плана* и *низшей онтологической сущности* к *реальности реальнейшей* или: *от реального к реальнейшему.* К примеру, в стихотворении «**Швея**» (1901) **Зинаиды Николаевны Гиппиус** (1869–1945) роль такого символа играет «жарко-алый шелк»:

Уж третий день ни с кем не говорю...
А мысли — жадные и злые.
Болит спина. Куда ни посмотрю —
Повсюду пятна голубые.

Церковный колокол гудел. Умолк.
Я все наедине с собою.
Скрипит и гнется жарко-алый шелк
Под неумелою иглою.

На всех явлениях лежит печать.
Одно с другим как будто слито.
Приняв одно — стараюсь угадать
За ни другое, — то, что скрыто.

И этот шелк мне кажется Огнем.
И вот уж не Огнем — а Кровью.

А Кровь — лишь знак того, что мы зовем
На бледном языке — Любовью.

Любовь — лишь звук... Но в этот поздний час
Того, что дальше, — не открою.
Нет, не огонь, не кровь... а лишь атлас
Скрипит под робкою иглою.[4]

Первые три строфы этого стихотворения воспроизводят пространство и время реального мира: «третий день» (время), «пятна голубые«, »жарко-алый шелк», «игла» (пространство). Присутствуют детали, передающие реальность ощущений человека в этом пространстве и в этом времени («мысли — жадные и злые», «болит спина», «куда ни посмотрю — повсюду пятна голубые», «неумелая игла»), есть даже изображение реально движущегося времени в реальном пространстве («церковный колокол гудел. Умолк»). Но уже в третьей строфе возникает ощущение, ожидание чего-то необычного, выходящего за рамки данной реальности:

На всех явлениях лежит печать.
Одно с другим как будто слито.
Приняв одно — стараюсь угадать
За ним другое, — то, что скрыто.

Длительное («уж третий день»), напряженное до боли («болит спина, куда не посмотрю — повсюду пятна голубые») вглядывание в «жарко-алый шелк» и работа с ним, которая даже не очень ладится («неумелая игла»), открывают целый мир, который скрыт за этим шелком, и который может быть открыт не всеми. Игра, переливы жарко-алого атласа открывают иной мир, в котором есть свой Огонь, своя Кровь, своя Любовь (все три слова — с заглавной буквы!), есть даже свой звук. Однако таинственный мир открывается лишь на какое-то мгновение, и за Огнем, Кровью, Любовью, Звуком кроется что-то еще («что дальше, — не открою»), может быть, еще более значительное и таинственное, но художественный мир стихотворения снова возвращен в первоначальное состояние, к реально-

му времени и пространству: «... лишь атлас Скрипит под робкою иглою».

Так реализовывалась в эстетике символизма идея двоемирия, когда символ является своеобразным посредником, связующим звеном между реальностью и мечтой, мнимым и подлинным.

Утверждать, что символисты полностью отрицают реальность, было бы неверно: для них реальность может служить средством постижения сверхреальности, средством проникновения в ее сущность, как это видно на примере стихотворения З. Гиппиус «Швея», когда роль такого средства выполняет «жарко-алый шелк». В русле такого понимания реальности звучит и мысль **Федора Сологуба** (Федор Кузьмич Тетерников, 1863–1927) о том, что «для высокого искусства образ предметного мира — только окно в бесконечность». А так как художественный образ — основной элемент мышления в искусстве, то последнее понимается в качестве связующего звена между реальностью и сверхреальностью.

Для того, чтобы «высокое искусство» выполняло свою связующую функцию, оно должно быть областью «таинственных намеков», «знаков», смутных ожиданий. Оно постоянно должно стремиться запечатлевать нечто непостоянное, мимолетное, изменчивое, наполненное знаками, символами, образами иных миров:

Я не знаю мудрости, годной для других,
Только мимолетности я влагаю в стих.
В каждой мимолетности вижу миры,
Полные изменчивой радужной игры.
Не кляните, мудрые. Что вам до меня?
Я ведь только облачко, полное огня.
Я ведь только облачко. Видите: Плыву.
И зову мечтателей... Вас я не зову![5]

«Я не знаю мудрости, годной для других...», 1902

В этом стихотворении **Константина Дмитриевича Бальмонта** (1867–1942) — своеобразная программа символистской поэтики: и индивидуальность «мудрости», которая годна не для всех, и

необходимость «влагать» в свой стих «мимолетности», которые для поэта-символиста наполнены целыми мирами, меняющимися и красочными («радужной игры»). Словно бы развивая тезис об индивидуальном характере символистской «мудрости», **Андрей Белый** (Борис Николаевич Бугаев, 1880–1934), размышляя о месте символизма в философии культуры, писал: «Всякое познание есть фейерверк слов, которыми я наполняю пустоту, меня окружающую; <...> Никто никого не убедит. Никто никому ничего не докажет; всякий спор есть борьба слов, есть магия; я говорю только для того, чтобы заговорить; фехтование словами, имеющее вид диспута, есть заполнение пустоты чем бы то ни было <...>»[6]

Поэтому-то символисты и не хотят знать «мудрости, годной для других», ибо мудрость индивидуальна, в лучшем случае — для избранных («зову мечтателей»). Отсюда — «мимолетности», мгновенности, которыми наполняется их поэзия. «Мимолетности», в каждой из которых — «миры, полные изменчивой радужной игры». Так поэзия становится окном в мир мечты и фантазии, таинственного и неявного. Эту тягу ко всему таинственному и неведомому символисты считали своей отличительной чертой, выделяющей их среди современников:

И, с надеждою в сердцах,
Умирая, мы тоскуем
О несозданных мирах.
Мы неведомое чуем. [IV, 522]

Д. Мережковский. «Дети ночи», 1896

Акмеисты противопоставили мистическим устремлениям символистов к «непознаваемому» и «таинственному» свое восприятие земного мира в его зримой конкретности, живое и непосредственное ощущение природы, культуры, мироздания, не отказываясь при этом от идеи двоемирия. Другое дело, что, если символисты в своем понимании мира как двусферного, ставили знак «плюс» миру идеальному и «минус» реальному, то акмеисты и идеальному, и реальному миру ставят преимущественно знак «плюс». Они

были убеждены в том, что познание сверхреального невозможно без познания реального. Поэт **Сергей Митрофанович Городецкий** (1884–1967) писал: «Борьба между акмеизмом и символизмом, если это борьба, а не занятие покинутой крепости, есть прежде всего борьба за э т о т мир, звучащий, красочный, имеющий формы, вес и время, за нашу планету Землю. Символизм, в конце концов, заполонив мир «соответствиями», обратил его в фантом, важный лишь постольку, поскольку он сквозит и просвечивает иными мирами, и умалил его высокую самоценность. У акмеистов роза опять стала хороша сама по себе, своими лепестками, запахом и цветом, а не своими мыслимыми подобиями с мистической любовью или чем-нибудь еще. Звезда Маир, если она есть, прекрасна на своем месте, а не как невесомая точка опоры невесомой мечты. Тройка удала и хороша своими бубенцами, ямщиком и конями, а не притянутой под ее покров политикой. И не только роза, звезда Маир, тройка, — хороши, т.е. все уже давно прекрасное, но и уродство может быть прекрасно. После всех «неприятий» мир бесповоротно принят акмеизмом во всей совокупности красот и безобразий. Отныне безобразно только то, что безобразно, что недовоплощено, что завязло между бытием и небытием».[7]

Поэт не случайно выделяет местоимение «этот» относительно слова «мир». Такое выделение есть свидетельство тому, что акмеисты никак не отказывают в существовании еще и какому-то другому, «не этому» миру. В стихотворении «**Адам**» поэт снова настаивает на ценности реального мира:

Просторен мир и многозвучен,
И многоцветней радуг он,
И вот Адаму он поручен,
Изобретателю имен.

Назвать, узнать, сорвать оковы
И праздных тайн и ветхой мглы —
Вот первый подвиг. Подвиг новый —
Живой земле пропеть хвалы.[8]

Николай Степанович Гумилев (1886–1921) в статье «**Наследие символизма и акмеизм**» (1913) писал: «Русский символизм направил свои главные силы в область неведомого. Попеременно он братался то с мистикой, то с теософией, то с оккультизмом. Некоторые его искания в этом направлении почти приближались к созданию мифа. И он вправе спросить идущее ему на смену течение, только ли звериными добродетелями оно может похвастать и какое у него отношение к непознаваемому...

<...> Всегда помнить о непознаваемом, но не оскорблять своей мысли о нем более или менее вероятными догадками — вот принцип акмеизма. Разумеется, познание Бога, прекрасная дама Теология, останется на своем престоле, но ни низводить ее до степени литературы, ни литературу поднимать в ее алмазный холод акмеисты не хотят».[9]

Акмеисты не отказываются от идеи сверхреальности, от непознаваемого («прекрасная дама Теология, останется на своем престоле»). Однако свои представления о сверхреальности они не желают строить на более или менее вероятных догадках о ней: их интересуют точные сведения, основанные на познании реальности, или «настоящая связь» между реальностью и сверхреальностью, как это происходит у **Осипа Эмильевича Мандельштама** (1891–1939) в стихотворении «**Я вздрагиваю от холода...**» (1912, 1937):

Я вздрагиваю от холода —
Мне хочется онеметь!
В небе танцует золото —
Приказывает мне петь.
Томись, музыкант встревоженный,
Люби, вспоминай и плачь
И, с тусклой планеты брошенный,
Подхватывай лёгкий мяч!
Так вот она — настоящая
С таинственным миром связь!
Какая тоска щемящая,
Какая беда стряслась!

Что, если, вздрогнув неправильно,
Мерцающая всегда,
Своей булавкой заржавленной
Достанет меня звезда?[10]

Здесь роль связующего звена между реальностью («тусклая планета») и сверхреальностью («таинственный мир») выполняет «легкий мяч», брошенный «музыкантом встревоженным» с той же самой «тусклой планеты». А «золото», как нечто недосягаемое, принадлежащее таинственному миру, сверхреальности, приказывающее петь «музыканту встревоженному», может быть смертельно опасным для этого самого музыканта. Кстати, у Андрея Белого в 1904 году вышел сборник под названием **«Золото в лазури»**, что можно читать как «Солнце в небе». А стихотворение О. Мандельштама стало своеобразным ответом на стремление символистов к запредельному, сверхреальному, как его понимали символисты.

Главным элементом сверхреальности для ***футуристов*** было *слово*. Их представления о нем основаны на том, что они не просто отождествляли поэтическое слово с вещью, приравнивали его к физическому факту. Кстати, отсюда их убежденность, которую они неизменно реализуют на практике, в том, что «слово-вещь» можно создавать, изобретать. В своей идее «материализованного» слова они пошли значительно дальше. Они считали, что у всех слов на земле есть слово-прародитель. Так же, как у человечества есть праматерь Ева, так и у слов всех языков мира есть некий «прародитель», некое «праслово». А если так, то все слова — «родственники», особенно близкие по звучанию. К примеру, **Велимир Хлебников** (Виктор Владимирович Хлебников, 1885–1922) выстраивает такие ряды «слов-родственников»: *тело — туша — тень; воскресать — кресало и огниво; дело — душа — день; молодость — молодец — молния; солодка — сладость — солнце — сой — семья — сын — семя — сиять; мерзость — мерзнуть; стыд — стужа; холостой — холод; жить — жечь; горе — гореть — грех — греть; искренний — искра* и т.д. и т.п.

Так утверждается единство языка, в котором все слова произошли из одного корня, как некоей сверхреальности. На этом строится

его теория *«корнесловия»*, согласно которой сближаются, соединяются слова, далекие по смыслу, но близкие по звучанию. Группы идентичных или близких фонем, присущие различным словам, соединяют эти слова в новые семантические группы, создают новые семантические отношения. Значения слов начинают «переливаться» друг в друга, необычайно расширяются, дополняются:

Где *быль* — лишь радужная *боль*
О *славе*, о *боге*, о *беге* по *верам*,
И где не олений *король*
Для *крали* цветы *собирал старове*рам.

Часто такое сближение, «переливание» смысла строится с использованием имен собственных. У того же Хлебникова такими именами становятся Пушкин, Достоевский, Тютчев:

Но*чь* смотрится, как Тютчев,
Замерное безмерным полня, — ...

или:

О Тю*тчев туч*! какой загадке
Плывешь один, вверху внемля?..

Такой прием в поэзии называется *«анаграммированием»*. Нельзя сказать, что до футуристов русская поэзия не знала такого приема, однако последние, понимая слово как сверхреальность, доводят его до универсального, структурно- и семантико-образующего принципа. Мастер анаграммированного стиха **Владимир Владимирович Маяковский** (1893–1930):

У
лица.
Лица
У догов
годов
рез-
че.

Че-
рез.[1]

«Из улицу в улицу», 1913

Поэт добивается того, что слова «годы» и «доги», «резче» и «через», сочетание «у лица» и слово «улица» начинают восприниматься как однокоренные, что сообщает тексту новое, дополнительное, неожиданное, но вполне логически выстроенное содержание. Маяковский как поэт будет меняться, но во все периоды его творчества принцип анаграммирования останется. И примеру, в поэме «**Про это**» (1923) можно прочитать:

*П*ротиснувшись чудом сквозь тоненький шн*ур*,
раструба трубки разинув ораву,
по*гром*ом звонков *гром*я тишину,
разверг телефон д*ре*безжащую лаву. [IV, 143]

Благодаря отмеченному звуковому комплексу, слова объединяются в единый семантический комплекс, теряют смысловую обособленность, становятся знаками единого мира, в котором синтезировано и физическое, и социальное, и интимное.

Для модернистской культуры характерен **неомифологизм:** в связи с возможностью и необходимостью реализации своего индивидуального представления о сверхреальном, миф в модернизме тоже становится продуктом не общеколлективной, а индивидуальной фантазии. Отличие *мифологизма* от *неомифологизма* заключается в том, что во втором случае миф искажается, разрушается, получает новое содержание.

Миф в искусстве модернизма становится явлением не только мемориальным, но и интеллектуальным: в художественном тексте он возникает не столько как результат исторической и эстетической памяти, сколько как продукт индивидуальной фантазии художника. Неомифологическое сознание художника не столько цитирует миф, сколько, используя его систему архетипов или мифологем, воспроизводит собственные воззрения, раскрывает свою систему ценностей, создает свою концепцию истории или современности. Миф

трансформируется в мифообраз. В связи с проявлением неомифологического сознания весьма плодотворно сравнение мифа как такового с его изначальным, общеколлективным содержанием, с тем вариантом, который возникает в результате воздействия на него преобразующего сознания художника. Такое сравнение дает возможность не просто увидеть новое содержание мифологемы или архетипа, но и отметить то, как они стали знаками нового бытия, нового — не исторического, а метафизического представления о мире и человеке.

Обращение к мифу у модернистов может носить и традиционно мифологический характер. К примеру, у **Владислава Фелициановича Ходасевича** (1886–1939) есть стихотворение **«Путем зерна»**, давшее название сборнику 1920 года. В нем он обращается к мифологеме «путь зерна» для того, чтобы раскрыть свое отношение к событиям октября 1917 года (стихотворение написано 23 декабря этого года):

Проходит сеятель по ровным бороздам.
Отец его и дед по тем же шли путям,

Сверкает золотом в его руке зерно,
Но в землю черную оно упасть должно.

И там, где червь земной прокладывает ход,
Оно в заветный срок умрет и прорастет.

Так и душа моя идет путем зерна:
Сойдя во мрак, умрет — и оживет она.

И ты, моя страна, и ты, ее народ,
Умрешь и оживешь, пройдя сквозь этот год, —

Затем, что мудрость нам единая дана:
Всему живущему идти путем зерна.[12]

Тема стихотворения восходит к евангельской мысли: «Истинно, истинно говорю вам: если пшеничное зерно, падши в землю, не

умрет, то останется одно; а если умрет, то принесет много плода» (*Ин., 12, 24*). «Путь зерна» — это путь Иисуса Христа: через распятие и смерть в земной жизни — к воскресению, дарующему всему человечеству возможность спасения. Эта мифологема выступает в стихотворении в качестве универсальной модели: таким путем, по мысли Ходасевича, идет его страна, народ и его собственная душа. Поэт не искажает мифологический сюжет, а дает ему новое современное прочтение, новое понимание его смысла в современных условиях. Такое, неискаженное обращение можно определить как мифологизм.

Однако чаще всего писатель-модернист не столько цитирует миф, воспроизводит систему мифологем и персонажей, сколько сообщает этому мифу новое содержание. Получается не цитирование, а трансформация мифа, в результате которой существенно изменяется его традиционное содержание, становясь, порой прямо противоположным тому, которое было заложено в мифе изначально. Иными словами, в модернистском искусстве миф становится явлением рефлективным, индивидуально-интеллектуальным. Он — своеобразный продукт воздействия на традиционный, хорошо известный миф индивидуальной фантазии художника, результат трансформации им мифологического (коллективного) содержания.

Например, у Константина Бальмонта есть стихотворение «**Нить Ариадны**» (1894). Каждый грамотный читатель, хорошо помня известный миф о дочери критского царя Миноса Ариадне, которая помогла афинскому герою Тесею выйти из лабиринта Минотавра, снабдив его клубком ниток, конец которого был закреплен при входе, вправе ожидать поэтического переложения этого классического сюжета мировой литературы. Однако уже в самом начале стихотворения читаем:

Меж прошлым и будущим нить
Я тку неустанной проворной рукою:
Хочу для грядущих столетий покорно и честно служить
Борьбой, и трудом, и тоскою, —

Тоскою о том, чего нет,
Что дремлет пока, как цветок подводою,
О том, что когда-то проснется чрез многие тысячи лет,
Чтоб вспыхнуть падучей звездою.[13]

«Позвольте, — вправе спросить знающий древнегреческий миф читатель, — при чем тут «Я тку», ведь речь-то идет о «нити Ариадны»? И при чем здесь «нить Ариадны» как связь с грядущими столетиями, да еще и «борьбой, и трудом, и тоскою»? Роль этой нити в мифе совершенно иная». Однако такой упрек произведению модернисткой (в данном случае символистской) литературы несправедлив и неприемлем. В стихотворении Бальмонта «нить Ариадны» — это не попытка пересказать, переложить хорошо известный миф, а лишь повод для разговора о своем понимании роли поэта в современном мире, о своем, символистском, понимании сущности поэзии.

Поэт Валерий Брюсов в 1902 году создает стихотворение с точно таким же названием, как и у Бальмонта, в котором встречаем еще одну авторскую версию, еще одну интерпретацию мифологемы «нить Ариадны»:

... и долго я бежал по нити
И ждал: пахнет весна и свет.
Но воздух был все ядовитей,
И гуще тьма... Вдруг нити — нет.
... Завесой сумерки упали.
В бездонном мраке нет дорог. [I, 275–276]

И снова мы видим, как хорошо известный миф потерял свое изначальное содержание. Перед нами — миф, созданный уже Валерием Брюсовым, который только обратился к мифологеме «нить Ариадны» как к отправной точке для выражения собственных воззрений на «тьму» и «мрак» современного мира. Пытаясь объяснить сущность эпохи и человека в этой эпохе, Дмитрий Мережковский также обращается к мифу, наполняя его при этом новым содержанием, внося в него те смысловые компоненты, которые конкретно взятому мифу не характерны. Так происходит в стихотворении

«**Парки**» (1892), начало которого вполне соответствует содержанию древнегреческих мифов о Парках, дочерях Зевса и Фемиды, богинях судьбы. Однако, развивая тему применительно к своей эпохе и своему поколению, Мережковский «находит» в образе древних богинь греческой мифологии то, чего в этом образе никогда до него не было, но то, что волнует его лирического героя сегодня:

Будь, что будет — все равно.
Парки дряхлые, прядите
Жизни спутанные нити,
Ты шуми, веретено.

Все наскучило давно
Трем богиням, вещим пряхам:
Было прахом, будет прахом —
Ты шуми, веретено.

Нити вечные судьбы
Тянут Парки из кудели.
Без начала и без цели,
Не склоняют их мольбы,

Не пленяет красота:
Головой они качают,
Правду горькую вещают
Их поблеклые уста.

Мы же лгать обречены:
Роковым узлом от века
В слабом сердце человека
Правда с ложью сплетены.

Лишь уста открою — лгу,
Я рассечь узлов не смею,
А распутать не умею,
Покориться не могу.

Лгу, чтоб верить, чтобы жить,
И во лжи моей тоскую.
Пусть же петлю роковую,
Жизни спутанную нить,

Цепи рабства и любви,
Все, пред чем я полон страхом,
Рассекут единым взмахом,
Парка, ножницы твои! [IV, 530–531]

Богини судьбы, которые прядут нить человеческой жизни и в нужный, известный только им момент, перерезают эту нить, у Мережковского получают дополнительное содержание («правда с ложью»), они становятся даже «спасительницами» ото лжи: так проявляется неомифологическое начало поэтического сознания Дмитрия Мережковского.

Неомифологически видит своего бога футурист Владимир Маяковский в стихотворении **«Послушайте!»** (1914). Его лирическому герою дозволено не только «врываться» к его богу, но даже целовать его «жилистую руку», что никак не вяжется с православным пониманием бога и божественного. Поэт делает бога живым, заземленным, участвующим в делах и стремлениях человека:

И, надрываясь
в метаниях полуденной пыли,
врывается к Богу,
боится, что опоздал,
плачет,
целует ему жилистую руку,
просит —
чтоб обязательно была звезда! —
клянется —
не перенесет эту беззвездную муку! [I, 60]

В поэме **«Про это»** у Маяковского переосмыслена мифологема креста, который в мировой культуре является символом страданий и испытаний, символом того, что на каждом человеке лежит его крест,

его груз ответственности. У самого Маяковского неоднократно встречается эта мысль. К примеру, в том же стихотворении «**Хорошее отношение к лошадям**» (1918): «все мы немножко лошади, каждый из нас по-своему лошадь». У Маяковского крест словно бы перестает быть местом страданий и испытаний, а оказывается местом, где можно «вальс мурлыкать». Такое переосмысление тоже является неомифологизмом:

Эта тема придет,
прикажет:
— Истина! —
Эта тема придет,
велит:
— Красота! —
И пускай
перекладиной кисти раскистены —
только вальс под нос мурлычешь с креста. [IV, 138]

Ярчайший пример неомифологического сознания в модернизме являет собой роман **Михаила Афанасьевича Булгакова** (1891–1940) «**Мастер и Маргарита**» (1940). История жизни Иешуа Га-Ноцри — это история жизни Иисуса Христа, однако осмысленная неомифологически. Поэтому у Булгакова ему 27 лет, а не 33, как Христу, согласно Евангелию. Он не знает своего происхождения, не помнит даже своих родителей, в то время как в Евангелии от Матфея выведена родословная Иисуса Христа от Адама. В романе у него не 12 учеников, а один, и не ученик, а какой-то случайный человек, который все время что-то записывает и, по мнению самого Иешуа Га-Ноцри, записывает неправильно. И предает булгаковского героя не один из его учеников, а опять-таки какой-то совсем мало знакомый человек. Есть и другие разночтения в биографиях евангельского Христа и булгаковского Иешуа. Новозаветный миф таким образом становится плодом индивидуального сознания художника, картиной мира, созданной его творческим воображением. В этой картине мире есть «бродячий философ» Иешуа Га-Ноцри — наиболее идеальный герой Булгакова, которому принадлежат слова:

«... рухнет храм старой веры и создастся новый храм истины». В сознании художника рождается мысль о том, что в современности, обладатель истины, в отличие от Иисуса Христа, не должен настаивать на собственном обладании истиной, он должен скорее настаивать на необходимости ее поиска. Более того, если Христос осознает себя Мессией, Сыном Божиим, обладающим властью над людьми, то Иешуа осознает себя это просто человеком.

По евангельскому сюжету, Иуда заканчивает жизнь самоубийством, а в романе Булгакова его убивают по приказу Понтия Пилата. Мифологический сюжет снова изменен ради того, чтобы лишний раз обосновать, проиллюстрировать убежденность писателя в том, что предатели не имеют потенции к раскаянию.

Так проявляется в модернизме неомифологизм сознания художника, в котором миф, по сути дела, это уже не миф, а мифообраз, возникающий не как средство воспроизведения хорошо известного, традиционного содержания, а для создания своего собственного, отражающего индивидуальную систему воззрений на мир и на человека, а также актуальное для современной художнику эпохи. Миф, таким образом, понимается модернистами как *культурное пространство* для строительства своего индивидуального мира. Символисты вообще считали, что правильно понятый, разгаданный, правильно созданный миф может стать основой и быта, и бытия человека. Андрей Белый не только стремился переосмыслить содержание мифов, связанных с Золотым руно в книге «Золото в лазури», но и создал аргонавтический кружок, члены которого даже в одежде пытались вернуться к античным временам.

Такое понимание мифа является одним из отражений того, что культура модернизма — это исключительно *эгоцентрическая* культура. Это культура личности, осознающей свою исключительность в окружающем пространстве и текущем времени, в мире, где ее не удовлетворяет современное общественное устройство, с его социальными контрастами, угнетением, войнами. Не удовлетворяют и сложившиеся формы искусства. На такой бунт способна исключительная творческая личность, которая только одна может воз-

выситься над абсурдностью и несправедливостью реального мира. Собственная творческая личность понимается модернистами как главная ценность в окружающем пространстве и текущем времени. В 1893 году поэт Валерий Брюсов записал в дневнике: «Найти путеводную звезду в тумане. И я вижу ее: это декадентство. Да! Что ни говорить, ложно ли оно, смешно ли, но оно идет вперед, развивается и будущее будет принадлежать ему, особенно когда оно найдет достойного вождя. А этим вождем буду *Я*! Да, *Я*!»[14]

Не менее «скромно» назвал начинающий поэт и свою первую книгу — «**Шедевры**» (1895), в которой стремился продемонстрировать новые возможности декадентской лирики. Зинаида Гиппиус признавалась:

Но люблю я себя, как Бога, —
Любовь мою душу спасет.[15]

или:

Я не могу покоряться Богу,
Если я Бога люблю.[16]

Такие утверждения неоднократно встречаются в лирике З. Гиппиус. Постоянно подчеркивает исключительность своего лирического «я» К. Бальмонт. К примеру, стали хрестоматийными его строки:

Я — изысканность русской медлительной речи,
Предо мною другие поэты — предтечи,
Я впервые открыл в этой речи уклоны,
Перепевные, гневные, нежные звоны.[17]

Игорь Северянин (пусть и не без иронии) был убежден в собственной гениальности:

Я, гений Игорь-Северянин,
Своей победой упоен:
Я повсеградно оэкранен!
Я повсесердно утвержден!

От Баязета к Порт-Артуру
Черту упорную провел.
Я покорил Литературу!
Взорлил, гремящий на престол![18]

1912

В 1913 году Владимир Маяковский создает трагедию, которую назовет «**Владимир Маяковский**», а в 1915-м в статье «**О разных Маяковских**» с явной претензией на исключительность (пусть и эпатажную!) заявит: «Я — нахал, для которого высшее удовольствие ввалиться, напялив желтую кофту, в сборище людей, благородно берегущих под чинными сюртуками, фраками и пиджаками скромность и приличие.

Я — циник от одного взгляда которого на платье у оглядываемых надолго остаются сальные пятна величиною приблизительно в десертную тарелку.

Я — извозчик, которого стоит впустить в гостиную воздух, как тяжелыми топорами, занавесят словища этой мало приспособленной к салонной диалектике профессии.

Я — рекламист, ежедневно лихорадочно проглядывающий каждую газету, весь надежда найти свое имя...

Я — ...

Так вот, господа пишущие и говорящие обо мне, надеюсь, после такого признания вам уже незачем доказывать ни в публичных диспутах, ни в проникновенных статьях высокообразованной критики, что я так мало привлекателен». [I, 344]

Подобного возвышения собственного «я», возвышения надо всем и любыми способами искусство до модернистов не знало: «Ибо всё и во всем — Я, и только Я, и нет ничего, и не было, и не будет... И нет вне меня бытия», — заявлял, например, в предисловии к сборнику «**Пламенный круг**» Федор Сологуб, а в стихотворении 1896 года писатель идет еще дальше:

Я — бог таинственного мира,
Весь мир в одних моих мечтах.

Не сотворю себе кумира
Ни на земле, ни в небесах.
Моей божественной природы
Я не открою никому.
Тружусь, как раб, а для свободы
Зову ночь, покой и тьму.[19]

Однако эгоцентризм не был для модернистов самоцелью. «Бог таинственного мира», как заявляет Ф. Сологуб, — это бог того времени-пространства, которое он создает сам как художник, как демиург.

Лирический герой Николая Гумилева видел себя не только «конквистадором» или «открывателем новых земель», но и «зодчим», он «возревновал» о славе творца, как в земном, так и в небесном мирах:

Я — угрюмый и упрямый зодчий
Храма, восстающего во мгле.
Я возревновал о славе Отчей,
Как на небесах, и на земле.[20]

1921

Модернисты видят в художнике не только автора художественного текста, творца образов, но и демиурга, способного создавать свои миры, пересоздавать окружающий мир. Свое искусство они (особенно символисты) понимали как разновидность религии, как теургию, магию, с помощью которой можно изменить контуры окружающего пространства и ход текущего времени, подчинить их себе посредством собственной художественной мысли. Александр Блок был убежден в том, что «символизм есть воспоминание поэзии о ее первоначальных целях и задачах». Для Николая Гумилева «поэзия и религия — две стороны одной и той же монеты».[21] Федор Сологуб неоднократно обращается к образу созданной им звезды Маир, убежденный в том, что этот образ, если его правильно, а главное вдохновенно воплотить, обязательно материализуется:

Звезда Маир сияет надо мною,
Звезда Маир,
И озарен прекрасною звездою
Далекий мир.
Земля Ойле плывет в волнах эфира,
Земля Ойле,
И ясен свет блистающий Маира
На той земле.
Река Лигой в стране любви и мира,
Река Лигой
Колеблет тихо ясный лик Маира
Своей волной.
Бряцанье лир, цветов благоуханье,
Бряцанье лир
И песни жен слились в одно дыханье.
Хваля Маир.[22]

«Звезда Маир», 1898

«Далекий мир» возникает у Сологуба как надежда на спасение, как оппозиция тому реальному миру, в котором живет поэт.

Николай Гумилев задавал риторические вопросы: «Что есть прекрасная жизнь, как не реализация вымыслов, созданных искусством? Разве не хорошо сотворить свою жизнь, как художник творит свою картину, как поэт создает поэму? Правда, материал очень неподатлив, но разве не из твердого камня высекают самые дивные статуи?»[23] Уже в первой книге (**«Путь конквистадоров»**, 1905) его лирический герой уверенно заявил:

И если нет полдневных слов звездам,
Тогда я сам мечту свою создам
И песней битв любовно зачарую…[24]

«Я конквистадор в панцире железном..», 1905

В очерке **«Проблемы культуры»** из книги **«Символизм»** (1909) Андрей Белый обосновывает свое убеждение, по которому «последняя цель искусства — пересоздание жизни; недосказанным лозунгом этого утверждения является лозунг: искусство — не

только искусство; в искусстве скрыта непроизвольно религиозная сущность.

Последняя цель культуры — пересоздание человечества; в этой последней цели встречается культура с последними целями искусства и морали; культура превращает теоретические проблемы в проблемы практические; она заставляет рассматривать продукты человеческого прогресса как ценности; самую жизнь превращает она в материал, из которого творчество кует ценность».[25]

«Пересоздание человечества» для модернистов — это сотворение нового человека, и начинается оно с себя. Поэтому одной из центральных проблем модернистской литературы является проблема личности, индивидуального сознания как в окружающем мире, в реальности, так и в сверхреальности, как с точки зрения социума, так и с точки зрения вечности. Художники модернисты испытывают устойчивое недоверие к реалистическому пониманию и воспроизведению окружающего мира и человека в нем, считая реалистов заложниками текущей действительности, не способными возвыситься над элементарным наблюдением за этой действительностью, тогда как сами они — мыслители, способные возвыситься до сферы идеального: «<...> Реалисты всегда являются простыми наблюдателями, символисты — всегда мыслители.

Реалисты схвачены, как прибоем, конкретной жизнью, за которой они не видят ничего, — символисты, отрешенные от реальной действительности, видят в ней только свою мечту, они смотрят на жизнь — из окна. Потому что каждый символист, хотя бы самый маленький, старше каждого реалиста, хотя бы самого большого. Один еще в рабстве у матери, другой ушел в сферу идеальности».[26]

Индивидуальный процесс мышления ушедшего «в сферу идеальности» творческого сознания, заметим, сознания, как правило, разочаровавшегося в рационалистических способах решения проблемы, позволяет найти новые, нетрадиционные пути, приемы упорядоченного объяснения действительности и понимания сущности человеческой личности, ее места как в социуме, так и в вечности. Эти пути и приемы в модернизме мало связаны с научным знанием,

с рационалистической философией, скорее к личности модернисты подходят с позиций мифотворческого метода. В нем они ищут возможности исследования сознания отдельно взятого индивидуума.

Показательным примером такого мифотворчества может служить первая книга Александра Блока — **«Стихи о Прекрасной Даме»**, вобравшая в себя написанное поэтом в 1901–1902 гг. (вышла в 1905 г.). В ней стихи понимаются как миф, со своей атмосферой тайны, чудесного и сверхъестественного. Сама Прекрасная Дама — это плод мифотворческого сознания поэта. Однако, понятно, что ведущий мотив этой книги — мотив романтически-рыцарского поклонения мистической Даме выходит за пределы только мистического представления о ней. Поэту ведома любовь-страсть, абсолютно земная и естественная, он способен ощутить не только сверхъестественное начало, но и физически притягательное, реально ощутимое ее совершенство:

Я понял смысл твоих стремлений —
Тебе я заслоняю путь.
Огонь нездешних вожделений
Вздымает девственную грудь.
Моей ли жалкой, слабой речи
Бороться с пламенем твоим,
На рубеже безвестной встречи
С началом близким и чужим!
Я понял все, и отхожу я.
Благослови грядущий день.
Ты, в алом сумраке ликуя,
Ночную миновала тень.
Но риза девственная зрима.
Мой день с тобою проведен...
Пускай душа неисцелима —
Благослови прошедший сон.[27]

Интимное, личное постоянно сопрягается с мировым, вселенским. Чувство любви в «Стихах о Прекрасной Даме» переливается в мечтания о преображении мира Красотой, о грядущем (в соответ-

ствии с философской утопией В.С. Соловьева) схождении Вечной женственности на Землю. Такие мечты поэта во многом построены на противопоставлении «небесного» и «земного», однако с надеждами на будущее соединение, «синтез» этих двух начал. Такое соединение возможно через отношение к Прекрасной Даме. Высокая любовь лирического героя — это любовь-преклонение, но это и надежда на будущее счастье:

Все бытие и сущее согласно
В великой, непрестанной тишине.
Смотри туда участно, безучастно, —
Мне все равно — вселенная во мне.
Я чувствую, и верую, и знаю,
Сочувствием провидца не прельстишь.
Я сам в себе с избытком заключаю
Все те огни, какими ты горишь.
Но больше нет ни слабости, ни силы,
Прошедшее, грядущее — во мне.
Всё бытие и сущее застыло
В великой, неизменной тишине.
Я здесь в конце, исполненный прозренья.
Я перешел граничную черту.
Я только жду условного виденья.
Чтоб отлететь в иную пустоту. [I, 90–91]

Гимны Прекрасной Даме определили эмоциональный тон всей книги. Для рассказа о своей любви поэт избирает мотив Встречи лирического героя и Дамы. Эта Встреча должна преобразить мир лирического героя. Меняются его настроения: он то разочаровывается, то ревнует, то страстно жаждет земной любви, то даже боится знаменательной Встречи.

Предчувствую Тебя. Года проходят мимо —
Всё в облике одном предчувствую Тебя.

Весь горизонт в огне — и ясен нестерпимо,
И молча жду, — *тоскуя и любя*.

Весь горизонт в огне, и близко появленье,
Но страшно мне: изменишь облик Ты,

И дерзкое возбудишь подозренье.
Сменив в конце привычные черты.

О, как паду — и горестно, и низко.
Не одолев смертельные мечты!

Как ясен горизонт! И лучезарность близко.
Но страшно мне: изменишь облик Ты. [I, 93]

Это, во многом программное стихотворение, вобрало в себя и пламенную веру в неизменность Дамы («Всё в облике одном предчувствую Тебя»), и страх перед тем, что Дама может изменить свой лик («Но страшно мне: изменишь облик Ты»).

В книге «Стихи о Прекрасной Даме» преображения мира и лирического героя не происходит. Поэт оказался влюбленным в далекую от жизни мечту, он ждет земного воплощения идеала, сомневается в возможности такого воплощения и все-таки остается верным светлым надеждам на будущую полноту любви и счастья, на грядущее обновление мира.

Мысли о Прекрасной Даме не покидают поэта даже тогда, когда в его сознании постепенно разрушается поэтический миф о мистической красоте, Вечной Женственности, спасающей мир, тогда, когда этот мир предстает перед ним как смена хаотических впечатлений, смысл которых сложен и непостижим. Меняется мироощущение поэта. Если Мир Прекрасной Дамы он понимал как нечто вечное и нетленное, по сравнению с которым меняются лишь дела «мирские», «земные», то теперь он стремится к осознанию *движения* и *разрушения, созидания*. Поэт развивает новый для него поэтический символ — *«стихию»*, основной показатель которой — *неизменная* способность к бесконечной *изменчивости*.

Мир «стихии», в отличие от мира Прекрасной Дамы, неотделим от земного, поэтому в лирике поэта большое место начинают занимать стихи о городе, о природе. Меняется характер лириче-

ского переживания: рыцарское, небесное поклонение Даме становится земной страстью к женщине, к «незнакомке», встреченной в мире большого и уродливого города. В стихотворении **«Незнакомка»** (1906) поэт взволнованно вглядывается в прекрасную посетительницу загородного ресторана, пытаясь узнать, угадать ее тайну. Есть в этом стихотворении трепетное чувство тайны, есть неутолимая потребность разгадать эту тайну, но есть и горькая ирония по поводу того, где же истина. Есть реальный, «пыльный», «пьяный» и «тлетворный» мир, которого проблема тайны просто не волнует.

Лирика Николая Гумилева не просто воспевает волевое начало сильной личности, но подходит к ней с позиций мифотворчества. Эта личность утверждает себя в экзотическом мире, часто в тропических южных странах, временем действия зачастую становится историческое прошлое разных народов. Конквистадоры, маги, дьяволы, императоры, герои мифов Древней Греции и Рима, жестокие и властные завоеватели, «открыватели новых земель» наделяются у Николая Гумилева своими мифологическими чертами, получают свои мифологические биографии и истории. Такой мифологизм героев прошлого нужен поэту для того, чтобы в сравнении с ними ярче показать серость и заземленность жизни «людей настоящего», живущих буднично и бесцельно, предназначенных к тому, чтобы «быть тяжелыми камнями / Для грядущих поколений».

Свою сильную личность Гумилев наделяет поистине мифической силой, какими-то сверхъестественными способностями. Его высокомерный римлянин Помпей, подчиняет своей воле даже пиратов, которые захватили его в плен. Оказавшись один перед лицом тех, кто, «то храбрясь, то бледнея», требуют его казни, Помпей, покоряет пиратов себе:

Слышан зов. Это голос Помпея,
Окруженного стаей голубок.
Он кричит: «Эй, собаки, живее!
Где вино? Высыхает мой кубок».
.....

И, оставив мечтанья о мести,
Умолкают смущенно пираты
И несут, раболепные, вместе
И вино, и цветы, и гранаты.[28]

«Помпей у пиратов», 1907

Поэт был уверен в том, что и в жизни, и в творчестве можно всего добиться волевым усилием. Так волевым усилием Гумилев создает особый, мифический мир, наделяет героев мифическими способностями и характеристиками в то время, как мир реальный и его герои не могут удовлетворить представлениям поэта. Об этой особенности мифотворчества Николая Гумилева писал еще Валерий Брюсов, который заметил, что поэт сам создает для себя страны и населяет их им самим сотворенными существами, среди них не только люди, но звери, демоны. Главное же заключается в том, что в этих странах, «в этих мирах» у Гумилева явления подчиняются не обычным законам природы, а новым, существование которых открыл поэт. Персонажи лирики Гумилева живут и действуют не по законам обычной психологии, а по законам психологии мифотворческой.

Велимир Хлебников в своих размышлениях о судьбах человеческих и вселенной, проникнутых тревогой за будущее человека, отдаваемое во власть техники, обращается к мифотворчеству. Остро осознаваемый им нарастающий конфликт между цивилизацией и природой он облекает в построенные им мифические сюжеты. Стремясь поведать о необходимости учиться высшей мудрости у зверей, птиц и растений, он создает одно из первых своих значительных произведений — поэму в прозе **«Звериец»** (1909). Это поэма о единстве всего сущего на земле, и, в первую очередь — о единстве человека с окружающим его живым миром и строит ее как своеобразное собрание, свод мифических мини-сюжетов:

«И что на свете потому так много зверей, что они умеют поразному видеть Бога.

Где звери, устав рыкать, встают и смотрят на небо.

Где живо напоминает мучения грешников тюлень, с воплем носящийся по клетке.

Где смешные рыбокрылы заботятся друг о друге с трогательностью старосветских помещиков Гоголя.

Сад, Сад, где взгляд зверя больше значит, чем груды прочтенных книг.

Сад.

Где орел жалуется на что-то, как усталый жаловаться ребенок.

Где лайка растрачивает сибирский пыл, исполняя старинный обряд родовой вражды при виде моющейся кошки.

Где козлы умоляют, продевая сквозь решетку раздвоенное копыто, и машут им, придавая глазам самодовольное или веселое выражение, получив требуемое.

Где завысокая жирафа стоит и смотрит.

Где полдневный пушечный выстрел заставляет орлов посмотреть на небо в ожидании грозы..».[29]

Происходящее, описанное в этой поэме невозможно связать в единый сюжет (что видно даже на примере одного небольшого отрывка). Каждая ее строка — это результат авторского мифологического взгляда на мир и сюжет для развернутого эпического или лирического размышления, к примеру, о несметном количестве зверей, как результате того, «что они умеют по-разному видеть Бога». Или о «взгляде зверя», который «больше значит, чем груды прочтенных книг». И почему это тюлень «живо напоминает мучения грешников»? И откуда «рыбокрылам» ведома «трогательность старосветских помещиков Гоголя»?

Каждая из представленных в тексте поэмы подробностей, данная в сочетании с другими, составляет картину бытия большого и многообразного, но единого мира, в котором сплелись «рыбокрылы» (по всей вероятности, пингвины) и старосветские помещики Гоголя (они заботятся друг о друге с одинаковой трогательностью); орел и усталый ребенок, «завысокая жирафа» и орлы, ожидающие грозы после «полдневного пушечного выстрела» (традиционный выстрел пушки Петропавловской крепости ежедневно в полдень).

Велимира Хлебникова волновала усиливающаяся власть техники над человеком. В фантастической поэме «Журавль» (1909, 1911)

поэт разворачивает мифический сюжет «восстания вещей», когда вся человеческая техника, все вещественные плоды цивилизации, соединившись с восставшими из гробов трупами, образуют чудовищную исполинскую птицу, основой, остовом которой стал подъемный кран. Эта птица берет власть над городом:

< ... > Из желез
И меди над городом восстал, грозя, костяк,
Перед которым все человечество и все иное лишь пустяк.
.....
Полувеликан, полужуравль,
Он людом грозно правил,
Он распростер свое крыло, как буря волокна,
Путь в глотку зверя предуказан был человечку,
Как воздушинке путь в печку.
Над готовым погибнуть полем
Узники бились головами в окна,
Моля у нового бога воли.
Свершился переворот. Жизнь уступила власть
Союзу трупа и вещи. [189–191]

«Союз трупа и вещи» — главная опасность развития цивилизации, бездумного поклонения техническому прогрессу. Поэт рисует апокалипсическую картину пожирания детей — будущего человечества чудовищем, рожденным в результате синтеза технического прогресса и мертвецов:

< ... > Матери выводили
Черноволосых и белокурых ребят
И, умирая во взоре, ждали.
Одни от счастия лицо и концы уст зыбят,
Другие, упав на руки, рыдали.
Старосты отбирали по жеребьевке детей —
Так важно рассудили старшины —
И, набросав их, как золотистые плоды, в глубь сетей,
К журавлю подымали в вышины.
Сквозь сетки

Опускалась головка, колыхая шелком волос.
Журавль, к людским пристрастясь обедням,
Младенцем закусывал последним. [192]

Нашлись «учителя и пророки», которые научили людей молиться этому исполинскому чудищу, новому мифическому пожирателю людской плоти, «о необоримом говоря роке». Катастрофа у Хлебникова прекращается так же внезапно, как и начинается, оба момента в поэме не мотивированы:

Но однажды он поднялся и улетел вдаль.
Больше его не видали. [192]

Такое решение еще более драматизирует ситуацию: трагедия «союза трупа и веши» начинается неожиданно и так же неожиданно наступает ее конец. Однако этот «союз» не разрушен, он просто «улетел», а значит, может вернуться. Техника выступает в роли губительной силы, враждебной «всему живому на Земле, и в поэме **«Змей поезда»** (1910), в которой змей-поезд пожирает людей, и в поэме **«Бунт жаб»** (1913–1914), рисующей картины гибели жаб и лягушек под колесами поезда.

Поэзия Велимира Хлебникова органично включает в себя мифы и легенды многих народов мира: античные и славянские, Ближнего Востока и Африки. Используя их, соединяя и переплетая, добавляя собственные сюжетные линии и новые мифические персонажи, поэт стремился доказать, единство человеческой культуры. Эта идея была близка учению русского философа Н.Ф. Федорова (1828–1903) о «небратском» состоянии мира и его призыву к «восстановлению родства». Хлебникову особенно была близка одна из основных идей Федорова: «Жить нужно не для себя (эгоизм) и не для других, а со всеми и для всех».

Велимир Хлебников мечтал о «сверстанном человечестве», в статье **«Доски судьбы»** (1922) он размышлял: «В обычном словесном изложении человечество походит на белую груду, на вороха сырых свеженабранных листов печати, малейший ветер заставит их разлететься в стороны. Но есть способ сверстать эти разрозненные белые листы в строгую книгу..». [13]

Этот способ — глобальное отрицание государств и наций во имя космических судеб человечества, о чем заявлено, например, в «**Воззвании Председателей Земного шара**» (1917), одним из которых видел себя сам Велимир Хлебников. Первые предложения нового «правительства» выглядели так:

Законы быта да сменятся
Уравнениями рока.
Персидский ковер имен государств
Да сменится лучом человечества.
Мир понимается как луч.
Вы — построение пространств,
Мы — построение времени.
Во имя проведения в жизнь
Высоких начал противоденег
Владельцам торговых и промышленных предприятий
Дать погоны прапорщика
Трудовых войск
С сохранением за ними оклада
Прапорщиков рабочих войск.
Живая сила предприятий поступает
В распоряжение мирных рабочих войск. [614]

Ничего утопического сам поэт в идее «Председателей Земного шара», которая могла быть рождена только мифопоэтическим сознанием, не видел, считал ее реально достижимой. Не видел он ничего утопического и в своих мифопоэтических представлениях о мире и его строении, отраженных, к примеру, в поэме «**Ладомир**» (1920, 1921) Он верил в свои утопии и не находил понимания у современников. Поэт **Анатолий Борисович Мариенгоф** (1897–1962) в «**Романе без вранья**» (1926) вспоминал, как они с Сергеем Есениным, будучи в Харькове в 1920 году, решили подшутить над Велимиром Хлебниковым, жившим в этом время там: «... Есенин говорит:

— Велимир, вы ведь Председатель Земного шара. Мы хотим в Городском харьковском театре всенародно и торжественным церемониалом упрочить ваше избрание.

Хлебников благодарно жмет нам руки.

Неделю спустя перед тысячеглазым залом свершается ритуал. Хлебников в холщевой расе, босой и со скрещенными на груди руками, выслушивает читаемые Есениным и мной акафисты, посвящающие его в Председатели. После каждого четверостишия, как условлено, он произносит:

— Верую.

Говорит «верую» так тихо, что еле слышим мы. Есенин толкает его в бок:

— Велимир, говорите громче. Публика ни черта не слышит. Хлебников поднимает на него недоумевающие глаза, как бы спрашивая: «Но при чем же здесь публика?»

И еще тише, одним движением рта повторяет:

— Верую.

В заключение как символ Земного шара надеваем ему на палец кольцо, взятое на минуточку у четвертого участника вечера — Бориса Глубоковского.

Опускается занавес.

Глубоковский подходит к Хлебникову:

— Велимир, снимай кольцо.

Хлебников смотрит на него испуганно и прячет руку за спину.

Глубоковский сердится:

— Брось дурака ломать, отдавай кольцо!

Есенин надрывается от смеха.

У Хлебникова белеют губы:

— Это... это... Шар... символ Земного шара... А я — вот... меня... Есенин и Мариенгоф в Председатели...

Глубоковский, теряя терпение, грубо стаскивает кольцо с пальца. Председатель Земного шара, уткнувшись в пыльную театральную кулису, плачет светлыми и большими, как у лошади, слезами».[30]

Понимание модернистами собственной творческой личности в качестве главной ценности, как в окружающем пространстве и текущем времени, так и в картине мира художественного текста, помимо неомифологизма и мифотворчества, приводит к изменениям в таком

центральном элементе классической архитектоники художественного произведения, как роль и способы характеристики *персонажа*. В трактовке последнего модернисты исходят из индетерминической теории в философии, отвергающей всеобщую закономерность и причинную зависимость явлений в природе и в обществе. Они полагали, что детерминизм, свойственный культуре реализма, сближает искусство с естественными науками, в которых человек существует в качестве объекта аналитического исследования, как данность, сформированная обстоятельствами. Такой подход к человеку, гениально продемонстрированный, к примеру, Л. Толстым или Ф. Достоевским, А. Чеховым или Г. Флобером, по мнению модернистов, делает его рабом природы, реальных обстоятельств жизни, т.е. реальных пространства и времени, абсолютно игнорируя человека как совокупность возможностей, игнорируя иррациональное начало его индивидуальной сущности. Для проникновения в эту индивидуальную сущность, для понимания человека как совокупности возможностей традиционные подходы к нему посредством социальной характеристики или психологического анализа не годятся. Такие подходы — следствие «порочного» союза реалистической культуры с позитивными науками. В противовес психологизму искусства прошлого модернистам свойственен принципиальный антипсихологизм.

Психологически необоснованным выглядит, например, поведение Ардалиона Передонова, о котором поведал Ф. Сологуб в романе **«Мелкий бес»** (1902). Он — всего лишь один из уродов, населяющих мир «Мелкого беса», хотя и центральный. Он выписывается автором с натуралистическими подробностями, возвышается до символического обобщения, где все подается преувеличенно, утрированно, доводится до кошмара, до нелепости, до патологии. Писатель-модернист не дает возможности своему герою существовать естественно, по законам психологической и житейской логики — он пристрастен и тенденциозен, герой у писателя-модерниста — это марионетка в его руках, с которой можно делать любые эксперименты. Существо же эксперимента зависит только от идеи, владеющей автором.

А Сологубу важно раскрыть идею «чудовищного жизни», вот и возникает этакое «чудовище» Ардалион Передонов, встретить которое в реальной жизни в принципе невозможно: «Его чувства были тупы, и сознание его было растлевающим и умерщвляющим аппаратом. Все доходящее до его сознания претворялось в мерзость и грязь. В предметах ему бросались неисправности и радовали его. Когда он проходил мимо прямостоящего и чистого столба, ему хотелось покривить его или испакостить. Он смеялся от радости, когда при нем что-то пачкали. Чисто вымытых гимназистов он презирал и преследовал... Неряхи были для него понятнее. У него не было любимых предметов, как не было любимых людей, — и потому природа могла только в одну сторону действовать на его чувства, только угнетать их... Быть счастливым для него значило ничего не делать и, замкнувшись от мира, ублажать свою утробу <...>»[31]

Вместо психологического анализа писатель использует прямое авторское слово, которое, как указующий перст, дает читателю направление понимания сущности героя, раскрывает и растолковывает мотивацию его поступков, создает эмоциональное настроение повествования. Сама идея изображения душевного мира личности в модернизме оказывается на втором плане. Писателя более всего волнует изображение мира таким, каким видит его разлагающаяся и уже разложившаяся личность, личность, постепенно теряющая связь с этим миром, с реальным пространством и временем. Такой личности мир видится бесовщиной, игрой мелкого беса. Только в больное, редуцированное сознание могла прийти *недотыкамка серая*. Через общение с последней герой преодолевает ограниченность реального пространства и времени и разрывает связи с окружающей реальностью, давая волю иррациональному началу, раскрывая свою индивидуальную сущность. Другое дело, что освобождение от реальности в романе Сологуба происходит за счет безумия героя.

В больном воображении, редуцированном сознании модернисты вообще видят особую ценность и даже красоту. **Алексея Михайловича Ремизова** (1877–1957) в повести «**Часы**» (1908) волнует не-

однозначное, внутренне сложное, «расколотое» сознание. В центре повествования — образ молодого человека Кости Клочкова, обязанность которого заводить часы, «по которым жил город». Наблюдая за жизнью последнего, герой начинает бояться «хода минут», потому что за этим ходом ощущает бессмысленность существования человека. Он начинает осознавать, что человек — игрушка и раб времени, которое безостановочно повторяет свои секунды, минуты, часы.., и это движение ему неподвластно. Нельзя вернуть прошлое, в котором его приятель Нелидов потерял друга и любимую. В настоящем бессмысленны хлопоты Христины по спасению мастерской. Безнадежно и будущее, особенно для еще одной героини повести, неизлечимо больной Кати. Слугами времени, его инструментом порабощения человека являются часы. Чтобы получить свободу от времени — одной из двух категорий любой реальности — Костя ломает городские соборные часы. Однако такое освобождение — это бунт человека расколотого сознания, бунт, в основе которого, как и в случае с сологубовским Передоновым, безумие.

У **Марка Шагала** есть картина «**Часы (время)**» (1911), на которой сами часы занимают все пространство, а человеку отведена только совсем малая, буквально крохотная часть его. Фигура человека, сидящего под часами у черного окна, угловата и некрасива. Человек выглядит подавленным самим масштабом, самими «размерами» времени и чернотой открытого пространства за окном.

Еще один вариант, если и не редуцированного, то расколотого, двойственного сознания появляется у А. Ремизова в повести «**Неуемный бубен**» (1909). Герой повести Иван Семенович Стратилатов, которому «седьмой десяток пошел», являет собой, с одной стороны, сложившуюся натуру человека, живущего в устоявшемся быте и бытие. Некоторые из современников вообще увидели в нем один из вариантов «человека в футляре». Но, с другой, он являет собой натуру страстную и противоречивую, неуемную. Он не просто путает, перемешивает (пусть и во сне) строки молитвы к Богородице и пушкинской «Гаврилиады», он живет страстью перекупщика старинных вещей и пересказчика историй. И вот тогда он «пуска-

ется во все тяжкие — всякие истории, всякие приключения, всякие похождения исторические, современные и даже апокрифические, из отреченных книг заимствованные, вроде «Повести о Ноевом ковчеге», все, как на подбор, содержания весьма тонкого, жарит он на память, как по-писаному, пересыпая анекдотами, шуткою и так, попутными замечаниями, тоже по смыслу своему исключительной легкости, затем переходит к стихам, известным больше в рукописном виде, нежели из печатных книг, вроде знаменитой «Первой ночи», и декламирует поэмы нараспев, с замиранием — по-театральному.

< ... > Разгорячается воображение, вылетают слова все игривее и забористее, да такое загнет, небу жарко. И уж не пришептывает, а словно в бубен бьет, молодцевато вытягивается на своих жилистых тонких ножках, инда утроба вся вздрагивает, стойкий, этак встает открыто плешью к солнцу, и она, смазанная маслом, румянится, как обе щеки, малиновым румянцем.

— Неуемный бубен! — взвывал, трясясь от хохота, безногий Адриан Николаевич».[32]

«Укоренившийся», но и обуреваемый страстью, Иван Семенович из-за своей страсти к молоденькой Наденьке и погибнет: не выдержит страсти к предавшей и обворовавшей его прельстительнице, однако от самой страсти так и не избавится: «А как прийти последнему часу, за минуту до смерти, затихать уж стал и ералаш свой бросил — перестал бредить, да вдруг как вскочит с койки, выпрямился, вытянулся на своих жилистых тонких ногах, инда утроба вся вздрогнула, стойкий, этак стал открыто плешью к солнцу, — сиделка уверяла, что Богородицу читать стал, а фельдшер Жохов хихикал, что вовсе не Богородицу, а будто стихи какие-то, — и как подкошенный повалился; пот выступил на переносице, и покатилась капля по носу, капля за каплею, выбрало у него свет — отемнело, и отошел в вечную жизнь».[33]

Таким образом, по Ремизову, получается, что «укорененность» — это то, что удерживает человека в связях с реальным миром, а «страсть» разрывает эти связи, уводит человека из реальности «в вечную жизнь».

Модернисты видят в человеке, прежде всего жертву обстоятельств, вырваться из которых можно либо через безумие, либо через уход в мир иной.

Своеобразное воплощение образа расколотого сознания представляет роман Андрея Белого **«Петербург»** (1911–1913). Виновником такой расколотости в нем является город-демиург, он — властелин всего происходящего, он обладает своей самостоятельной жизнью и созидательной силой. В романе активны, динамичны как детали интерьера, так и пейзажа, они всегда совершают какие-то действия, находятся в движении, иногда даже словно бы управляют человеком:

«Со стола поднялась холодная длинноногая бронза; ламповый абажур не сверкал фиолетово-розовым тоном, расписанным тонко: секрет этой краски девятнадцатый век потерял; стекло потемнело от времени; тонкая роспись потемнела от времени тоже.

Золотые трюмо в оконных простенках отовсюду глотали гостиную зеленоватыми поверхностями зеркал; и вон то — увенчивал крылышком золотощекий амурчик; и вон там — золотого венка и лавры, и розаны прободали тяжелые пламена факелов. Меж трюмо отовсюду поблескивал перламутровый столик;

<...> издалёка-далека, будто дальше, чем следует, опустились испуганно и принизились острова; принизились земли; и принизились здания; казалось — опустятся воды, и хлынет на них в этот миг: глубина, зеленоватая муть; а над этою зеленоватою мутью в тумане гремел и дрожал, вон туда убегая, черный, черный такой Николаевский Мост;

<...> на большой черный мост, на пространство Невы, где так блекло чертились туманные, многотрубные дали, и откуда испуганно поглядел Васильевский Остров;

<...> матово намечался сперва, потом с неба на землю спустился — грязноватый, черновато-серый Исакий; намечался и вовсе наметился: конный памятник Императора Николая; металлический Император был в форме Лейб-Гвардии;

<...> там дома сливались кубами в планомерный, пятиэтажный ряд;

<...> Петербургские улицы обладают несомненнейшим свойством: превращают в тени прохожих; тени же петербургские улицы превращают в людей».[35]

Если у Алексея Ремизова человек — это игрушка в руках времени, то у Андрея Белого он оказывается игрушкой в руках пространства, номинированного как Петербург. Последняя из приведенных цитат — лучшее тому свидетельство. Человек в романе уподобляется вещи, автор постоянно подчеркивает его бессилие и беспомощность, марионеточность в сравнении с живущим, движущимся, действующим городом-демиургом. Эту особенность подметили уже современники. Э.К. Метнер, например, писал Андрею Белому: «Читаю «Петербург». Восхищаюсь, ужасаюсь, тону, захлебываюсь (до губошлепства — невыносимая вещь — хочется кричать: так нельзя! Постойте! Караул, грабят! Украли человека! вынули человека, остались одни кальсоны!»[36]

«Кража человека» в романе проявляется в том, что в нем принципиально отсутствует цельный органический образ человека. Николай Аполлонович Аблеухов внешне выступает и как «красавец», и как «уродище». Он производит впечатление, с одной стороны, глубоко духовной, содержательной личности, а с другой, жалкого и безвольного существа. В свое время он необдуманно дал обещание одной не очень серьезной партии участвовать в террористическом акте и вынужден, выполняя это обещание, подложить бомбу своему родному отцу. Другое дело, что его участие не возымело нужного результата, поступок заканчивается нелепостью, как и поступки и действия героев романа вообще.

И все потому, что герои живут, постоянно ощущая на себе насилие города, города — властителя их судеб. Уже само рождение Николая Аполлоновича в пространстве города-демиурга связано с насилием: «<...> в ту ночь Аполлон Аполлонович, статский советник, совершил гнусный, формой оправданный акт: изнасиловал девушку; насильничество продолжалось года; зачат был Николай

Аполлонович между улыбками: похоти и покорности; удивительно ли, что Николай Аполлонович стал сочетанием отвращения, перепуга и похоти? Надо было приняться за воспитание ужаса, порожденного ими: очеловечивать ужас».[36]

Герой, который номинирован в тексте как «ужас», а процесс его воспитания как «очеловечивание ужаса» — это пример извращенного, редуцированного сознания.

Пространство искажает сознание героя, сообщает ему двойственность, расколотость восприятия мира в романе **Владимира Владимировича Набокова** (1899–1977) **«Защита Лужина»** (1930). Шахматный гений Александр Иванович Лужин настолько увлечен красотой логики шахмат, что начинает жить словно на грани двух миров: реального и шахматного. Он начинает воспринимать предметы и явления реального мира как шахматную доску и фигуры на ней. Игра в шахматы приобретает функцию модели мира в том смысле, что пространство самого романа уподобляется шахматному, т.е. шахматной доске; время циклично, события повторяются, подобно шахматным комбинациям, а персонажи сближаются с фигурами, действия которых ограничены их ролью в игре.

Все, что происходило вокруг, воспринималось Лужиным как ходы, комбинации в игре. Но попытки проследить их закономерность и построить защиту оказываются безуспешными. Защиту выстраивает игрок, а не пешка, отсюда — «Единственный выход — нужно выпасть из игры».

«Выпасть из игры» — в этом сосредоточились все способности Лужина к активным, самостоятельным действиям, он — «взбунтовавшаяся пешка».

Объяснение мира как игры в шахматы оказалось возможным в силу того, что в основе мира «обыденного», как и в основе мира «шахматного», лежат одни и те же принципы: непостижимость логики событий, цикличность, повторяемость — все это возможно объяснить моделью *мир — шахматы, человек — пешка, события — ходы, жизнь — партия* (*комбинация*). Человек-пешка — объектен,

единственный произвольный ход — «выпасть из игры» — уйти из жизни.

Шахматы у Набокова выполняют функцию мифа, они — его образец, модель мифотворчества. Одним из важнейших условий обретения игрой функций мифа было устранение пространственного ограничения. Это условие выполнено: мир для Лужина — «Великая доска». Но изменения пространственной организации не могут происходить изолированно. Как уже отмечалось выше, Лужин-игрок становится пешкой, уже не он играет — им играют. Шахматная доска предполагает наличие на ней фигур, фигуры, по шахматным правилам — объектны, они лишь служат для воплощения воли игроков. Итак, игроки — вне шахматного пространства (доски), но все происходящее на ней — отражение их воли.

В сознании Лужина весь мир стал «Великой доской», и если мир - шахматная доска, то игроков в этом мире нет, они за его пределами. Запредельное положение тех, от чьей воли зависит все в этом мире, делает их таинственными и непостижимыми. Лужин — в этом мире, значит, он не игрок — он пешка, пешка на «Великой доске» — таков итог распространения шахматного принципа организации пространства на внеигровую действительность.

Уход Александра Ивановича, который в реальном времени и пространстве выглядит как самоубийство, на самом деле является попыткой уйти от раздвоенности, от балансирования на грани *игрового* (сверхреального) и *внеигрового* (реального) мира. Именно поэтому в последний момент, перед тем, как отпустить руки, он видит в глубине бездны некое подобие шахматной доски «бледные» и «темные» квадраты:

«Прежде чем отпустить, он глянул вниз. Там шло какое-то торопливое подготовление: собирались, выравнивались отражения окон, вся бездна распадалась на бледные и темные квадраты, и в тот миг, что Лужин разжал руки, в тот миг, что хлынул в рот стремительный ледяной воздух, он увидел, какая именно вечность угодливо и неумолимо раскинулась перед ним».[37]

И снова перед нами герой излюбленного модернистами редуцированного сознания, который преодолевает ограниченность реального пространства и времени ценой безумия, хотя роман заканчивается тем, что перед ним «угодливо и неумолимо» раскидывается сама *вечность*.

Модернисты могут возводить такое редуцированное сознание в абсолют, понимая его как сверхценность, как особую красоту проявления индивидуальности. Еще одним примером такого подхода может служить Бенджи Компсон, герой романа **Уильяма Фолкнера** (1897–1962) в «**Шум и ярость**» (1929).

Типичным для литературы модернизма является образ «маленького человека». Один рассказов Федора Сологуба так и называется «**Маленький человек**» (1907). В нем писатель поведал историю фантастического уменьшения в размерах надворного советника, кавалера ордена святой Анны Якова Алексеевича Саранина, своеобразного родственника Акакия Акакиевича Башмачкина. Только последний был мал социально, а герой Сологуба в прямом смысле постепенно превращается в маленького человека, в маленького настолько, что в какой-то момент и вовсе исчезает.

История, разумеется, фантастическая, но Ф. М. Достоевский называл такую фантастику «реалистической», когда сама невероятность событий позволяет высветить ужас реальной жизни. Ужас и «чудовищное жизни» окружающей реальности заключаются в данном случае в том, что человек как таковой не имеет никакой ценности, важны лишь его размеры. Потеря этих размеров влечет за собой неисчислимые бедствия, даже в «армянском сепаратизме» и «сочувствии к японцам» можно обвинить такого человека. И в этом, как и во всем другом, явившемся результатом «уменьшения» главного героя рассказа, нет ничего фантастического. У нас и не такое бывает, «у нас все бывает», как говорит героиня другого рассказа Федора Сологуба. Маленький человек в фантастическом сюжете позволяет писателю высветить абсурдность мира, в котором человек ценится по его физическим размерам. Уменьшаются эти размеры, и вместе с ними уменьшается, а затем и исчезает уважение

родных и близких, сослуживцев и начальства, прислуги и городовых, швейцаров и прохожих на улице.

«Маленький человек» — средний служащий, мелкий чиновник, торговец средней руки стал излюбленным персонажем модернистов потому, что в силу своей «малости» он более испытывает дисгармонию окружающего пространства и времени, он становится первой жертвой тех неурядиц и потрясений, которые происходят в окружающем мире. Модернизм создает поистине галерею разных типов и вариантов «маленького человека»: у **Франца Кафки** (1883–1924) это — чиновник Грегор Замза (**«Превращение»**, 1916), у **Джеймса Джойса** (1882–1941) — маклер Блум (**«Улисс»**, 1922), у **Альбера Камю** (1913–1960) — клерк Мерсо (**«Посторонний»**, 1944). Для **Андрея Платоновича Платонова** (1899–1951) таким маленьким человеком стал рядовой труженик (Вощев, Дванов, Макар Ганнушкин и др.), которому нужен смысл жизни или правда, на поиски которых он и отправляется.

Окружающая реальность заставляет, вынуждает «маленького человека» модернистов ощущать свое отчуждение от нее, осознавать себя «посторонним» в этом мире (Камю), «пропавшим без вести» в нем (Кафка), «человеком без свойств» (Музиль). Так в модернизме культивируется идея одиночества и сиротства человека в реальном времени и пространстве.

Одиночество героя модернистской литературы не может быть преодолено в семейных отношениях. Отношение к семье является еще одним из свидетельств того, что модернизм понимает окружающую реальность как дисгармонию. Нельзя сказать, что реалистическая традиция изображения семьи с ее психологическими, бытовыми, социальными проблемами, характерная, к примеру, для Достоевского и Тургенева, Диккенса и Флобера, Л. Толстого и Чехова, сходит на нет. Она сохраняется в творчестве писателей, реалистического типа культуры таких, как М. Шолохов и Дж. Голсуорси, Роже Мартен дю Гар и Теодор Драйзер.

В модернистской же литературе проблема семьи либо вообще не ставится, либо она представлена как проблема ее распада. Нет та-

кой проблемы для героев романа-утопии «**Игра в бисер**» (1943) **Германа Гессе** (1877–1962) и романа «**Волшебная гора**» (1924) **Томаса Манна** (1875–1955). Такая проблема не стоит перед героями «Мастера и Маргариты» М. Булгакова: к моменту встречи с Мастером Маргарита была замужем и никакой радости от своего замужества не испытывала, отношения же между Мастером и Маргаритой нельзя назвать семьей.

В романе А. Белого «Петербург» семья находится в состоянии разложения: сын рождается в результате уже упоминавшегося нами «насильничества», а потом жена Аполлона Аполлоновича Аблеухова сбежала с заезжим музыкантом, но была прощена мужем. В реальном повествовании семья Аблеуховых состоит только из отца и сына. У Томаса Манна роман «**Будденброки**» (1901) носит подзаголовок «Упадок одной семьи» и представляет собой обширное повествование о разложении любекского патрицианского рода, которое прослеживается на примере четырех его поколений. В романе У. Фолкнера «Шум и ярость» изображен упадок плантаторского рода, а в романе «**На смертном одре**» (1930) не менее трагичной выглядят история и судьба большой фермерской семьи; терпят крах попытки полковника Сатпена, героя романа «**Авессалом, Авессалом!**» (1936) создать «новую династию» плантаторов.

В цикле романов «**В поисках утраченного времени**» **Марселя Пруста** (1871–1922), более всего волнуют проблемы интуиции и субъективного восприятия пространства и времени, избирательной субъективности человеческой памяти, недостоверность того, что сообщает познание человеку о времени и о себе. И это убеждение в недостоверности представлений человека о себе и окружающем мире приводит к тому, что весь цикл проникнут глубочайшим пессимизмом относительно общественной и семейной жизни, относительно возможностей любви и добрых семейных отношений. Вот и возникает идея, согласно которой человеческая жизнь во всех ее, в том числе и семейных отношениях, — это «утраченное время».

Надежды героя романа В. Набокова «Защита Лужина» на счастливую семейную жизнь также не оправдываются: семья только ме-

шает ему реализовать себя как шахматного гения. По сравнению с шахматами, она оказывается пошлым и бессмысленным существованием.

Своеобразной вершиной идеи разложения семьи в модернистской культуре стал роман-дистопия **Евгения Ивановича Замятина** (1884–1937) **«Мы»** (1920), где последняя отсутствует в принципе. Ее заменили «розовыми билетами» на право вступить в близкие отношения с лицом противоположного пола, а заботу о детях, которые перестали быть «частной собственностью», полностью взяло на себя Государство Единого Времени.

Обращения к детям и детству для модернизма вообще не характерно. Исключением, едва ли не единственным, можно считать творчество Федора Сологуба. Дети — герои Федора Сологуба — гибнут, либо живут в условиях несправедливости и постоянного насилия.

Гибнет героиня рассказа **«Червяк»** (1896). Гибнет, поверив, что в отместку за разбитую чашку ей в рот во сне вползет червяк и постепенно съест ее изнутри. Внушение взрослого садиста оказывается настолько сильным, что девочка буквально угасает на глазах.

Гибнут дети — герои рассказа **«В толпе»** (1907), когда оказываются в толпе алчущих подарков, раздаваемых в честь юбилея города (этакая Ходынка уездного масштаба).

Остается жив герой рассказа **«Обыск»** (1908), но на всю жизнь с ним останется воспоминание о том оскорблении, которое он испытал, когда его обыскивали, незаслуженно заподозрив в краже.

Герой рассказа **«Свет и тени»** (1894) остался жив, может быть, потому, что нашел новый интересный для себя «мир теней» (он начал играть с тенями, создавать из них героев, ситуации). И этот мир оказался настолько интересным, что даже мать мальчика «уходит» в этот «мир теней» с ним, спасаясь от реальной жизни, с ее бесправием, серостью и безысходностью.

В рассказе **«Звериный быт»** (1912) попытка убить сына своего родного брата ради наследства, к счастью, не увенчалась успехом, но чудовищным выглядит сам мир, в котором детей готовы убить

ради материального обогащения. Чудовищно положение детей в этом мире, а особенно «детей в форме», как называл учащихся и гимназистов писатель.

Для литературы модернизма характерно понимание детства как одного из безвозвратно утраченного (Пруст) или искалеченного психической болезнью («**Шум и ярость**» Фолкнера), условиями жизни и системой воспитания:

Среди шатания в умах и общей смуты,
Чтобы внимание подростков поотвлечь
И наложить на пагубные мысли путы,
Понадобилась им классическая речь.

Грамматики народов мертвых изучая,
Недаром тратили вечерние часы
И детство резвое, и юность удалая
В прилежном изученьи стройной их красы.

Хирели груди их, согнутые над книгой,
Слабели зоркие, пытливые глаза,
Слабели мускулы, как будто под веригой,
И гнулся хрупкий стан, как тонкая лоза.

И вышли скромные, смиренные людишки,
Конечно, уж они не будут бунтовать;
Им только бы читать печатные коврижки
Да вкусный пирожок казенный смаковать.[38]

Показателен эпизод в романе «Мастер и Маргарита», когда героиня по пути на шабаш залетает в какую-то московскую квартиру. Там она видит мальчика, разговаривает с ним и приказывает ему ложиться спать, обещая рассказать сказку, которая у нее начинается так: «Была на свете одна тетя. И у нее не было детей, и счастья вообще тоже не было. И вот она сперва долго плакала, а потом стала злая <...>»[39] На этих словах мальчик уже спит. Героиня не зря вспоминает о том, что «у нее не было детей», ибо теперь утеряна

сама такая возможность: у ведьмы детей быть не может. И это еще одна деталь, которая свидетельствует о том, что реальный мир для культуры модернизма — это мир без будущего.

---

[1] Бодлер Ш. Соответствия // Европейская поэзия XIX в. Серия вторая. Т. 85. М., Худож лит. 1977. С. 697.

[2] Брюсов В.Я. «Я действительности нашей не вижу...» // Собр. соч. в 7 т. М., Худож. лит. 1973–1975. Т. 1. М., 1973. С. 100. Далее произведения В. Брюсова цитируются по этому изданию в тексте с указанием тома и страницы.

[3] Мережковский Д.С. Голубое небо. // Д.С. Мережковский. Собр. соч. в 4 т. Т. 4. М., Правда, 1990. С. 523. Далее произведения Д. Мережковского цитируются по этому изданию в тексте с указанием тома и страницы.

[4] Гиппиус З. Швея // Гиппиус З.Н. Стихотворения. Проза. — Екатеринбург: У-Фактория, 2005.С. 83–84.

[5] Бальмонт К. Я не знаю мудрости // Бальмонт К.Д. Нить Ариадны // Бальмонт К.Д. Собр. соч. в 2 т. Т. 1. М., Можайск-Терра, 1994. С. 578–579

[6] Белый А. Символизм и философия культуры // Символизм как миропонимание. М., Республика, 1994. С. 137.

[7] Городецкий С.М. Некоторые течения в современной русской поэзии // Поэтические течения в русской литературе конца XIX — начала XX века: Литературные манифесты и художественная практика: Хрестоматия / Сост. А.Г. Соколов, — М., 1988. С. 93–94.

[8] Городецкий Сергей. Адам http://www.litera.ru/stixiya/authors/gorodeckij/Adam.html

[9] Гумилев Н.С. Наследие символизма и акмеизм // Гумилев Н.С. Письма о русской поэзии. М.: Современник, 1990. С. 57–58.

[10] Мандельштам О. «Я вздрагиваю от холода...» // Мандельштам О.Э. Соч. В 2 т. Т. 1. Стихотворения. — М., Худож. лит. 1990. С. 77–78.

[11] Маяковский В. Из улицы в улицу // Маяковский В. Полн. собр. соч. в 13 т. М., 1955–1961. Т. 1. М., 1955. С. 38. Далее произведения В. Маяковского цитируются по этому изданию в тексте с указанием тома и страницы.

[12] Ходасевич В. Путем зерна // Ходасевич В. Стихотворения. Л., Сов. писатель, 1989. С. 94.

[13] Бальмонт К.Д. Нить Ариадны. Собр. соч. в 2 т. Т. 1. С. 13.

[14] Брюсов В. Дневники. (1891–1910). М., 1927. (запись от 4 марта 1893 г.). С. 12.

[15] Гиппиус З. Посвящение. Стихотворения. Проза. С. 21.

[16] Гиппиус З. Свобода. Там же. С. 123.

[17] Бальмонт К. «Я — изысканность русской медлительной речи...» // Русская поэзия конца XIX — начала XX века. М., Изд-во Моск. Ун-та, 1979. С. 209.

[18] Северянин И. Эпилог // Северянин Игорь. Стихотворения. Поэмы. — Архангельск: Сев.-Зап. Кн. Изд-во, 1988. С. 89.

[19] Сологуб Ф. Пламенный круг. М., 1908. С. 4.

[20] Гумилев Н. Память// Гумилев Н.С. Стихотворения и поэмы. М., Современник, 1989. С. 339.

[21] Гумилев Н. Читатель. Письма о русской поэзии. С. 59.

[22] Сологуб Ф. Звезда Маир. Русская поэзия конца XIX — начала XX века. С. 253.

[23] Письмо Н.С. Гумилева к В.Е. Аренс от 1 июля 1908 г. // Неизвестные письма Н.С. Гумилева. — Известия АН СССР. Серия литературы и языка, 1987. Т. 46, № 1. С. 51.

[24] Гумилев Н. «Я конквистадор в панцире железном...». Стихотворения и поэмы. С. 14.

[25] Белый А. Проблемы культуры // Символизм как миропонимание. М., Республика, 1994. С. 23.

[26] Бальмонт К. Элементарные слова о символистской поэзии. Поэтические течения в

русской литературе конца XIX — начала XX века. С. 54–55.

[27] Блок А. «Я понял смысл твоих стремлений...» // Блок А.А. Собр. соч. в 6 т. М., 1971. Т. 1. С. 86–87. Далее произведения А. Блока цитируются по этому изданию в тексте с указанием тома и страницы.

[28] Гумилев Н. Помпей у пиратов. Стихотворения и поэмы. С. 88.

[29] Хлебников В. Зверинец // Хлебников В. Творения. — М.: Сов. писатель,1986. С. 186. Далее произведения В. Хлебникова цитируются по этому изданию в тексте с указанием страницы.

[30] Мариенгоф А. Роман без вранья // Роман без вранья; Циники; Мой век...: Романы. — Л., Худож лит. 1988. С. 63.

[31] Сологуб Ф. Мелкий бес // Сологуб Ф. Свет и тени: Избр. проза. — Мн.: Маст. лит. 1988. С. 72–73.

[32] Ремизов А. Неуемный бубен // Ремизов А.М. Избр. произв. — М.: Панорама, 1995. С. 251–252.

[33] Там же. С. 298–299.

[34] Белый А. Петербург. Соч. в 2 т. Т. 2. С. 13–29.

[35] Письмо к А. Белому от 12 (25) апреля 1914 г. — Цит. по: История русской литературы в 4 т. — Л.: Наука, 1980–1983. Т. 4. 1983. С. 568.

[36] Белый А. Петербург. Соч. в 2 т. Т. 2. С. 248.

[37] Набоков В. Защита Лужина // Набоков В.В. Машенька. Король, дама, валет. Защита Лужина. Подвиг. Отчаяние. — М.: СЛОВО/SLOVO, 1999. С. 344.

[38] Сологуб Ф. Восьмидесятники // Мысль, вооруженная рифмами: Поэтическая антология по истории русского стиха. — Л.: Изд-во Лен. ун-та. 1984. С. 228–229.

[39] Булгаков М.А. Мастер и Маргарита // Булгаков М.А. Собр. соч. В 5 т. Т. 5. — М.: Худож. лит., 1992. С. 233.

СОЦИАЛИСТИЧЕСКИЙ ТИП КУЛЬТУРНОГО СОЗНАНИЯ (СОЦИАЛИСТИЧЕСКИЙ РЕАЛИЗМ)

Испытанным творческим методом советской литературы является социалистический реализм, опирающийся на принципы партийности и народности, метод правдивого, исторически конкретного изображения действительности в ее революционном развитии. Социалистический реализм обеспечил советской литературе выдающиеся достижения; располагая неисчерпаемым богатством художественных средств и стилей, он открывает все возможности для проявления индивидуальных особенностей таланта и новаторства в любых жанрах литературного творчества.

Устав Союза советских писателей, 1972

Главное, определяющее в искусстве социалистического реализма, — новые пути художественного творчества, оригинальные идейно-эстетические открытия, обогащающие мировую художественную культуру. На этой основе происходит глубокое восприятие передовых творческих традиций прошлого, освоение наиболее значительных художественных ценностей современности.

М.Б. Храпченко

Спорили, что такое соцреализм. Это зеркальце, которое на вопрос партии и правительства «Кто на свете всех милее, всех прекрасней и белее?» отвечает: «Ты, ты, партия, правительство, государство, всех румяней и милее!

В. Гроссман. «Жизнь и судьба», 1960

Социалистический тип культурного сознания — это эстетическое выражение концепции мира и человека в свете идей социализма. Советское литературоведение пользовалось термином «социалистический реализм», который, на наш взгляд, не отражает всю полноту данного художественного явления и весьма неточен, уже хотя бы в силу противоречия, заложенного в нем самом: либо «реализм», либо «социалистический». Поэтому мы будем пользо-

ваться термином «социалистический реализм», однако грамотное правильное определение данного явления — *социалистический тип культурного сознания.*

Своим возникновением и развитием этот тип культуры обязан становлению и распространению социалистических идей в разных странах, подъему революционного рабочего движения, активизации борьбы за установление и создание социалистического общества. Изображение жизни в свете идеалов социализма обусловливает и содержание, и основные художественно-структурные принципы искусства социалистического реализма. В основе социалистического типа культуры — несколько теоретических аксиом.

Во-первых, это представление о реализме вообще как о единственно полноценном искусстве, когда реализм понимается не только как высшая форма искусства, но и как извечная. История развития искусства при этом понимается как история развития реализма. Поэтому советское литературоведение оперирует такими понятиями, как «античный» и «просветительский реализм», «реализм древнерусской литературы» и даже «мифологический реализм». В свою очередь, такое культурное явление, как «критический реализм», по мнению некоторых советских исследователей, включает в себя такие его разновидности, как «дворянский», «либеральный» и даже реализм «монархический».

Во-вторых. Для социалистического типа культурного сознания принципиально важной оказалась марксистско-ленинская концепция поступательного развития истории, а также того, что конечной целью, высшим смыслом развития человечества является светлое будущее, имя которому — коммунизм. Вообще категория «высшей цели» или «высшего смысла» принципиально важна для этого типа культуры.

В-третьих. Социалистический тип культуры в понимании искусства на первое место ставит его социально-преобразующую функцию.

Сам термин «социалистический реализм» утвердился в определении нового типа культуры в 30-е годы XX века. Потребность в

определении нового явления в художественной культуре ощущалась многими писателями и критиками и ранее, о чем свидетельствуют поиски вариантов: А.К. Воронский называл это явление «новый реализм», А.В. Луначарский определял как «новую реалистическую школу», для В. Маяковского это был «тенденциозный реализм», а для А. Толстого — «монументальный реализм». Бытовали также такие определения, как «пролетарский реализм», «социалистический романтизм» и т.п. Все эти и другие определения свидетельствуют о том, что реализм (прежде всего!) в творчестве многих авторов вышел за рамки традиционно понимаемого реалистического типа культуры.

Термин «социалистический реализм» окончательно утвердился в советском литературоведении и критике после Первого Съезда советских писателей (1934). В основу трактовки этого термина было положено определение, которое дал новому типу культуры на съезде **Максим Горький** (Алексей Максимович Пешков, 1868–1936): «Социалистический реализм утверждает бытие как деяние, как творчество, цель которого — непрерывное развитие ценнейших индивидуальных способностей человека ради победы его над силами природы, ради его здоровья и долголетия, ради великого счастья жить на земле, которую он сообразно непрерывному росту его потребностей хочет обработать всю как прекрасное жилище человечества, объединенного в одну семью».[1]

Этот тип культуры можно определить как попытку синтеза традиций реалистической культуры и социалистических идей, когда помимо изображения жизни как детерминировано типичного в типичных обстоятельствах сочетается с обязательным видением ее поступательного (революционного) развития. На этой особенности новой культуры настаивал, к примеру, Анатолий Васильевич Луначарский (1875–1933). В феврале 1933 года, когда активно шло оформление понятия нового художественного явления, на Втором пленуме Оргкомитета Союза писателей, в докладе о задачах драматургии он говорил: «Представьте себе, что строится дом, и когда он будет выстроен, это будет великолепный дворец. Но он еще не

достроен, и вы нарисуете его в этом виде и скажете: «Вот ваш социализм — а крыши-то и нет». Вы будете, конечно, реалистом — вы скажете правду; но сразу бросается в глаза, что эта правда в самом деле неправда.

<...> Правда летит, правда есть развитие, правда есть конфликт, правда есть борьба, правда — это завтрашний день, и нужное видеть именно так...»[2]

Иными словами, изображение жизни «как она есть» для социалистического типа культуры неприменимо: жизнь необходимо видеть в перспективе, в развитии, смотреть на настоящее с учетом будущих результатов. Под «правдой жизни» социалистический реализм понимает не столько правдивое воспроизведение окружающей действительности, сколько активное, если не воинствующее отношение к ней. В том же докладе А.В. Луначарский настаивал на органической связи социалистического реализма с реализмом как таковым: «В чем же заключается социалистический реализм?

Прежде всего это тоже реализм, верность действительности. Мы не отрываемся от действительности. Мы признаем действительность как арену нашей деятельности, как материал, как задание... Нам чуждо мелкобуржуазное отрицание действительности, мнимая борьба с ней путем ухода в мнимо свободную фантастику».[3]

Характер этого отношения в социалистическом типе культуры определяется как *партийность*. Сущность ее раскрыл В.И. Ленин в статье **«Партийная организация и партийная литература».** Об этой небольшой статье написаны целые тома исследований, но рассматривать ее лучше в сопоставлении с тем ответом, который дал на нее один из теоретиков символизма, поэт В.Я. Брюсов. Статья В.И. Ленина была опубликована 13 (26) ноября 1905 года, и в том же ноябре 1905 года в журнале «Весы» появилась статья В.Я. Брюсова **«Свобода слова»**. Именно в сопоставлении позиций современников хорошо видно, что в социалистическом типе культуры понималось под партийностью:

Ленин: «Жить в обществе и быть свободным от общества нельзя. Свобода буржуазного писателя, художника, актера есть лишь

замаскированная (или лицемерно маскируемая) зависимость от денежного мешка, от подкупа, от содержания.

И мы, социалисты, разоблачаем это лицемерие, срываем фальшивые вывески, — не для того, чтобы получить неклассовую литературу и искусство (это будет возможно лишь в социалистическом внеклассовом обществе), а для того, чтобы лицемерно свободной, а на деле связанной с буржуазией литературе противопоставить действительно свободную, *открыто* связанную с пролетариатом литературу».

В.Я. Брюсов: «<...> Пока же «лицемерно свободной, а на деле связанной с буржуазией литературе» г. Ленин противопоставляет «открыто связанную с пролетариатом литературу». Он называет эту последнюю «действительно свободной», но совершенно произвольно. По точному смыслу его определений обе литературы несвободны. Первая *тайно* связана с буржуазией, вторая *открыто* с пролетариатом. Преимущество второй можно видеть в более откровенном признании своего рабства, а не в большей свободе. Современная литература, в представлении г. Ленина, на службе у «денежного мешка»; партийная литература будет «колесиком и винтиком» общепролетарского дела. Но если мы согласимся, что обшепролетарское дело — дело справедливое, а денежный мешок — нечто постыдное, разве это изменит *степень* зависимости? Раб мудрого Платона все-таки был рабом, а не свободным человеком».

В.И. Ленин: «Литературное дело должно стать частью общепролетарского дела, «колесиком и винтиком» одного единого, великого социал-демократического механизма, приводимого в движение всем сознательным авангардом всего рабочего класса. Литературное дело должно стать составной *частью* организованной, планомерной, объединенной социал-демократической работы <...>»

В.Я. Брюсов: «Свободе слова г. Ленин противопоставляет свободу союзов и грозит писателям внепартийным — исключением из партии... Что это значит? Странно было бы толковать это в том смысле, что писателям, пишущим против социал-демократии, не будут предоставлены страницы социал-демократических изданий.

Для этого не надо создавать «партийной» литературы... Нет сомнения, что угроза г. Ленина «прогнать» имеет иной, более широкий смысл. Речь идет о гораздо большем: *утверждаются основоположения социал-демократической доктрины, как заповеди, против которых не позволены (членам партии) никакие возражения».*

В.И. Ленин: «Это будет свободная литература, потому что не корысть и не карьера, а идея социализма и сочувствие трудящимся будут вербовать новые и новые силы в ее ряды. Это будет свободная литература, потому она будет служить не пресыщенной героине, не скучающим и страдающим от ожирения «верхним десяти тысячам», а миллионом и десяткам миллионов трудящихся, которые составляют цвет страны, ее силу, ее будущность <...>»

В.Я. Брюсов: «Почему, однако, осуществленная таким способом партийная литература именуется свободной? Многим ли отличается новый цензурный устав, вводимый в социал-демократической партии, от старого, царившего у нас до последнего времени? При господстве старой цензуры дозволялась критика отдельных сторон господствующего строя, но воспрещалась критика его основоположений. В подобном же положении остается свобода слова и внутри социал-демократической партии <...>»

В.И. Ленин: «<...> В обществе, основанном на власти денег, в обществе, где нищенствуют массы трудящихся и тунеядствуют горстки богачей, не может быть «свободы» реальной и действительной. Свободны ли вы от вашего буржуазного издателя, господин писатель? от вашей публики, которая требует от вас порнографии в романах и картинах, проституции в виде «дополнения» к «святому» сценическому искусству?»

В.Я. Брюсов: «<...> Я думаю, что на этот вопрос не один кто-нибудь, а многие твердо и смело ответят: «Да, мы свободны!» <...> «Коран социал-демократии» столь же чужд нам, как и «Коран самодержавия» (выражение Ф.И. Тютчева). И поскольку вы требуете *веры* в готовые формулы, поскольку вы считаете, что истины уже нечего искать, ибо она у вас. — Вы враги прогресса, вы наши враги..».

В.И. Ленин: «В чем же состоит принцип партийной литературы? Не только в том, что для социалистического пролетариата литературное дело не может быть орудием наживы лиц или группы лиц, но не может быть вообще индивидуальным делом, не зависимым от общего пролетарского дела. Долой литераторов беспартийных! Долой литераторов сверхчеловеков!»[4]

В.Я. Брюсов: «Следовательно, беспартийность, т.е. свободомыслие есть уже преступление. Ты должен принадлежать к партии (к нашей или, по крайней мере, к официальной оппозиции), иначе «долой тебя!» Но в нашем представлении свобода слова неразрывно связана со свободой суждения и с уважением к чужому убеждению. Для нас дороже всего свобода исканий, хотя бы она и привела нас к крушению наших верований и идеалов. Где нет уважения к мнению другого, где ему только надменно предоставляется право «врать», не желая слушать, там свобода — фикция».[5]

В статье В.И. Ленина были сформулированы принципы «партийной литературы», против которых так страстно выступил В. Брюсов. Однако ленинская статья в целом была посвящена не столько художественной литературе, сколько партийной печати. Подмена и распространение содержания статьи на художественное творчество произойдет позже, в середине 30-х годов. К этому времени, особенно благодаря статье А.В. Луначарского «**Ленин и литературоведение**» (1932) ленинская статья будет трактоваться как определившая черты новой пролетарской литературы, а не партийной печати, как статья, раскрывшая обусловленность художественной литературы объективным ходом жизненного процесса, как осмысление его противоречивости, его развития в острейших конфликтах. Но главное — *оценка* этой противоречивости и этой борьбы *как партийность*: художник сознательно и открыто становится на сторону передовых тенденций исторического развития. При этом художник остается творчески свободным, ибо подлинная творческая свобода не есть произвол личности, а ее осознанное поведение в соответствии с требованиями реального исторического развития. Рамки творческой свободы художника, его значительные субъективные

возможности зависят от глубины познания мира, от многогранности и объективности понимания им этого мира.

Ленинская партийность искусства, таким образом, выступает как требование органичного синтеза глубины объективного познания и пафоса субъективной активности, Субъективная активность, в свою очередь, должна быть основана на передовом марксистском учении. Только это учение дает возможность совместить субъективные стремления личности с объективным ходом истории. Наличие такого совмещения открывает перед творческой личностью неограниченные перспективы, сообщает ей уверенность в своих творческих силах. Такое совмещение есть единственно надежная основа для творческой активности человека, для всестороннего развития его дарований, для проявления его неповторимой индивидуальности.

В синтезе субъективных возможностей и стремлений человека и объективных законов исторического развития, которые даны марксизмом, теоретики социалистического реализма видели источник необычайного богатства и широты эстетических возможностей социалистического искусства. Такой синтез дает возможность использовать достижения всех, как предшествующих, так и современных типов культурного сознания, а также всего, что будет рождено новым типом культуры. Одним из первых настаивал на этом А.В. Луначарский в уже упоминавшемся докладе 1933 года: «Социалистический реализм есть широкая программа, она включает много различных методов, которые у нас есть, и такие, которые мы еще приобретем; но он насквозь отдается борьбе, он весь насквозь — строитель, он уверен в коммунистическом будущем человечества, верит в силы пролетариата, его партии и его вождей... »[6]

Принцип партийности со временем начнет пониматься как обязательное требование изображения окружающей реальности исключительно в свете идей марксизма. Настоящий герой, поэтому только тот, кто осознает цель и понимает «бытие как деяние», и обязательно — общественно полезное деяние. Общественная же полезность поведения героя определяется опять-таки с тех позиций, как ее понимают марксисты. В теории и практике художествен-

ного освоения жизни новым типом художественного сознания сложилось твердое убеждение в том, что реальная действительность должна существовать, развиваться трактоваться в художественной литературе только в свете передового марксистского учения. По сути дела, марксизм-ленинизм в социалистическом типе культуры стал выполнять ту функцию, которую в романтизме, например, выполняла божественная идея, сфера божественного разума. По отношению к реальной действительности марксизм-ленинизм, а позже все сказанное генеральными секретарями партии стало восприниматься как абсолютный авторитет, как некая высшая истина, высший разум.

Марксизм-ленинизм уже к 30-м годам стал для социалистического типа культуры чем-то вроде священного писания, слова божьего, а окружающая действительность и действительность отображенная («вторая реальность») должны были существовать и воспроизводиться в соответствии с этим «писанием», этим «словом». Поэтому социалистический тип культуры по своей структуре повторяет структуру романтизма, с той лишь разницей, что роль высшего разума (сверхреальности) в ней выполняет учение марксизма-ленинизма. Эта сверхреальность управляет реальностью, а значит, диктует формы, приемы, принципы изображения последней в художественном тексте.

Социалистический тип культуры, таким образом, — это еще один двусферный тип культуры, в котором помимо реального бытия человека и общества предполагается еще и бытие идеальное, представленное коммунистическими идеями, выполняющими роль высшего разума. Под эти идеи подстраивается, им подчиняется изображение реальности. Поэтому само наличие в определении данного типа культуры слова «реализм» представляется более чем спорным, ибо воплощаемая им картина мира, по сути дела, повторяет романтическую, а не реалистическую картину мира.

Другое дело, что в самый начальный момент, в период зарождения и становления социалистический тип культуры был вполне естественной художественной системой, в картине мира которой

отразилось стремление преобразовать жизнь на основе идей равенства и социальной справедливости, на основе социалистических идей. Определение «социалистический реализм» в 30-е годы было ретроспективно перенесено на раннее творчество М. Горького, когда в свете теории социалистического реализма стали рассматривать его пьесы **«Мещане»** (1901) и **«Враги»** (1906), роман **«Мать»** (1906). Черты зарождения «нового метода в искусстве» находили в еще более ранних произведениях, таких, как **«Старуха Изергиль»** (1894), **«Песня о Соколе»** (1895 г., вторая редакция 1898 г.), **«Песня о Буревестнике»** (1901) и т.п. Благодаря этому сам М. Горький стал «основоположником социалистического реализма». И это справедливо. Черты зарождения нового типа культуры находим, к примеру, в рассказе «Старуха Изергиль». Незадолго до его создания один из героев, протагонистов Горького уже говорил: «Мечтать — это не значит жить. Нужны подвиги, подвиги! Нужны такие слова, которые бы звучали, как колокол набата, тревожили всё и, сотрясая, толкали вперед. Пусть будет ясное сознание ошибок и стыд за прошлое. Пусть отвращение к настоящему будет беспокойной, острой болью и жажда будущего — страстным мучением».[7]

И в «Старухе Изергиль» Горького интересуют прежде всего те, кому «нужны подвиги», кто с беспокойством, болью и жаждой относится «к настоящему» и те, кто хотел бы жить только ради собственного благополучия. Разные, противоположные жизненные позиции, разное осознание своего места во времени и пространстве. Одна из них — это позиция крайнего индивидуализма, позиция тех, кто отвергает и презирает людей, желая жить только для себя. Однако именно отверженность от человеческого общества оказывается и самым страшным наказанием для таких людей. Ярким воплощением этой мысли стал образ Ларры, считавшего себя «первым на земле», резко выделенного из людского сообщества и тем, что он «сын орла и женщины», и тем, что «у него не было ни племени, ни матери, ни скота, ни жены, и он не хотел ничего этого». Итог его судьбы закономерен — человек, лишенный сердца, становится тенью около людей, которых не может понять: «Он не понимает ни

речи людей, ни их поступков — ничего. И все ищет, ходит, ходит… Ему нет жизни, и смерть не улыбнется ему. И нет ему места среди людей… Вот как был поражен человек за гордость!»[8]

Особо выразительной выглядит эта оценка себялюбца Ларры в сравнении с тем, как оценивали ее модернисты. В год создания «Старухи Изергиль» Дмитрий Мережковский написал стихотворение «**Поэт**». Его герой, как и Ларра отверженный людьми, начинает рассказ о своей жизни с определения «сладок». По Мережковскому, одиночество стало приятным, оно «сладко». Это поэт, преданный забвенью, отверженный, но он же гордится и своим одиночеством, и бездомностью, и отверженностью, испытывая при этом презрение к людям — «ликующим глупцам»:

Сладок мне венец забвенья темный.
Посреди ликующих глупцов
Я иду отверженный, бездомный
И бедней последних бедняков.

Но душа не хочет примиренья
И не знает, что такое страх.
К людям в ней — великое презренье,
И любовь, любовь в моих очах:

Я люблю безумную свободу!
Выше храмов, тюрем и дворцов
Мчится дух мой к дальнему восходу,
В царство ветра, солнца и орлов.

А внизу меж тем, как призрак темный,
Посреди ликующих глупцов,
Я иду отверженный, бездомный
И бедней последних бедняков.[9]

Лирический герой этого стихотворения повторяет судьбу Ларры. Он так же, как и Ларра — «отверженный, бездомный». Есть и прямые смысловые переклички: горьковский герой был «сыном женщины и орла», герой Мережковского стремится «в царство ве-

тра, солнца и орлов». Оба героя испытывают «великое презренье» к людям. Но если герой Горького страдает от одиночества, то герой Мережковского гордо признается: «Сладок мне венец забвенья темный». «Ликующие глупцы» — это та же самая толпа, которой не до поэта, свобода от которой — счастье. Не случайна и рамочная композиция стихотворения, она замыкает повествовательное пространство, в котором герой Мережковского, «отверженный, бездомный», живет в гармонии с миром и самим собой.

Иная жизненная позиция воплощена Горьким в образе Данко, который жертвует собой, своим сердцем ради того, чтобы вывести свой народ из мрака: «Он любил людей и думал, что, может быть, без него они погибнут». Но любимые им люди в определенный момент стали, «как волки, и стали плотнее окружать его, чтобы легче им было схватить и убить Данко».[10] Спасенные, «радостные и полные надежд» люди даже не заметили смерти Данко. Нашелся только «один осторожный человек» (не чеховский ли Беликов: *«Как бы чего не вышло...»?*), который, «боясь чего-то, наступил на гордое сердце ногой..».[11]

И снова весьма показательным оказывается сравнение трактовки современного героя Горьким с тем, как понимали его модернисты. За десять лет до появления «Старухи Изергиль» Д. Мережковский написал стихотворение **«Поэту наших дней»** (1884), проникнутое мыслью о бессмысленности каких-либо попыток изменить мир реальности:

Молчи, поэт, молчи: толпе не до тебя,
До скорбных дум твоих кому какое дело?
Твердить былой мотив ты можешь про себя, —
Тебя нам слушать надоело.

Не каждый ли твой стих сокровища души
За славу мнимую безумно расточает, —
Так за глоток вина последние гроши
Порою пьяница бросает.

Ты опоздал, поэт: нет в мире уголка,
В груди такого нет блаженства и печали,

Чтоб тысячи певцов об них во все века
Во всех краях не повторяли.

Ты опоздал, поэт: твой мир опустошен —
Ни колоса в полях, на дереве ни ветки;
От сказочных пиров счастливейших времен
Тебе остались лишь объедки...

Попробуй слить всю мощь страданий и любви
В один безумный вопль; в негодованье гордом
На лире и в душе все струны оборви
Одним рыдающим аккордом, —

Ничто не шевельнет потухшие сердца,
В блаженном ужасе толпа не содрогнется,
И на последний крик последнего певца
Никто, никто не отзовется![12]

«Легенда о Данко» М. Горького и стихотворение Д. Мережковского используют одну и ту же сюжетную идею. Горьковский Данко совершает то, что предлагает своему лирическому герою, *«поэту наших дней»*, совершить Мережковский. Однако этот лирический герой соглашается с тем, что «толпе» не до него. Он осознает, что никакой подвиг «не шевельнет потухшие сердца», и на его «безумный вопль... никто, никто не отзовется». У Горького тоже не было сомнений относительно отклика людей на поступок Данко (вспомним о народе, который сразу же забыл о том, что совершил для него последний и того осторожного человека, который наступил на остатки сердца Данко). Однако горьковский герой все-таки совершает то, от чего отказался лирический герой Мережковского: «слить всю мощь страданий и любви», «в негодованье гордом на лире и в душе все струны» оборвать (у Горького — разорвать свою грудь и своим сердцем указать людям путь к свободе, к свету).

Одна и та же сюжетная идея приводит художников разных типов культурного сознания к разным выводам, к разным решениям по одному из самых животрепещущих и принципиальных вопросов — о месте и возможностях человека и искусства в современном

мире. Решение этой проблемы Мережковским находилось в полном соответствии с эстетикой и идеологией модернистского типа культуры, а у Горького она решается с позиции формирующегося социалистического типа культурного сознания, которое предполагает активное вмешательство в процессы, происходящие в окружающем пространстве и времени. Если модернисты исходили из необходимости создания, сотворения нового мира, некоей авторской сверхреальности в противовес реальности, которая их не удовлетворяет, то представители социалистического типа культуры исходили из необходимости преобразования существующей реальности. И рассказ «Старуха Изергиль» знаменует собой начало становления в творчестве М. Горького и в русской литературе вообще этого нового типа культурного сознания — *социалистического*, понимающего бытие человека «как деяние» и обязательно — «общественно-полезное деяние».

У писателя уже есть и еще будут герои, для которых «бытие как деяние» является главным смыслом жизни. Другое дело, что эти «деяния», подчас, носят некий абстрактный характер: его Сокол («Песня о Соколе») живет жаждой «свободы», «света», идеалами близости к небу: «Я знаю счастье. Я храбро бился! Я видел небо...»; романтик Чиж (**«О Чиже, который лгал, и о Дятле, любителе истины»**, 1893) не знает, куда он зовет своих товарищей, поэтому такой призыв не может противостоять «трезвому» скептицизму Дятла; в рассказе **«Часы»** (1896) писатель провозглашает: «Да здравствует человек, который не умеет жалеть себя!»; могучие порывы «не жалеющего себя» Буревестника («Песня о Буревестнике») передают «силу гнева, пламя страсти и уверенность в победе», его гордый клич: «*Пусть сильнее грянет буря!*» — это порыв более индивидуального, нежели социально-значимого характера.

Так уже на ранней стадии формирования новый тип культурного сознания исходит из необходимости утверждения преобразующей роли человека в окружающей реальности.

Горьковское понимание жизненной позиции героя как позиции обязательно активной («Человек же, утверждающий пассивное от-

ношение к миру, — кто бы то ни был, — мне враждебен») оказалось весьма созвучным пониманию роли философии в современности, высказанному К. Марксом в «**Тезисах о Фейербахе**» (1845): «Философы лишь различным образом объясняли мир, но дело заключается в том, чтобы изменить его».[13]

Социалистический тип культуры уже в самый начальный период становления видит своим героем человека — борца и созидателя нового общества, активного участника противостояния старого и нового. Если неудовлетворенность модернистов окружающей действительностью приводила их к мысли о необходимости создания своего, сверхреального мира (сологубовская звезда Маир, например), то в социалистическом типе культуры господствует герой, который стремится преобразовать окружающее, реальное пространство. В пьесе «Мещане» рабочий Нил, осознающий омерзительную грубость и неустроенность жизни, уверен в необходимости активно вмешиваться в эту жизнь:

«— Я заставлю ее ответить так, как захочу. Ты — не стращай меня! Я ближе и лучше тебя знаю, что жизнь — тяжела, что порою она омерзительно жестка, что разнузданная, грубая сила жмет и давит человека, я знаю это, — и это мне не нравится, возмущает меня! Я этого порядка — не хочу! Я знаю, что жизнь — дело серьезное, но неустроенное... что оно потребует для своего устройства все силы и способности мои. Я знаю и то, что я — не богатырь, а просто — честный, здоровый человек, и я все-таки говорю: ничего! Наша возьмет! И я на все средства души моей удовлетворю мое желание вмешаться в самую гущу жизни... месить ее и так и эдак... тому — помешать, этому — помочь... вот в чем радость жизни!»[14]

Позиция героя новой культуры отвергает пассивную созерцательность, он всегда готов «вмешаться в самую гущу жизни... месить ее и так и эдак». Такая готовность сочетается с небывалым историческим оптимизмом («Наша возьмет!»). Исторический

оптимизм станет одной из основ эстетики социалистического реализма. В пьесе «**Враги**» (1906) конторщик Сенцов выступает как герой, знающий некую высшую правду, доступную не всем, как герой, за которым сила и уверенность в хорошем будущем для тех, кого он ведет за собой:

«Н а д я . А мне страшно!.. Вдруг все как-то спуталось, и я уж и не понимаю... где хорошие люди, где — дурные?

С и н ц о в (*улыбаясь*). Распутается. Вы только не бойтесь думать... думайте бесстрашно, до конца!.. Вообще — бояться нечего.

Т а т ь я н а . Вы полагаете — все успокоилось?

С и н ц о в . Да. Рабочие редко побеждают, и даже маленькие победы дают им большое удовлетворение.

Н а д я . Вы их любите?

С и н ц о в . Это не то слово. Я с ними долго жил, знаю их, вижу их силу... верю в их разум...

Т а т ь я н а . И в то, что им принадлежит будущее?

С и н ц о в . И в это».[15]

В романе «Мать» М. Горького местом действия стала одна из российских губерний и такие ее пространственные единицы, как город, фабричная слободка, фабрика, деревня. Поведение героев романа выглядит как попытка преобразовать это пространство, начиная с рабочей слободки. Не случайно, начало активного практического участия Павла Власова в революционном движении, а также подъем его авторитета в глазах людей связаны в романе с попыткой преобразования пространства, каковым явилось его участие в истории с «болотной копейкой», но не на условиях владельцев фабрики. Социалистический тип культуры настолько увлечен идеей преобразования пространства, что готов к этому даже в космических масштабах: «Утверждают космонавты и мечтатели, что на Марсе будут яблони цвести», — пелось в популярной песне 60-х годов XX века на слова **Евгения Ароновича Долматовского** (1915–1994).

М. Горький стал одним из первых в мировой литературе, для кого преобразование окружающей действительности усилиями человека — борца и созидателя нового общества — стало не просто предметом изображения, но *эстетическим идеалом*. Этот идеал отчетливо просматривается в романе **Мартина Андерсена-Нексё** (1869–1954) **«Пелле-Завоеватель»** (1910), в котором хроника событий, во многом носившая автобиографический характер, стала широким полотном социально-исторической жизни.

Героя романа Пеле сама окружающая действительность словно бы сближает с социалистическими идеями. Безотрадная, нищая жизнь с детских лет вместе с батраком отцом, который не имеет возможности прокормить его. Работа у сапожника, поиски удачи в Копенгагене, где и происходит знакомство Пелле с социалистическими идеями, за пропаганду которых он оказывается на четыре года в тюрьме. Однако социалистические идеалы для героя Андерсена-Нексё еще не стали своими: он предает их. Роман интересен даже не столько самим изображением оппортунизма и предательства, сколько попыткой показать сам процесс формирования социалистических идеалов, трудностей проникновения их в рабочую среду. Кроме того, роман интересен тем, что в нем отразились первые шаги датского рабочего движения, направленные на изменения окружающей действительности, правдиво и глубоко показано нарастание классовой борьбы, коллективного протеста тружеников против тяжелых условий жизни, и главное — поставлен вопрос о народе как движущей силе истории.

В романе **«Дитте — дитя человеческое»** (1921) Андерсен-Нексё подлинным героем современности делает рабочего человека, женщину. Дитте, внебрачная дочь зажиточного хуторянина, с малых лет осознающая «незаконность» своего происхождения, живущая под бременем этого факта своей биографии. Будучи сама почти ребенком, Дитте сходится с сыном хозяйки, у которой батрачит, и становится матерью. Вынужденная оставить ребенка у чужих людей, героиня переезжает в Копенгаген, где работает по найму — кормилицей, прислугой, швеей. Жизнь в непосильном труде и постоян-

ном голоде, полная унижений и горестей, подрывают ее здоровье, и в возрасте двадцати пяти лет Дитте умирает.

В романе Андерсена-Нексё нет изображения борьбы рабочего класса и крестьянства Дании за лучшую жизнь. Создается впечатление, что писатель более всего увлечен изображением жизни датских крестьян и городских пролетариев, если он и изображает их ежедневную борьбу, то только за кусок хлеба. Однако уже само изображение всей неприглядности жизни трудящегося человека приводит к мысли, что так жить нельзя, необходимо что-то делать для ее радикального изменения. Парадоксально, но благодаря образу безвременно ушедшей из жизни молодой женщины писателю удается убедительно показать то, какая великая сила заложена в тех, кто трудится, и заставить читателя (в том числе и оппонента) признать необходимость борьбы трудящегося человека за социальную справедливость. Новая культура исходит из необходимости внушать человеку уверенность в его силах, в его будущем, поэтизировать труд и практику революционной деятельности.

Воплощение этого эстетического идеала находим, к примеру, в пролетарской поэзии конца XIX — начала XX века. Для лирического героя стихотворения «**Набат**» (1905 или 1906) **Алексея Михайловича Гмырева** (1887–1911) окружающее пространство — это «черный мрак», «жилища-гроба», «ад», «жизнь-тюрьма», а время — «душная ночь», которой в тексте нет альтернативы. Однако «гордые рабы» в начале стихотворения станут «ратью свободных рабочих» в последней строке, и эта рать «рушит жизнь-тюрьму»:

В черном мраке душной ночи
Стонет злой набат;
Толпы грозные рабочих
В улицах кишат.

Из жилищ-гробов с проклятьем
Вековым цепям
Они стали дружной ратью —
На беду царям.

И наместо жизни ада,
Где давил их мрак,
Вырастают баррикады,
Рвется красный флаг.

И под знаменем восстанья,
Воли и борьбы,
Бьются с тьмой, горя сознаньем,
Гордые рабы.

А набат тяжелым словом
Бьет их по сердцам:
Смерть врагам! Долой оковы!
Жизнь и честь борцам!

В черном мраке душной ночи,
В боевом дыму
Рать свободная рабочих
Рушит жизнь-тюрьму.[16]

Характеризуя окружающее пространство («жизнь-тюрьму»), поэт неоднократно определяет ее как «мрак». Единственным моментом в пространстве, разрушающим представление о жизни как о мраке, в тексте является рвущийся «красный флаг», за которым будущее, будущее — за разрушителями пространства жизни-тюрьмы.

Сформировалось и стало эстетической ценностью убеждение в том, что сила и будущее за теми, кто трудится, кто создает материальные ценности. Слова горьковского Нила из пьесы «Мещане»: «Хозяин тот, кто трудится» не были оригинальной находкой Горького. Эта мысль в разных ее вариантах была хорошо известна пролетарской поэзии:

Кто добыл во тьме рудников миллионы?
Кто сталь для солдатских штыков отточил?
Воздвиг из гранита и мрамора троны,
В ненастье и холод за плугом ходил?

Кто дал богачам и вино и пшеницу
И горько томится в нужде безысходной?
Не ты ль, пролетарий, рабочий голодный?[17] —

задавал в **«Песне пролетариев»** (1900) риторические вопросы **Александр Алексеевич Богданов** (1874–1939). И в будущем своих пролетариев он, как все другие представители формирующейся культуры, нисколько не сомневался:

<... > Пусть пламя борьбы разрастется пожаром
И бурей пройдет среди братьев всех стран!..
Твердыни насилья мы рушим недаром...
Могуч и един наш воинственный стан...
Пусть враг нас встречает предательством черным, —
Победа за нами, за силой народной!
Победа близка, пролетарий голодный!..[18]

Убежденность героя социалистического типа культуры в неизбежности конечной победы революционного пролетариата на основании объективных исторических законов является источником *исторического оптимизма*. В конкретных художественных текстах эта убежденность сообщает героям, активным участникам преобразований, радостное приподнятое настроение, которое со стороны, людям не особенно сведущим в их делах, может казаться не совсем обоснованным. Такое наблюдаем уже в романе М. Горького «Мать»: «Иногда мать поражало настроение буйной радости, вдруг и дружно овладевавшее всеми. Тогда глаза у всех блестели радостью, все становились странно, как-то по-детски счастливы, смеялись веселым, ясным смехом, ласково хлопали друг друга по плечам».[19]

Один из героев романа так определяет источник этой радости: «<... > Для нас нет наций, нет племен, есть только товарищи, только враги. Все рабочие — наши товарищи, все богатые, все правительства — наши враги. Когда окинешь добрыми глазами землю, когда увидишь, как нас, рабочих, много, сколько силы мы несем, — такая радость обнимает сердце, такой великий праздник в груди!»[20]

В произведениях соцреализма, отразивших борьбу за новую жизнь, всегда много трагического, для многих героев эта борьба закончилась гибелью, однако эти герои практически всегда остаются бодрыми и энергичными, верящими в победу, не обращающими внимания на боль и страдания или героически их преодолевающими. Если изображенное в социалистическом типе культуры очень часто можно определить как трагедию, то это «оптимистическая трагедия», — так назвал одну из популярнейших в свое время пьес **Всеволод Витальевич Вишневский** (1900–1951). **«Оптимистическая трагедия»** (1933) — это изображение того, как небольшая группа коммунистов во главе с женщиной-комиссаром из отряда морской пехоты, напоминающего в начале пьесы банду анархистов, создает настоящее воинское, дисциплинированное подразделение, боевой полк. В финале пьесы женщина-комиссар погибает, но это жизнеутверждающая смерть, настолько жизнеутверждающая, что в январе 1932 года драматург планировал такую схему финала «Оптимистической трагедии»: «Командир умирает медленно среди шуток и смеха, приказывая (приказ передается по цепи всем) смеяться… Матросы смеются, смех нарастает, достигая силы буйного, вызывающего грохота. Среди смеха командир умер… Сняты фуражки… Сильнее смерти!..»[21]

В окончательном варианте пьесы такого смеха в момент смерти комиссара уже нет, но жизнеутверждающий характер ее остался. Произведения социалистического типа культуры пронизаны оптимизмом и верой в победу, они всегда заканчиваются торжеством передовой идеи, во имя которой смерть одного человека или даже целого отряда понимаются как жизнеутверждающая жертва. Так происходит в романе **Александра Александровича Фадеева** (1901–1956) **«Разгром»** (1927) или в **«Поднятой целине»** (кн. 1, 1932; кн. 2, 1959–60) **Михаила Александровича Шолохова** (1905–1984), в **«Железном потоке»** (1924) **Александра Серафимовича (Попова) Серафимовича** (1863–1949) или **«Чапаеве»** (1923) **Дмитрия Андреевича Фурманова** (1891–1926).

Произведения социалистического типа культурного сознания оптимистичны, даже если главные герои гибнут или терпят пора-

жение. За этими героями всегда остается правда и вера в то, что победа сил зла лишь временное явление, которое обязательно будет устранено в процессе исторического развития. Этот неустранимый исторический оптимизм произведений соцреализма делает данную культуру поистине массовой культурой, уже потому, что одним из ее отличительных признаков является обязательный happy end.

Социалистический тип культуры создает свой тип героического. В героическом состоянии персонаж, оставаясь в непосредственной связи со всей сферой своих поступков, действий и побуждений, целиком отвечает за все последствия этих поступков, действий и побуждений. Героическое в литературе соцреализма предполагает и даже требует изображения и поэтизация мужества, бесстрашия, стойкости, самопожертвования исключительно во имя достижения высоких общественных и нравственных целей. Эти цели определяются и структурируются господствующей идеологией. Величие человека в героическом утверждает его духовную силу и благородство только в том случае, если цели этого человека соответствуют целям и задачам народа, масс, борющихся за свое освобождение. В теории социалистического реализма одним из определяющих стало положение, согласно которому, изображение в литературе мужества и даже самопожертвования личности приходит в противоречие с героическим, если они служат реакционным целям или историческому заблуждению. И в таких случаях героическое понимается уже как реакционное («Вихри враждебные веют над нами, Темные силы нас злобно гнетут») или трагикомическое, а то и просто комическое.

Герой, вступающий в борьбу с грозными, чаще всего превосходящими его возможности силами, осознает возможность трагического исхода, особенно, если в произведении повествуется о борьбе за осуществление идеала, которая совершается в исторически еще не созревших для этого условиях. И такие условия наполняют героическое особым трагизмом, но для культуры соцреализма это «оптимистический», как мы видели выше, трагизм. Источником героического для социалистического типа культуры практически всегда выступают борьба против социальной несправедливости или

защита национальных интересов, верность гражданскому долгу или поиски правды, истины, чувство любви и дружбы или покорение природы во имя светлого будущего своего народа. Не случайно, образцами воплощения героического в литературном произведении для культуры соцреализма служили такие книги, как романы **Раффаэлло Джованьоли** (1838–1915) **«Спартак»** (1874) и **Этель Лилиан Войнич** (1864–1860), **«Овод»** (1897). В самой культуре соцреализма одним из таких образцов стал роман **Николая Алексеевича Островского** (1904–1936) **«Как закалялась сталь»** (1935). В одном из его эпизодов есть попытка раскрыть именно такое понимание героического. Показательно, что для примера писатель взял роман, о котором мы упоминали выше:

«Корчагин придвинул к огню седло, уселся на него и развернул на коленях небольшую толстую книжку.

— Эта книга, товарищи, называется «Овод». Достал я ее у военкома батальона. Очень действует на меня эта книжка. Если будете сидеть тихонько, буду читать. <...>

Дочитав последние страницы, Павел положил книгу на колени и задумчиво смотрел на пламя.

Несколько минут никто не проронил ни слова. Все находились под впечатлением гибели Овода. <...>

— Тяжелая история, — прервал молчание Середа. — Есть, значит, на свете такие люди. Так человек не выдержал бы, но как за идею пошел, так все у него это и получается. <...>

Андрощук, подвинув палочкой котелок ближе к огню, убежденно произнес:

— Умирать, если знаешь за что, особое дело. Тут у человека и сила появляется. Умирать даже не обязательно надо с терпением, если за тобой правда чувствуется. Отсюда и геройство получается».[22]

«Геройство получается», если оно освещено социалистической перспективой, которая определяет путь, искания, действия различных по своим устремлениям, по своей психологии людей. Эта перспектива всегда присутствует в любом произведении социалистического типа культуры: если ее и нет в прямом изображении, то

она все равно угадывается, различается. Перспектива различима даже тогда, когда в повествовательном пространстве оказывается много действующих лиц, чуждых, а то и враждебных народным интересам, социальному прогрессу, революции. Показательным примером может служить эпопея М. Горького «**Жизни Клима Самгина**» (1927–1936).

В социалистическом типе культуры в связи с трактовкой пространства как категории, которая нуждается в постоянном и обязательно позитивном изменении, складывается еще одна характерологическая черта — последовательный *коллективизм*. В этой культуре сложилось стойкое убеждение, ставшее со временем эстетической нормой, согласно которой позитивные изменения в окружающем пространстве, поступательное движение во времени могут быть достигнуты только коллективными усилиями, движением масс, организованных и руководимых партией, которая, в свою очередь, вооружена самым передовым политическим и экономическим учением — марксизмом-ленинизмом.

Коллективизм в социалистическом типе культуры понимается как изображение человека в гуще исторических событий, не просто в массе, в солидарном движении к революции или в социалистическом строительстве, но в качестве части этого народа, в качестве «плоть от плоти его». Увлечение идеей коллективизма было настолько сильным, что (особенно в первые годы советской власти) подчас выливалось в своеобразный поход против отдельного человека. Показательно, что среди отметивших эту тенденцию как отрицательную был Дмитрий Фурманов. Будучи сам «убежденным коллективистом», он писал: «Это интереснейшие и содержательнейшие дни, — в то же время, разумеется, и опаснейшие дни — в личном, крошечном смысле. Цену человеческой жизни и даже личности мы свели к нулю — тем выше подняли мы цену любого крошечного общественного явления».[23]

Голоса в защиту «человеческой жизни», сведенной к нулю, конечно, раздавались. Горький, например, призывал «обрести сознание своей личности». Но его голос, как и голоса других писателей, тонули в

хоре «убежденных коллективистов». В. Вишневский писал: «Прочь психология героев, первопланные, значительные, многоговорящие и многоиграющие фигуры. Пусть течет масса, а в ней — отдельными социальными ориентирами — некие типы — солдат, крестьянин, рабочий, офицер <...> Пусть тонет личное в потоке социально значительных событий. Мелькают люди — тысячи — и кому какое дело до «глубин» X, Y, Z? Нам важны они только как единицы (из массы), устремленные к той или иной социальной классовой цели <...>»[24]

Пафос и величие революционной массы, устремленной к великой цели, стремление передать не только лицо, но и голос этой массы, впустить историю ее борьбы на страницы произведения создают в соцреализме новую психологию творчества, меняют отношение к авторству (пусть это и был всего лишь эпизод литературной истории, но весьма показательный). В автобиографии **«Я сам»** (1922–1928) Владимир Маяковский признавался: «Кончил «Сто пятьдесят миллионов». Печатаю без фамилии. Хочу, чтобы каждый дописывал и лучшил. Этого не делали, зато фамилию знали все».[25]

В самой поэме **«150 000 000»** (1919–1920) поэт отказывается от собственного авторства и заявляет:

150 000 000 мастера этой поэмы имя...
150 000 000 говорят губами моими[26]

Однако это не был отказ от собственного голоса, а признание в том, что тема народная, тема ста пятидесяти миллионов народа есть то, что отныне определяет содержание поэтической речи Владимира Маяковского. Одним из определяющих начал его поэзии станет осознание того, что «мы — коллектив, человечество, масса», и поэтому даже грудь революционера в (**«Марш ударных бригад»**, 1930) станет коллективной:

Сегодня
бейся, революционер,
на баррикадах
производства.

Раздувай
коллективную
грудь-меха...[27]

Поэт **Александр Ильич Безыменский** (1898–1973) признавался: «Если бы «Безыменский» не был моей фамилией, я избрал бы это слово своим псевдонимом». **Николай Николаевич Асеев** (1889–1963) в «**Антигениальной поэме**» провозглашал:

мы щиплем теперь
индивидуумов,
как раньше —
щипали царей...[28]

И это были не просто декларации, обезличивание становится частью эстетического мировоззрения писателей. В основе этого воззрения было убеждение в том, что преодолеть дисгармонию окружающего пространства и времени может только коллектив, масса. Мы встречаемся с ним в творчестве А. Малышкина и Вс. Иванова, А. Серафимовича и Д. Фурманова... В повести **Александра Георгиевича Малышкина** (1892–1938) «**Падение Даира**» (1923) человек практически растворился в массе, которая устремился в будущее: есть белая и красная армия, есть полки и «конно-партизанские дивизии», эскадроны, есть командармы, начальники штабов и почти не встречаются имена людей. Возникающие эпизодически вестовой Петухов, Юзеф, матрос Микешин, Безгубный и другие выступают исключительно как представители массы, лишенные индивидуальных черт. У красного командарма, как и других командиров нет имени, но победа будет обеспечена ему: «Командарм был спокоен, может быть потому, что знал закон масс». И масса красных побеждает массу белых: «Черной пилой колеблясь в горизонтах — от залива до залива, тяжко неслась лава коней, бурок телег, прядающих грив — в вечереющее. Это шел конец. Против прорыва, зияющего между заливом и скопищами армии, развертавались гигантским полукругом телеги, подставляя себя под бешеное паденье мчащихся фаланг.

На левый сектор только еще дошла тревога из тылов. Пешие не знали, куда идти; глыбастые громады огрызаясь пулеметами, отползали назад, их били в упор подкатившиеся почти вплотную орудия».[29]

Отдельный человек не просто растворился, он пропал в «лаве коней, бурок, телег, прядающих грив», в «скопищах армий». Решить задачу преодоления пространства, которое отчаянно сопротивляется массой белой армии, ради выхода в светлое будущее может только масса, забывшая об отдельном человеке, о цене отдельной личности. История понимается исключительно как движение масс, в первую очередь, противоборствующих, поэтому и победа одной стороны над другой изображается как победа масс:

«А ночью пришли полки. Массы расступились под железным упором рядов...

<...> На шествии бесконечных, на сиянии пространств — недвижим был в остром шишаке профиль каменного, думающего о суровом. Полураскрытый рот хотел крикнуть призывно и властно.

Армия, командарм вступали в Даир».[30]

Недвижимый «в остром шишаке профиль каменного, думающего о суровом» не случайно появляется в финале «в сиянии пространств». Эти сияющие пространства — будущее, к которому стремится воюющий народ. Поглотив человека массой, автор «Падения Даира» сосредоточил свое внимание на изображении мощных сил, развязанных революцией, ибо последняя требует жертвенного отказа личности от самой себя во имя высшего блага масс.

В той или иной степени человек растворяется в массе во имя достижения великой цели в произведениях Вс. Иванова (**«Бронепоезд 14–69»**), А. Серафимовича (**«Железный поток»**), Д. Фурманова (**«Чапаев»**). Индивидуальность героев, если и проявляется, например, Чапаева, то это индивидуальность, которая предопределена их происхождением, их кровными связями с той революционной массой, откуда они вышли.

В основе такого коллективизма социалистического типа культуры лежит понятие цели, как некоего универсального идеала, в свете

которого необходимо правдиво изображать преображаемую революционными массами народа действительность. В этом отношении культура соцреализма выступает как самая целенаправленная, задача которой в том, чтобы не просто изображать движение к цели, но и способствовать успешному приближению к ней, переделывать, воспитывать сознание читателя как активного участника этого движения.

Понимание массы народа, коллектива как основной движущей силы изменения, гармонизации пространства, движения во времени существенно влияет на структуру художественного текста культуры социалистического реализма. Особую роль в этих текстах начинают играть массовые сцены, они становятся едва ли не обязательным и даже требуемым его компонентом. Наиболее выразительные примеры включения массовых сцен в повествовательный план дают такие произведения, как «Хождение по мукам» А. Толстого и «Поднятая целина» М. Шолохова, «Железный поток» А. Серафимовича и «Чапаев» Д. Фурманова, «Сердце Бонивура» Д. Нагишкина и «Даурия» К. Седых, «Красные и белые» А. Алдан-Семенова и «Сибирь» Г. Маркова, «Вечный зов» А. Иванова ... Примеры можно множить и множить, т.к. одним из основополагающих принципов изображения человека в социалистическом типе культуры станет изображение его красоты, начинающейся не с «я», но с «мы» как источника и главной движущейся силы в борьбе за гармонизацию окружающей действительности, за достижение светлого будущего.

Последовательный коллективизм культуры соцреализма сообщает его произведениям (особенно в прозе) особую народно-эпическую масштабность в изображении революции и гражданской войны, социалистического строительства и преобразования деревни на основах того же коллективизма. Одним из эстетических канонов изображения «судьбы народной» станет подход к массе как к народной стихии, которая в революции, гражданской войне, социалистическом строительстве и т.п. формируется, организуется и направляется «железной волей» большевиков, становится социалистическим коллективом. Под руководством партии боль-

шевиков неорганизованная, плохо обученная, морально неустойчивая и политически неграмотная масса людей обязательно станет «железным потоком», способным решить любые революционные, политические и идеологические задачи. Естественно, что так происходит не только в романе А. Серафимовича «Железный поток», одним из первых воплотивших эту сюжетную идею, но и во множестве других романов, повестей, рассказов, поэм социалистического типа культурного сознания.

Такое понимание коллективизма и коллектива, руководящей роли политической организации в его воспитании, побуждении к созидательному движению создают предпосылки для формирования в искусстве и теоретического обоснования принципиально важной для системы большевистских воззрений концепции *авторитета*. В структуре художественного текста социалистического типа художественного сознания авторитет необходим, ибо за ним всегда оставляется право на выбор решений, право на определение того, «что такое хорошо и что такое плохо», он выступает последней инстанцией в разрешении любых конфликтов и споров, он — высшая истина. Таким авторитетом неизменно почиталось учение марксизма-ленинизма и созданная на основе этого учения партия большевиков. Очень быстро такие понятия, как «воля партии», «мнение партии», «партийная идеология» и т.п. начнут персонифицироваться, ассоциироваться с мнением ее вождей, генеральных секретарей и видных функционеров. Поэтому вся история социалистического типа культуры так или иначе связана если не с культом личности, доходящим до прямого обожествления вождя, то с возвеличиванием очередного руководителя партии, воспеванием его мудрости и прозорливости, сакрализацией его высказываний и мнений:

... Но
Была на планете
партия —
та,
которую создал
он!

Мир
готов за нее
поручиться
перед будущим
наверняка!
И лежит
На пульсе Отчизны —
Вечно! —
ЛЕНИНСКАЯ РУКА.
Он —
Ровесник всех поколений.
Житель Праг,
Берлинов,
Гаван.
По широким
ступеням
столетий
поднимается ЛЕНИН
к вам![31]

Поэма **Роберта Ивановича Рождественского** (1932–1994) **«Письмо в тридцатый век»** (1963–1964), отрывок из которой мы привели, — всего лишь один из многочисленных примеров сакрализации авторитета руководителя партии и государства. При этом для социалистической культуры принципиально важным в понимании времени является обращение к понятию «вечность», («вечно» лежащая на «пульсе Отчизны» ленинская рука, Ленин, как «ровесник всех поколений», и он же поднимающийся по «широким ступеням столетий»). В понимании пространства соцреализм исходит из его безграничности, пространство — это «бесконечность» («житель Праг, Берлинов, Гаван»), открытая для созидания на основе передового учения. Само название поэмы Р. Рождественского уже свидетельство того, что дело строительства нового общества трактуется как задача на века, как то, чему не может быть конца.

В непосредственной связи с понимаем цели и видением того, каким должно быть и будет будущее время, в культуре соцреализма

сложилась трактовка прошлого, т.е. мира до Октябрьской революции 1917 года. Пафос освещения прошлого определялся, во-первых, последовательным его неприятием, эстетикой отрицания, критикой. Идеология Интернационала («разрушим до основанья») как неприятия и разрушения старого была господствующей. Одним из выразительных манифестов этой идеологии стало стихотворение **Сулеймана Стальского** (Сулейман Гасанбеков, 1869–1937) **«Погибни, старый, мертвый мир!»** (1917):

Нам помыслы твои видны, —
Погибни, старый, мертвый мир!
С тобой мы не были дружны, —
Погибни, старый, мертвый мир!

Ты мучил нас: за каждый стон
Платили мы тебе прогон.
Будь проклят подлый твой закон!
Будь в прах и пепел превращен, —
Погибни, старый, мертвый мир!

Мы помним каждый час и год:
Ты слал на нас орду невзгод,
Ты на кострах сжигал народ…
Довольно кровь сосать, урод, —
Погибни, старый, мертвый мир!...[32]

(Пер. с лезгинского С. Липкина)

В прошлом по-настоящему принимается только то, что способствовало разрушению сложившихся дореволюционных норм, отношений, традиций.

А во-вторых, прошлое трактуется как время, которое никогда не может вернуться, ибо движение истории может быть только поступательным. Невозможность возврата в прошлое обосновывалось мыслью о том, что «есть у революции начало, нет у революции конца», которая родилась буквально в первые годы советской власти.

Николай Асеев, имея в виду революцию, гордо провозглашал уже самим заглавием своей поэмы: **«Она продолжается»** (1929):

< ... > Ревели враги:
куда уцелеть им,
вшивым,
безграмотным,
пьяным,
да нищим, —
в мы обернулись
десятилетьем,
нам — торжеством,
а им — кладбищем,
В притупленной злобе,
В звериной обиде
их тени бледнеют,
оружие ржавится,
но даже они
понимают и видят:
она продолжается.[33]

Преобразование окружающего пространства в эстетике социалистического типа культурного сознания является залогом невозвратимости прошлого. Активная жизненная позиция героев не только литературы, но и социалистического искусства вообще получает в этом искусстве статус эстетической категории. Эта позиция является и гарантией невозвратимости прошлого, окончательной победы над ним, и гарантией обязательного наступления светлого будущего, которое «не придет само, если не примем мер» *(В. Маяковский)*. «Принятие мер» — это строительство городов и заводов, поднятие целинных и залежных земель, освоение природных богатств, развитие науки и техники, защита завоеваний победившего народа и т.д. и т.п. Каждый производственный или научный успех, богатый урожай, каждая новая стройка — это удар по врагу, это уход от прошлой ненавистной жизни. Вот как, к примеру, эта мысль воплощена в стихотворении **Павла Николаевича Васильева** (1910–1937) **«Строится новый город»** (1932):

Новый город все явственней и веселей,
Все быстрей поднимается в небо сырое,
И красавицы сосны плывут по реке без ветвей,
Чтоб стропилами стать
Вкруг огней новостроек.
Так удержим равнение на бегу —
Все пространства распахнуты перед нами.
Ни пощады, ни передышки врагу, —
Мы добьем его песней
Горячей, как пламя![34]

Приведенный отрывок является одним из многочисленных свидетельств того (можно вспомнить, к примеру, уже цитировавшуюся поэму Р. Рождественского «Письмо в тридцатый век»), что в понимании пространства социалистический тип культуры постоянно апеллирует к такому понятию, как «бесконечность», понимая ее как открытость окружающего пространства для творческих преобразований («все пространства распахнуты перед нами»). Время же трактуется как «вечность», в которой будет побеждать только правое дело строительства нового общества. Такое апеллирование не столько ко времени, сколько к вечности, или к бесконечности, если речь идет о пространстве, стало для социалистического типа культуры эстетической нормой. Эта культура постоянно исходит из того, что «*вечно* будет ленинское сердце клокотать у революции в груди» или «Будет людям счастье, счастье *на века* — у Советской власти сила велика» или «Есть у революции начало, нет у революции конца». Эта романтическая традиция не могла не отразиться в Гимне Советского Союза (1943): «Союз нерушимый республик свободных *навеки* сплотила великая Русь..».

В теоретическую основу нового типа культуры в годы советской власти постепенно внедрялась идея подчиненности искусства идеологии. Само искусство переосмысляется: оно уже не *особая форма общественного сознания*, а *идеология, мыслящая образами*. В понимании сторонников и идеологов нового типа культуры искусство должно не столько воспитывать вкус, сколько подстраиваться под

вкусы идеологов социалистического строительства, под вкусы тех, кто руководит этим искусством.

Определение реализма как «социалистического» в данном случае важно и показательно. Это определение сути типа культурного сознания, ориентированного не на анализ бытия в его целостности и многообразии, а лишь с позиций социалистической идеологии, с позиции текущей и долговременной политики партии, стоящей у власти, с позиций классового сознания. Эстетически это выражалось в осознании мира и человека с позиций социалистических идеалов. Это уже не искусство *сущего*, а *искусство идеологической нормы, выдаваемой за сущее*. И в этом смысле социалистический реализм можно назвать самой откровенной профанацией реализма, псевдореализмом, ведь реальность в нем «подправляется», «улучшается», чтобы служить подтверждением некоей сверхреальной идеи построения светлого будущего. Сфера идеи, по сути дела, правит сферой реальности, иногда мало считаясь с последней. Картина мира в социалистическом реализме неестественна и неорганична, она — результат разрыва культуры на рубеже 20–30-х годов, она — некий затянувшийся эксперимент, родивший гомункула в результате лабораторного опыта очередного доктора Фауста.

С другой стороны, социалистический реализм как тип культурного сознания (и отрицать этого невозможно) отвечал в ранний период своего становления мировоззрению масс: радость идущего к победе и победившего класса, его устремленность и вера в светлое будущее. Он был близок идеологии первопроходцев и энтузиастов первых пятилеток, пламенных, одержимых идеей переустройства мира, идеей всеобщего счастья и равенства. Эти черты, к примеру, являются определяющими, показательными в характере и поведении многих ярких героев литературы 20–30-х годов, таких, как Павел Корчагин («Как закалялась сталь» Н. Островского) или Чапаев Фурманова, Левинсон («Разгром» Фадеева), или Давыдов («Поднятая целина» Шолохова)...

Несомненным достоинством социалистического типа культуры стало повышенное внимание к судьбе и заботам не только героя,

выдающейся личности, но и отдельного, самого рядового человека, к примеру, героев повести Рувима Фраермана «Дикая собака Динго». Повышенный интерес к рядовому человеку принципиально отличает эту культуру от понимания человека в модернизме. К примеру, для **Владислава Фелициановича Ходасевича** (1886–1939) человек интересен только тогда, когда в нем есть либо дьявольское, либо божественное, а рядовой, лишенный того или другого, со своей «маленькой добротой», обречен только на забвение:

Входя ко мне, неси мечту,
Иль дьявольскую красоту,
Иль Бога, если сам ты Божий.
А маленькую доброту,
Как шляпу, оставляй в прихожей.

Здесь, на горошине земли,
Будь или ангел, или демон.
А человек — иль не затем он,
Что позабыть его могли?[35]

«Гостю», 1921

Поэт **Евгений Михайлович Винокуров** (1925–1993), в соответствии с эстетикой и идеологией социалистического типа культуры, представляет прямо противоположную концепцию человека:

Двадцатый век. Горят глаза пустые,
Орущий рот и вымокшая прядь.
Он отравился. В поездах слепые
Его не скоро кончат проклинать.

Двадцатый век. Протянутые горсти
Сирот, глотавших горькую слюну.
Вон рвы и рвы, там — черепа да кости
На двадцать километров в глубину.

Двадцатый век. Бродивших по дорогам,
Среди пожаров к мысли привело:

Легко быть зверем, и легко быть богом,
Быть человеком — это тяжело.[36]

«Двадцатый век»

То, что является определяющим для поэта-модерниста в понимании, в определении ценности человека («Будь или ангел, или демон»), для Е. Винокурова особой ценности не имеет («Легко быть зверем и легко быть богом»), потому что самая большая тяжесть, а значит, ответственность — это «быть человеком». Не случайно в данном случае и разное понимание пространства. Для Владислава Ходасевича его человек — «на горошине земли», а человек Евгения Винокурова способен видеть эту землю «на двадцать километров в глубину», он знает ее как ходивший «по дорогам, среди пожаров». Такое знание дает ему возможность видеть ценность не только тех, кто способен нести в себе дьявольское или божественное, но и тех, кто просто человек.

Постепенно социалистический реализм приобретал все более конъюнктурный характер. Уже в 30-е голы, в момент его окончательного оформления как «единственно верного и животворного», в момент придания ему статуса «государственно» признанного метода (типа культурного сознания), он иллюстрирует, подтверждает верность избранного пути, определяет этапы и версии строительства нового общества.

Это отразилось даже в том, какая периодизация развития литературы десятилетиями господствовала в учебниках по ее истории: «Литература этапа Великой Октябрьской социалистической революции и гражданской войны (1917–1920)», «Литература военных лет и послевоенного возрождения (40–50-е годы)», «На этапе развитого социализма» и т.п.

По сути дела, литературе (как и всему искусству) были приданы свойства и обязанности «войска быстрого реагирования». Начиналась в стране коллективизация — литература была готова к иллюстрированию этого исторического события, но только с позиций социализма, с позиций «победившего народа и великой цели построения коммунизма под руководством партии большевиков». Другие

версии и точки зрения на это событие, отличные от партийной, не принимались. В стране начинался террор против собственного народа, и литература буквально наполнялась шпионами и диверсантами, террористами и предателями, — «врагами народа», которые словно бы подтверждали: да, врагов много, они — везде. Провозглашался «развитой социализм», и литература стремилась показать всю его «развитость». Безгрешным, всезнающим, да просто гениальным в этой литературе всегда оставался один герой — партия.

---

[1] Горький М. Выступление на I Съезде советских писателей // Первый Всесоюзный съезд советских писателей. Стенографический отчет. — М., 1934. С. 17. Горький М. Собр. соч. в 30 т. Т. 27. М., 1953. С. 299.

[2] Луначарский А.В. Речь на Втором пленуме Оргкомитета Союза писателей // Луначарский А.В. Статьи о советской литературе. М., 1958. С. 235.

[3] Там же. 236.

[4] Ленин В.И. Партийная организация и партийная литература // Хрестоматия по теории литературы: Учеб. пособие. — М. — Просвещение 1982. С. 41–44.

[5] Брюсов В.Я. Свобода слова // Литературная газета. 1990, № 34 (22 августа). С. 6.

[6] Луначарский А.В. Речь на Втором пленуме Оргкомитета Союза писателей. Там же. С. 239.

[7] Горький М. Об одном поэте http://readr.ru/maksim-gorkiy-ob-odnom-poete.html

[8] Горький М. Старуха Изергиль // Горький М. Рассказы. Пьесы. Мать. — М., Худож. лит., 1977. С. 47.

[9] Мережковский Д.С. Поэт // Жизнь и поэзия — одно: Стихотворения. — М., Моск. Рабочий, 1987. С. 386–387.

[10] Горький М. Старуха Изергиль. Рассказы. Пьесы. Мать. С. 57.

[11] Там же. С. 58.

[12] Мережковский Д.С. Поэту наших дней. Жизнь и поэзия — одно. С. 385–386.

[13] Маркс К. Тезисы о Фейербахе // К. Маркс и Ф. Энгельс. Собр. соч. в 4 т. Изд. 2. Т. 3. С. 4.

[14] Горький М. Мещане http://az.lib.ru/g/gorxkij_m/text_0170.shtml

[15] Горький М. Враги. Рассказы. Пьесы. Мать. С. 376.

[16] Гмырев А.М. Набат // Русская поэзия конца XIX — начала XX века. М., Изд-во Моск. Ун-та, 1979. С. 60.

[17] Богданов А.А. Песня пролетариев. Там же. С. 54.

[18] Там же. С. 55.

[19] Горький М. Мать. Рассказы. Пьесы. Мать. С. 428.

[20] Там же. С. 429.

[21] Вишневский В. Собр. соч. в 5 т. М., Гослитиздат, 1954–1960. Т. 5. М., 1960. С. 187.

[22] Островский Н.А. Как закалялась сталь // Фурманов Д.А. Чапаев: Роман / Н.А. Островский Как закалялась сталь: Роман. — М., Дет лит. 1979. С. 375–376.

[23] Фурманов Д. Собр. соч. В 4 т. Т. 4. М., 1961. С. 323.

[24] Вишневский В. Письмо А.А. Гвоздеву от 26 января 1930 г. // Театр и драматургия. Л., 1959. С. 409–410.

[25] Маяковский В. Я сам // Маяковский В. Полн. собр. соч. в 13 т. М., 1955–1961. Т. 1. М., 1955. С. 26.

[26] Маяковский В. 150 000 000. Полн. собр. соч. Т. 2. С. 115.

[27] Маяковский В. Марш ударных бригад. Полн. собр. соч. Т. 10. С. 162.

[28] Асеев Н. Собр. стихотворений, 2 изд., т. 1–4., М.Л., 1931–1932. Т. 4. М.-Л., 1932. С. 60.

[29] Малышкин А. Падение Даира // Служу революции: Проза о гражданской войне. — М.: Просвещение, 1987. С. 96–97.

[30] Там же. С. 100–101.

[31] Стальский С. Погибни, старый, мертвый мир! // Октябрь в советской поэзии: Сборник. — Л.: Сов. писатель, 1987. С. 74.

[32] Асеев Н. Она продолжается. Собр. стихотворений. С. 349.

[33] Васильев П. Строится новый город. Октябрь в советской поэзии. С. 382.

[34] Васильев П. Строится новый город // Октябрь в советской поэзии: Сб. — Л.: Сов. писатель, 1987. С. 382.

[35] Ходасевич В. Гостю // Ходасевич В. Стихотворения. — Л.: Сов. писатель, 1989. С. 133.

[36] Винокуров Е. Двадцатый век http://www.kinopoisk.ru/level/79/user/50158/comment/312513/

ПОСТМОДЕРНИЗМ

... Постмодернистская мысль пришла к заключению, что все, принимаемое за действительность, на самом деле не что иное, как представление о ней, зависящее к тому же от точки зрения, которую выбирает наблюдатель и смена которой ведет к кардинальному изменению самого представления. Таким образом, восприятие человека объявляется обреченным на «мультиперспективизм»: на постоянно и калейдоскопически меняющийся ряд ракурсов действительности, в своем мелькании не дающих возможность познать ее сущность.

И. Ильин

В постмодернизме, декларирующем принцип плюрализма, неприятие авторитарности и легитимности прежней культуры является эстетическим и философским фундаментом. Состояние «радикальной плюральности», отказ и от ratio, и от веры в общепризнанные авторитеты, эпистемологическая неуверенность, отрицание историзма как закрепленной целокупности прошлого, настоящего и будущего, специфическое видение мира как хаоса, лишенного причинно-следственных связей, иерархии и ценностных ориентиров, «мира децентрализованного» предстающего лишь в сознании...

М. Адамович

Возникновение термина «постмодернизм» (*фр. postmodernisme* — после модернизма) относится к первой трети XX столетия (называется даже точная дата его появления — 1914 год). Необходимость возникновения такого термина связана с активным внедрением в жизнь человека новых массовых средств коммуникации. Появление последних не только меняет представления о реальности, но и начинает подменять реальный мир различными моделями виртуальных реальностей, в роли которых выступают, например, телефон и телеграф. Активно развивается культура постмодернизма в 60–70-е годы, а настоящий расцвет ее приходится на эпоху распространения видео, персональных компьютеров, электронных денег, Интернета, мобильных телефонов, системы глобального позиционирования «ГЛОНАСС» и т. п., когда виртуальные реальности не

просто прочно входят в сознание человека, захватывая все новые и новые области его жизни и деятельности, но и определяют характер этого сознания.

Термином «постмодернизм» принято обозначать структурно сходные явления в мировой общественной жизни, философии, культуре и искусстве второй половины XX века. По мнению французского философа Жан-Франсуа Лиотара, постмодернизм — «состояние знания в современных наиболее развитых обществах, <...> состояние культуры после трансформаций, которым подвергались правила игры в науке, литературе и искусстве в конце XX века».[1]

Картина мира постмодернизма как типа культурного сознания есть результат трансформации, вызванной всеобщим, глобальным разочарованием в тех идеалах и ценностях, к которым пришло общество в XX столетии. С другой стороны, — это и своеобразная форма протеста против сложившейся системности и упорядоченности: «Постмодернизм — это протест против дурной бесконечности в представлении об истории культуры, располагающей один этап после другого, выстраивающей единую линию развития».[2]

Виртуальные реальности оказались в данном случае как нельзя кстати. Художественное сознание, отмеченное разочарованием в идеях прогресса и торжества разума, в возможностях осуществления высоких идеалов и даже сомнения в самом их существовании, уходит в эти реальности, подменяя ими окружающую действительность.

В сознании человека, живущего в условиях, в «окружении» виртуальных реальностей, происходит процесс радикального разрушения и изменения привычных координат и ценностей, иерархии последних, подвергаются деконструкции представления об окружающем мире, об адекватности самого человека этому миру. В связи с этим культура постмодернизма нередко определяется как культура разрушения, что справедливо, но только до определенной степени. Отказ от изображения реальности в традиционном ее понимании и даже от самой реальности в постмодернизме оборачивается отказом от истины, от принятия некоего иерархи-

ческого порядка. Отсюда, к примеру, — отказ от серьезности как таковой, взамен которой, в качестве альтернативы ее предлагается пародия.

Одним из наиболее выразительных образцов такой замены стал роман-дилогия **Владимира Николаевича Войновича** (1932) **«Жизнь и необычайные приключения солдата Ивана Чонкина»** («Лицо неприкосновенное», 1963–1970; «Претендент на престол», 1979), повествующий о самых трагичных днях начала Великой Отечественной войны. Поколения советских читателей воспитывались на идее «Вставай, страна огромная!», на том, как об этом периоде рассказали А. Фадеев («Молодая гвардия») и К. Симонов («Живые и мертвые»), А. Чаковский («Блокада») и М. Шолохов («Судьба человека, «Они сражались за Родину») и т.д. и т.п. У Войновича читателю об этом периоде предлагается «роман-анекдот в пяти частях», предлагается не героическая история начала войны, а пародийная. Само известие о начале войны выглядит пародийно, у Чонкина, который узнал об этом в туалете, вообще есть сомнения относительно его достоверности:

«Известие о начале войны свалилось точно снег на голову, потому что никто не думал, не предполагал. Правда, недели за полторы до этого баба Дуня широко распространила свой сон, будто ее курица Клашка родила козла с четырьмя рогами, однако знатоки толковали данное видение как безобидное; в худшем случае, рассуждали, к дождю. Теперь все приобрело иное значение.

<...> — Выходи быстрее! — сказала Нюра. — Война!

— Еще чего не хватало! — не то чтобы удивился, но опечалился Чонкин. — Неужто с Америкой?

— С Германией!

Чонкин озадаченно присвистнул и стал застегивать пуговицы. Ему что-то не верилось, и, выйдя наружу, он спросил у Нюры, кто ей такую глупость сморозил.

— По радио передавали.

— Может, брешут? — понадеялся он».[3]

События самой войны в изображении Войновича оказываются не столько реальными событиями, сколько виртуальными, созданными воображением писателя. История с охраной никому не нужного самолета и бой Чонкина с превосходящими силами противника (сотрудники районного НКВД и пехотный полк) в результате приводят к тому, что солдата Ивана Чонкина приказано доставить в Москву для награждения. Оказывается, он своим героическим сопротивлением спас Москву и всю страну. Узнав о том, что происходит в районе города Долгова, Гитлер приказал развернуть передовые части вермахта от Москвы к этому городу. Приказ немецкими частями был получен в тот момент, когда они легко могли захватить столицу СССР.

Пародированию в романе Войновича подвергаются все каноны и приметы советской действительности и идеологии, к примеру, подходы к науке, попытки развивать ее большевистскими темпами и методами. Представителем такой советской науки выступает в романе Войновича Гладышев:

«Всех этих знаний Гладышев добился исключительно путем самообразования, ибо смешно было бы приписывать тут какую-нибудь заслугу церковноприходской школе, где он окончил всего лишь два класса. Знания, накопленные Гладышевым, может, и пролежали бы в его голове без всякого толку, если бы не Октябрьская революция, которая освободила народ от всевозможного рабства и любому гражданину позволила карабкаться к сияющим и каменистым вершинам науки. Надо еще отметить, что в освобожденном уме Гладышева и раньше возникало много оригинальных научных идей. Каждый жизненный факт не проходил мимо него незамеченным, а наталкивал его на различные мысли. Увидит, скажем, Кузьма на печи тараканов и думает: а нельзя ли, с мол, их связать между собой и направить в одну сторону? Это ж такая сила получится, что ее можно с выгодой использовать в сельском хозяйстве. Посмотрит на облачко и думает: а нельзя ли замкнуть его в оболочку для использования в качестве аэростата? Говорят (теперь это трудно проверить),

что именно Гладышев первым, задолго до профессора Шкловского, высказал предположение об искусственном происхождении спутников Марса.

Но, помимо всех этих попутных идей, была у Гладышева еще и такая, которой решил он посвятить всю свою жизнь и посредством ее обессмертить свое имя в науке, а именно: вдохновленный прогрессивным учением Мичурина и Лысенко, надумал он создать гибрид картофеля с помидором, то есть такое растение, у которого внизу росли бы клубни картофеля, а наверху одновременно вызревали бы помидоры. Будущий свой гибрид Гладышев назвал в духе того великого времени «Путь с социализму», или сокращенно «пукс», и намерен был распространить свои опыты на всю территорию родного колхоза, но ему этого не позволили, пришлось ограничиться пределами собственного огорода. Вот почему ему приходилось покупать картошку и помидоры у соседей».[4]

Пародийно звучат слова об Октябрьской революции. В них чувствуется настрой той самой советской идеологии, которая десятилетиями воспевала и освобожденный революцией от векового рабства народ, и сияющие каменистые вершины науки, которые ему открылись в результате. Примечательная деталь: мичуринец Гладышев создает гибрид картофеля и помидоров, который он назвал «пукс», что расшифровывается как «Путь к социализму». «Путь к социализму» так называется поэма А.Т. Твардовского 1931 года.

Или роман **Виктора Олеговича Пелевина** (р. 1962) «**Чапаев и Пустота**» (1996), в котором, в принципе, отсутствует история как таковая, а есть гражданская война в качестве фона, на котором разворачивается настоящая фантасмагория. В одной реальности Петр Пустота, а не Федор Клычков в романе Пелевина становится комиссаром чапаевской дивизии, до этого он был просто петербургским поэтом-модернистом. Однако есть еще одна реальность, в которой Петр Пустота — пациент психиатрической клиники, в которой его пытаются освободить от синдрома «ложной личности». Эту вторую реальность сам герой воспринимает как сон. В одном простран-

стве и времени в романе Пелевина совмещены Чапаев и сам рассказчик, Шварценеггер и «просто Мария», революция и Останкинская телебашня, Си-Эн-Эн, показывающая какой-то дым, уходящий по набережной и образ Ленина с бревном на плече во время субботника, истребитель вертикального взлета-посадки «Харриер» и тачанка времен гражданской войны, Котовский и герои анекдотов о Василии Ивановиче... Отношения между этими персонажами и единицами пространства (Останкинская телебашня) и времени (революция 1917-го и путч августа 1991-го) оказываются самыми неожиданными, непредсказуемыми: ибо в них нет логики факта, а есть логика авторской стилизации и сюжетостроения:

«На белых скулах Котовского выступили два ярко-красных пятна.

— Да, — сказал он, — вот теперь понял. Поправил ты меня, Василий Иванович. Крепко поправил.

— Эх, Гриша, — сказал Чапаев печально, — что ж ты? Ведь сам знаешь, нельзя тебе ошибаться сейчас. Нельзя. Потому что в такие места едешь, где тебя уже никто не поправит. А как скажешь, так все и будет.

Не поднимая глаз, Котовский повернулся и выбежал из амбара на улицу.

— Сейчас выступаем, — сказал Чапаев, убирая дымящийся маузер в кобуру. — Не поехать ли нам с тобой в коляске, которую ты вчера у Гришки отыграл? И поговорим заодно.

— С удовольствием, — сказал я.

— Вот я и велел запрячь, — сказал Чапаев. — А Гришка с Анкой на тачанке поедут. <...>

— Петька! — закричал сзади Чапаев, — пора!

Я похлопал коня по шее и пошел к коляске, косясь на тачанку, где уже сидели Анна и Котовский. Анна была в белой фуражке с красным околышем и простой гимнастерке, перетянутой ремешком с маленькой замшевой кобурой. Синие рейтузы с узким красным лампасом были заправлены в высокие ботинки на шнуровке. В этом наряде она казалась нестерпимо юной и походила на гимназиста. Поймав мой взгляд, она отвернулась».[5]

Постепенно герой приходит к заключению, что сама проблема границы между реальностью и ее подобием, сном, иллюзией не существует, потому что все как в реальности, так и в иллюзии есть только пустота и ее порождение. Герой с говорящей фамилией Пустота и не мог прийти к другому выводу, а помог ему в этом сам Василий Иванович Чапаев.

— Эх, Петька, — сказал Чапаев, — объясняешь тебе, объясняешь. Любая форма — это пустота. Но что это значит?

— Что?

— А то значит, что пустота — это любая форма».

Пустота в итоге становится не только доминантой в характеристике как времени, так и пространства, но и открывает перед автором возможности абсолютной свободы в обращении к этим категориям, оперировании ими и, конечно же, в изложении собственного философского взгляда на мир:

«Была, впрочем, и разница, которую я заметил, дойдя до конца бульвара. Бронзовый Пушкин исчез, но зияние пустоты, возникшее в месте, где он стоял, странным образом казалось лучшим из всех возможных памятников. Там, где раньше был Страстной монастырь, теперь тоже была пустота, чуть прикрытая чахлыми деревьями и безвкусными фонарями».

Постмодернистская логика сюжета уводит Чапаева вместе с Котовским на броневике во Внутреннюю Монголию, куда герой гражданской войны увозит и «пустоту», но уже не комиссара своей дивизии, а своеобразное качество одной из частей своего тела: «Чапаев совершенно не изменился, только его левая рука висела на черной полотняной ленте. Кисть руки была перебинтована, и на месте мизинца под слоями марли угадывалась пустота».

Роман В. Пелевина «Чапаев и Пустота» всего лишь один из возможных многочисленных примеров того, как постмодернизм от-

казывается от самой идеи воспроизведения окружающей действительности: любая реальность иллюзорна, любая иллюзия может оказаться реальностью. «Актер с топором», участник театрализованного действа под названием «маленькая трагедия «Раскольников и Мармеладов» в литературном кабаре «Музыкальная табакерка» (среди участников герой узнает «постаревшего и высохшего» самого Валерия Брюсова), обращаясь в Мармеладову говорит:

– Как вам угодно. За вас. Ну так вот,
лик ваш исполнен таинственной славы,
рот ваш красивый с улыбкой молчит,
бледен ваш лоб и ладони кровавы.
А у меня не осталось причин,
Чтоб за лица неподвижною кожей
гордою силой цвела *пустота*,
и выходило на Бога похоже.
Вы понимаете?
– Думаю, да <...>

По справедливому определению В.П. Руднева, «постмодернизм был первым (и последним) направлением XX в., которое открыто призналось в том, что текст не отображает **реальность**, а творит новую реальность, вернее даже, много реальностей, часто вовсе независимых друг от друга. Ведь любая история, в соответствии с пониманием постмодернизма, — это история создания и интерпретации текста. Откуда же тогда взяться реальности? Реальности просто нет. Если угодно, есть различные виртуальные реальности — недаром постмодернизм расцвел в эпоху персональных компьютеров, массового видео, Интернета, с помощью которого ныне не только переписываются и проводят научные конференции, но и занимаются виртуальной любовью».[6]

Постмодернистское художественное сознание — это сознание, разочаровавшееся в установившемся общественном порядке, в сложившихся культурных канонах и традициях, в научно незыблемой истории искусства. Такое разочарование является причиной и

основой не только пародийного отношения к значительным событиям истории или произведениям мировой культуры, но и постоянного совмещения в одном художественном пространстве разновременно протекавших исторических событий, живших в разных эпохах исторических деятелей и героев литературных произведений, самих произведений искусства. Это сознание, которое уже не поспевает за все возрастающим потоком информации политического, экономического, эстетического и т. д. характера, поэтому его представления об этой информации в принципе не могут быть полными, исчерпывающими, а носят отрывочный, эклектичный характер. В силу отрывочности и неполноты информации, которую способно освоить современное человеческое сознание, эту частично, неполно освоенную информацию оно наполняет своим содержанием, наделяет своим смыслом. Как видно из уже приводившегося примера, по-своему трактуются и участие Ленина в субботнике 1919 года, и поведение героев мексиканского сериала «Просто Мария», и образы героев, воплощенные актером Арнольдом Шварценеггером, и философия героя гражданской войны Василия Ивановича Чапаева (роман В. Пелевина «Чапаев и Пустота»). Художественный текст, допускающий такое совмещение, такое сочетание знаков разноуровневой информации, уже не отражает, не воспроизводит (как отмечалось выше) реальность, а создает свою, новую «реальность», новое представление о ней:

Председатель Совнаркома, Наркомпроса, Мининдела!
Эта местность мне знакома как окраина Китая!
Эта личность мне знакома! Знак вопроса вместо тела.
Многоточие шинели. Вместо мозга — запятая.
Вместо горла темный вечер. Вместо буркал — знак деленья.
Вот и вышел человечек, представитель населенья.
Вот и вышел гражданин,
Достающий из штанин.

«А почем та радиола?»
«Кто такой Саванарола?»

«Вероятно сокращенье».
«Где сортир, прошу прощенья?»

Входит Пушкин в летном шлеме, в тонких пальцах — папироса.
В чистом поле мчится скорый с одиноким пассажиром.
<...> Входит Гоголь в бескозырке, рядом с ним — меццо-сопрано.
В продуктовом — кот наплакал; бродят крысы, бакалея.
Пряча твердый рог в каракуль, некто в брюках из барана
Превращается в тирана на трибуне мавзолея.
Говорят лихие люди, что внутри разочарован
Под конец, как фиш на блюде, труп лежит нафарширован.
Хорошо, утратив речь,
Встать с винтовкой гроб стеречь!

«Не смотри в глаза мне дева:
Все равно пойдешь налево».
«У попа была собака».
«Оба умерли от рака».

Входит Лев Толстой в пижаме, всюду — Ясная Поляна.
(Бродят парубки с ножами, пахнет шипром с комсомолом).
Он — предшественник Тарзана: самописка — как лиана,
Взад-вперед летают ядра над французским частоколом.
Се — великий сын России, хоть и правящего класса!
Муж, чьи правнуки босые тоже редко видят мясо.

Чудо-юдо: нежный граф
Превратился в книжный шкаф! <...>[7]

Мы процитировали достаточно объемно, но всего лишь малую часть стихотворения **Иосифа Александровича Бродского** (1940–1996) «**Представление**» (1986). В представленном поэтом варианте реальности — «Гоголь в бескозырке» и «Пушкин в летном шлеме», «гражданин, достающий из штанин» и «Лев Толстой в пижаме», «Герцен с Огаревым» и «Сталин с Джугашвили», «некто Православный» и «Мысли о Минувшем», пионеры и «Мысли

о Грядущем» и т.д. и т.п. Смешение временных и пространственных знаков литературного и фольклорного, культурного и политического, зооморфного и научного характера создает не *реальность*, а *представление* о ней. Представление довольно трагичное и потому, что в этом пространстве кто-то «превращается в тирана», и потому, что «вносят атомную бомбу с баллистическим снарядом», и потому, что

Это — время тихой сапой
Убивает маму с папой.[8]

Такая «реальность» у постмодернистов тождественна *тексту*. Не только воплощаемый в художественном произведении мир, но и мир вообще они понимают как текст. Ролан Барт (1915–1980) приходит к этакому глобальному по своему обобщению выводу: «Вне текста нет ничего». Тем самым вся окружающая нас действительность, во всех ее проявлениях объявляется исключительно текстом, а не как не реальностью. Задачей литературы становится не отражение, но моделирование действительности.

При этом необходимо учитывать еще один принципиально важный аспект. Модернисты понимали природу в качестве оппозиции культуре. В противопоставлении культуры и природы последняя у них неизменно проигрывает:

Есть что-то позорное мощи природы,
Немая вражда к лучам красоты:
Над миром скал проносятся годы,
Но вечен только мир мечты.
Пускай же грозит океан многопенный,
Пусть гордо спят ледяные хребты:
Настанет день конца для вселенной,
И вечен только мир мечты.[9] —

утверждал Валерий Брюсов в стихотворении **«Есть что-то позорное в мощи природы...»** (1896). Звучащее рефреном: «вечен только мир мечты» призвано лишний раз подчеркнуть высокую непре-

ходящую ценность мира культуры, в сравнении с которым позорна мощь природы. Миру мечты не грозит «день конца», который обязательно настанет для вселенной, для природы. Постмодернисты снимают эту оппозицию и понимают культуру как продолжение природы: если «мир как текст», то природа это тоже текст. Появилось даже такое слово «культура-как-природа» или даже «культуракакприрода».

Однако, у такого понимания отношений природы и культуры есть обратная сторона, представляющая собой важнейший аспект понимания поэтики постмодернизма. Все в природе может рассматриваться как принадлежащее всем и никому в отдельности. Если человек выходя на природу, собирает цветы или грибы, ловит рыбу или охотится на животных, то у него не возникает вопроса о том, кому принадлежат цветы, грибы, животные, потому что они находятся в *пространстве общего пользования*. А если культура-как-природа, то и пространство культуры — это тоже пространство общего пользования. Значит, попадая в пространство культуры, человек точно так же, как и в пространстве природы, имеет право пользоваться, использовать то, что в этом пространстве уже существует. Иными словами, обращаясь к произведениям искусства, которые уже созданы и находятся в некоем культурном пространстве, человек, в первую очередь, художник, создатель нового текста, воспринимает их как созданные для всех и никому в отдельности уже не принадлежащие. Создавая новый текст, художник волен обращаться с ранее созданными произведениями искусства по своему усмотрению: может делать их частью своего текста, перестраивать и переиначивать, производить всевозможные мутации, смешивать, менять смысл в соответствии с задачами своего текста. Такая *интертекстуальность* носит в постмодернизме почти исключительно иронический характер. Разочарование в идеалах, культурных и нравственных ценностях приводит к тому, что постмодернистское цитирование направлено, прежде всего, на то, чтобы снять, развенчать тот первоначальный смысл, который был заложен в цитируемых текстах:

Я вас любил. Любовь еще (возможно,
что просто боль) сверлит мои мозги,
Все разлетелось к черту, на куски.
Я застрелиться пробовал, но сложно
с оружием. И далее, виски:
в который вдарить? Портила не дрожь, но
задумчивость. Черт! все не по-людски!
Я Вас любил так сильно, безнадежно,
как дай Вам Бог другими — но не даст![10]

Или:

Умом Россию не понять —
равно как Францию, Испанию,
Нигерию, Камбоджу, Данию,
Урарту, Карфаген, Британию,
Рим, Австро-Венгрию, Албанию —
у всех особенная стать.
В Россию можно только верить?
Нет, верить можно только в Бога.
Всё остальное — безнадёга.
Какой мерою ни мерить —
нам всё равно досталось много:

в России можно просто жить.
Царю с Отечеством служить.[11]

Такая устойчивая интертекстуальность, с одной стороны, обусловлена стремлением развенчать, снять тот смысл, который был изначально заложен в цитируемый ныне художественный текст, смысл, воспринятый и ставший неким всеобщим достоянием. А с другой, интертекстуальность в эстетике постмодернизма обоснована тем, что в современном мире говорить особо-то уже не о чем, ибо «мы живем в эпоху, когда все слова уже сказаны» (*С.С. Аверинцев*). Поэтому художнику постмодернисту остается повторение, переосмысление, переиначивание, наполнение сказанного до него новыми смыслами, он оставляет за собой право на новое тол-

кование старых знаков, не обязательно наполняя их содержанием. В **«Заметках на полях «Имени розы» Умберто Эко** приходит к выводу о том, что «постмодернизм — это ответ модернизму: раз уж прошлое невозможно уничтожить, ибо его уничтожение ведет к немоте, его нужно переосмыслить, иронично, без наивности».[12] В связи с этим в характеристике постмодернизма можно услышать такие определения, как постмодернизм — это «отсасывание чужой крови», «копание в гробницах», это культура, сосущая соки из культуры прошлого, это «литература истощения» (*Р. Барт*).

Понимая окружающую действительность как «первую реальность», а ее отражение в произведениях искусства называя «второй реальностью», можно утверждать, что постмодернизм являет собой своеобразный (пусть не полный), но отказ от обращения к первой реальности. Он предпочитает работать со «второй реальностью», т.е. с тем, что уже является знаками культуры. Новая «вторая реальность», а вернее другие, часто независимые друг от друга реальности создаются с помощью знаков уже существующей «второй реальности». Исчезает оппозиция «текст — реальность», характерная для культуры модернизма, зато главенствующую роль приобретает другая оппозиция «текст — Текст, созданный на основе текста» или «вторая реальность» — «Вторая реальность», созданная на основе «второй реальности». Все перипетии, значения, оттенки смысла «Текста, созданного на основе текста» по-настоящему доступны только тому, кто знает текст (тексты), на основе которого создан новый текст. Не каждый современный читатель, например, понимает истинный смысл текста **Юза (Иосифа) Алешковского** (р.1929), созданного на основе текста декабриста Одоевского (строка из ответа последнего на послание Пушкина, ставшая позже девизом ленинской газеты «Искра»):

То дождь, то снег, то мошкара над нами,
а мы в тайге с утра и до утра,
вы здесь *из искры* разводили *пламя* —
спасибо вам, я греюсь у костра.[13]

Все перипетии и тонкости рассказа **Владимира Сорокина** (р. 1955) «**Жена испытателя**» доступны только тому, кто не только помнит тексты лирических и патриотических песен советской эпохи, но и знает, что такое «троцкистско-бухаринская банда», чтобы соединить это знание с тем, что «муж и жена — одна сатана»:

«*В далекий край товарищ улетает, родные ветры вслед за ним летят*, — говорила следователю девушка, прижимая руки к груди. — Я всего лишь жена его, поймите, я не враг!

< ... > Он погасил лампу, подошел к окну и отдернул плотную зеленую штору.

За окном в *синей утренней дымке таял любимый город.*

— Уууу! Да уже утро. — Следователь потянулся, покачал красивой головой: — Однако засиделись мы с вами. *Утро*... Посмотрите, как оно *красит нежным светом стены древнего Кремля.*

< ... > Девушка заплакала, уткнувшись лицом в его новый, хорошо проглаженный китель. Он потрепал ее по голове:

— Ну, не надо, не надо... Лучше скажи, что он сделал, когда самолет вошел в штопор?

— Он... он открыл кабину и — и полетел. Как птица.

— Он махал руками во время полета?

— Да... махал, смеялся и пел «*Широка страна моя родная*».

— А потом?

— Потом его сбили зенитчики, — девушка затряслась в рыданиях.

< ... > Следователь размял папиросу, чиркнул спичкой:

— Хоть ты мне и нравишься, я думаю, придется расстрелять тебя. Во-первых, потому, что муж и жена — одна *троцкистско-бухаринская банда*, а во-вторых — чтобы *любимый город мог спать спокойно*».[14]

А его же рассказ «**Одинокая гармонь**» открывается своим содержанием прежде всего для того, кто знает текст одноименной песни:

< ... > Николай Иванович вздрогнул, прильнул к трубке:

— Да! Да! Здравствуйте!.. Да, простите, а кто это... дежурный? Товарищ дежурный... это говорят, это говорит с вами библиотекарь деревни Малая Костынь Николай Иванович Кондаков. Да. Вы извините меня, пожалста, но дело очень, прямо сказать, очень важное и такое, я бы сказал, непонятное. — Он согнулся, быстро зашептал в трубку: — Товарищ дежурный офицер, дело в том, что у нас в данный момент *снова замерло все до рассвета — дверь не скрипнет*, понимаете, *не вспыхнет огонь*. Да. Погасили. *Только слышно: на улице где-то одинокая бродит гармонь*. Нет, Я не видел, но слышу хорошо. Да. Так вот, она *то пойдет за поля, за ворота, то обратно вернется опять, словно ищет в потемках кого-то*, понимаете?! *И не может никак отыскать!* < ... >[15]

Картина **Рене Магритта «Балкон»** (1950) откроется зрителю во всей своей глубине иронии лишь в том случае, если ему известна картина **Эдуарда Мане** (1868) с аналогичным названием. Поэтому современный искусствовед Борис Гройс, определяет постмодернизм в качестве тринадцатой серии фильма, все перипетии которой ясны только тому, кто видел предыдущие двенадцать.

Законы создания и существования, бытования Текста («второй реальности») определяются наличием, своеобразием бытования уже существующего текста (уже имеющейся в культурном пространстве «второй реальности»). Только так можно объяснить слова Р. Барта, ставшие афоризмом: «Вне текста нет ничего».

Развернутая характеристика этого явления дана тем же Роланом Бартом: «В том современном, новейшем значении слова, которое мы стремимся ему придать, Текст принципиально отличается от литературного произведения: это не эстетический продукт, а знаковая деятельность; это не структура, а структурообразующий процесс; это не пассивный объект, а работа и игра; это не совокупность замкнутых в себе знаков, наделенная смыслом, который можно восстановить, а пространство, где прочерчены линии смысловых сдвигов; уровнем Текста является не значение, но Означающее, в семиотическом и психоаналитическом смысле этого понятия.

Текст выходит за рамки традиционного литературного произведения; бывает, к примеру, Текст Жизни ... »[16]

В исследованиях истории литературы сложилось мнение, согласно которому культуры романтизма и реализма — это *контекст*, культура модернизма — это *интертекст*, а культура постмодернизма — это *гипертекст*. По мнению В.П. Руднева, гипертекст — это «текст, устроенный таким образом, что он превращается в систему, иерархию текстов, одновременно составляя единство и множество текстов».[17] «Простейший пример гипертекста, по В.П. Рудневу, — «это любой словарь или энциклопедия, где каждая статья имеет отсылки к другим статьям этого же словаря. В результате читать такой текст можно по-разному: от одной статьи к другой, по мере надобности, игнорируя гипертекстовые отсылки: читать статьи подряд, справляясь с отсылками; наконец, пуститься в гипертекстовое плавание, то есть от одной отсылки переходить к другой».[18]

Постмодернистский гипертекст — это и есть его «своеобразная **картина мира**» (*В.П. Руднев*), его представления о пространстве и времени. Сам характер гипертекста выступает в качестве условий для создания собственной индивидуальной реальности. Другое дело, что такая реальность будет исключительно виртуальной, но зато в ней возможны любые комбинации знаков пространства и времени, любые их совмещения, любые перемещения как в пространстве, так и во времени, как это можно, к примеру, наблюдать в романе Виктора Пелевина «Чапаев и Пустота» или в стихотворении Иосифа Бродского «Представление».

Литература постмодернизма, возведя цитирование в культ настолько, что интертекст модернизма трансформировался в гипертекст, тем не менее, не стала литературой без собственного голоса, не стала «литературой молчания» (*М. Адамович*), на чем настаивают некоторые исследователи. Интертекстуальность, как видно из приведенных выше примеров произведений В. Пелевина и В. Войновича, И. Бродского и В. Сорокина, Ю. Алешковского и Т. Кибирова, открывает возможности для переосмысления, переиначивания смыслов, устоявшихся стереотипов восприятия, «ис-

тин», которые сложились в предшествующие культурные эпохи. Другое дело, что это переосмысление носит почти исключительно ироничный характер, но это уже своеобразный результат разочарования в тех смыслах и истинах, которые еще совсем недавно казались надежными и вечными.

Картина мира постмодернистского произведения не имеет целью отражение реальной действительности, а заменяет эту действительность ее видимостью, ее симуляцией или системой симулякров. *Симулякр* (*лат.* simulacrum – подобие, видимость или *фр.* — simulacres, от simulation — симуляция), *симулятивность* характеризует постмодернистскую картину мира как отказ от изображения объективной реальности и замену ее некими подобиями, культурными котрафакциями. «Мир при таком подходе воспринимается как огромный многоуровневый и многозначный текст, состоящий из беспорядочного и непредсказуемого сплетения различных культурных языков, цитат, перифразов».[19]

Само понятие симулякр восходит к Платону, который произведение искусства определял «тенью теней» или «копию копии». Симулятивный характер создания текста лишает постмодернистскую картину мира логичного бытования категорий пространства и времени, действующих в них героев, процессов в них происходящих. Если вернуться к роману В. Пелевина «Чапаев и Пустота» или стихотворению И. Бродского «Представление», то они могут служить показательными примерами того, как текст создается на основе целой сети симулякров, выступающих в качестве фантомов культурного сознания, воспроизводящих образы объектов вне их субстанциональных свойств, вне конкретного, определенного пространства и времени. Неконкретность возникает благодаря тому, что в одном художественном пространстве пересекаются, смешиваются знаки разных произведений, разных языков и культур, разных эпох и народов.

Подводит к елке дед-Мороз
Снегурочку-Каплан,
Он в белом венчике из роз,
Она прошла афган.[20]

В процитированном четверостишии Игоря Иртеньева в одном художественном пространстве собраны знаки, связанные с устным народным творчеством, с историей покушения на В.И. Ленина эсеркой Каплан, с поэмой А. Блока «Двенадцать» и воспоминанием о войне СССР в Афганистане. Однако эти знаки не воспроизводят реальность — они ее симулируют, их можно определить как симулякры, как некие фантомы сознания. Они создают видимость, «кажимость» представляемых реальностей, они являются копиями с того, что было написано, с того, что просто было в истории. При этом такой симулякр, по мнению Жиля Делеза, необходимо понимать как «знак, который отрицает как оригинал, так и копию».[21] Симулякр формирует понимание постмодернистского художественного пространства, в котором «идентичность образца и подобие копии будут заблуждением».[22] Изображение действительности заменяется системой симулякров, замещающих собой место художественного образа, однако за симулякрами, в отличие от художественного образа, не стоит какая-либо реальность, за ними нет соответствий в реальном мире.

Симулякр это скорее субъективное понимание автором постмодернистского текста знака или системы знаков уже существовавшей до него реальности (к примеру, исторической) или «второй реальности» (художественное произведение). Это — его концепт знака, породивший, в свою очередь, такую характерологическую черту постмодернизма, как *концептуализм*. Последний является, с одной стороны, результатом разочарований, а с другой, — повышенной, утрированной интертекстуальности данной культуры.

Концептуализм — это не воспроизведение окружающей реальности, а разрушение тех эстетических стереотипов, которые в ней сформировались, благодаря тому, как эта реальность уже отражена в созданных ранее произведениях. Для русской литературы — это, прежде всего, реакция на советскую и постсоветскую действительность с их эстетическими штампами и догмами, устоявшимися формулами, с «поэтикой идейных схем и стереотипов».

Текстообразующим элементом для писателя-концептуалиста является категория *концепта*, который понимается как эстетический

элемент заидеологизированного мира, как формула, обреченная на пародирование, развенчание и в конечном итоге — на отмирание. К примеру, в цитировавшихся уже произведениях такими концептами являются «Я вас любил» в стихотворении И. Бродского, «В белом венчике из роз» И. Иртеньева, «Умом Россию не понять» Т. Кибирова, «Из искры возгорится пламя» Ю. Алешковского. Или такой пример:

Когда ты, скажем, знаменит —
Быть знаменитым некрасиво,
Но ежели ты незнаменит,
То знаменитым быть не только
Желательно, но и красиво,
Ведь красота — не результат
Твоей возможной знаменитости,
Но знаменитость результат
Есть красоты, а красота спасет!
А знаменитым быть, конечно, некрасиво,
Когда уже ты знаменит.[23]

В стихотворении **Дмитрия Александровича Пригова** (р. 1940) таких концептов сразу два: «Быть знаменитым некрасиво» (Б. Пастернак) и «Красота спасет мир» (Ф. Достоевский). Обе формулы в свое время так часто повторялись, что стали банальностью, опошлились от чрезмерного употребления и стали восприниматься как нечто противоположное тому, что было заложено в них изначально. Сделав эти формулы концептами своего текста, поэт снимает привычную значительность смысла, освобождая читательское восприятие от привычных для него стереотипов.

В стихотворении **«Probleme» Тимура Юрьевича Кибирова** (р. 1955) концептами стали пушкинские «И божество, и вдохновенье... » и «Храните гордое терпенье»

И божество, и вдохновенье,
и жизнь, и слезы, и любовь
отправились к едреной фене,
они уж не вернутся вновь!

Хранить ли гордое терпенье,
к судьбе привычное презренье
иль просто так претерпевать
зависит от того, наверное,
моя ли это личная проблема
или, не дай Бог,
всемирно-исторический процесс.[24]

Концептуализм является еще одним следствием разочарования в идеалах и ценностях, которые культивировались, насаждались, утверждались десятилетиями. Разочарование, как одно из проявлений художественного сознания, лежит в основе того, что для картины мира постмодернистской культуры характерно отсутствие вертикали. Последнее принципиально отличает данную картину от всех предшествующих, для которых такая вертикаль обязательна. Даже односферная культура реализма, пусть в пределах одной сферы — реальности — имеет свою иерархию ценностей, свое представление о высшей справедливости, правде, свою систему идеалов, которые необходимо защищать. Такая иерархия, такая система ценностей, а главное идея необходимости их формирования, защиты, отстаивания отсутствуют в постмодернизме, что и делает его культурой без вертикали, мысль об отсутствии которой предельно точно и образно выражена в ставших расхожими словах **Людмилы Стефановны Петрушевской** (р. 1938): «Жизнь — это всего лишь эксперимент, выбранный путь, где кончается счастливое парение в высотах, и глазам открывается хорошо унавоженное пространство, где отныне и навсегда предстоит жить ... »[25]

Отсутствие вертикали в постмодернистской картине мира тождественно метафоре «смерть Бога». Содержание этой метафоры фиксирует принципиальную установку данной культуры на отказ от идеи управления, верховенства сверхреальности по отношению к реальности. Если и не на полный отказ, то, как минимум, установку на принципиальное сомнение в существовании этого управления. Сама идея «смерти Бога» восходит к постулату **Фридриха Ницше** (1844–1900): «Я бы поверил только в такого Бога, который умел

бы танцевать»,[26] к мыслям, высказанным им в цикле афоризмов и изречений под общим названием **«После смерти Бога»**,* к его книге **«Антихрист»** (1895).

Постмодернистская метафора «смерть Бога» не означает смерть как таковую. За ней стоит переориентация в самом понимании бога как источника и причины всего сущего на земле. Бог в постмодернизме — это установка на осмысление имманентности всего окружающего человека мира, однако это осмысление проходит под знаком глубокого сомнения в том, что такая имманентность присуща божественному началу:

«Я не спорю, Боже, Ты свят, свят, свят,
Говорил Творцу человек, —
Только Ты-то бессмертен и всемогущ,
Прохлаждаешься вечно средь райских кущ,
Ну а мне, слабаку, в мой коротенький век,
Мне прямая дорога в ад!
Посмотрел бы я, Боженька, на Тебя,
Будь я как Ты, а Ты будь как я!
Я бы тоже, конечно же, стал бы свят,
Ты бы тоже отправился в ад!»
Отвечал, подумав, Творец ему —
«Ты во многом, сыночек, прав.
Что ж, давай я стану такой как ты,
И пример покажу такой красоты,
И бессмертье, и мощь добровольно отдав,
И сойдя в могильную тьму,
Что, конечно, пример ты возьмёшь с меня!
Я ведь стал как ты, станешь ты как я,
Только Слову поверь моему!
Станешь ты, Адам, как когда-то свят!
Взвоет в страхе бессильный ад!»

* Например: «Кто хочет оправдать существование, тому надобно еще и уметь быть адвокатом Бога перед дьяволом»; «Настало время, когда дьявол должен быть адвокатом Бога: если и сам он хочет иначе продлить свое существование»; «Господствовать и не быть больше рабом Божьим: осталось лишь это средство, чтобы облагородить людей».

Но глядя на смертные муки Его,
Отвечал Творцу человек —
«Не хочу Человеком я быть таким!
Я хочу быть лучше богом живых,
Покорившим сей мир, продлившим сей век
Всемогущим владыкой всего!
Насмотрелся я, боженька, на Тебя!
Я не буду как Ты, Ты не станешь как я!»
И пошёл человек от Креста назад,
А Спаситель сошёл во ад.[27]

(Т. Кибиров, «Я не спорю, Боже,
Ты свят, свят, свят... »)

«Смерть Бога» означает освобождение существования человека от тех ограничений, которые накладывает на это существование божественная идея. Приведенный пример из Т. Кибирова весьма показателен. «Смерть Бога» обращает человека не к безграничному (в смысле сверхреальности), а к ограниченному миру, обращает к тому миру, который проявляет себя и потому познается только в практическом опыте. Этот практический опыт и является причиной «смерти Бога», или росту сомнения в его «жизни», как поведал, к примеру, об этом тот же Тимур Кибиров в стихотворении «**СМС-диалог**» (2009):

— ...Спасибо, мне очень лестно.
Но боюсь, те стишки, которые я пишу сейчас,
Тебя разочаруют —
Уж очень они православные.
А ты-то известный нехристь (смайлик)
— Отнюдь. Я — деист.
А как прижмёт,
Так тут же вспоминаю «Отче наш»
И даже «отцов-пустынников» (смайлик)
— Вот и молодец! (смайлик)
Но вообще-то деист это и означает нехристь.
Робеспьер, например.

— Угу. И Валленберг.
— Ага, и Гитлер.
Да примеров можно навалить сколько угодно!
Речь же о нравственности Творца,
а не твари.
Верить в Бога
«распятого за ны при понтийстем Пилате»
практически невозможно.
Но Его можно любить.
А Бог не распятый,
Всякий ваш Верховный Разум,
При ближайшем рассмотрении
Жестокий и циничный тиран.
Да я тогда лучше,
Как честный штабс-капитан,
Бунтовать буду
с лордом Байроном (смайлик)
— Бессмысленный какой-то спор.
— У деизма — тьма резонов,
У теизма — вовсе нет!
Но сквозь тьму резонов оных
Еле-еле виден свет!
Светит точечка одна,
Не сгорает купина!
(смайлик).[28]

Процитированные тексты моделируют такую картину мира, в которой вертикаль если и не отсутствует, то само ее существование подвергается значительному сомнению. Пространство художественного текста, в котором отсутствует вертикаль или ее наличие вызывает сомнения, с одной стороны, лишает его возможностей обращения к поиску идеалов и ценностей в окружающей действительности («счастливое парение в высотах»). Зато, с другой, открывает неограниченные возможности детального рассмотрения «унавоженного пространства», в том числе самых черных и отвратных сторон и подробностей этого пространства. Однако такое

детальное рассмотрение, выразившееся в том числе и в крайних его проявлениях, получивших название «чернухи», никак не соотносится с реализмом и даже натурализмом, потому что постмодернистский текст не отражает окружающее пространство и время, а создает новое.

Отсутствие вертикали в картине мира постмодернизма связано с тем, что эта культура с недоверием относится к таким сферам формирования мировоззрения человека и человечества, как философия, религия, история, психология, искусство. В допостмодернистских картинах мира именно в этих сферах формировались представления человека о пространстве и времени, о реальности и сверхреальности, об иерархии ценностей. Отказ от самоценности этих сфер приводит к тому, что в постмодернистской картине мира все допустимо, все мыслимо, но, в первую очередь, допустима замена духовного значительного на незначительно бытовое и даже абсурдное, как у Дмитрия Пригова:

Вот таракан с распахнутым крылом
По стенке бегает игриво.
На что тебе, крыло, мой милый? –
Да чтобы Богу угодить.
Он любит, говорят, крылатых,
К тому ж оно не тяжело –
Вот истинный ответ: коль нам не тяжело,
Так почему ж другим не угодить.[29]

Или у него же:

Иному Бог не доверяет
Микроба малого — и тот
До адской старости живет,
А к мне спокойно допускает
И тараканов, и мышей,
И прочую скотину малую:
Он знает — я их не избалую,
Но и не выгоню взашей.
Убью, разве что.[30]

Отношение к богу как основополагающее в мировоззрении человека превращается в пародию, насмешку. Не менее выразительно выглядит метафора «смерти Бога» в тех произведениях, которые к теме Бога вообще не обращаются и даже имени его не упоминают. Отсутствие вертикали в них проявляется в том, что герои живут в неуютном и дисгармоническом пространстве, им не за что помянуть хорошим словом прошлое, будущее не имеет никаких положительных, отрадных перспектив, а настоящее мрачно и безысходно.

Необычайная популярность выпала в свое время на поэму **Венедикта Васильевича Ерофеева** (1938–1990) **«Москва — Петушки»** (1969), до 1988 года ходившей на Родине в многочисленных списках. Много написано о ее стилистике, о пародийном начале, об образе самого «Венички Ерофеева». При этом критики, исследователи, читатели словно бы не хотят замечать или делают это как-то мимоходом, того, в каком неуютном пространстве и времени (нет вертикали) вершит свой монолог спившийся интеллигент, живущий в подмосковных рабочих общежитиях, «добавляющий» в рюмочных, пивных, забегаловках, в тамбурах вагонов электричек. Он знает, что где-то в пространстве Москвы есть Кремль, но сам его ни разу не видел, хотя «сколько раз уже (тысячу раз), напившись или с похмелюги, проходил по Москве с севера на юг, с запада на восток, из конца в конец, насквозь и как попало — и ни разу не видел Кремля».[31]

Герой живет в пространстве, в котором «Бог умер» и возникают даже большие сомнения в том, что он в этом пространстве когда-то жил, хотя следы этой жизни, но только сознание, одурманенное алкоголем, способно различать: «Нет, это Петушки! Если Он — если Он навсегда покинул землю, но видит каждого из нас, — я знаю, что в эту сторону Он ни разу и не взглянул... А если Он никогда моей земли не покидал, если всю ее исходил босой и в рабском виде, — Он обогнул это место и прошел стороной.

Не Петушки это, нет! Петушки Он стороной не обходил. Он часто ночевал там при свете костра, усталый, почивал там при свете костра, и я во многих тамошних душах замечал следы его ночлега —

пепел и дым Его ночлега. Пламени не надо — был бы хоть пепел и дым».[32]

Безысходность «унавоженного поля» определяет характер картины мира многих произведений **Вячеслава Пьецуха** (р. 1946), к примеру, романа **«Новая московская философия»**. Главные события в нем происходят в московской коммунальной квартире, неухоженной, недоброй, со своими традициями и тараканами. В этой квартире юный циник, доморощенный философ Митя Началов, не столько по аналогии, сколько в продолжение романа Ф. Достоевского «Преступление и наказание», доводит до смерти тихую, ни в чем не повинную старушку. Есть здесь и своя Сонечка Мармеладова, готовая за новым Раскольниковым идти туда, где он будет отбывать наказание. Есть свои философы коммунальной квартиры, цитирующие Достоевского и Платонова, Герцена и Высоцкого. При этом ни у одного из героев нет хоть какой-нибудь радужной перспективы, описанное создает впечатление абсолютной безысходности и дисгармонии.

Трагична своей безысходностью, отсутствием каких бы то ни было положительных перспектив жизнь героев постмодернистской прозы и драмы, к примеру, Л. Петрушевской. Жизнь героя Владимира Сорокина вообще превратилась в одну сплошную очередь. **«Очередь»** — название романа, в котором нет ни одного авторского слова, а есть только реплики людей, которые в этой очереди стоят. Зачем стоит очередь, остается неизвестным до конца книги. Зато в этой очереди главный герой не только ест и спит, но и успевает познакомиться с девушкой, пусть и неудачно, заводит новый роман, вступает в интимную близость, участвует в драке, напивается, участвует в обсуждении всевозможных проблем, в том числе и проблем состояния современной поэзии, представленной именами Е. Евтушенко, А, Вознесенского, Д. Самойлова.

Очередь самодостаточна, ей нет дела до всего остального, в ней самой есть все, что необходимо. Структура очереди открывает перед писателем поистине не ограниченные возможности в широте и разнообразии охвата тем: смысл профессии и спорт, студенче-

ская жизнь и проблемы современной литературы, музыка и супружеская жизнь, национальный вопрос и проблема «отцы и дети». Однако никакое многообразие обсуждаемых в очереди проблем не выходит за пределы сиюминутных запросов и интересов, проблем быта и собственных эстетических вкусов и пристрастий, определяемых скорее модой или традицией говорить о тех или иных писателях или композиторах. Для героев романа Владимира Сорокина характерна принципиальная установка на обращенность исключительно к практическому опыту, что лишает создаваемую картину мира вертикали, в этой картине мира «Бог умер», ибо значительное, определяюще духовное уступило место сегодняшнему, утилитарному.

Аналогично большое историческое заменяется в постмодернизме на малое, а то и квазиистирическое, не дающее реального представления об историческом времени, сомневающееся в возможности самого существования этого реально исторического представления. Одна из тенденций развития постмодернистской литературы связана со стремлением развенчать советскую историю и историографию, показать ее «неистинность» и найти историческую истину в пародийном, анекдотичном, парадоксальном, искаженном воспроизведении исторического времени. Выразительным примером может служить роман В. Войновича «Жизнь и необычайные приключение солдата Ивана Чонкина».

В рамках этой же тенденции находятся попытки дать историческое время не как историческую реальность, а в качестве некоей модели, варианта истории. Такой предстает история в романе **Василия Аксёнова** (1932–2009) **«Остров Крым»** (1981). Эксперимент с моделью истории возникает у Аксёнова благодаря эксперименту с пространством: Крым стал островом, по аналогии с Тайванем у берегов Китая: «Крым и Тайвань, два отдаленных брата», — говорит один из героев романа. Это остров, куда «в 1920 году большевики вышибли моего дедулю и его славное воинство с континента».[33] Роман интересен, прежде всего, попыткой представить модель развития истории, будь Крым не полуостровом, а островом.

Вторая тенденция исходит из понимания истории вообще как абсурдного, не поддающегося системному восприятию явления. Эта тенденция отвергает саму возможность существования исторической правды, а тем более исторического сознания. К примеру, роман **Михаила Чулаки** (р. 1941) **«Кремлевский амур, или Необычайное приключение второго президента России»** (1995) обращен к современной истории России, однако основной объект внимания — светская и личная жизнь «Александра Алексеевича Стрельцова, второго — конституционно, легитимно, демократически, всенародно и прочая и прочая избранного — президента России».[34]

Начинается история России с того, что от президента Стрельцова ушла жена Рогнеда: «Странно в особенности, что ушла Рогнеда уже сделавшись президентшей, первой леди российских просторов. Во всей мировой истории не наблюдалось до той поры случая, чтобы от правящего президента ушла жена. «Книга рекордов Гинесса мала и недостойна, чтобы вместить такой рекорд!» написала всеобщая газета «МыМыМы».

А далее история становится все более интересно-абсурдной. В романе есть СОСУД: «СОСУД — СОюз СУДьбы, созданный Стрельцовым.

Партия — не партия, не правая — не левая, не славянофильская — не западническая, не социалистическая — не капиталистическая, не демократическая — не тираническая, не интеллигентская — не рабоче-крестьянская, не профсоюзная — не предпринимательская, не мужевластная — не феминистическая, не молодежная — не старческая: союз всеобщий, объединяющий, перемалывающий и сплавляющий, как сама жизнь. Сосуд вечный. СОСУД».

В романе всерьез обсуждается «Проект свободы орфографии имени Бернарда Шоу», а также «равноправный договор о слиянии орфографий России и Белоруссии». Хотя есть и те, оппозиция, кто приравнял возможную реформу к государственному перевороту к путчу: «Основное право человека — правописание <...> Сегодня гордо звучащий Человек имеет корову, а завтра какой-то «чилаек» потеряет последнюю «карову». «Чилаек» не может звучать гордо, в

его лице оскорблен сам Народ, который хотят превратить в жалкий «нарот». Покушение на наше правописание — это покушение на само историческое бытие нашего народа! Президент Стрельцов, готовя Грамматический путч, встал на путь откровенной государственной измены!»

Дальше больше: на пресс-конференции корреспондент той же оппозиционной газеты «МыМыМы» вполне серьезно задает президенту вопрос о том, «правда ли, что в Мавзолее планируется открыть однономерный отель, где за миллион долларов можно будет провести ночь на месте Ленина?»

Кроме всего прочего второй президент России, Александр Алексеевич Стрельцов ведет свой род, согласно семейному преданию, от Александра Македонского. «Глубоко исторический» взгляд совмещается с «историей современной». Президентом Украины в это время является Оксана Миколаевна Лычко и у нее любовь (амур) с президентом России, которая завершается браком. Сын президента России и дочь президента Украины тоже влюбляются, и между ними начинается свой амур.

Роман, словно бы сотканный из исторических нелепостей и несуразностей, являет собой последовательное доказательство бессмысленности поисков в историческом процессе каких-либо закономерностей и логики, он отвергает саму возможность исторического мышления, исторического взгляда на происходящее не только в далеком прошлом, но и в современности.

Отсутствие системы приоритетов, привычной для других типов культуры, системы ценностей уводит постмодернизм от великой истории к малой и даже абсурдной, уводит от историзма в традиционном его понимании. Своеобразие историзма постмодернистского художественного сознания определяется тем, что это сознание оказывается не в силах охватить тот поток, тот объем исторической информации, который ему сегодня доступен. Такое сознание начинает моделировать историю, собирая в единое целое разновременно протекавшие события, совмещая в одном повествовательном пространстве исторических деятелей разных эпох, народов, культур, смешивая

не только исторические события, но и разные концепции истории, языки разных культур. Показательным примером такого смешения может служить маленький рассказ Вячеслава Пьецуха «**Центрально-Ермолаевская война**». В центре повествования — конфликт между двумя поселками, который мог остаться, в лучшем случае, темой районной милицейской хроники. Однако в незначительном с точки зрения истории России событии автор находит поведенческие истоки русского человека, особую «композиционность» его души:

«Скажем, человек только что от скуки разобрал очень нужный сарайчик, объяснил соседу, почему мы победили в Отечественной войне 1812 года, отходил жену кухонным полотенцем, но вот он уже сидит у себя на крылечке, тихо улыбается погожему дню и вдруг говорит:

— Религию новую придумать, что ли?.. Надо полагать, что эта особенность русской души, в свою очередь, объясняется множеством причин самого неожиданного характера, однако среди них есть совсем уж неожиданные и малоисследованные, которые при всей их мнимой наивности представляются такими же влиятельными, как, допустим, широкое распространение лебеды, — например, топонимика, климат и пейзаж».[35]

Вместо религии на совершенно пустом месте «придуман» конфликт, номированный уже в названии как «война», который завершится в связи с тем, что «ожидается последнее в двадцатом столетии полное солнечное затмение». Мало верится, чтобы герои рассказа В. Пьецуха помнили о том, какую роль сыграло затмение в событиях, описанных в «Слове о полку Игореве» и в «Задонщине», однако об этом хорошо помнит автор. Зато герои хорошо знают классику советского кинематографа, поэтому один из них в ходе одного из самых решающих «сражений» «свирепо раскидывал слесарей, приговаривая:

— Эх, кто с мечом к нам придет!.. — Дальше он почему-то не продолжал».

Для довольно маленького рассказа в нем весьма обстоятельно описана репетиция пьесы, автором и постановщиком которой является местный фельдшер с выразительно-чеховской фамилией Серебряков, поведение которого весьма напоминает поведение героев прозы 60-х годов прошлого века, прежде всего, героев В. Аксёнова из повести «Коллеги». Однако и этого мало: у героев-антиподов написанной «чеховско-аксёновским» Серебряковым пьесы фамилии Ветрогонов и Правдин, а последнее слово остается за «голосом разума», что возвращает нас к художественной практике культуры классицизма.

Один из зачинщиков войны, а затем и ее руководителей носит прозвище Папа Карло, что придает всему происходящему некий ареол событий, как их описывают в детской литературе. Зато противниками руководит «двадцатидвухлетний шофер Петр Ермолаев, внук того самого Ермолаева, который взорвал динамитом церковь». И тут уже совсем не до детскости приключений сказки о Буратино. Опять же, может быть, по какому-то случайному совпадению, а, может быть и нет никакой случайности в том, что когда начинается полное солнечное затмение именно, внук взорвавшего церковь, «забрался с телескопом на крышу своей избы и до страшного похож на жреца, который готовится к общению с небесами».

Начало Центрально-Ермолаевской войны датировано Днем Полевода, а окончание днем «тамошнего престольного праздника». Благодаря такому смешению культур, культурных языков, традиций, представлений об истории и ее героях солнечное затмение становится причиной прекращения этой войны. Такова история, в которой есть своя, не подвластная историческому мышлению логика, своя, недоступная идеологическим канонам справедливость:

«Суховеи у нас подчас ставят на край могилы самою российскую государственность, как это было в начале семнадцатого столетия, необузданные пространства и эпидемии определяют направление литературы, хвостатые кометы до такой степени сбивают с толку власти предержащие, что они провоцируют соседей на интервен-

ции; а разливы рек, уносящие целые погосты? а благословенные русские дороги, имеющие великое историческое значение, так как они испокон веков обороняют нас от врагов? а грамматика нашего языка, которая обусловливает огромную внутреннюю работу? а, наконец, широкое распространение лебеды? Одним словом, не так глупо будет предположить, что солнечное затмение вогнало в меланхолию ермолаевскую молодежь по той самой логике, по какой даже отъявленный негодяй, встретивший похороны, на какое-то время становится человеком».

Так в постмодернизме развенчивается сама идея исторической правды, которая невозможна уже в силу множественности решений и множественности результатов, ибо культурное сознание современного человека, а значит, и художественное — это сознание, в котором *хаотическое* представление о мире победило *иерархическое,* а художник-постмодернист фиксирует результаты этой победы: «Постмодернизм не только фиксирует множественность вариантов упорядочивания истории, но и постоянно обнажает сотворенность, сделанность этих порядков: они не объективны, не даны, а созданы механизмами культуры, человеческим сознанием».[36]

Одним из источников множественности решений и результатов является то, что в постмодернистском сознании размыты границы между подлинной историей и произведениями искусства, которые события этой истории отражают, иными словами, первая реальность смешена со второй. В свое время, к примеру, было написано много страниц о том, что нельзя изучать историю Отечественной войны 1812 года по роману Л.Н. Толстого «Война и мир», т.к. последний представляет толстовскую модель, толстовский вариант этой войны, и это вариант художественный. А для изучения подлинной истории существует историческая литература, к примеру, труды академика Е.В. Тарле, такие, как «Нашествие Наполеона на Россию» или «Война 1812 года». Постмодернистское сознание принимает любые источники, любые свидетельства этого исторического события, однако любой из них понимает как недостоверный. Поэтому в качестве ис-

точников сведений о войне 1812 года принимаются труды историков (того же Е.В. Тарле) и роман Л. Толстого, художественный фильм, снятый Сергеем Бондарчуком, и «Гусарская баллада» Э. Рязанова, стихотворение М. Лермонтова «Бородино» и гусарские анекдоты, в том числе и вполне современного происхождения. Источниками могут быть полотна В.В. Верещагина и живопись французских художников, как классицистов, так и романтиков, вдохновленных походами Наполеона, в том числе и в Россию (Жак Луи Давид, Доминик Энгр, Антуан Жан Гро, Теодор Жерико и др.).

Сведения из самых разных источников могут собраны воедино, однако не для изучения самого исторического факта «Отечественная война 1812 года». Во-первых, потому, что все эти источники не считаются достоверными. А, во-вторых, обращение к ним имеет целью создание некоей исторической реальности, скорее виртуального характера, а точнее нескольких исторически-виртуальных реальностей. История войны не просто переписывается, она становится множественной: каждое событие, явление, герой получают возможность различных прочтений и трактовок. Такая возможность возникает благодаря тому, что границы между искусством и реальностью, искусством и наукой (традиционные оппозиции: *история — литература, правда — вымысел, документальное — художественное*) оказываются размытыми, стертыми. А сама история опять-таки становится бесконечным, постоянно изменяемым и готовым к изменениям Текстом.

Понимание истории как незавершенного текста основано не только на том, что остановить движение истории невозможно, но и на постмодернистской интертекстуальности, открывающей возможности получения дополнительной информации об исторических событиях, переосмысления прошлого в настоящем и даже перенесения этого прошлого в настоящее. К этому следует добавить, что интертекстуальность в постмодернизме, как мы неоднократно это наблюдали на примере разных текстов, носит почти исключительно иронический характер, что разрушает понимание их, как заслуживающих доверия, размывает представление о них, как о достоверных.

В связи с тем, что создаваемая в тексте постмодернистской культуры картина мира (пространство и время) не является результатом работы творческого воображения одной творческой индивидуальности только создателя текста, в этой культуре возникла концепция *смерти автора*. Само понятие было введено Роланом Бартом, в статье, которая так и называется «**Смерть автора**» (1968). Под этим он понимает утрату писателем роли творца, которая переходит к читателю как интерпретатору текста, имеющему и возможность, и право прочтения этого текста по своему усмотрению, при каждом новом чтении создающему новый текст. Для Р. Барта оказались существенными вопросы о том, кто является автором тех или иных суждений в художественном тексте: писатель как личность или герой, писатель как скриптор (*лат.* scriptor — переписчик, писец) или тот писатель, который первым произнес эти суждения (вспомним хотя бы рассказы В. Сорокина «Жена испытателя» или «Одинокая гармонь», роман В. Войновича о необычайных приключениях солдата Ивана Чонкина). Отвечая на них, ученый пришел к выводу, что «узнать этого нам никогда не удастся по той причине, что в письме как раз и уничтожается всякое понятие о голосе, об источнике. Письмо — та область неопределенности, неоднородности и уклончивости, где теряются следы нашей субъективности, черно-белый лабиринт, где исчезает всякая самотождественность, и в первую очередь телесная тождественность пишущего».[37]

По Р. Барту, в постмодернистском произведении автор умирает потому, что он перестает предшествовать тексту, ибо последнему теперь предшествуют лишь другие тексты, созданные ранее, и уже не автор, а текст (тексты) порождает текст: «Что же касается современного скриптора, то он рождается одновременно с текстом, у него нет никакого бытия до и вне письма».[38]

Текст представляет собой многомерные пространство и время. Эта многомерность является результатом, следствием того, что текст составляется из цитат, ассоциативных связей и аллюзий, пришедших, заимствованных и отсылающих читателя к картинам мира (пространству и времени) произведений, из которых они пришли.

Автор лишь обращается к разным произведениям, культурным и идеологическим языкам и кодам, собирает в один текст их разные знаки, т.е. становится скриптором. И поэтому, по Р. Барту, источник понимания постмодернистского текста располагается не в том, как он написан, в том, как его прочитают.

Множественность значений понятна лишь тому, кто знает те источники, на основе которых создан текст. Если вы не знаете стихов В. Маяковского, то вам абсолютно не будет понятен смысл того, что «товарищ Зюганов послал в качестве новогоднего подарка господину Березовскому ананасы и рябчиков». Те, кто не знает слов Ленина из статьи «Памяти Герцена», не видят смысла в том, почему «не надо будить Герцена», если вы ищите пути выхода России из кризиса. Иными словами, множественность значений и сущностей текста может проявиться только в конкретном читателе: «Читатель это то пространство, где запечатлеваются все до единой цитаты, из которых слагается письмо; текст обретает единство не в происхождении своем, а в предназначении, только предназначение это не личный адрес; читатель — это человек без истории, без биографии, без психологии, он всего лишь некто, сводящий воедино все те штрихи, что образуют письменный текст».[39]

Итак, автор трансформируется в скриптора, то есть переписчика, собирателя в один текст набора знаков, культурных кодов и языков разных эпох и народов, разных авторов. Успех интерпретации, раскодирования этого набора знаков и кодов читателем зависит только от его подготовки, от его уровня культуры. И с этим трудно не согласиться, однако называть это *смертью автора* неправомерно: автор не умирает, он начинает выполнять другие функции по отношению к создаваемому им тексту. К примеру, наиболее адекватная интерпретация стихотворения Тимура Кибирова «**О доблестях, о подвигах, о славе...**» из цикла «Романсы Черемушкинского района» доступна, в первую очередь, тому, кто еще помнит о том, откуда пошло само название одного из московских районов — Черемушки, кто знает, что стихотворение Кибирова открывается первой строкой стихотворения А. Блока:

О доблестях, о подвигах, о славе
КПСС на горестной земле,
О Лигачеве иль об Окуджаве,
О тополе, лепечущем во мгле,

О тополе в окне моем, о теле,
тепле твоем, о тополе в окне,
о том, что мы едва не с колыбели,
и в гроб сходя, и непонятно мне.

О чем еще? О бурных днях Афгана,
О Шиллере, о Фильке, о любви,
О тополе, о шутках Петросяна,
О люберах, о Спасе-на-Крови.

О тополе, о тополе, о боли,
О валидоле, о юдоли слез,
О перебоях с сахаром и соли
Земной, полной гибели всерьез.

О чем еще? О Левке Рубинштейне,
О Нэнси Рейган, о чужих морях,
О юности, о выпитом портвейне,
Да, о портвейне, о пивных ларьках…[40]

Наиболее полной, приближенной к пониманию авторского замысла будет интерпретация тех читателей, которые помнят еще о «доблестях и славе» КПСС и о роли секретаря ЦК КПСС Лигачева в нашей жизни, тех, кто знает песни Булата Окуджавы, кто знает, как часто в русском фольклоре и в литературе встречается «колыбель», а также о том, что это Г.Р. Державин, по Пушкину, заметил новое поколение «и, в гроб сходя, благословил». В этой интерпретации свою роль сыграют представления читателя о том, каким было пребывание Советской Армии в Афганистане в 1979–1989 гг., его знание лирики и драматургии Шиллера, героев и содержания «Повести о первой любви» Р. Фраермана. На понимание кибировского текста

окажет особое влияние отношение читателя к шуткам Петросяна и к одному из самых агрессивных бандитских формирований к люберам (по подмосковному городу Люберцы). Свое содержание несет и упоминание собора Спас-на-Крови в Санкт-Петербурге, особенно для тех, кто знает причину и историю его возникновения, кто помнит о временах перебоев с сахаром, но и знает о соли земной (так Иисус Христос, согласно Евангелию от Матфея, назвал своих учеников, т.е. — самые лучшие, духовные люди), знает о пастернаковской «полной гибели всерьез». Для тех, кто знает творчество поэта-постмодерниста Льва Рубинштейна, оно, в зависимости от глубины представлений, так или иначе, становится частью текста Тимура Кибирова, так же, как история жизни жены американского президента Рональда Рейгана. Далее у Кибирова есть еще упоминание о БАМе, о Программе КПСС, о «распахнутых гардинах» ... Все это создает множественностное представление о пространстве и времени. Однако такая множественность не равна переписыванию (скрипторству) и (не согласимся с Р. Бартом) не свидетельствует о смерти автора. Сам выбор культурных кодов разных эпох, разной эстетической и идеологической направленности, а главное авторская компоновка, ритмическая организация обширного интертекстуального материала свидетельствует о его творческой индивидуальности.

Последнее становится особенно очевидно, если сравнить стихотворение Т. Кибирова с «Представлением» И. Бродского, которое мы цитировали выше. Они очень близки по содержанию и по принципам написания, компоновке интертекстуального материала, но созданы авторами с ярко выраженными чертами индивидуальности, с разными представлениями о поэзии и ритмике, об истории, о роли искусства в жизни человека и человечества. И так будет с любым, достойным внимания произведением постмодернизма: оно обязательно несет на себе облик автора. Поэтому концепция смерти автора выглядит красиво и как-то эффектно, однако неубедительно, хотя сторонников ее, начиная с конца XIX века, было немало как среди исследователей (Р. Барт, М. Фуко, Ж. Деррида и др.), так и

среди самих авторов. Одним из первых был **Поль Валери** (1871–1945), считавший, что время безграничной власти автора уходит безвозвратно: «Его долг — то есть его ремесло — повелевает ему исчезнуть: должны исчезнуть его лицо, его страсти, его заботы <...> То, что составляет произведение, не есть тот, кто ставит на нем свое имя. То, что составляет произведение, не имеет имени».[41]

Культура постмодернизма скорее свидетельствует об изменении функции автора, его роли в создании художественного произведения, автора, который не отражает реальность, а разрушает ее, приводит к ее исчезновению или концептуально моделирует подобие реальности с помощью симулякров.

---

[1] Лиотар Ж.Ф. Состояние постмодерна: http://www.gumer.info/bogoslov_Buks/Philos/liot/index.php

[2] Федорова Л.Ф. Некоторые проблемы теории и критики постмодернизма // Русский постмодернизм: предварительные итоги. — Ставрополь. 1998. С. 34.

[3] Войнович В. Жизнь и необычайные приключения солдата Ивана Чонкина. — М.: Эксмо, 2004. С. 106–108.

[4] Там же. С. 56–57.

[5] Пелевин В. Чапаев и Пустота. http://read.newlibrary.ru/read/pelevin_viktor/page0/chapaev_i_pustota.html.

[6] Руднев В.П. Словарь культуры XX века. — М.: Аграф, 1997. С. 223.

[7] Бродский И. Представление // Осенний крик ястреба: Стихотворения 1962–1989 годов. — Л.: 1990. С. 99–100.

[8] Там же. С. 105.

[9] Брюсов В. «Есть что-то позорное в мощи природы...» // Собр. соч. в 7 т. М., Худож. лит. 1973–1975. Т. 1. М., 1973. С. 112.

[10] Бродский И. Двадцать сонетов к Марии Стюарт. Сонет VI // Бродский И. Стихотворения. Эссе. — Екатеринбург: У-Фактория, 2001. С. 352.

[11] Кибиров Т. Умом Россию не понять // Историко-литературный триптих. http://magazines.russ.ru/druzhba/1999/6/podbor2.html

[12] Эко У. Постмодернизм. Ирония. Занимательность // Заметки на полях «Имени розы»: http://lib.rus.ec/b/92190

[13] Алешковский Юз. Песня о Сталине http://www.bards.ru/archives/part.php?id=384

[14] Сорокин В. Жена испытателя // http://www.srkn.ru/texts/norma_part18.shtml

[15] Сорокин В. Одинокая гармонь. Там же.

[16] Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. — М., 1989. С. 45.

[17] Руднев В.П. Словарь культуры XX века. С. 69.

[18] Там же.

[19] Лейдерман Н.Л. и Липовецикй М.Н. Современная русская литература: 1950–1990: Учеб. Пособие для студ. высш. учеб. заведений: В 2 т. — Т. 2: 1968–1990. — Изд. Центр «Академия», 2003. С. 377.

[20] Иртеньев И. «Подводит к елке дед-Мороз...» http://www.lib.ru/ANEKDOTY/irtenew.txt

[21] Делез Ж. Различие и повторение: http://www.philosophy.ru/library/deleuze/01/index.html

[22] Там же.

[23] Пригов Д. «Когда ты, скажем, знаменит...» http://www.lib.ru/ANEKDOTY/PRIGOW/prigov.txt

[24] Кибиров Т. Probleme http://magazines.russ.ru/vestnik/2002/6/kibir.html

[25] Петрушевская Скамейка-премия http://www.lib.ru/PROZA/PETRUSHEWSKAYA/skamejka.txt

[26] Ницше Ф. Так говорил Заратурстра // Ницше Ф. Соч. в 2 т. Т. 2. — М.: Мысль 1990. С. 29.

[27] Кибиров Т. Греко- и римско-кафолические песенки и потешки http://magazines.russ.ru/znamia/2009/1/ki5.html

[28] Кибиров Т. СМС-диалог. Там же.

[29] Пригов Д. «Вот таракан с распахнутым крылом...» http://www.lib.ru/ANEKDOTY/PRIGOW/prigov.txt

[30] Пригов Д. «Иному Бог не доверяет...» Там же.

[31] Ерофеев В.В. Москва — Петушки. Поэма. — М.: СП «Интербук», 1990. С. 15.

[32] Там же. С. 125–126.

[33] Аксёнов В. Остров Крым // Аксёнов В.П. Остров Крым. В поисках грустного бэби: Проза. — М.: Изографус, ЭКСМО-Пресс, 2002. С. 21.

[34] Чулаки М. Кремлевский амур, или Необычайное приключение второго президента России: http://booklove.ru/pus_95187.html

[35] Пьецух В. Центрально-Ермолаевская война: http://webreading.ru/prose_/prose_rus_classic/vyacheslav-pecuh-centralno-ermolaevskaya-voyna.html#

[36] Липовецкий М.Н. Русский постмодернизм: http: // ru.philosophy.kiev.ua/library/misc/lipovecky.html

[37] Барт Р. Смерть автора // Избр. работы. Семиотика. Поэтика. М., 1994. С. 384.

[38] Там же. С. 387.

[39] Там же. С. 390.

[40] Кибиров Т. «О доблестях, о подвигах, о славе...» // Очерки новейшей русской литературы. Постмодернизм. — Вильнюс: AB OVO. 1996. С. 112–113.

[41] Поль Валери об искусстве. — М., 1993. С. 147.

Оглавление

Введение. Тип культурного (художественного) сознания 3
Античность 21
Средние века 58
Возрождение 93
Барокко 128
Классицизм 166
Просвещение 205
Сентиментализм 239
Романтизм 278
Реализм 320
Модернизм (неоромантизм) 354
Социалистический тип культурного сознания
(социалистический реализм) 405
Постмодернизм 443

Семёнов
Александр Николаевич

Семёнова
Валентина Владимировна

ТИПЫ КУЛЬТУРНОГО (ХУДОЖЕСТВЕННОГО) СОЗНАНИЯ

Монография

Редактор *Романов А. В.*
Технический редактор *Рыбакова В. А.*
Компьютерная верстка *Иванова А. С.*

Литературный фонд «Дорога жизни»
Свидетельство Минюста РФ от 26.01.2009 г.
и Свидетельство ФНС серии 78 № 007099221 от 19.01.2009 г.

Издательская программа АПИ
(Союз писателей России)
ИД — №02293 от 11.07.2000 г.
Подписано к печати 22.04.2010.
Бумага офсетная «Светокопии». Печать офсетная.
Гарнитура «Arno Pro». Формат 60x84/16
Печ. л. 30,25. Тираж 1000. Заказ № 177

Отпечатано в типографии «АНТТ-Принт»
ЛР №040815 от 22.05.1997 г.
Санкт-Петербург, Измайловский пр., д. 29.
Тел.: 251-60-75

163232011
Государственная библиотека Югры

Монография написана профессором Югорского государственного университета А.Н. Семёновым совместно с доцентом этого же университета В.В. Семёновой. В книге на материале мировой литературы, с привлечением фактов и явлений других видов искусства, раскрывается своеобразие типов культурного (художественного) сознания от античности до постмодернизма. В основу понимания типа культурного сознания положено представление о картине мира художественного произведения, представленной категориями пространства и времени.

Книга может быть использована в качестве учебного пособия при изучении курсов «Теория литературы» и «Эстетика» на филологических и культурологических специальностях вуза, факультетах журналистики, курса истории литературы в старших классах средней школы, в работе факультативов и кружков.

ISBN 978-5-94158-135-1
9 785941 581351