

ЗАРУБЕЖНАЯ ЛИТЕРАТУРА XX ВЕКА

ТОМ 1. ПЕРВАЯ ПОЛОВИНА XX ВЕКА

Под редакцией **В. М. Толмачёва**

УЧЕБНИК ДЛЯ АКАДЕМИЧЕСКОГО БАКАЛАВРИАТА

2-е издание, переработанное и дополненное

*Рекомендовано УМО по классическому
университетскому образованию для студентов
высших учебных заведений в качестве учебного пособия
по направлению подготовки 032700 – «Филология»*

Книга доступна в электронной библиотечной системе
biblio-online.ru

Москва ■ Юрайт ■ 2017

УДК 82.09
ББК 83.3(3)я73
334

Ответственный редактор:

Толмачёв Василий Михайлович — доктор филологических наук, профессор, заведующий кафедрой истории зарубежной литературы филологического факультета Московского государственного университета им. М. В. Ломоносова.

Рецензенты:

Литвиненко Н. А. — доктор филологических наук, профессор Университета Российской академии образования;

Леденев А. В. — доктор филологических наук, профессор Московского государственного университета им. М. В. Ломоносова.

334 **Зарубежная литература XX века. В 2 т. Т. 1. Первая половина XX века** : учебник для академического бакалавриата / В. М. Толмачёв, И. В. Кабанова, Д. А. Иванов [и др.] ; под ред. В. М. Толмачёва. — 2-е изд., перераб. и доп. — М. : Издательство Юрайт, 2017. — 430 с. — Серия : Бакалавр. Академический курс.

ISBN 978-5-9916-3443-4 (т. 1)

ISBN 978-5-9916-3988-0

В учебнике, подготовленном ведущими российскими специалистами по зарубежной литературе XX века (преподавателями МГУ, сотрудниками Института мировой литературы РАН), предложено новое видение зарубежной литературы XX века. Учебник выстроен проблемно, вокруг ключевых понятий (различные виды авангарда, модернизма, постмодернизма и др.), рассматриваемых не идеологически, а в приближении к конкретике творчества, вопросам художественного мастерства. К каждой теме дана библиография наиболее авторитетных и новейших исследований.

В первом томе подробно анализируются произведения Ф. Кафки, Т. Манна, Г. Гессе, Дж. Джойса, Т. С. Элиота, Э. Хемингуэя, У. Фолкнера и других авторов.

Соответствует Федеральному государственному образовательному стандарту высшего образования четвертого поколения.

Для студентов высших учебных заведений. Может быть полезен магистрантам и аспирантам, преподавателям средних школ и колледжей.

УДК 82.09
ББК 83.3(3)я73

ISBN 978-5-9916-3443-4 (т. 1)
ISBN 978-5-9916-3988-0

© Толмачёв В. М., коллектив авторов, 2003
© Толмачёв В. М., коллектив авторов, 2014,
с изменениями
© ООО «Издательство Юрайт», 2017

Оглавление

Авторы	5
От редактора ко 2-му изданию	7
От редактора.....	8
Глава 1. Где искать XX век?.....	16
<i>Список литературы</i>	70
<i>Вопросы и задания для самоконтроля</i>	72
Глава 2. Горизонты европейского авангарда	73
2.1. Введение	74
2.2. Итальянский футуризм.....	84
2.3. Дадаизм.....	87
2.4. Сюрреализм.....	92
2.5. Авангард в Великобритании. Вортицизм и имажизм	106
2.6. Испаноязычный авангард. Креасьонизм и ультраизм	110
<i>Список литературы</i>	117
<i>Вопросы и задания для самоконтроля</i>	120
Глава 3. Экспрессионизм в Германии и Австрии.....	121
3.1. Немецкий экспрессионизм	122
3.2. Австрийский экспрессионизм.....	132
3.3. Творчество Г. Бенна.....	140
<i>Список литературы</i>	144
<i>Вопросы и задания для самоконтроля</i>	145
Глава 4. Франц Кафка	146
<i>Список литературы</i>	158
<i>Вопросы и задания для самоконтроля</i>	159
Глава 5. Модернистский роман Великобритании (Дж. Джойс, Д. Г. Лоренс, В. Вулф)	160
<i>Список литературы</i>	214
<i>Вопросы и задания для самоконтроля</i>	215
Глава 6. Т. С. Элиот	217
<i>Список литературы</i>	237
<i>Вопросы и задания для самоконтроля</i>	238
Глава 7. Межвоенный французский роман	239
7.1. Андре Жид	242
7.2. «Католики, пишущие романы».....	251
7.3. Тема Первой мировой войны в межвоенном романе.....	261

7.4. Унанимизм.....	269
7.5. «Роман-река»	274
7.6. Романы «самопреодоления».....	280
<i>Список литературы</i>	284
<i>Вопросы и задания для самоконтроля</i>	287
Глава 8. Немецкий роман между мировыми войнами.....	288
<i>Список литературы</i>	311
<i>Вопросы и задания для самоконтроля</i>	313
Глава 9. Австрийский роман межвоенных десятилетий.....	314
<i>Список литературы</i>	334
<i>Вопросы и задания для самоконтроля</i>	335
Глава 10. Литература США между двумя мировыми войнами и творчество Э. Хемингуэя	336
10.1. Литература США в 1910–1930-е годы.....	337
10.2. Творчество Э. Хемингуэя.....	366
<i>Список литературы</i>	378
<i>Вопросы и задания для самоконтроля</i>	379
Глава 11. «Великий американский роман» и творчество У. Фолкнера	381
11.1. Поиск новой романной формы в творчестве Дж. Дос Пассоса, Дж. Стейнбека, Т. Вулфа	382
11.2. Творчество У. Фолкнера	396
<i>Список литературы</i>	409
<i>Вопросы и задания для самоконтроля</i>	410
Глава 12. Английская литература 1930-х годов.....	412
<i>Список литературы</i>	429
<i>Вопросы и задания для самоконтроля</i>	430

Авторы

Ариас-Вихиль Марина Альбиновна («Французская литература второй половины XX — начала XXI века»), канд. филол. наук, старший научный сотрудник ИМЛИ РАН.

Гальцова Елена Дмитриевна (раздел «Сюрреализм»), докт. филол. наук, старший научный сотрудник ИМЛИ РАН.

Гугнин Александр Александрович («Экспрессионизм в Германии и Австрии», «Немецкая литература после 1945 года»), докт. филол. наук, профессор, заведующий кафедрой мировой литературы и культурологии Полоцкого университета.

Зиновьева Александра Юрьевна (раздел «Дадаизм»), канд. филол. наук, доцент филологического факультета МГУ.

Иванов Дмитрий Анатольевич («Модернистский роман Великобритании: Дж. Джойс, Д. Г. Лоренс, В. Вулф»), канд. филол. наук, старший научный сотрудник филологического факультета МГУ.

Кабанова Ирина Валерьевна («Английская литература 1930-х годов»; «Английская литература: 1945—1979»; «Английская литература: 1979—2010»), докт. филол. наук, доцент, заведующая кафедрой зарубежной литературы и журналистики института филологии и журналистики Саратовского государственного университета.

Кондраков Сергей Александрович (разделы «Введение», «Итальянский футуризм», «Авангард в Великобритании. Вортицизм и имажизм» в главе «Горизонты европейского авангарда»), канд. филол. наук, преподаватель филологического факультета МГУ.

Лукастик Владислава Юлиановна («Межвоенный французский роман»), канд. филол. наук, доцент филологического факультета МГУ.

Новикова Наталия Кирилловна (раздел «Испаноязычный авангард. Креасьонизм и ультраизм»), канд. филол. наук, преподаватель филологического факультета МГУ.

Огнева Елена Владимировна («Проза Латинской Америки: от Борхеса к Варгасу Льюсе»), канд. филол. наук, ведущий научный сотрудник филологического факультета МГУ.

Панова Ольга Юрьевна («Литература США второй половины XX в.», «Постмодернизм и творчество У. Эко»), канд. филол. наук, доцент филологического факультета МГУ.

Пахсарьян Наталия Тиграновна («Французский экзистенциализм: Ж.-П. Сартр, А. Камю»), докт. филол. наук, профессор филологического факультета МГУ.

Рыбина Полина Юрьевна («Западная драматургия XX века»), канд. филол. наук, старший преподаватель филологического факультета МГУ.

Седельник Владимир Денисович («Франц Кафка»; «Немецкий роман между двумя мировыми войнами»; «Австрийский роман межвоенных десятилетий»), докт. филол. наук, профессор, ведущий научный сотрудник ИМЛИ РАН.

Толмачёв Василий Михайлович («От редактора»; «Где искать XX век?»; «Поэзия Т. С. Элиота»; «Литература США между двумя мировыми войнами и творчество Э. Хемингуэя»; «“Великий американский роман” и творчество У. Фолкнера»), докт. филол. наук, профессор, заведующий кафедрой истории зарубежной литературы филологического факультета МГУ.

Черепанов Даниил Дмитриевич (Указатель имен), преподаватель филологического факультета МГУ.

От редактора ко 2-му изданию

Мы благодарим всех, кто поддержал выход первого издания этого пособия в 2003 г. (Издательский центр «Академия», тираж 10 000 экз.).

Второе издание пособия отличается от издания 2003 г. по нескольким позициям. Во-первых, в нем расширены все главы, посвященные истории западных литератур после Второй мировой войны. Материал в них охватывает сейчас не только 1990-е, но, по возможности, и 2000-е гг. Во-вторых, специально для этого издания написаны новые главы — «Горизонты европейского авангарда», «Межвоенный французский роман». В-третьих, расширена и заново отредактирована вводная глава «Где искать XX век?». Существенно обновлены главы «Модернистский роман Великобритании», «Т. С. Элиот», «Западная драматургия XX века», а также все пристатейные списки научной литературы. В-четвертых, это издание приведено в соответствие с современным образовательным стандартом (наличие во всех главах компетенций, контрольных вопросов, списков научной литературы).

Концептуально это издание развивает идеи другого учебника нашего авторского коллектива — «Зарубежная литература конца XIX — начала XX века» (4-е изд., перераб. и доп., издательство «Юрайт», 2013).

*В. М. Толмачёв,
профессор, заведующий кафедрой
истории зарубежной литературы
филологического факультета
МГУ им. М. В. Ломоносова*

От редактора

Настоящий учебник адресован студентам (бакалаврам, магистрам) филологических факультетов университетов России. История зарубежной литературы (точнее, история литератур Западной Европы и Америки) — базовый предмет университетского филологического образования, который изучается, как правило, на протяжении шести-семи семестров. Зарубежная литература XX в. — его заключительный раздел.

Студенты проходят этот материал на старших курсах, т.е. в тот момент, когда их уровень филологической и — шире — общекультурной подготовки позволяет им не только знакомиться с биографией писателей, образностью и композицией их наиболее характерных произведений, но и изучать словесность в теоретическом ключе — в русле историко-типологического, сравнительно-исторического подходов, а также культурологически (речь идет о художественной литературе в системе культуры).

Учитывая данное обстоятельство, а также доступность информации о литературе и культуре XX в. в предисловиях к изданиям переводов, в различных учебниках, справочниках, историях национальных литератур и электронных ресурсах, авторы этого пособия, ведущие российские специалисты по литературе XX в. (преподаватели МГУ, сотрудники Института мировой литературы РАН), выстроили учебник проблемно, вокруг ряда ключевых понятий.

К ним относятся авангард (или авангарды — футуризм, дадаизм, отчасти экспрессионизм, а также сюрреализм, имажизм, вортицизм, креасьонизм, ультраизм), модернизм (или модернизмы — роман и поэзия «потока сознания», «интеллектуальный роман», экзистенциалистская литература, «магический реализм», антидрама, «новый роман» и т.п., заявившие о себе не столько оформленными манифестами, сколько устойчивостью своего интереса к определенной проблематике и поэтике), а также постмодернизм (постмодернизмы).

Наполнение этих терминов, разграничение между ними (авангардизм/модернизм, модернизм/постмодернизм), включение их в те или иные ценностные оппозиции (к примеру, модернизм/«реализм»), трактовка того или иного писателя как модерниста/немодерниста являются теми материями, по поводу которых на протяжении XX —

начала XXI в. велись ожесточенные споры. Соглашения по ним так и не достигнуто.

Очевидней другое. Все эти понятия, как правило, весьма идеологизированы. В действительности же они являются не столько собственно творческими (теоретиков именно «модернизма» XX век из среды писателей в первой трети столетия не выдвинул!), сколько условными эпохальными характеристиками. Поэтому нашу задачу мы видим в приближении их к конкретике творчества, вопросам художественного мастерства. Можно было быть модернистом (т.е. современником трагического по духу времени, когда человеческое в человеке по тем или иным причинам ставится под вопрос), но при этом писать весьма просто и, таким образом, не обязательно соответствовать расхожему представлению о модернизме как чем-то предельно сложном и едва ли не заумном.

Иными словами, у каждого значительного писателя, рассмотренного в этом пособии, имеется своя мифология модернизма (некоторые критики говорят в таком случае о «модерности», от англ. — *modernity*; существует и терминологически неграмотное обозначение «модерн»), свое согласие и несогласие с ним, свои перекликающиеся с ним как сравнительно оригинальные, так и сравнительно традиционные к 1920-м гг. (прежде всего натурализм, символизм, скрещение между ними в виде неоромантизма — см. об этом наш предыдущий учебник) поэтики.

Итак, задача пособия — сделать так, чтобы названные концепты не заслоняли собой живой художественной литературы и она оказалась бы приближенной к самой себе, к некоей артистической квинтэссенции породившего ее времени.

Едва ли будет преувеличением, что отечественное литературоведение XX в. на протяжении многих лет вынуждено было подвергать всю новейшую западную словесность жесткой идеологической проработке. Она предполагала наличие модернизма и «модернистов» (идеалистов, иррационалистов, «крайних субъективистов и пессимистов», писателей-католиков, экзистенциалистов и, тем более, писателей, придерживавшихся антикоммунистических позиций, и т.п. — т.е. авторов, советской идеологии чуждых мировоззренчески и стилистически); авангарда и авангардистов (бунтарски, революционно настроенных художников, которые приветствовались в том случае, если давали возможность говорить о своей эволюции, пусть на правах «экспериментаторов», в сторону если не социалистического реализма, то моральной поддержки СССР, мировой революции); современных «реализма» и «реалистов» — в данном случае авторов, относившихся к советской действительности или нейтрально, или сочувственно, а также, что важно, писавших в русле той стилистики XIX в., которая в СССР

в 1930-е гг. с оглядкой на Ф. Энгельса была объявлена эталоном «реализма».

Впрочем, эта «методология» разделения писателей XX в. на два лагеря использовалась непоследовательно, и при изменении идеологической конъюнктуры «модернист» мог быть перекалфицирован в «реалиста», что открывало возможность для его публикации или изучения в СССР. Нельзя сказать, что модернизм в СССР всегда был под запретом. Да, о публикации модернистов речь в 1940—1950-е гг. не велась и не могла вестись. Но в 1960—1970-е гг. были выпущены переводы сочинений Ф. Кафки, Т. С. Элиота, А. Камю, ставшие, с одной стороны, популярным ориентиром для того, что именно считать модернизмом, а с другой, использовавшиеся пропагандистски, для критики «загнивающей» буржуазной культуры эпохи империализма.

Поскольку сводные концепции литературного модернизма возникли в США и Англии в 1950—1960-е гг. — ранее этот термин на Западе системно не применялся (см. об этом в гл. 1), — то в идеологической полемике с ними советское литературоведение 1960-х гг. адаптировало его к своим нуждам, ввело в оборот как исключительно негативную величину, а в 1970-е гг. предприняло немало усилий (в том числе сделав свое представление о реализме уже не столь одиозным, как в середине столетия), чтобы ряд ключевых писателей XX в. — Т. Манн или Э. Хемингуэй — остались именно «реалистами» и как исключительно реалисты, социальные критики капиталистической действительности, буржуазного индивидуализма интерпретировались и преподавались. Интересно, что авторы довоенного модернизма (А. Жид, Ж. Жироду, А. де Монтерлан, А. Мальро, Селин, Дж. Джойс, О. Хаксли и др.) оперативно переводились в СССР до 1938 г., хотя и не кодифицировались тогда таким образом.

Наконец, помимо фетишизма идеологических маркировок (к ним собственно и стал относиться модернизм в 1960-е гг.) для советской идеологии было важно представление о крайнем «субъективизме», абстрактности модернистского видения мира (произвольно «искажающего действительность», «чуждого» глубоким социальным обобщениям), а также о внеморальности или аморальности модернизма, его «копанию» в низменных человеческих страстях и чувствах. Но и здесь порой делались исключения. Латиноамериканские авторы (Г. Гарсиа Маркес, М. Варгас Льяса и др.) стали активно переводиться в 1970—1980-е гг., но, видимо, из необходимости политической поддержки всего «революционного» (подразумеваемо антиамериканского) исключались из круга модернистов.

Описанная схема до сих пор не только не ушла в прошлое, но и, сохраняя по инерции определенную влияние в преподава-

нии, все еще диктует выбор авторов в программе, модальность их оценки. Так, для многих Т. Манн по-прежнему — «реалист», хотя не совсем понятно, что это формула, связанная с целой серией бессодержательных клише, может дать для понимания художественной конкретики таких романов, как «Волшебная гора» или «Доктор Фаустус».

Что уж тут говорить об У. Фолкнере (из советского канона фолкнеровского «реализма» были исключены одни фолкнеровские шедевры — в частности, роман «Когда я умирала», полный текст новеллы «Медведь», а другие, наподобие «Шума и ярости», казуистически интерпретированы) или о таких практически не известных у нас долгое время поэтах, как, скажем, П. Клодель, Г. Бенн, Э. Паунд, Сен-Жон Перс, К. Кавафис, П. Целан!

В 1990–2000-е гг. зияющие пробелы в истории зарубежной литературы XX в. стали стремительно заполняться. Российские читатели познакомились не только с почти полным корпусом текстов, скажем, Т. С. Элиота, В. Вулф, Г. Гессе, Ж.-П. Сартра, А. Камю, Х. Л. Борхеса, В. Набокова (речь идет о его англоязычных романах), но и с писателями калибра Л. Даррелла, С. Бекетта или А. де Монтерлана, П. Дриё Ла Рошеля, Ж. Жене. Однако это знакомство не всегда опиралось на точно изложенные биографии писателей, на анализ именно художественной стороны их творчества. В итоге расширившийся объем литературной «классики» XX в. стал все больше не совпадать с той сеткой понятийных координат, которая до сих пор на нее накладывалась. В особенности это касается «реализма».

Увы, но отечественная теория реализма, разработанная в 1930-е гг. и затем лишь подновлявшаяся, а иногда благодаря выдающимся советским гуманитариям и облагораживавшаяся (а что им в условиях жестких идеологических предписаний оставалось делать?!), перестала отвечать запросам университетского образования. Студентам, аспирантам, преподавателям, по традиции еще использующим эту идеологему сталинского времени (навязчивое отождествление художественной литературы и действительности, писателя и «социального критика», писателя и «прогрессивного» мыслителя, способного к неким масштабным обобщениям, творчества и материала творчества, реализма и литературной нормы), все сложнее совмещать ее с творческим удовлетворением «человека читающего», человека размышляющего.

Уязвимы, разумеется, не столько общеупотребительные ссылки на реализм (реализм русской манеры актерской игры; реализм как противопоставление абстракционизму) и даже не намерение видеть исключительно в реализме эталон мировосприятия (приравненный при этом исключительно материалистическо-атеистическому или, в крайнем случае, иронически-рационалистическому

взгляду на мир), сколько те неистребимые штампы, которые, апеллируя к критическому «отражению» в творчестве «реальной действительности», к «типизации», к выведению в литературе жизни «такой, какая она есть», к постижению сути исторических процессов и т.п., не затрагивают специфику художественности и всех писателей в конечном счете выводят на одно лицо, ставя их в зависимость от идеологии, от политической, а также мировоззренческой ангажированности.

Это отнюдь не означает, что писатели XX в. не задумывались о реальности творчества и реальном в творчестве, о духовном реализме, о социальной критике, о неприятии безысходно трагического образа современности, о традиционализме (как оппозиции модернизму), о неприятии теории социалистического реализма и критического реализма (выдвинутых советской идеологией на 1-м съезде советских писателей) или, напротив, о той или иной солидарности с ней, о сопротивлении фашизму или тоталитаризму. Однако все эти рассуждения были слишком разными и имели слишком разный источник, чтобы свести их вместе под знаком именно реализма в его советском понимании. С другой стороны, трудно отрицать, что под прямым или косвенным влиянием советской идеологии советское наполнение термина приобрело определенную влияние у левых западных критиков, среди которых было немало марксистов или сочувствующих марксизму.

Но трудно отрицать и иное. С конца XIX в. «реализм» в англоязычных странах был одним из устойчивых обозначений натурализма, традиции социальной прозы, которая в XX в. благодаря Т. Драйзеру, Г. Манну, Р. Мартену дю Гару, Дж. Б. Пристли, Дж. Стейнбеку получила мощное развитие.

Итак, в центре учебника — не конфликт «модернизма» и «реализма», а человечески и художественно выстраданный ответ писателей XX в. на то, что независимо от мировоззрения им казалось творчески наиглавнейшим. Таковы трагическое переживание разрыва во времени (подчеркнутое двумя мировыми и многочисленными гражданскими войнами); утрата человеком Запада Бога, корней, самоидентичности; уязвимость человека, человечности, художественного слова в условиях насилия, тоталитаризма, технологических революций; ложь политической пропаганды и средств массовой информации.

Итак, в отличие от нашего предыдущего учебника это пособие посвящено не столько описанию ненормативных стилей (натурализм, символизм в их противоречивом развитии от XIX в. к XX в.), сколько намерению прочесть многие известные тексты без идеологической ретуши, восполнить историко-литературные пробелы.

Иногда это делается в форме сжатого информативного очерка (различные авангарды), обзора (межвоенный роман в Германии и Австрии, выдвинувший на авансцену европейской словесности как Т. Манна, Г. Броха, так и А. Дёблина, Й. Рота), иногда — в виде детализированного описания (экспрессионизм) и аналитического портрета (Ф. Кафка, Дж. Джойс, Т. С. Элиот, Г. Гессе, Э. Хемингуэй, У. Фолкнер, Ж.-П. Сартр, А. Камю, Х. Л. Борхес).

В учебнике речь идет главным образом о самых заметных авторах французской, немецкой, австрийской, английской, американской, испанской, латиноамериканских литератур в промежутке между 10-ми годами XX в. и началом XXI в. Учитывая появление немалого количества новых переводов, авторы пособия стремились выделить в громадном массиве материала художественно бесспорное, т.е. то, что, на их взгляд, можно отнести к «современной классике».

В таком положении выработка нового теоретического подхода к материалу, пожалуй, должна временно отойти на второй план. Исключение делается нами лишь для описания преемственности литературы XX в. по отношению к романтизму, натурализму, символизму. Поэтому в гл. 1 для описания общих процессов в неклассической (или постромантической) культуре нами вводится понятие «субъективность». Остальные же традиционные термины сохранены (модернизм, постмодернизм), но по возможности использованы преимущественно в культурологических целях — для продуктивной характеристики той или иной индивидуальной авторской манеры они имеют слишком общий характер.

Не лишне напомнить, что в XIX—XX вв. через один текст проходит, по меньшей мере, несколько силовых полей, что демонстрирует возможности замысловатого художественного синтеза. Так, в частности, экзистенциализм способен примирять в своих литературных рамках не только литературу и философию, литературу и политическую деятельность, литературу и психоанализ, но и романтизм, натурализм, «классицизм» (мифологические фигуры в драмах Ж.-П. Сартра, А. Камю). Но и взятые сами по себе, некоторые программные историко-литературные явления — например, экспрессионизм (его роль в Германии явно выходит за рамки авангарда) — нуждаются в более адекватном, поэтологически внятном описании.

Несколько проще, как нам кажется, положение с теорией и практикой литературного постмодернизма, который, являясь продолжением модернизма в новой исторической ситуации, и проблематизирует модернизм, и превращает в клише, и пытается, пусть без особого успеха, артистически превзойти.

Не исключено, что впоследствии будет выработан относительно новый подход для систематизации литературы XX в. Но сейчас

важнее другое — тщательное перечитывание материала, поиск контуров того канона западной литературы XX в., который вопреки всем катастрофам столетия всегда будет напоминать о художественной искренности, взыскательности, жертвенности истинного художника.

Выделяя в главах учебника творчество того или иного писателя, его авторы не стремились рассказать обо всех значимых авторах XX в. и отбирали, на их взгляд и вкус, либо самое для эпохи модернизма художественно существенное, либо из-за идеологических издержек прошлого изученное недостаточно. Иначе говоря, пособие выстроено проблемно — так, чтобы у студентов имела возможность соотносить предложенный им инструментарий понимания с самостоятельно прочитанными текстами, а также сравнить при желании данный учебник с другими, иначе написанными и выстроенными.

В связи с этим особо отметим наличие в каждой главе нашего издания подробной библиографии. Она включает отечественные работы, выдержавшие, по нашему мнению, проверку временем, и наиболее авторитетные или новейшие исследования на трех-четырёх иностранных языках.

Транслитерация иностранных имен приближена к оригиналу, поэтому в ряде случаев их написание не совпадает с тем, которое дается в «Российском энциклопедическом словаре». Авторы учебника также посчитали необходимым исправить неточности в переводе названий произведений.

Итак, данный учебник не может заменить студентам самостоятельное чтение художественных текстов. В то же время, при условии вдумчивого знакомства с ними он станет безусловно полезным для овладения следующими профессиональными компетенциями. Студент будет:

знать

- принципы периодизации западной культуры и литературы XX в.;
- содержание дискуссий, связанных с интерпретацией литературного процесса в XX в., пониманием его доминант;
- художественные особенности литературы XX в. применительно к национальным литературам, различным поколениям писателей, творчеству отдельных авторов;
- связь литературного процесса с историческими событиями, исканиями в философии и эстетике (марксизм, «философия жизни», экзистенциализм, структурализм, постструктурализм), в психоанализе (З. Фрейд), других искусствах (живопись, кино), с развитием новейших технологий;
- общезападные, национальные, индивидуально творческие проявления авангардизма, модернизма, постмодернизма;

- историю терминов «авангардизм», «модернизм», «постмодернизм», а также «реализм», «социалистический реализм»;
- творческий путь самых художественно значительных, а также наиболее характерных прозаиков, поэтов, драматургов XX в.; логику их литературной биографии;

уметь

- предложить принципы классификации литературы XX в.;
- объяснить отношение литературы XX в. к проблеме традиции и новаторства, ангажированности и неангажированности, к обновлению границ творчества;
- конкретизировать тематику, образность, связанную с модернистским переживанием «кризиса культуры», катастрофичности бытия, «потерянности», абсурда, «смерти автора», коммерциализации высокой культуры, а также с творческими возможностями противостоять ему;
- дать типологию авангардизма, модернизма, постмодернизма с учетом схождений и расхождений между ними;
- анализировать проблематику и поэтику авангардизма, модернизма, постмодернизма;
- сравнить модернизм в Западной Европе, США и в Латинской Америке;
- с помощью предложенного концептуального аппарата самостоятельно анализировать художественные тексты как сами по себе, так и в их национальном и общезападном контексте; находить в этих текстах варьирование эпохальных образов и мотивов;
- филологически вдумчиво описывать художественные явления, демонстрируя знание научной литературы, индивидуальное понимание материала;
- использовать приобретенные знания и умения для самостоятельной научной деятельности;

владеть

- детализованными навыками анализа прозаического, поэтического, драматургического текста;
- инструментарием междисциплинарного гуманитарного анализа;
- навыками самостоятельной аналитической и научной работы по проблематике культуры XX в.

Глава 1

ГДЕ ИСКАТЬ XX ВЕК?

Литературный XX в. в контексте культуры XIX—XX вв. — Проблематизация субъективности в качестве центральной категории творчества. Ее основные свойства (свобода творчества, новизна, утверждение через отрицание, реальность художественной иллюзии и др.) и принципы эволюции от XIX к XX в. — Рефлексия о кризисе индивидуализма, границах субъективности, «закате Европы». — Ориентация на преодоление декаданса в начале XX в., деформация художественных языков XIX в. — Маркс, Ницше, Фрейд и их трактовка конца и начала истории, индивидуального и надъиндивидуального, реального и иллюзорного в культуре. — К истории идеологем: реализм, социалистический реализм, модернизм в советском литературоведении; необходимость их корректировки. — Модернизм в свете субъективности. Литературный модернизм: история термина; мировидение; отношение к религиозности творчества; типология его основных разновидностей. — Соотношение нового и традиционалистского в эпоху модернизма. Модернизм в контексте идеологической борьбы между Западом и Востоком. — Постмодернизм как новый «конец века» и эпоха пострелигиозности культуры: основные эстетические категории (ризома, дискурс и др.), установка на исчерпанность ресурсов «высокого модернизма», всех форм индивидуально-личностной манеры; полистилистика, использование атрибутов массовой культуры и ресурсов информационных технологий. Разновидности постмодернистского романа. — Периодизация литературного процесса в XX в. и принципы классификации литературного материала.

Изучив данную главу, студент будет:

знать

- границы XIX—XX вв. как литературного пространства, поставленного в зависимость от творческого субъекта и варьирования субъективности;
- чем являются свобода творчества, выражение невыразимого, декаданс и модернизм применительно к эволюции субъективности от XIX к XX в.;
- специфику трактовки неклассичности и субъективности, предложенной марксизмом, Ф. Ницше, З. Фрейдом;
- историю терминов «реализм», «модернизм» в советском литературоведении;
- конфликт «традиции» и «индивидуального таланта» в различных проявлениях модернизма;
- содержание трагической рефлексии модернистской культуры, роль контр-модернизмов в ее динамике;
- соотношение модернизма и постмодернизма, содержание основных

постмодернистских концептов;

уметь

- давать периодизацию западной культуры в свете соотношения субъект/объект в творчестве;
- характеризовать модель творчества, основанную на субъективности;
- объяснять, в чем состоит сложность интерпретации неклассической культуры, места модернизма и постмодернизма в ней;
- предлагать литературную типологию модернизма, раскрыть сходства и различия в различных модернизмах;
- выделять жанры постмодернистской прозы;

владеть

- инструментарием для культурологической оценки западной литературы XX в.;
 - представлением о необходимости обновления и углубления понятий, связанных с оценкой литературного модернизма и его эволюции;
 - представлением о соотношении видения мира и индивидуально-личной манеры в модернизме;
 - представлением о внестилевом качестве постмодернизма, его работе с материалом массовой культуры.
-

Западная словесность XX в. ставит литературоведа перед определенными классификационными сложностями. Во-первых, эта литература громадна, разнообразна, «всемирна» (речь идет о скорости появления и распространения переводов). Она не обязательно предполагает проживание писателя в определенном месте земного шара и его укорененность от рождения в определенной национальной и языковой среде. В ней не всегда очевидна граница между стилями, жанрами, между высокой и массовой культурой, литературой и политикой, литературой и философией. Она также глобальна по сфере своего коммерческого распространения. С конца XX в. это уже не обязательно домашняя или публичная библиотека и даже печатная книга (как традиционная единица книгоиздательской продукции), а текст на электронном носителе. Анализ этой литературы к тому же затруднен конфликтом интерпретаций, мировоззрений, политических позиций, а также цивилизационных споров: вопрос «о чем читать» (текст как таковой) в известной степени оттеснен в сторону вопросом «как читать» (стратегии чтения) и «кто читает» (что вчитано и вычитано).

При подобном положении дел подразумевается, что «чтиво» (сюжетная литература, «беллетристика») отдано на откуп массовой культуре, тогда как все богемно-экспериментальное, «авангардно-антибуржуазное» принадлежит сфере чтения, направление которого регулируется специализированной критикой, устраивающей различные броские акции, раздачу премий и творческих грантов, ратующей за постоянное (порой скандальное) обновление

границ творчества. Сегментированность рынка, авторитет специализированных оценок, сравнительно невысокий образовательный и культурный уровень читателей дополняются апелляцией критики к модной терминологии, призванной найти отклик прежде всего у молодежной аудитории.

Так или иначе, но наличие колоссального количества спорящих между собой терминов, приобретших определенную самостоятельность, вызвало в конце XX в. к жизни некое междисциплинарное образование, которое французский гуманитарий А. Компаньон образно назвал «демоном теории». Наличие этого джина повысило динамичность обсуждения всего, что связано с литературой, но в то же время сделало «наивное» чтение, веру в объективность художественности, в вымысел, в сопереживание прочитанному и удовольствие от хорошо сделанного текста чем-то необязательным и старомодным.

Во-вторых, и без всякой критики сложны по образности, приемам, смыслу многие программные литературные произведения XX в. Эталоном такой сложности, своего рода литературной литературы, давно признан «Улисс» (1922) Дж. Джойса. Этот роман-Протей внушил своими техникой потока сознания, мифопоэтикой, пародированием самых разных стилистик не только образ динамики внутреннего мира современного человека, но и тех громадных сложностей, которые возникают у творческого «я», когда оно желает преобразить хаотическое нагромождение самого разного материала в универсум текста.

«Улисс» позволяет вспомнить не менее хрестоматийные произведения Новалиса («Генрих фон Офтердинген»), Э. Т. А. Гофмана («Житейские воззрения кота Мурра»), О. де Бальзака («Неведомый шедевр», «Поиски абсолюта», «Шагренова кожа»), Г. Флобера («Госпожа Бовари»), Ш. Бодлера («Цветы зла»), Э. Золя («Творчество»), О. Уайлда («Портрет Дориана Грея»), ему предшествовавшие. В каждом из них по-своему речь идет о поединке художника с материалом (в случае с Флобером это красота стиля, взявшаяся возвыситься до искусства заведомо безобразное — вульгарность любых проявлений буржуазной жизни), о дерзновенном привнесении в него, материю мира, якобы без прикосновения к ней Поэта в той или иной степени косную, безгласую, самой квинтэссенции личностного творческого начала: «поэзии», «музыки», «слова».

Собственно, движение западных литератур от XIX к XX в. и определено главным открытием культуры XIX столетия — попыткой сделать все возможные проявления мира и человека (религия, природа, история, культура, социум, язык, вещи, тело, сознание, бессознательное и т.п.) продолжением креативности творческого «я», личного слова, которое наделяется ничем не ограниченной

свободой и стремится, минуя всех посредников — от Бога-Логоса до любых нормативных построений художественного языка, — все выразить впервые, подчинить личным переживанию, интонированию, точке зрения, художественным фигурам любой материал.

Перечислим основные черты романтического и постромантического типа литературного сознания, определяющего бытие XIX—XX в. как общее литературное пространство:

- универсализация изменчивости (всеобщей историчности) мира в неповторимо личном художественном языке;

- предельная интенсификация творческого акта на фоне подразумеваемых смерти художника, преходящести всех исторических форм бытия, «сопротивления материала», творческого поединка с другими «я»;

- постепенный отказ от идеального подражания (мимесиса) и идеальных (объектных) референтов творчества, от всех форм канонического художественного слова ради самовыражения, новизны языка, самоподражания и самореференции (отражение «я» в различных вариантах «иных я» и «не-я»; метаморфоза именно своего личного видения мира в творчество);

- постижение чего бы то ни было через часть, субъект;

- поглощение всего объектного, реального субъектным, придание субъектному «жизнеподобия», «правдоподобия», «психологичности»;

- борьба субъективности с самой собой за постоянное обновление «я», утверждающего себя как множественность, существование на границе «я» и «не-я»;

- поэтизация любых сторон этой жизни, включая как заведомо безобразное, неэстетичное, так и невыразимое (экстаз, боль, смерть);

- вера в культовость (магичность) художественного текста, способного либо обеспечить художнику особое бессмертие и вобрать в себя его креативные энергии, либо революционно преобразовать мир на путях широко понимаемого творчества (или подчеркнуть его фатальную неполноценность без новаций искусства);

- синдром «смерти автора» (изошренная и весьма противоречивая психология отношений внутри творческого «я» между художником и человеком, видением и материалом, содержанием и формой, личностью и безличностью, «романтикой» и «классикой», впервые сказанным и цитатностью, радостью новизны и страхом повторения, верой в сверхназначение, абсолютную востребованность творчества и признанием его абсолютной ненужности, бессмысленности).

Надо сказать, что самые разные гуманитарии XX в. не спорили по поводу хронологических границ этой парадигмы, хотя и опре-

деляли ее по-своему (например, «нетрадиционализм» у Э. Р. Курциуса в труде «Европейская литература и латинское Средневековье», 1948; «современная эпистема» у М. Фуко в работе «Слова и вещи», 1966).

За этим широко понимаемым романтизмом, о котором писали еще В. М. Жирмунский («Немецкий романтизм и современная мистика», 1914), свящ. Павел Флоренский («Обратная перспектива», 1919), Н. А. Бердяев («Смысл истории», 1923), стоит не только постоянно обновляемая вера в расширение и углубление границ ненормативного творчества, по-разному и в связи с разным материалом раскрывшая свои возможности в романтизме, натурализме, символизме (трех основных системах акцентов в индивидуально-личностной манере), но и парадокс самоотрицания неклассического творчества — неклассического в той мере, в какой все в нем определяется не через отсылку к идеальному целому, а благодаря программному обособлению от него.

Иначе говоря, мир и все в нем существуют постольку, поскольку являются продолжением самовыражения, в данном случае — части, фрагмента, точки зрения. Связанные с самовыражением «я» «одухотворение», двойное видение, ирония, «гротеск», «реализм» (реальность фикциональных творческих усилий; презумпция равенства фикции и действительности), формирование жизни и сознания творчеством, «автономность искусства», «чистая поэзия» и т.п. стали теми творческими формулами, которые так или иначе подчеркнули, что особое отрицательное («критическое») усилие становится фундаментом личного воспроизведения мира в слове заново, согласно Байрону или Стендалю, в соперничестве с бытием, которое без смещения с места, деформации, предполагаемых его подчеркнуто личным восприятием, неполноценно, остается всего лишь материалом.

Отсюда и презрение писателей к художественному языку как некоей общей норме или механистически понимаемому средству, к возможности «копирования» жизни, и, разумеется, особый социальный критицизм столетия, наделяющий писателя почти что сакральными правами. Игнорируя выдвижение художественной литературы в центр культуры и принятие ей свойств культа, невозможно понять ни отношение общества к В. Скотту, Ч. Диккенсу, В. Гюго, О. де Бальзаку, Э. Золя, Х. Ибсену или Л. Толстому, ни природу их творческого дерзновения! Бурное развитие филологии во второй половине XIX в. подтвердило этот предугаданный Ф. Шлейермахером («Речи о религии», 1799) и Т. Карлайлом («О героях, культе героев и героическом в истории», 1841) принципиально новый статус писателя и писательства.

Общественная вера в писателя как совесть нации, признанного или гонимого гения, общественного реформатора, законодателя

мод, «историка», философа, «медика», «ученого», революционера-«иконоборца», «создателя национального литературного языка» и т.п., — все это способствовало замещению Библии и ее чтения множеством библий, *евангелий* от Байрона, Диккенса или Золя. Издание книг «современных властителей дум», кипение литературно-общественной полемики, массовое открытие общественных читален и библиотек, создание историй национальных литератур постепенно становятся символами европейского духа, прогрессивной цивилизованности.

С другой стороны, казалось бы безграничная по своим возможностям в начале XIX в. (о возможностях универсализации Лирики ярко рассуждает Ф. Шлегель в «Фрагментах»), индивидуально-личностная манера к исходу 1920-х гг. — причем как в литературе, так и в других видах творчества (см. под этим углом зрения на знаменитый «Черный квадрат» К. Малевича или звукопись авангардисткой поэзии) — словно столкнулась с эффектом «темноты», непроницаемости порождаемого ей текста, такого заложенного в ее природу предельного усложнения самореференции, которое заявило о полном разрыве со всякой конвенциональностью темы, приема, языка.

Глубокий кризис коммуникативности, заложенный в природу индивидуально-личностной манеры, усилился в XX в. по разным причинам. Это и нежелание повторять пройденное (писать в манере Гюго, Бальзака, Вордсворта, Диккенса, т.е. следовать тем или иным «штампам»), что быстро вело к сокращению карты литературной вселенной, из которой вычитались бальзаковский Париж или диккенсовский Лондон, и, что важнее, усложнение самореференции. Под воздействием символизма, отталкивавшегося от опыта Ш. Бодлера (лирическое сознание как сфера многоголосья современного города), художественный текст становился все менее повествовательным и все более метафоричным, сжатым, фрагментарным. К тому же поводом для самовыражения делались все более сложные формы невыразимого — как личностного порядка, так и безличностного (бессознательные порывы, оккультные практики, «ритмы» новейшей техники).

Переход от сравнительно предсказуемой метонимизации к спонтанным откровениям метафоротворчества, как будто грезившего в отсутствие Целого о сверхнагрузке *фрагмента*, неуклонно вел (даже в прозе, оказавшейся благодаря символизму под новым сильным влиянием лирики) к темноте письма, к все большему триумфу «подтекста» в нем. То, что казалось фантазией Бальзака (итог многолетней работы гениального художника Френхоффера в «Неведомом шедевре» — непроницаемая для зрителя пустота холста, сама фигура высшего назначения творчества, освободившегося от всякой «ложной» и «слишком человеческой» семантики),

стало позднее реальностью творчества А. Рембо («Озарения»), С. Малларме («Бросок костей никогда не упразднит случая»), а позднее и Дж. Джойса, П. Валери («Морское кладбище», «Юная парка»). Джойсовские «Поминки по Финнегану» (1940) — роман сколь лингвистически изощренный, проникнутый тончайшим духом лирики, которая снимает всякие преграды между временами и языками, столь и понятный, вероятно, лишь для самого автора.

Становлению неклассической парадигмы творчества предшествовало долгое брожение культурного сознания. Восходящая в своих истоках к Реформации (Лютер санкционировал личное чтение и понимание Библии без опоры на церковное предание), углубленное просветителями, философией Канта, Фихте, Гегеля, она, вне всякого сомнения, получила проблематизацию в первую треть XIX в. и утвердила в борьбе с языками нормативной культуры (прежде всего классицизмом) всеобъемлющие права субъективности. Основу этого отношения к бытию «напрямую», без «посредников», вне «окостеневших» языков нормативной художественности, составила поэзия индивидуальной точки зрения. Его подпитывала универсализация историчности, вызванная к жизни как философией Гегеля («Феноменология духа», «Лекции по философии истории»), так и французской революцией 1789—1794 гг. (ее республиканским культом свободы), наполеоновскими войнами (перекроившими карту Европы, приведшими к взрыву национального самосознания в разных странах), индустриальной революцией, научными и техническими открытиями.

Солнце будто устранивается из центра универсума, в результате чего он постепенно делается «мультиверсумом» (Г. Адамс), противоречивым созвездием причудливо гаснущих и зажигающихся солнц. Мелодия всеобщей изменчивости, поставленная в зависимость от творческого субъекта и его личной точки зрения, постепенно пронизала собой все: природу, мораль, эстетику, государственное устройство, историю, самого Бога. Нет ничего застывшего, и все под знаком субъективности может получить движение, новую жизнь в искусстве: «Существует столько же идеалов красоты, сколько существует различных форм носа или различных характеров» (Стендаль).

И сама природа личного творчества множественна так же, как множественно при подразумеваемом разбегании мира восприятие бытия. Ей независимо от творческой специализации присуща музыкальность — необычайно тонкое ритмическое свойство структурировать любой материал, любую дрожь души, взволнованной своим даром откликаться на тайные сигналы безостановочного движения мира. Вербализуя это в любом материале угадываемое проявление бесконечного, сгущая его до фигур языка и композиции, ненормативный художник как бы не вполне знает, о чем гово-

рит и что первично, объектно — мир, его собственная жизнь (уникально окрашенная чувственно и физиологически), неповторимое видение мира (отделяемого от расхожего восприятия), язык (преобретающий самодостаточность в виде таинственных креативных энергий) или бесконечная череда самоотражений. Для него достоверно одно — ненасытность гения самовыражения, возможное угасание которого увязывается им с тоской, сплином, «адам», бессмысленностью существования, инстинктивной борьбой именно через творчество за оправдание смысла жизни, сжавшегося под влиянием той же изменчивости до необратимого личного времени.

Писатель и литература — больше, чем просто писатель и литература. Словесность XIX в. позиционирует себя, о чем уже говорилось выше, профетически, как светское священнослужение, какие бы формы — положительные (творение новых ценностей), «нейтральные» (искусство для искусства) или отрицательные (разрушение традиционных ценностей) — эта подразумеваемая сверхзадача ни принимала.

Отметим также, что открытие нового в нериторическом слове — это не только путь вовне, наименование ранее не получившего наименования, но, одновременно, по логике субъективности, и путь вовнутрь, изощренный психологизм, критицизм, питаемый страхом неадекватности выражаемого невыразимому (как источнику интуиции, творческого порыва, озарения).

Добавим в связи с этим и несколько слов о важнейшем противоречии субъективности, постепенно упразднившей идеальную референциальность творчества ради самореференции. Поскольку субъективность попыталась выразить все на основании различных вариантов двойного видения, то в сферу этой иронической диалектики было втянуто и само творческое «я». В борьбе за постоянное обновление личного письма, тяготеющего к тому, чтобы из живой лирической материи стать приемом и штампом, оно борется и с миром, и, не в меньшей степени, с самим собой. Необходимость постоянного отвоевания «истинного я» (М. Пруст нарек его «обретенным временем») у «ложного я» (материала личной жизни, не ставшей полем творчества), художественного видения у материала сделала отрицательные усилия субъективности всеобъемлющими, поставила ее в процессе «самопоедания» на грань отрицания самой себя. Так становится ощутимым двухголосие субъективности, наличие в ней «рая»/«ада», «красного»/«черного», «любви»/«ненависти», «полноты»/«пустоты», «реальности»/«иллюзорности» творчества, других изощренных контрастов и парадоксов.

Итак, XIX в. — время варьирования возможностей субъективности. Она связывает себя как с романтическим воображением, так и с его кажущейся противоположностью — натуралистской верой

в вещь, телесность слова. Все стилистические разновидности субъективности, как бы они исторически ни конфликтовали друг с другом, объединяет главное — вера автора в свой художественный язык как особую реальность, способную структурировать собой любой материал и вместе с тем оставаться самой собой. Ш. Бодлер в эссе «Художник современной жизни» (1863) назвал это, как сказал бы Ф. Ницше, дионисическое свойство субъективности «новой античностью».

Посредством так называемых преодолений субъективность не столько отрицала себя, сколько расширяла свои тематические и языковые возможности. «Голубой цветок» сменялся «цветами зла», исповедь «сына века» — историей «одной семьи», неземная сладость Ксанаду — реалиями городского дна, а романтические ямбы — символистским «освобожденным стихом». Чем больше литература XIX в. жаждала сравняться со стремительно менявшейся действительностью и стать ей, этим духом «грезы», «места», «вещи», «плоти», «бессознательного», «эроса», тем сильнее она переживала недостижимость этого магического реализма, интенсифицировала свой поиск абсолюта на ниве выразительности.

Несмотря на желание открыть мир и человека заново, субъективность еще долгое время сохраняла связь не только с классицистической поэтикой, традицией просвещенческого романа (роман воспитания естественно преобразился в роман о художнике), но и с тем, что Ф.-Р. Шатобриан несколько загадочно назвал «гением христианства». Хрупкий произвольный синтез традиции и таланта, нормативного и субъективного слова, традиционных форм веры и религиозности «наоборот» (поиск абсолюта, бесконечного через конечное, тварное, низовое), наверное, и породил самые блестящие достижения столетия, прошедшего под знаком особого — неклассического — идеализма, где богоборчество и вера, наука и магия, разум и озарение, вещь и символ переходят друг в друга.

Иначе говоря, одни писатели вдохнули в этот посяксторонний мир поэзию, другие создали для него среду обитания, вещи, третьи наделили страстями и желаниями, четвертые высветили физиологию, пятые препарировали сознание и бессознательное, рассекли на мельчайшие атомы речь. И вот когда фантом субъективности усилиями романтиков, натуралистов, символистов (в этом ряду, в принципе, следует рассматривать и авангардистов как носителей «лебединой песни» субъективности) был в деталях пройден с «верха» до «низа», до мозга костей и глубин сознания, то стремительно, перед началом Первой мировой войны и под сильным влиянием ницшевских идей, обнаружилось, что, с одной стороны, субъективность почти что выработала свои стилистические возможности, а с другой, стала в виде изошреннейшей культуры (при-

мер Дж. Джойса или Т. С. Элиота) «мертвым богом», «музейностью».

Современники этого кризиса объясняли его двояко — как истощенностью художественных языков XIX в. (тем самым они все же надеялись на дальнейшее обновление субъективности), так и завершением более глобальной эпохи, постренессансного времени и его идеи индивидуализма. Так, по мнению А. Блока, доставшаяся ему по наследству символика отношения к миру трагически не соответствует «настоящему» XX в., тому времени, которое определяется уже не столько индивидуальностью, сколько массовым, неконтролируемо стихийным началом.

Последующая — и надо сказать, естественная для эволюции субъективности — деформация художественных языков XIX в. различными авангардами показала колоссальную, взрывчатую неудовлетворенность субъективности истощением своих творческих возможностей. Из нее, собственно, выросла мощная артистическая мифология рубежа веков.

Речь идет о противопоставлении декаданса (и стоявшего за ним осмысления кризиса Европы как кризиса творчества) и декадентов (авторов, как бы обращенных вспять, «александрийцев», творящих в лучах прошлого культуры) авангардистам и модернистам (часто на разных этапах своего творчества декадентами, символистами, авангардистами, людьми «модернизма» именовали себя одни и те же писатели), т.е. тем, кто способен отринуть бремя различных культурных и языковых принуждений и революционно прорваться к «современности», к «жизни», к нарождающимся языковым ценностям постиндивидуализма и коллективизма.

Однако при всех экспериментах над «я», при всех революционных усилиях по творческому освобождению человека и соответствующей, как выразался испанский философ Хосе Ортега-и-Гассет (1883—1955), «дегуманизации искусства», кризис личного слова к концу 1920-х — началу 1930-х гг. по самым разным причинам так и остался непреодоленным.

Точнее, он стал некоей неоспоримой нормой (и это по-своему зафиксировал философский и литературный экзистенциализм в 1930—1940-е гг., выдвинув в центр своей рефлексии ничто) — переживанием смерти (и ее продолжения, молчания) как единственно возможного способа обретения смысла. Некоторые писатели даже почти что ритуально покончили с собой, утверждая этим свою свободу, некоторые вынуждены были все же смириться с представлением о пределе субъективного, установленным самыми дерзкими из писателей рубежа конца XIX — первой трети XX в. (А. Рембо, Р. М. Рильке, Дж. Джойс, Э. Паунд, Г. Бенн, ряд авангардистов), и затем не без успеха продолжали эксплуатировать метафору «размыва контуров» вплоть до 1950-х гг. Немало

было и тех, кто вполне прагматически, почувствовав изменение общественно-политической ситуации, решил отказаться от возможностей субъективности ради обслуживания тоталитарных идеологий (и их программ нормативности творчества), а также всегда по-своему нормативной массовой культуры.

Итак, субъективность охватила литературное поле двух столетий — последней на сегодняшний день (и, таким образом, открытой, незавершенной) литературной эпохи. «Все мы дети XIX века», — заметил по этому поводу крупный ученый русской эмиграции В. В. Вейдле («Умирание искусства», 1937).

Постоянно заявляя о преодолении канонического, «старого», конвенционального, этот тип творчества не только не осуществил декларируемого им прорыва в преображенный творческими энергиями мир, но и постоянно переоформлял представление о литературном прошлом, создавая из него карикатуры и пародийные образы. Можно ли составить по романтикам адекватное представление о классицизме, по Э. Золя — о романтиках, по Т. С. Элиоту — о поэзии лорда Теннисона, по авангардистам — о тех или иных «традиционалистах», по постмодернистам — о XVII в. или викторианстве?!

Как следствие, субъективность, постоянно сталкиваясь с самой собой, настойчиво декларируя контр-«измы», эстетику «преодолений», образовала не линейную историко-литературную последовательность, а нечто нелинейное, неправильную временную протяженность, где личные манеры сталкиваются, скрещиваются. Через всякую точку этого динамического литературного пространства можно провести несколько линий. Заманчиво предположить, что основные стилевые возможности субъективности уже в XIX в. существуют одновременно, вступая в синтез при временном преобладании одного из акцентов.

В Золя несмотря на его выпады против романтизма несомненно живет романтик. В позднем Золя (роман «Творчество») без всяких натяжек проявляет себя современник символизма (тема высшего дерзновения творчества как жертвоприношения). Поэзия Ш. Бодлера, к примеру, может быть прочитана под знаком романтизма (точнее, романтизма В. Гюго, Т. Готье, парнасцев), символизма или даже особого классицизма. В различных теориях модернизма Бодлер был объявлен фигурой то протоавангардизма, то протомодернизма. Д. Г. Лоренс осуществляет скрещение натурализма и символизма, развивая при этом и английскую традицию романа воспитания.

Каждый крупный писатель XX в., несомненно имея «бациллу» субъективности в крови, испытывал большую сложность в идентификации собственного творчества, в определении применительно

к себе «традиции» и «индивидуального таланта». Несомненно, что в Т. Манне сосуществуют романтик, натуралист, символист, экспрессионист, автор романов-«авантюр духа», писатель мюнхенского «модерна» или литературной ситуации Веймарской республики (затем к этому добавляется особое для него время эмиграции), поклонник Гёте, Ницше, Вагнера, Фрейда, как несомненно и то, что каждая из этих ипостасей, верная по отдельности (добавим сюда и сложность отношения художника к проблеме пола), не характеризует «сумму» Манна. Представляло это неуловимое начало — взрывчатое сочетание бюргера/художника («заблудившегося бюргера») — сложность и для самого «классика», нуждавшегося то в рационально выверенных самоапологиях (материал многочисленных статей Манна), то в иррациональных всплесках самообвинения (в Адриана Леверкюна, героя романа «Доктор Фаустус», Манн вложил немало личного).

Однако не поддающееся надежной кодификации в терминах «течений», «направлений», одного-единственного из «измов», творчество Т. Манна, других писателей первой половины XX в. легко узнавалось и узнается по обсуждению в нем кризиса западного духа, который призван если не решить, то во всяком случае сформулировать именно писатель со свойственным ему в этом случае представлением о профетическом назначении творчества, выраженном либо относительно консервативно, либо относительно либерально или революционно.

Порожденная субъективностью вера в предельную свободу творчества и в творчество как преодоление, как все более изощренную самокритику, требовала в современных ей гуманитарных науках подходов, которые, по меньшей мере, должны были размежеваться с философией науки XVIII в. и ее механистическими принципами классификации и описания материала. Под влиянием гегельянства, литературной теории романтизма, романтической историографии, либерального протестантского богословия, а также позитивистских эволюционных идей, марксизма постепенно сформировалось представление о движении литературы во времени, о «духе» определенной литературной эпохи; об авторе как вольном или невольном историке и его произведении как историческом документе; об истории текста, где оригинальные фрагменты чередуются с позднейшими наслоениями и редакциями; о писателе-моралисте, в своем творчестве вставшем на защиту определенной гражданской идеи; о тождестве биографии и творчества; о творчестве, детерминированном не столько фактами личной биографии, сколько принадлежностью к почве, социуму, идеологии, экономической формации; о сравнительном изучении древа литературы, одна ветвь которого может развиваться постепенно, а другая ускоренно и т.п.

Однако уже в 1890-е гг. под влиянием Ф. Ницше, восставшего против «антикварного» представления об истории, стало очевидно, что многие из литературоведческих находок эпохи позитивизма (И. Тэн, Г. Лансон) — в принципе резонных, оперирующих представлением о подвижности литературного времени — так и не были реализованы, а если и были применены, то однобоко. Личностный дух субъективности, если так можно выразиться, был нейтрализован неизжитым механицизмом, пристрастным наклеиванием идеологических ярлыков, неумением или нежеланием писать об индивидуальном художественном мастерстве.

Ни явление символистской критики (в частности, выдающиеся «рассуждающие поэты»: П. Валери, П. Клодель, Т. С. Элиот, Э. Паунд, А. Белый, Вяч. Иванов), ни немецкая духовно-историческая школа, заново открывшая романтизм (ее в Европе знали плохо, а после денацификации Германии и вовсе игнорировали), ни М. Хайдеггер (адекватно описавший субъективность в «Бытии и времени») не смогли переломить этой ситуации. Теории полифонии, авторства М. М. Бахтина, вынужденного считаться в своей деятельности с требованиями советской идеологии, стали известны лишь к концу XX в., а также не всегда корректно истолковывались. Постмодернистские же теории представили субъективность и вовсе карикатурно — в виде интертекстуальности, подрывающей всякое представление об оригинальном самовыражении автора. Иными словами, на сложность и изощренность субъективности продолжали наслаиваться сетки в различной степени упрощенных или вульгаризованных в угоду тем или иным политическим запросам координат, которые в принципе не желали считаться ни с неклассичностью (общим свойством культуры XIX—XX вв., универсализовавшим изменчивость мира), ни с максималистскими творческими запросами субъективности, ни с особой (построенной на контрасте, парадоксе, пародии, кощунстве) постромантической спиритуализацией творчества и мира.

Как оказалось, главными упрощателями неклассичности и ее литературного измерения стали К. Маркс, Ф. Энгельс, З. Фрейд, а также Ф. Ницше. Последний из них, прекрасно сознавая, что такое постромантическая субъективность, и создав целый ряд понятий-метафор для ее описания (дионисийство, кризис культуры, переоценка ценностей, сверхчеловечество истинного художника, в борьбе с судьбой, болью существования создающего новые границы имен, вещей, мира и т.п.), тем не менее выступил резким критиком культуры XIX в. как декаданса, безжизненной культурной сложности, пережившей «смерть Бога». Этим он, считая себя самого сгустком противоречий, одновременно декадентом и антидекадентом, наметил путь радикального отрицания традиции (правильнее сказать, художественных языков XIX в.) ради «жизни»,

«примитива», высвобождения стихийных творческих энергий. По этому пути не без его сильного влияния пошли авангарды. Апелляция к Ницше была присуща прежде всего людям искусства, которые воспринимали его идею жизнетворчества образно и столь же образно использовали в своих нуждах.

Наиболее сильное — и гораздо более унифицированное — влияние на восприятие культуры XIX—XX вв. оказал марксизм, который буквально поставил субъективность с ног на голову, описав ее, несмотря на все ссылки на диалектику, линейно, механистично.

Общеизвестно, что художественная литература интересовала К. Маркса, Ф. Энгельса (больше своего друга высказывавшегося по вопросам идеологии) и — под их влиянием — марксистов разной ориентации не сама по себе, в силу своих духовных или художественных достоинств, а как отражение диалектики базисных производственных отношений, борьбы антагонистических (прогрессивного и реакционного) классов. Отсюда по неизбежности материалистическое, техницистское и политизированное представление о литературе (полная детерминированность художественного сознания; литературное производство идей и образов; текст как социологический документ; творчество как орудие классовой борьбы, революционной пропаганды; линейность литературного процесса, ведущего к определенной цели и т.п.)

Отсюда установка видеть в писателе «буржуазной культуры» прежде всего социального критика и даже политэкономиста (Бальзак, любимый писатель Энгельса, всерьез считался им «доктором социальных наук»), рупора взглядов реакционной буржуазии или идущего ей на смену прогрессивного пролетариата. В этом контексте налицо невнимание к тексту самому по себе или, тем более, к тексту как неповторимому продолжению духовного мира его автора и, напротив, — анализ политэкономических обстоятельств создания и, главное, восприятия произведения. Последнее для марксиста важно для агитации и пропаганды своих убеждений. Создавая свою библиотеку мировой литературы для «рабочего класса», выделяя в ней одни темы и игнорируя или грубо перетолковывая другие, он сориентирован на прагматическое решение партийно-классового задания. Поэтому в постоянно различаемом им процессе идеологической борьбы со своими политическими и мировоззренческими противниками он считал себя вправе не считаться с действительной биографией писателей, текстами «самими по себе», духовной ситуацией времени и подчинять их как по частям (в виде специально препарированных тем и образов, связанных с критикой буржуазии, атеизмом, революционными событиями, забастовками, ростом сознания пролетариата и т.п.), так и взятыми вместе (в виде по-марксистски понимаемых «эпох», «этапов», «течений и направлений»), политической целе-

сообразности момента. При ее изменении история литературы XX в. не раз переписывалась, одни и те же писатели и тексты то включались в канон «реализма», то изгонялись из него, получая кличку слуг империализма, реакционеров, троцкистов, формалистов, фашистов, «модернистов» (антитеза марксистского представления о «реализме», «социалистическом реализме»).

Ссылки на диалектику по мере необходимости помогали критически оценить величие буржуазного писателя, который возвысился до «типизации», до постижения всеобщих объективных (точнее, по-марксистски понимаемых!) законов вопреки своей социальной ограниченности. Так, Гёте стал «гением» и «филистером», Бальзак — «доктором социальных наук» и «легитимистом», защитником Бурбонов, Лев Толстой — «зеркалом русской революции» и барином, «юродствующим во Христе».

Все это позволило марксистскому литературоведению в его советски-ортодоксальных и в по-западному неортодоксальных (в разной степени Г. Лукач, Б. Брехт, В. Беньямин, Т. Адорно) формах соответствовать политизированности XX в. (углубление конфликта имущих и неимущих; радикальное сомнение во всем «буржуазном»; борьба капиталистической и социалистической систем, фашизма и антифашизма; возросшая ангажированность творчества, вынуждавшая «мастеров культуры» к решительности политического выбора; установка на революционность формы; развитие массового пропагандистского искусства) и связать содержание литературы с борьбой классов, систем, с процессами капиталистического отчуждения (в обществе, творчестве, строе художественного произведения), оболванивания масс (через массовую культуру), с поединком между «гуманизмом» и фашизмом.

Так, Бальзак, по мнению немецкого критика Вальтера Беньямина (1892—1940), «первым заговорил о руинах буржуазии»; поэзия же Бодлера черпала «свои силы из бунтарского пафоса... асоциальных элементов» («Париж, столица девятнадцатого столетия», 1935—1939). Тот же Беньямин (см. эссе «Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости», 1936), имея в виду марксистскую необходимость в эффективной пропаганде, не только возвестил о конце индивидуального начала в культуре (ранее в его восприятии неискоренимо сакральной, отдаленной от адресата в виде экспоната с «аурой», предполагающей созерцание), выдвинул в ее центр кино, посредством «киноглаза» и шокового воздействия максимально сблизившееся с сознанием массового зрителя, но и специально разграничил кинопропагандизм фашистский («эстетизация политики») и пролетарский («политизация искусства»).

Отметим попутно, что марксистское литературоведение в России (от Г. В. Плеханова, А. В. Луначарского до В. Ф. Перевер-

зева и В. М. Фриче) по интерпретации литературного прошлого, манере подачи материала и цитирования, подбору имен и названий (см., например, книгу Фриче «Корифеи мировой литературы и Советская Россия», 1922) сильно отличалось от современных ему культурно-исторической школы, религиозно-философской и эстетско-импрессионистической критики, духовно-исторической школы. Тем не менее, история литературы XIX в. долгое время не квалифицировалась в нем как история «реализма».

Разумеется, термин «реализм» получил определенную известность во время общественно-литературных споров 1890—1910-х гг., но был противоречивым, неустойчивым, мог иметь диаметрально противоположный смысл. Достаточно вспомнить взаимную неприязнь символистов (в начале XX в. именовавших себя то «декадентами», то «символистами», то «модернистами») и их творческих оппонентов, наподобие дореволюционного И. А. Бунина. Достаточно сравнить религиозно-мистическое наполнение этого термина у А. Белого, Вяч. Иванова, восходящее к средневековому спору реалистов и номиналистов, и у тех писателей горьковского «Знания», которые в присущем русской либерально-разночинской традиции смысле объявляли себя носителями единственно верного (реалистически-материалистического) мировоззрения.

Неустойчивым, противоречивым, вкусовым было и эпизодическое употребление термина «реализм» в культуре XIX в. Понятное в отношении английской практической хватки, утилитаризма Дж. С. Милла, оно в отличие от романтизма и натурализма (с его представлением о «реализме») не было выработано писательской рефлексией. Им не пользовался Бальзак, построивший свою «Человеческую комедию» на мощном контрасте между своим католическим идеалом и страстями, «рожами» современного падшего мира. Его творчески не обыгрывали ни Ч. Диккенс, ни У. М. Теккерей. Над ним смеялся в своей переписке Г. Флобер, когда заметил, как художественный критик Шанфлэри употребил это богемное артистическое словцо в отношении полотен Г. Курбе. Для писателей-натуралистов, Э. Золя или Т. Драйзера, «реализм» был одним из устойчивых обозначений подробно обоснованного ими натурализма. И именно натуралисты в определенной степени закрепили и идеологически маркировали противопоставление натурализма-реализма/романтизма, биологизма-материализма/идеализма, прогрессивного (в их понимании)/консервативного (реакционного, отжившего свое) писательского мировоззрения, романтической критики/позитивистской науки о литературе.

Если же вспомнить Ф. М. Достоевского (но не В. Г. Белинского, придумавшего образ «натуральной школы»), а также весьма характерно для представителя атеистического мировоззрения расклевывавшее цельное творчество Н. В. Гоголя на две якобы антагани-

стические части), то автор «Преступления и наказания», говоря о «реализме» в переписке с А. Н. Майковым, Н. Н. Страховым, ясно указал на его «высший», т.е. по-христиански понимаемый, смысл. Не пользовался ни термином, ни понятием «реализм» Л. Н. Толстой.

Эта ситуация изменилась в русской культуре начала XX в. под влиянием западных позитивистских идей, марксизма, а также моды на ницшевское представление о реализме как «философствовании молотом», призванном вместе со «смертью Бога» устроить «переоценку ценностей» — изгнав из творчества все религиозное, мистическое, сравнить радость именно этой жизни и предельно свободное поэтическое мифотворчество. Так, С. А. Венгеров (критико-биографическое издание «Русская литература XX века: 1890—1910», 1914—1918) в своей классификации новейшей литературы, осуществленной под знаком ницшевской «неоромантики», популярности среди интеллигенции революционных идей, рассуждал, в частности, о «неореализме», проявлении нового в искусстве, о преодолении всего догматического, скептического, безрадостного, заумного ради «творческого отношения к жизни», героики, примитива.

Символистская критика в противовес позитивизму выдвинула свое представление об истинном реализме и бескрылости реализма позитивистского или материалистического толка. В итоге возникло противопоставление мнимого и подлинного содержания ушедшей в прошлое культуры XIX в. (его инициировали представители движения «Мир искусств»), рефлексия о многогранности символизма. К примеру, А. Белый вел речь о реализме как важной ипостаси символистского творчества (см. книги статей «Символизм», «Луг зеленый», «Арабески»). Оценивая же зарубежную литературу XIX столетия, русское литературоведение начала XX в. писало почти исключительно о романтизме (см. авторитетное издание «История Западной литературы в XIX веке: 1800—1910» под ред. Ф. Д. Батюшкова, 1912—1914).

В 1910-е — начале 1920-х гг. программы русских поэтов-авангардистов (Д. Бурлюк, В. Хлебников, А. Кручёных, В. Маяковский) с оглядкой на европейский футуризм (Т. Маринетти), опыт новейшей живописи (П. Пикассо, В. Кандинский, М. Ларионов, Н. Гончарова) пропагандировали представление об особом «новом художественном реализме» (К. Малевич) как художественном языке, подразумевающем «радость» и динамизм жизни, самооценку и «чистоту» формы, звучания. Имея в виду авангардистскую поэзию, молодой Р. Якобсон в небольшой статье «Реализм в искусстве» (1921) рассуждал о «реализме» в терминах преобладания в современном поэтическом языке метонимии над метафорой. Ранняя советская критика прежде всего обсуждала проблему

пролетарской литературы, возможности художественного синтеза, и в ее словаре определение «реализм» встречалось редко («новый реализм» у А. К. Воронского).

Впервые в виде развернутой теории, а точнее, важнейшего требования идеологической политики, категория «реализма», охватившая собой художественную литературу XIX—XX вв., мировую литературу (в виде античного, ренессансного или просвещенческого реализма), понятие творческого метода, утвердилось только в 1930-е гг. после того, как 17-я Партконференция ВКП(б) (1932) постановила по ходу второй пятилетки (1933—1937) создать экономический базис для построения бесклассового общества. В русле этой стратегии 23 апреля 1932 г. ЦК принял постановление «О перестройке литературно-художественных организаций» об объединении всех писателей, поддерживающих советскую власть и участвующих в социалистическом строительстве. В нем значилась дата созыва Первого съезда советских писателей (август — сентябрь 1934 г.). В апреле — октябре 1932 г. при участии И. В. Сталина, а также ответственных литературных аппаратчиков (прежде всего И. М. Гронского, В. Я. Кирпотина) было подготовлено его обоснование, чей фундамент составил тезис о едином литературном методе советской литературы — «социалистическом реализме». Его основателем объявили М. Горького, а точкой отсчета — роман «Мать» (1906).

Вслед за обозначением этой позиции («Литературная газета» от 23 мая и 29 мая 1932 г.; высказывание Сталина о социалистическом реалисте как «инженере человеческих душ», датированное 26 октября 1932 г.; первая пленарная сессия оргкомитета 1-го съезда советских писателей, где были названы три источника метода — литература, марксизм, советская действительность, 29 октября — 3 ноября 1932 г.) происходило уточнение того, что понимается под «реализмом» как историческом предшественнике социалистического реализма — т.е. том «методе» буржуазного творчества, который по форме и содержанию идейно приемлем для советского человека. Вместе с тем на 1-м съезде советских писателей ясно прозвучало, что советский писатель не может быть нетенденциозным и аполитичным, уклоняться от классовых оценок. Соответственно, Джойс, как это следовало из выступления «Джеймс Джойс или социалистический реализм?» К. Радека, адресованного в немалой степени зарубежным гостям съезда, признавался в отличие от реалистов ненужным в СССР, поскольку его сосредоточенность на грязных подробностях жизни заурядного буржуа, помноженная на экспериментаторство, не дала ему шанс осмыслить революционную динамику современности.

В основу представления о реализме как «критическом реализме» (на определении настоял Горький) помимо высказываний

Сталина, статей Ленина о партийности литературы и Льве Толстом как «зеркале русской революции» (1905–1911), выступления на съезде А. Жданова были положены тезисы диалектического материализма К. Маркса и Ф. Энгельса, а также их высказывания о писателях — любимым писателем Энгельса являлся Бальзак. Для этого в новом издании «Литературное наследство» вышли три тома (1931–1933) переписки Маркса и Энгельса, переданной в Москву немецкими социал-демократами и содержащей их разрозненные высказывания о литературе. Для обобщения позиции марксизма в сфере творчества, вопросах эстетики литературоведы М. А. Лифшиц и Ф. П. Шиллер подготовили антологию «Маркс и Энгельс об искусстве» (1933), которая к 1938 г. усилиями Лившица приняла окончательно догматизированный вид.

В разработке теории реализма — точнее сказать, советской мифологемы реализма, в виде универсальной категории распространенной на весь мировой литературный процесс, — и ее проекции на западные литературы помимо Горького (активно участвовавшего в отборе текстов зарубежных писателей для их популяризации в СССР), Лившица, Шиллера, Мирского приняли активное участие самый глубокий теоретик марксизма, венгр Дьёрдь (Георг) Лукач (1885–1971; в 1930–1945 гг. находился в Москве), а также А. В. Луначарский. Бывший нарком просвещения руководил до своей кончины в 1933 г. Институтом литературы и искусства Коммунистической академии и стал после В. М. Фриче ответственным редактором 11-томной «Литературной энциклопедии» (М., 1929–1939), где содержались оценки всех основных писателей от древности до XX в.

Симптоматично, что в обширной статье о Бальзаке, написанной И. М. Нусиновым (т. 1, 1929), слово «реализм» употреблено единожды, и отнюдь не в методологическом смысле, тогда как в т. 9 (1935; статья «Реализм», принадлежавшая Д. П. Мирскому) уже является категориальным понятием и инструментом политическо-социологической типологии (реализм в литературе докапиталистического общества, буржуазный реализм XVIII–XIX вв., реализм революционно-демократический, пролетарский реализм, перерастающий в социалистический), а Бальзак назван «высшей точкой буржуазного реализма», «единственным вполне последовательным реалистом».

Общественно и педагогически значимыми для распространения теории реализма сделались Литературная секция Института философии Коммунистической академии и основанные соответственно в 1931 г. и в 1933 г. Историко-филологический институт (ИФЛИ) и Институт мировой литературы (ИМЛИ).

Начиная с 1932–1934 гг., реализм не только получил в СССР полную специфических деталей догматизированную разработку

(мировоззрение, «метод», «направление», содержание, форма, их синтез или противоречия между ними; переход от романтизма к реализму и от реализма к социалистическому реализму) и был вчитан в историю мировой литературы, значительно исказив и упростив ее, не только оказался полем казуистических научных дебатов (1935 г., 1957 г.), шаблоном издательской политики, стержнем безнадежно устаревших к сегодняшнему дню литературоведческих работ, но и стал с опорой на советский опыт — или, напротив, в противоборстве с ним с позиций несоветского марксизма (в частности, представители Франкфуртской школы, основанной в 1931 г.) — инструментом большинства левых зарубежных литературоведов середины XX в.

Одни из них, защищая в связи с «новым реализмом» или с «социалистическим реализмом» (на Западе его приверженцами себя объявили А. Барбюс, Л. Арагон, М. Андерсен-Нексé и др.) все антибуржуазно-революционное, экспериментально-нетрадиционалистское в области художественной формы, были подвержены влиянию Л. Троцкого («Литература и революция», 1923), западных и русских-раннесоветских авангардистов, советского театра (В. Э. Мейерхольд) и кино (С. М. Эйзенштейн), немецкого драматурга Б. Брехта («Широта и многообразие реалистического метода», 1938), отказавшегося от нормативного представления о поэтике реализма. Другие находили в «реализме» и идеях «мировой литературы», «гуманизма», с ними увязанными, идеологический противовес самым разным проявлениям капитализма и империализма — от «иррационализма», «романтики», националистического начала в фашистской идеологии (по-своему отрицавшей авангардистское творчество как дегенеративное) до массовой культуры и ее стереотипов.

Заметим, что идею «классического реализма» и проникнутой им «мировой классики», которую защищал Лукач, постепенно впавший в опалу, к концу 1930-х гг. сменило жесткое партийное и национально ориентированное требование классики другого рода — народности, а также коммунистической партийности советской литературы как высшего проявления народности.

Однако это не помешало сохранить представление о «реализме» («критическом реализме») как «буржуазно-ограниченном» предшественнике социалистического реализма, опиравшегося кроме того на специально прочерченную традицию «пролетарской» и «социалистической» литературы XIX в. (английские авторы-чартисты, писатели Парижской Коммуны, русские «революционные демократы» и т.п.). Любая полемика, даже частное несогласие с официально утвержденной и все более догматизировавшейся в 1940—1950-е гг. концепцией реализма могли иметь самые печальные последствия. В русле теории реализма или соответствующей

автоцензуры вынуждены были излагать свои взгляды не только полностью ее одобрявшие литературоведы, но и те, подобные М. М. Бахтину (автору докторской диссертации о «реализме» Рабле) или Б. М. Эйхенбауму, выдающиеся гуманитарии советского времени, которые рисковали заниматься романом XIX в.

В ее основу были положены строки из письма Энгельса английской писательнице М. Гаркнесс (апрель 1888?), обнаруженного в начале 1930-х гг. в Институте Маркса — Энгельса — Ленина при ЦК ВКП(б): «На мой взгляд, реализм предполагает, помимо правдивости деталей, правдивое воспроизведение типичных героев в типичных обстоятельствах».

Надо сказать, что это туманное определение всегда использовалось советской идеологией прагматически — ориентировалось на личные вкусы Сталина, Хрущева, Суслова, других партийных вождей, на поддержку круга западных авторов, публично утверждавших поддержку СССР и его ценностей (их включение в число «реалистов» и публикация большими тиражами в переводе на русский язык), на особенности идеологической борьбы с Западом во времена «холодной войны» или «разрядки международной напряженности» (оппозиция реализм/«модернизм»), начавшейся в 1970-е гг. Поэтому, меняя свои политические и теоретические оттенки, оно в научном смысле даже с ссылками на Гегеля и «гегельянцев» (наподобие В. Г. Белинского, Н. Г. Чернышевского) осталось весьма художественно бессодержательным, хотя и в 1930-е гг., и в позднесоветское время ряд литературоведов-зарубежников (прежде всего Б. А. Грифцов, Н. Я. Рыкова, Б. Г. Реизов, А. В. Михайлов, А. В. Карельский) привнес в применение теории реализма определенную тонкость.

Параллельно под влиянием государственной пропаганды реализма, шаблонов школьного и вузовского преподавания, в силу своей доступности и непротиворечивости, привязки к точным датам (1789, 1830, 1848, 1870, 1917, 1945) представление о реализме прочно закрепилось в общественном сознании как эталон русского искусства, «жизнеподобия» (популярное представление о реализме образности «Евгения Онегина», «Войны и мира», живописи передвижников, постановок Большого театра, манеры актерской игры «народных артистов» театра и кино), «отражения жизни такой, какая она есть», как общего превосходства реализма (тем более отечественного) над любым нереализмом и, тем более, антиреализмом или «модернизмом».

Термин «модернизм» был введен в советское официальное употребление не в символистском (например, у А. Белого в 1908 г.) или в обобщенно либеральном смысле (для характеристики литературной ситуации начала XX в. у С. А. Венгерова, который несколько неудачно образовал его по аналогии с немецко-австрий-

ским *Moderne*, «модерн»), а именно в новейшем идеологическом значении в разгар «холодной войны». С конца 1950-х — начала 1960-х гг. вплоть до середины 1980-х модернизм в СССР являлся суммарным обозначением все более «упадочного» западного искусства XX в., которое формулировалось — к примеру, в работах Д. В. Затонского («Франц Кафка и проблемы модернизма», 1965; «В наше время», 1979) — прежде всего на основании ленинской критики империализма и субъективного идеализма («Материализм и эмпириокритицизм», «Империализм как высшая стадия капитализма»). Будучи, как и реализм, идеологемой, учитывавшей международную конъюнктуру, публичные высказывания авторов, модернизм в СССР служил маркировкой, крайне затруднявшей публикацию отмеченного ей писателя. Даже в 1930-е гг. положение было несколько иным. Новейшие западные авторы (М. Пруст, Дж. Джойс, Т. Манн, Э. Хемингуэй, Дж. Дос Пассос, А. Жид, А. Мальро, А. Монтерлан, П. Дриё Ла Рошель, Ж. Грин) достаточно оперативно переводились, но эти журнальные («Интернациональная литература», осн. в 1933 г.) и книжные публикации сопровождались жесткими установочными предисловиями.

Мы столь подробно остановились на терминологии в связи с проблемой субъективности, чтобы подчеркнуть, сколь необходима у нас в стране для изучения литератур XIX—XX вв. хотя бы частичная деидеологизация соответствующих им терминов и понятий. Некоторые из них — и преимущественно «реализм» — за долгие годы употребления настолько примелькались, что мало кто обращает внимание, стоит ли за ними реальное литературное поколение, конкретная писательская манера, тот или иной уровень художественного мастерства. Вопрос поставлен так не для смены одной бессодержательной этикетки на другую, не ради упразднения «скомпрометировавших» себя понятий.

Нельзя исключать, что в идею реализма можно вложить более конкретное поэтологическое содержание. Однако симптоматично, что это до сих пор должным образом не осуществлено, и реализм в лучшем случае остается вкусовым определением истинности подлинного творчества или «онтологичности» русской культуры. Как следствие, совокупность понятий, сориентированная на реализм, и связанные с этой идеологемой принципы историко-литературной периодизации давно уже превратились в бессодержательный шаблон, искажающий живой литературный материал. Неслучайно А. В. Михайлов (1938—1995), много и тонко писавший о европейской словесности последних трех веков, вынужден был в начале 1990-х гг. заметить по поводу вроде бы самого известного российским гуманитариям столетия следующее: «...самый неизвестный век в истории культуры — это XIX».

Марксистское и постмарксистское литературоведение немало сделало для того, чтобы подчинить личное в творчестве, оригинальность художественного мастерства безличному началу (социальный и экономический детерминизм творчества; всеобщность отчуждения, разрушающая представление о ценности, оригинальности текста; наличие утопической литературной нормы; уподобление творчества производству). Иначе говоря, в этом случае ненормативность, «субъективность» была с большими издержками втиснута в рамки своего рода нормативности.

Однако и нищезанство (все, связанное с резонансом в культуре XX в. ницшевских и ницшеанских идей), до второй половины столетия своеобразная антитеза марксизма, оказав сильное и разнонаправленное воздействие на творчество крупнейших писателей — А. Жида, Т. Манна, Г. Гессе, Г. Бенна, Д. Г. Лоренса, Ю. О'Нила, Э. Хемингуэя, А. Мальро, Селина, Ж.-П. Сартра, А. Камю — и поддержав становление пострелигиозного индивидуализма, не оказало прямого воздействия на выработку внятного языка для описания субъективности. Иное дело, что, подпитывая идею вживания в материал, обоснованную как В. Дильтеем, так и экспрессионистами (В. Воррингер), оно способствовало расцвету эссеизма (выборочно сошлемся на опыт эссеистики у А. Жида, С. Цвейга, Г. Грина, Ж.-П. Сартра) и распространению чисто вкусовых оценок, внушенных обостренным переживанием хрупкости человеческого существования, молчания, смерти.

Не выработав общеупотребительного словаря, этот глубоко трагический индивидуализм не только способствовал острой критике всех проявлений современной буржуазности (включая позитивистское литературоведение), но и подтолкнул, с оглядкой на биографию самого Ницше, к новому прочтению мировой литературы как предмодернизма, к разработке проблем необарочного размыкания горизонтов, кризиса культуры, свободы выбора, конфликта этического и эстетического. Под этим углом зрения предметом интереса стали не Сервантес, Рабле, Дефо, Филдинг, Стерн, Гёте, Бальзак, как в теориях реализма (с их интересом к эпосу, специализированной рефлексии о романе), а Паскаль, Расин, Киркегор, По, Мелвилл, Достоевский, Ибсен, Бодлер, Рембо, Конрад.

При всей непохожести марксизма и нищезанства обращают на себя внимание сходные черты их видения литературы. Оба рассматривают современность как декаданс, оба несут в себе зерна гегельянства (положительной или отрицательной диалектики), оба, отмечая кризис западного человека, пишут об отчуждении и о возможности его преодоления посредством либо коллективизма, либо ультра-индивидуализма. И тот и другой, отрицая христианство, не являются полностью антитеистичными и каждый

по-своему обожают либо класс (пролетариат), либо творческую личность и ее индивидуальную мифологию.

В отличие от них венский врач Зигмунд Фрейд (*Sigmund Freud*, 1856–1939), автор трудов «Толкование сновидений» (*Die Traumdeutung*, 1900), «Три очерка по истории сексуальности» (*Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie*, 1905), «Остроумие и его отношение к бессознательному» (*Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten*, 1905), «Тотем и табу» (*Totem und Tabu*, 1912), «Лекции по введению в психоанализ» (*Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse*, 1916–1917), «Я и Оно» (*Das Ich und das Es*, 1923) и др., пытался объяснить субъективность и ее противоречия в терминах не политэкономии или героической борьбы с современным роком, а глубинного измерения сознания — пола, сексуальности. У Ницше индивидуалист — сама интенсивность путешествия «на край» существования, носитель сугубо личной морали, новых границ языка, сам себе бог. У Маркса история — арена схватки старых и новых «богов», прорыва от индивидуализма к коллективизму.

Фрейд считал бы оба эти варианта богоискательства неврозом, который он, дабы вылечить человека, должен подвергнуть своего рода десакрализации — через беседу с пациентом, посредством особой техники терапевтического разговора вывести травматический опыт из глубин сознания, чтобы «сублимировать» и сделать, скажем, из автора «Заратустры» не закомплексованного «взрослого ребенка», не очередного Гамлета (сражающегося с тенью своего пастора-отца и протестантскими табу, которые стоят на страже его неосознанных влечений к матери), а счастливого буржуазного человека, изгнавшего из своей психики следы тех или иных возникших в детстве «комплексов».

Фрейд, как известно, на основании своей врачебной практики (материал, накопленный при работе с венскими пациентами-невротиками), анализа собственной биографии (смерть отца в 1896 г.), профессионально ориентированного чтения художественной литературы (персонажи «Царя Эдипа», «Гамлета», «Короля Лира», «Братьев Карамазовых», «Крейцеровой сонаты») расслоил психику и представил как поле конфликта между надсознательным (различные религиозные и социальные «табу», «репрессивные механизмы»), сознательным, а также бессознательным, имеющим в своей основе сексуальную, или — в широком смысле — витальную, природу. Подчеркнув материальный характер глубинного уровня психики и предложив терапевтический способ воздействия на нее через обсуждение с пациентом его ассоциаций, снов, фантазий, нескромных шуток — символов, маскирующих травматический опыт сексуального характера, — Фрейд ввел в оборот врачебной практики то, что ранее принадлежало религиозному опыту или отдавалось игре воображения, случайности.

На этом пути исповедь трансформировалась в психоаналитический сеанс. Место исповедующего занял психоаналитик, обращающийся к любви, в том числе неприятные, признания пациента в нечто для него комфортное и даже лестное, инструмент гармонизации сознания. Грех же из духовного состояния преобразился в состояние психофизиологическое, психосексуальное, «комплекс», а комплекс — в ситуацию восходящей к детству эротической несвободы, которая требует осознания и преодоления. Собственно, универсализация Фрейдом всего связанного с эросом и принесла ему громкую популярность, способствовала формированию образа человека XX в. как прежде всего *homo eroticus*, вступающего в бессознательный конфликт с различными проявлениями отцовства (комплекс Эдипа) или материнства (комплекс Электры). С одной стороны, Фрейд объяснял все аномалии предельно рационалистично и отстраненно, с другой — обращал внимание на важность любой информации, сообщаемой о себе пациентом при выговаривании — снятии «шлюзов» сознания, памяти: никакие слово, мысль не являются случайными, имеют как явные, так и скрытые, намекающие на травматические сексуальные переживания, значения.

Так сделались возможными амбивалентность фрейдовского человека, наличие в нем нескольких «я», нескольких «историй», ведущих борьбу за его сознание «сверху» и «снизу». Превращение бессознательного в символический текст, который благодаря снам, навязчивым образам, оговоркам можно подвергать анализу и интерпретации, — тема, увлекшая немало сторонников Фрейда и даже не фрейдистов. Противников же Фрейда всегда отталкивало его насковзь материалистическое представление о сознании и психике, а также навязчивая апелляция к детству, отцу, матери, религиозному опыту как источнику всех неврозов. Объяснение сложного через «простое» особенно хромало, когда Фрейд сам брался за интерпретацию конкретных произведений искусства (см. его очерки «Об одном детском воспоминании Леонардо да Винчи», 1910; «“Моисей” Микеланджело», 1914). Художник, по объяснению Фрейда в «Толковании сновидений», оборачивает энергию своих бессознательных аморальных влечений в образы искусства, это «человек, отвращающийся от действительности, потому что он не в силах примириться с требуемым отказом от удовлетворения влечений <...> он хотел бы иметь почести, славу, женскую любовь, но у него не хватает средств достигнуть этого. А потому он уходит, как всякий неудовлетворенный, от действительности и переносит свое либидо и весь свой интерес на желанные образы своей фантазии». Некоторые из писателей, имея в своем творчестве измерение, где-то пересекающееся с фрейдовским, настаивали на творческой независимости от него (Д. Г. Лоренс), а также подвергали «венского шарлатана» (В. В. Набоков) остракизму.

Фрейд перевел обсуждение субъективности в плоскость неонатурализма — постморального (но, в его понимании, безусловно гуманистического) обсуждения «проблем пола», трудностей психофизиологического взросления, психологии конфликта между детьми и родителями, «здоровым» и «больным», «извращенным», полнокровием и суррогатами, искажениями эротической жизни. Поздний Фрейд распространил свои наблюдения на все состояние западной цивилизации. Надо сказать, что сам венский врач, подобно своему старшему современнику М. Нордау (автору «Вырождения»), не любил новейшую литературу и был в читательских запросах весьма буржуазен, традиционен. Этим он отличался от современников-авангардистов, которые не без его влияния стали бороться за высвобождение бессознательного, преодоление «пури-танских» табу, а также экспериментально обыгрывать возможности поэтики, где по подобию «сгущений» Фрейда перетекали друг в друга сны и реальность, галлюцинации и обычное восприятие, миф и современность, отец-/матереубийство и поиски новых отца/матери. Вслед за Фрейдом к проблематике широко понимаемого психоанализа неофрейдисты отнесли не только семью, творчество (фигура Орфея), сознательное и бессознательное в языке, различные перверсии (гомосексуальность, инцест), но и политически понимаемые тоталитарность, «сексуальную революцию».

Идеи Фрейда, различные теории психоанализа (К. Г. Юнг, Э. Фромм, В. Рейх и др.) или их версии прямо или косвенно повлияли на многих писателей — среди них, помимо ряда экспрессионистов, дадаистов, сюрреалистов, Т. Манн, Г. Гессе, А. Дёблин, Ф. Кафка, Р. Музиль, Дж. Джойс, Ш. Андерсон, Ю. О'Нил, А. Моравиа, Н. Мейлер — и критиков XX в. (В. Вик Брукс, М. Бодкин, Г. Башляр, Ж. Лакан, Л. Триллинг, Н. Фрай, Л. Фидлер). В 1960-е гг. в сферу его притяжения попало кино (ленты И. Бергмана, Б. Бертолуччи, Л. Висконти, Ф. Феллини). После Второй мировой войны психоанализ — освоивший не только Шекспира или Достоевского, но и творчество Руссо, Байрона, Шелли, Диккенса, По, Мелвилла, Уитмена, Пруста, Т. Манна, Кафки, — утратил четкие очертания и стал причудливо сочетаться с марксизмом, экзистенциализмом, а также с идеологией контркультуры, структуралистскими и постструктуралистскими концепциями.

К концу XX в. сложилась весьма противоречивая ситуация. Попеременное или — под занавес столетия — одновременное при-ложение к субъективности различных, и в каждом отдельном случае весьма радикальных, пострелигиозных идеологем как бы не затрагивало ее сути. Живое содержание художественной литературы, все еще не утратившей своей претензии на сверхвыразительность, покрывалось сеткой все более изоциренных — и вместе с тем

неизжито рационалистических — классификаций. Торжествовали призраки порой умного, но в то же время абстрактного теоретизма. По его подсказке «умирали» один за другим Автор, Текст, Книга, сама возможность осмысленного личностного чтения. Многие писатели конца XX в., которым, похоже, на то что было опереться в собственном опыте, этому теоретизму всячески подыгрывали. Периодически против забвения художественности, текстов как таковых, поднимали восстание различного рода формалисты-структуралисты, но их суждения, предполагавшие определенный уровень культуры чтения и эстетической оценки, уже привычно не находили адресата. В итоге многие выдающиеся писатели XX в. остались прочитанными поверхностно, вне связи с их детализированной биографией, кругом чтения, особенностями индивидуальной творческой психологии, а их тексты растащены на фрагменты, примеры, подтверждающие те или иные теории. Это лишний раз дала ощутить «био критика» 1990—2000-х гг. (на Западе ее постоянно активизирует публикация очередных «литературных биографий», изданий черновиков, записных книжек, переписки): произведения, скажем, Т. Манна или Э. Хемингуэя, все еще открытые для их более глубокого понимания, по-прежнему подчинены стереотипам идеологизированного или специализированного восприятия.

Подобное торжество методологизма не отменяет классификационных и классификационно-оценочных усилий для нового — и, будем надеяться, уже не столь идеологизированного — описания всей западной словесности XX в. и не такого уж большого ряда ее истинных (не вымышленных!) художественных завоеваний. Более того, прежние распространенные литературоведческие обозначения, включая реализм, вполне могут быть востребованными. Но в любом случае они призваны быть не продолжением секулярных идеологий с их подразумеваемым преимуществом материалистической или либеральной картины мира, а с неклассичностью современной культуры, которая сохранила за настоящим художником, всегда в XX в. по преимуществу «степным волком», права пассионарной личности, носителя экзистенциальной художественной подлинности. Понять ее вне конфликта «традиции» и «индивидуального таланта», заложенного в основу творческой психологии субъективности, едва ли возможно.

Сделали этот конфликт средоточием своей рефлексии модернизм и модернисты. Не вдаваясь в его частности, оправданно считать, что модернизм воспроизвел на новых основаниях главный синдром романтической культуры XIX в. — разбалансированность субъекта и объекта в творчестве. Поэтому он является на глубине не преодолением этой культуры, а ее развитием, хотя и предлагает

для описания своей проблематики относительно оригинальный словарь. Это, правда, не препятствует при желании находить среди писателей XX в. своих романтиков, натуралистов, символистов, «декадентов».

Итак, широко понимаемый модернизм (точнее, условная совокупность очень разных модернизмов) присваивал себе самые разные — и противоречащие друг другу — самообозначения (от абстракционизма до «реализма») и покрывает собой, не без влияния тех же Маркса, Ницше, Фрейда, советской идеологии, а также их оппонентов, весь XX в. Он подразумевает реальный или воображаемый разрыв между прошлым и настоящим культуры, а также вытекающее из него переживание кризиса, который писатели попытались не только вскрыть, описать как трагедию, но и обратить, насколько возможно, в свою пользу.

Подтверждением интуиций раннего модернизма — т.е. фактически его творческим алиби — стали политические катастрофы XX в. и прежде всего Первая мировая война. Шок от ее глобальных потерь, жестокости последующих революций и гражданских войн, внушенные ею образы «неестественности», «фальши», «буржуазной ограниченности», «лицемерия» довоенных идеологических и художественных языков — все это не сразу, но закрепило в общественном западном сознании представление о «закате Запада», «европейской ночи», о расставании с прошлым и его символикой отношения к миру, о становлении нового гуманизма и оправданности радикального обновления поэтики.

Собственно, добровольный или вынужденный разрыв с прошлым и способствовал постепенному формированию мифа модернизма как творчества, связанного именно с актуальностью настоящего или проектами будущего. Впрочем, вопреки популярному представлению о нем этот миф включает в себя не только установку на прорыв к «модерности» (т.е. программной новизне, преодолению прежних границ и языков творчества), освобожденной от всякой конвенциональности, но и весьма непростые отношения с прошлым. Многие из модернистов явили своими произведениями взрывчатое соединение революционности и консервативности. В особенности это относилось к авангардистам, нуждавшимся в традиционной образности и поэтике как своего рода площадке своего эпатажа — без провокативности подобных «жестов» и «пародий», направленных на насилие над классикой, они не были бы самими собой.

Термин «модернизм» (от англ. *modernism*; корень слова означает «современный», «новый») безграмотно путают с термином «модерн» (например, Берлинский или Венский модерн) и сходными с ним обозначениями «либерти», «югендштил», «ар нуво», применяемыми для характеристики живописи, архитектуры