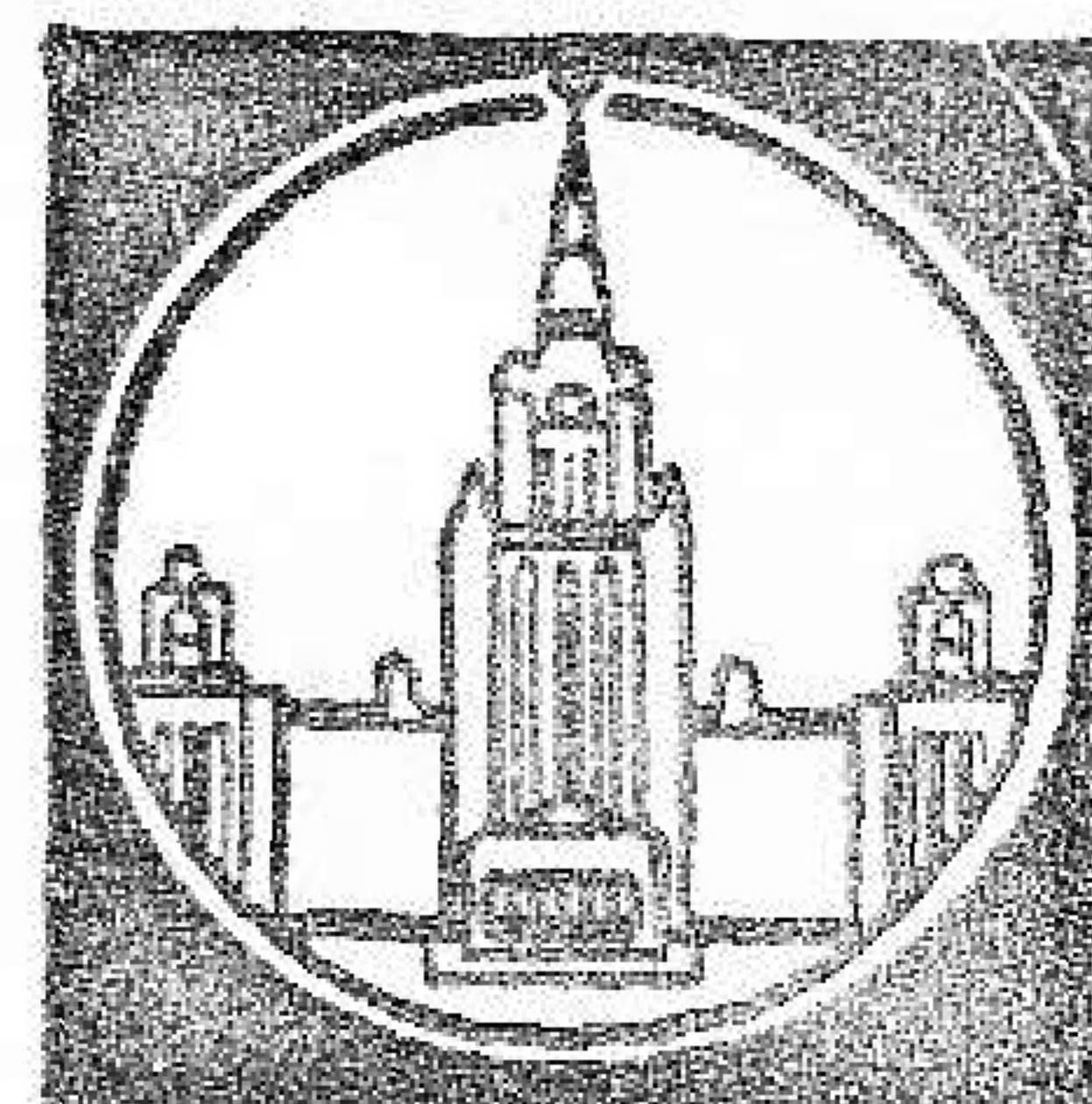


ISSN 0201—7385
ISSN 0130—0075

Вестник Московского университета



НАУЧНЫЙ
ЖУРНАЛ

Основан
в 1946 году

*К юбилею филологического
факультета*

Серия 9

ФИЛОЛОГИЯ

6/2001

- ¹⁶ М.Л. Гаспаров на основании статистических данных «время Блока и Маяковского» в истории стиха доводит до 1925 г., после чего начинается «советское время» (см.: *Гаспаров М.Л. Очерк истории русского стиха: Метрика. Ритмика. Рифма. Строфика.* М., 1984. С. 257, 292).
- ¹⁷ Действительно, случайно ли, например, в 1927 г. совпали антиесенинская кампания, начатая «Злыми заметками» Н.И. Бухарина, снятие А.К. Воронского с поста главного редактора «Красной нови», лучшего тогдашнего журнала, и окончательное устранение с политической арены Л.Д. Троцкого? Троцкий покровительствовал литературе «попутчиков», Воронскому и Есенину, а руками блестящего публициста Бухарина Сталин устранял своих политических соперников.
- ¹⁸ См.: *Богомолов Н.А. Указ соч.* С. 90—92.
- ¹⁹ См.: *Бабиченко Д.Л. Писатели и цензоры: Советская литература 1940-х годов под политическим контролем ЦК.* М., 1994. С. 118—143.
- ²⁰ См.: *Перхин В. «Открывать красоты и недостатки...»: Литературная критика от рецензии до некролога.* Серебряный век. СПб., 2001.
- ²¹ См.: *Перхин В.В. Русская литературная критика 1930-х годов: Критика и общественное сознание эпохи.* СПб., 1997.

ВЕСТНИК МОСКОВСКОГО УНИВЕРСИТЕТА. Сер. 9. Филология. 2001. № 6

А.И. Журавлева

Новое мифотворчество и литературоцентристская эпоха русской культуры

Общепризнано, что русская культура классического периода XIX в. была литературоцентристской. Что же это все-таки значило, как и в чем выражалось помимо высокого ценностного статуса словесности в иерархии искусств?

Напомним прежде всего, что такое положение объясняется не только небывалым взлетом литературы как эстетического феномена, но и особенностями нашей истории. Когда общество было практически отстранено от участия в политике, умственная жизнь нации (во всяком случае ее гуманитарные аспекты) сосредоточилась главным образом в литературе, а начиная с определенного периода и в литературной критике. Образованная и даже только грамотная Россия действительно была читающей страной, а литература быстро стала одним из важнейших факторов, позволявших ориентироваться в реальности. Разумеется, высшей инстанцией в решении коренных проблем бытия на протяжении XIX в., как и во все протекшие столетия со времен крещения Руси, для основной массы российского народа оставалась церковь. Даже этика атеистов и социалистов по существу была в основе своей христианской.

Но это были, так сказать, «последние вопросы» самого общего жизнестроения, и евангельское слово было обращено к горнему, непреходящему. А новая секуляризованная литература

говорила людям о земных проблемах, об отношениях и чувствах, рожденных человеческим сообществом, хотя она и не позволяла человеку забыть о духовной стороне его земной жизни.

Герои и описанные в литературе жизненные ситуации как бы давали имя и форму окружающей действительности, структурировали ее. Недаром так горячо обсуждались писателями и критикой проблемы типов и типизации, отношения нравственности и художественной правды, т. е. все те аспекты эстетики, которые живо касались человека, обращавшегося к литературе как инструменту понимания реальности.

Герои русской литературы становились постепенно особым, виртуальным, как сказали бы мы теперь, сообществом, неким параллельным реальному *народом, миром*, с которым русский человек нередко соизмерял, соотносил свою повседневность, переживания и поступки.

В беседах, переписке, мемуаристике, а затем и в художественных произведениях именами литературных персонажей, случалось, обозначали встреченных на жизненном пути людей и ситуации. Слова и выражения литературных героев (начиная хоть с бессмертного изречения Митрофанушки «не хочу учиться, хочу жениться» и фраз из крыловских басен, грибоедовских эпиграмм в «Горе от ума» до лирических строчек Пушкина и Лермонтова, гоголевских словечек, реплик персонажей Лескова и Островского) постепенно создавали некий вторичный речевой фольклор. Они обогащали повседневные разговоры русского человека, углубляли его взгляд на себя и окружающее, помогая возвести частные случаи быта к общим закономерностям бытия, вписать свой индивидуальный опыт в национальный.

Полагаю, что все это очень похоже на создание своеобразной национальной мифологии.

Как известно, еще Шеллинг высказал мысль о том, что литература Нового времени способна создавать мифы. Не просто возрождение и новое осмысление античной мифологии, не реконструкция национальных (это частный случай), а именно продуцирование новых мифов — характерное явление европейской литературы Нового времени. «В любое время существовали лишь немногие люди, в которых концентрировались все их время и универсум, как он созерцается в данную эпоху; эти люди и суть поэты по призванию. <...> Всякий великий поэт призван превратить в нечто целое открывшуюся ему часть мира и из его материала создать собственную мифологию. <...> Для пояснения приведем пример величайшего индивидуума нового мира: Данте создал себе из варварства и из еще более варварской учености своего времени, из ужасов истории, которые он сам пережил, равно мифологию и с нею свою божественную поэму. Выведенные Данте исторические личности, как Уголино, будут всегда счи-

таться мифологическими. Если бы когда-нибудь могло исчезнуть воспоминание о иерархическом строе, оно могло бы быть опять восстановлено по той картине, которую о нем дает поэма»¹.

Шеллинг также причислил к мифотворцам Нового времени Шекспира, Сервантеса и своего современника Гете как создателя Фауста. По мнению Берковского, мифологизировались и такие шедевры самих романтиков, как «Ундина» Фуке и «История Петера Шлемиля» Шамиссо². Вероятно, это далеко не полный список, хотя и расширение его не может быть слишком большим.

Как можно заметить, для Шеллинга не имеет значения наличие или отсутствие фантастического элемента в мифопорождающем художественном тексте Нового времени: Гамлет, Лир, Дон Кихот, Фауст равно принадлежат к новому мифу. Таким образом, можно, по-видимому, сказать, что мифологизируются, по Шеллингу, герои, выражающие некие сущностные, предельно значимые для человечества и поддающиеся символическому расширению коллизии и свойства личности и общества. Иначе говоря, примерно то, что позже вслед Юнгу станут называть архетипами.

Думаю, излишне напоминать, хотя нельзя все же не сказать здесь, что для европейцев Новой эры христианство вне сферы мифа. Новые мифологизированные герои — порождение земной жизни, человеческого мира, а с христианскими категориями и библейской историей они могут — и весьма часто — соотноситься как с внеположным человеческому бытию. Символизация выбора между добром и злом через систему христианских представлений и соотнесений с библейскими персонажами — способ установления аксиологического статуса героя, но не элемент мифа.

Явление нового мифотворчества было осмыслено романтиками, но возникло оно в искусстве раньше. Так, например, Шекспир, безусловно, величайший творец новых мифологических героев, живущих в мировой культуре уже несколько веков. Однако до романтиков это явление, по-видимому, и не могло осознаваться как сотворение мифа: место было занято античной мифологией, бывшей важнейшим средством художественной эмблематики.

В связи с романтическим интересом к местному и национальному стоят попытки реконструирования дохристианской народной мифологии, которые и активизируют фантастический элемент в мифотворчестве Нового времени. В сущности, тень отца Гамлета не столько фантастика, сколько необходимое для сюжета (достаточно традиционное) допущение. Иное дело Ундина или мифологизированный мир Гофмана, где смешались персонажи мистических трактатов, немецкого фольклора и авторский волшебный вымысел. В итоге Крошка Цахес по-своему

не менее значим в сознании последующих поколений европейцев, чем возвышенные герои Шекспира.

Как обстояло дело в русской литературе?

Пережив петровскую культурную ломку и ускоренно создавая европеизированную литературу на протяжении XVIII столетия, русская культура лишь в начале XIX в. завершает стадию экспериментов и ученичества. Послушно принимая освященную европейской традицией античную мифологическую эмблематику, еще в доромантические времена русские писатели делают первые и вполне искусственные попытки «реконструировать» национальную славянскую мифологию. По-видимому, это вызвано тягостным чувством зависимости от образцов и попыткой эмансипироваться от учителей. Но реальной почвы для такого возрождения в это время не существовало, хотя бы из-за слабого развития научной фольклористики и этнографии. Попытка создать свой славянский Олимп по аналогии с античным оказалась малоуспешной, разве что Перун стал более или менее общезначимым персонажем.

По-настоящему удалось достичь национальной самобытности не в области искусственного мифотворчества, а в лирической поэзии Пушкина, давшей язык и голос русскому человеку европейского сознания. На очереди стояло обретение плоти и облика русским европейцем, и такой герой был создан Грибоедовым тогда, когда именно плоть и облик, фактура обрели острую, повышенную значимость — стали функциональны, как никогда раньше (Грибоедова, если угодно, можно назвать в этом смысле Петром I русской литературы). Высокий дворянский герой, правдолюбец и остроумец, эпиграмматист, полномочный литературный представитель автора, Чацкий отныне надолго становится эталоном облика и поведения. Недаром его будут называть Гамлетом русской сцены, и в пределах национальной культуры он, безусловно, становится архетипом интеллектуального героя-протестанта, действительно во многом аналогичным образу Гамлета. О значении образа высокого дворянского героя для последующей русской литературы мне приходилось писать достаточно подробно, и я не стану повторяться³.

Хотелось бы добавить только, что своеобразная матричность этого характера, его способность воспроизводиться в иных обстоятельствах и ситуациях, то, что он позволяет человеку ориентироваться в окружающем, — все это, думается, и дает основания рассматривать его как своего рода новый миф.

Особое свойство некоторых литературных героев, их архетипичность были почувствованы Гончаровым и стали предметом критической рефлексии. В статье «Лучше поздно, чем никогда» Гончаров говорит про «духовное, наследственное сродство, какое замечается между типами художников, начиная с гомеров-

ских, эзоповских, потом сервантесовского героя, шекспировских, мольеровских, гетевских и прочих и прочих, до типов нашего Пушкина, Грибоедова и Гоголя включительно. Этот мир творческих типов имеет как будто свою особую жизнь, свою историю, свою географию и этнографию. <...> Дон Кихот, Лир, Гамлет, леди Макбет, Фальстаф, Дон Жуан, Тартюф и другие уже породили, в созданиях позднейших талантов, целые родственные поколения подобий, раздробившихся на множество брызг и капель. И в Новое время обнаружится, например, что множество современных типов вроде Чичикова, Хлестакова, Собакевича, Ноздрева и т.д. окажутся разнородностями разветвившегося генеалогического дерева Митрофанов, Скотининых и в свою очередь расплодятся на множество других и т.д. <...> Но оставим это духовное сродство типов: я, с своими героями, не прошусь на Олимп»⁴.

Как известно, статья Гончарова была попыткой объясниться с критиками «Обрыва», герои которого и правда не пополнили русский Олимп, зато одно из первых мест занимает на нем Обломов.

Гончаров пишет о явлениях, близких тем, о которых здесь говорится. Но есть и определенные отличия: гончаровское рассуждение погружено во внутрилитературную проблематику, речь у него идет, собственно, о психологии творчества и об особенностях порождения новых художественных типов, как бы раздробляющих и повторяющих крупные открытия литературных гениев. Наше же рассуждение обращено к проблемам функционирования классических героев (которых мы считаем персонажами новой мифологии) в культурном и общественном сознании нации.

Однако высокий герой отнюдь не остался единственным литературным явлением этого типа, — а может быть, он даже может считаться и не самым показательным подобного рода явлением в литературе и русской культуре Нового времени — но это, очевидно, зависеть будет уже от нашего подхода, точки зрения. В не меньшей степени этими свойствами обладали герои не столь импозантные — едва ли меньшее значение имели на этом постепенно заселявшемся русском Олимпе персонажи комического эпоса, создававшегося одновременно со становлением новой русской литературы. И даже чуть раньше, начиная по крайней мере со знаменитого Митрофанушки.

Одним из показателей принадлежности литературного персонажа к новой национальной мифологии становится, по-видимому, способность его имени из собственного превращаться в нарицательное, а затем и порождать производные существительные со значением качества: Молчалин и молчалинство, Хлестаков и хлестаковщина, Печорин и печоринство, Глумов и глумовщи-

на, Обломов и обломовщина. Есть, впрочем, герои, от имени которых производных не получилось, а знаковость их от этого нисколько не меньше: Митрофанушка, Чацкий, Тит Титыч.

В этом ряду мифологизированных героев нельзя не заметить явное преобладание персонажей комических. Рискну высказать предположение, что это обстоятельство тесно связано с особенностями нашей ментальности. Внутреннее недовольство собой, сознание несовершенства наличного человека и мира в целом у нас выразилось в своеобразной юмористической рефлексии.

Можно, кажется, высказать предположение, что именно в этой точке сошлись две важнейшие составляющие неповторимого мира русской классической литературы: рефлексия, связанная с европейской философской традицией, повлиявшей на формирование высокого героя, и вот эта «юмористическая рефлексия», питающаяся комической стихией русского языка и фольклора.

Не случайно именно для нашей литературной мысли оказались актуальны эстетические концепции, сближающие комизм с возвышенным и трагическим. «Комизм есть отношение высшего к низшему, отношение к неправде с смехом, во имя оскорбляемой ею и твердо признаваемой поэтом правды», — писал Григорьев⁵.

Не забудем и рассуждений Достоевского в записных тетрадях: «Но разве в сатире не должно быть трагизма? Напротив, в подкладке сатиры всегда должна быть трагедия. Трагедия и сатира — две сестры и идут рядом. И имя им обеим, вместе взятым: правда»⁶.

Духовные усилия и стремление к нравственному совершенству, идеальные порывы и живая насмешливость русского ума, отмеченная столь многими писателями как важнейшее свойство национального характера, как бы естественным встречным движением, во взаимодействии формировали этот мир нашей «второй реальности», «второй истории», прожитой в некоем умопостигаемом пространстве, чем, безусловно, и была наша литература.

Создавался постепенно и неуклонно не только пантеон персонажей, но и набор житейских ситуаций, который позволял русскому человеку так или иначе соразмерять с ним собственный жизненный опыт. Этот русский Олимп, порожденный литературой, с другой стороны, не только начинал работать на повседневную житейскую практику русского человека, но и становился мифологией самой литературы, поставляя следующим поколениям писателей новый национальный материал художественной символизации и эмблематики. Если в европейских литературах, насколько можно об этом судить извне, подобная мифологизация существует скорее в единичных случаях (хотя зато, может быть, эти мифы более универсальны и разомкнуты не в национальный, а в общечеловеческий опыт и культурный мир), то в России это явление представлено весьма широко, и в русском культурном со-

знании, да и в повседневном речевом обиходе, имена литературных персонажей мелькают то и дело. У писателей же герои предшественников нередко используются как материал для собственного творчества.

Классически ясный пример — работа Щедрина с литературными героями предшественников. (Причем с известным героем Островского Глумовым Щедрин в «Современной идиллии», можно сказать, работает вслед за самим Островским: Глумова, прославленного комедией «На всякого мудреца довольно простоты», Островский выводит и в «Бешеных деньгах», причем вопрос о полной тождественности одного Глумова другому приходится оставить открытым; вполне реалистичный Глумов предстает, таким образом, не столько реальным человеком, сколько мифом о Глумове, своего рода герое-плуте, уже у Островского, не говоря о Щедрине.) В творчестве Щедрина герои предшествующей литературы, уже в ту эпоху осознававшейся как классическая, вообще становятся привычным средством художественной символизации современных писателю явлений политики и общественного сознания. Иначе говоря, выполняют функцию мифологических героев, однако чаще всего мы имеем дело с *травестированием* мифа. Особенно яркий пример — изменения, которые претерпели в щедринском мире герои и сами сюжетные мотивы «Горя от ума».

Представляется, что травестирование мифа, как правило, показатель вполне сложившейся и авторитетной мифологической системы. В России же процесс становления классической литературы и мифологизации ее героев, да и самого института литературы как главной нравственной инстанции в обществе (напомним сделанную выше оговорку о разделении функций между религией и светской словесностью), происходил практически параллельно с созданием ее пародийного двойника — «литератора, способного во всех родах» — Козьмы Пруtkова, что убедительно и подробно показано в книге Е.Н. Пенской⁷.

Вместе с тем, хотя присутствие в пантеоне героев русской литературы Иудушки Головлева или Угрюм-Бурчеева очевидно, применительно к Щедрину «Современной идиллии» и «Сказок», как и Козьме Пруtkову, речь может идти уже о мифологии в квадрате⁸, мифологии самой мифологии, эксплуатации словно бы давным-давно устоявшихся обычаев и навыков отношения к героям литературных мифов — привычках и рефлексии настолько развитой и богатой, что в термин *травестирование* она едва ли уместится... При том, что, как сказано выше, временная дистанция в действительности может быть сведена до минимума — если не просто сведена на нет...

Таким образом, классическая литература XIX в. создала эту «новую русскую мифологию», и арсенал этот продолжал активно использоваться и в XX в., причем не только до 1917 г., но и в советское время.

Что касается предшествовавшей культуры, то в первое послереволюционное десятилетие шла борьба противоречивых тенденций, борьба между присвоением, узурпацией и освоением классического наследия. Как водится в любое смутное время, выдвигались и самые радикальные лозунги — полный отказ от «буржуазного искусства» (например, исключалась из репертуара «Снегурочка» Островского как *монархическая пьеса*). В то же время эта эпоха ознаменовалась взлетом просветительской активности интеллигенции. Массовые издания классиков и театральные залы, заполненные наивно, но горячо реагирующей на спектакль новой публикой, «литературные суды» над героями классических произведений, спешное создание пантеона мировых героев освободительной борьбы — вся эта сумятица к 30-м гг. заменяется целенаправленной идеологической обработкой как «творцов», так и рядового читателя. Бурно разрастается официозная литература, загоняется в подполье, а часто и уничтожается физически не поддавшаяся давлению художественная интеллигенция.

Революция провозгласила кардинальное изменение исторической ситуации в России и выдвинула тезис о привлечении к политическому творчеству широких масс. Но очень скоро стало очевидно, что это не более чем имитация политической активности.

Все эти новые исторические обстоятельства, во-первых, конечно же, способствовали сохранению литературоцентристского культурного сознания, а во-вторых, оставляли вне всякой конкуренции незапрещенную великую литературу XIX в. Любой читающий человек видел, что она больше говорит ему о нем самом, сегодняшнем *советском человеке*, чем официозная современная литература.

Если же говорить о влиянии современного искусства, то оно шло скорее на уровне именно вот этого вторичного речевого фольклора, причем постепенно поставщиком речений становилось прежде всего то, что называлось «юмор и сатира»: фразы и словечки полузапрещенных Ильфа и Петрова и Зощенко, а затем, быть может, уже и не столько литература, сколько кино. Но это была, так сказать, «низовая культура» — вольное, неофициозное говорение. Высокие духовные потребности человека оставались в сфере влияния литературной классики. И роль ее была тем более велика и благотворна, что она, в сущности, единственная в опосредованной форме хранила христианские ценности в безрелигиозном обществе.

Последним всплеском литературоцентристского культурного сознания оказалась эпоха «возвращенной литературы» перестроечного десятилетия, догорающая сегодня в широко распространившемся обожествлении литературы русского Серебряного века.

Однако есть подозрения, что рубеж XXI в. вообще закрывает определенный тип культуры и приходит пора для создания «мифологической энциклопедии русской литературы». Ведь пока миф творится, он еще не осознается как миф; кодификация начинается, когда эпоха завершена. И, похоже, мы стоим перед такой задачей.

Примечания

- ¹ Шеллинг Ф.В. Философия искусства. М., 1966. С. 146—148.
- ² Берковский Н.Я. Романтизм в Германии. Л., 1973.
- ³ Журавлева А. «Герой времени» в русской литературе XIX века // Журавлева А. Некрасов В. «Пакет». М., 1996.
- ⁴ Гончаров И.А. Собр. соч.: В 8 т. М. 1955. Т. 8. С. 104—105.
- ⁵ Григорьев А. Собр. соч. / Под ред. В.Ф.Саводника. М. 1915. Вып. 7. С. 15—16.
- ⁶ Литературное наследство. М., 1971. Т. 83. С. 608.
- ⁷ Пенская Е.Н. Проблемы альтернативных путей в русской литературе. М., 2000.
- ⁸ О различии «животного эпоса» в «Сказках» Щедрина и баснях Крылова, связанном с характерным приращением в «Сказках» литературной рефлексии, см.: Зыкова Г.В. Крылов и Салтыков-Щедрин // Русская словесность. 1996. № 5.

ВЕСТНИК МОСКОВСКОГО УНИВЕРСИТЕТА. Сер. 9. Филология. 2001. № 6

Л.А. Колобаева

Русский эрос: философия и поэтика любви в романе начала и конца XX в.

Роман и Эрос связаны издавна и весьма органично, кажется даже — неотъемлемо. Не случайно в обиходной, житейской речи по-своему зафиксирована их связь: когда мы говорим о мужчине и женщине: у них «роман», то имеем в виду именно любовные отношения. Здесь «любовь» и «роман» тождественны.

В теоретическом плане суть романа видится, разумеется, много сложнее. Однако мы помним, что роман — это прежде всего запечатленное в нем *развитие личности*, а стало быть, определенным, если и не неизбежным, его моментом является та или иная форма Эроса. Проследить взаимосвязь Эроса и романа в русской литературе XX в., уловить, как в зависимости от изменения образных форм любви меняется сам роман, его художественная структура, — таков замысел предлагаемой статьи.

А. Фет в заметке «О поцелуе» заметил, что говорить о поцелуе — значит размышлять о том, «что такое жизнь»¹. Сущность любви, как и этимологию слова «поцелуй» (*цел*, целый), А. Фет связывал с желанием *целостности*, с «желанием бытия», имея в виду не просто акт физический, акт деторождения, а стремление к продлению бытия в плане трансцендентном².