

ISSN 2309-1584



НАЗИРОВСКИЙ
АРХИВ

№1 (3), 2014



ISSN 2309-1584

МИНОБРНАУКИ РОССИИ
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего профессионального образования
«Приамурский государственный университет имени Шолом-Алейхема»



НАЗИРОВСКИЙ АРХИВ

Научный журнал

Основан в 2013 г.

Выходит 4 раза в год

№1 (3), 2014



Учредитель:

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего профессионального образования
«ПРИАМУРСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ ИМЕНИ ШОЛОМ-АЛЕЙХЕМА»

Главный редактор:

Б. В. Орехов, кандидат филологических наук (Москва)

Зам. главного редактора:

С. С. Шаулов, кандидат филологических наук, доцент (Уфа)

Редакционная коллегия:

В. В. Борисова, доктор филологических наук, профессор (Уфа)

Е. А. Выналек, кандидат филологических наук (Вроцлав)

А. А. Галлямов, кандидат филологических наук, доцент (Уфа)

П. Н. Толстогузов, доктор филологических наук, профессор (Биробиджан)

С. М. Шаулов, доктор филологических наук, профессор (Уфа)

Редактор — Е. Подгорная, редактор английских текстов — И. Иваненко,
компьютерное макетирование — Д. Муслимов, технический редактор — А. Юсупова,
дизайн — Д. Муслимов

Адрес в Интернете:

<http://nevmenandr.net/nazirov/journal.php>

Адрес редакции:

450000 г. Уфа, ул. Заки Валиди, д. 32. к. 420

e-mail: nevmenandr@gmail.com

Ссылка на журнал обязательна.

Подписано в печать 30.03.2014. Усл. печ. л. 9,30. Уч.-изд. л. 9,31.

Приамурский государственный университет им. Шолом-Алейхема
679015, г. Биробиджан, ул. Широкая, 70-А



© ФГБОУ ВПО «ПГУ им. Шолом-Алейхема», 2014

© Редакция журнала, 2014

СОДЕРЖАНИЕ

Публикации

<i>Б. В. Орехов, С. С. Шаулов</i> Предисловие к публикации	6
<i>Р. Г. Назиров</i> О влиянии фрейдизма на современную литературу. Доклад	9
<i>Р. Г. Назиров</i> <Переводы из сюрреалистов>	67
<i>Р. Г. Назиров</i> <Заметки к книге «Становление мифов и их историческая жизнь»>	73
<i>Р. Г. Назиров</i> <Отзывы на дипломные работы>	104

Биографический отдел

Личный листок по учету кадров Р. Г. Назирова	119
----------------------------------------------	-----

Исследования

<i>В. В. Борисова</i> Научная школа Р. Г. Назирова	124
<i>С. М. Шаулов</i> Заметки о Споре Достоевского и Кальдерона в черновиках Назирова	133

Рецензии

<i>Т. Д. Комова</i> Р. Г. Назиров. Международные литературные сюжеты и типы: словарь-справочник	141
----------------------------------------------------------------------------------------------------	-----

Назировская стипендия

<i>Ю. В. Короткова</i> Теория Автора в современном литературоведении: М. М. Бахтин и Р. Г. Назиров	150
-------------------------------------------------------------------------------------------------------	-----

Библиография

Дополнения к библиографии Р. Г. Назирова	157
Правила для авторов	159

Публикации

Р. Г. Назиров

О влиянии фрейдизма на
современную литературу.
Доклад



Предисловие к публикации

Под общим заглавием *Р. Г. Назиров* «Критика фрейдистских теорий и их влияния на современную литературу» существует два текста, имеющих авторское жанровое определение «доклад». Один из текстов («Критика фрейдистских теорий и их влияния на современную литературу») представляет собой расширенный, а второй («К вопросу о влиянии фрейдизма на литературу») — сокращённый вариант одного концептуального ядра. Неизвестно, какая версия была первичной, а какая создана на её основе, но множественные пересечения в деталях этих текстов (оценка сюрреализма, обращение к драматургии Т. Уильямса и др.) не оставляют сомнений в их генетической связи.

Несомненным также следует признать и авторство Р. Г. Назирова (что не всегда очевидно в случае с хранящимися в архиве машинописями¹): текст сокращённой редакции подписан, текст пространной редакции изобилует рукописной правкой, сделанной рукой Назирова.

Текст представляет собой машинопись, являющуюся единственным содержанием дела 161 в описи 1.

Черновых материалов доклада обнаружить не удалось. Дата создания текста может быть предположительно отнесена к осени 1962 года на основании упоминания возраста драматурга Теннесси Уильямса (51 год), который родился 26 марта 1911 года.

Кроме того, в тексте содержатся и другие основания для датировки, указывающие на начало 1960-х годов:

1. Самый поздний источник, упоминаемый в тексте: журнал «Иностранная литература» № 8 за 1962 год.
2. Упоминание научного совещания по вопросам идеологической борьбы с современным фрейдизмом, состоявшегося в октябре 1958 года. Контекст подсказывает, что этот факт служит в докладе созданию картины актуального научного фона, то есть описанное событие не должно быть фактом далёкого прошлого.

Во втором (кратком) тексте называется другой возраст Теннесси Уильямса (50 лет), что мы склонны считать это опiskeй, учитывая присутствующую и там ссылку на № 8 «Иностранной литературы». Так что, скорее всего, обе редакции доклада были созданы приблизительно в одно время.

¹ см. Орехов Б. В. Текстология Назировского архива // Назировский архив. 2013. № 1. С. 157.



Обстоятельства создания текста неизвестны. Это особенно печально, учитывая, что сведения о возможной аудитории, а главное — о доступности для автора различных актуальных для того времени источников — позволили бы уточнить и датировку, и характер (отчасти даже стратегию) работы Назирова над докладом. 1962 год был первым годом обучения Р. Г. Назирова в аспирантуре МГУ, так что, возможно, этот текст создавался в Москве с привлечением доступного именно в столице круга источников и был продиктован отчётной необходимостью по учебному плану.

Доклад Назирова о фрейдизме — это текст агитатора со свойственной именно этому субъекту речи узнаваемой поэтикой. Здесь и «общенародное» «мы», взывающее к тому, чтобы слушатель (читатель) с ним солидаризировался. Здесь и строгие оценочные суждения, одновременно выносящие приговор с точки зрения «истинно верного учения» и разъясняющие это учение. Надо сказать, что категорических суждений Назиров не избегал и в своих позднейших научных работах (см. рецензию на «Преодоление смерти» в первом номере «Назирова архива» за 2013 г.), но со временем они станут именно органической частью научного постулирования, а в этом раннем тексте, скорее, представляют собой вариацию пропагандистского шаблона.

Собственно, всё это совсем не должно удивлять: к концу 1950-х годов за плечами Назирова было гораздо больше газетного опыта, нежели научного, хотя, надо признать, даже к концу жизни Назиров, избавившись от тотального давления идеологии, не потерял (возможно приобретённых во времена репортёрской юности) равнодушия и даже страстности как свойств стиля.

И всё же Назиров за сорок с лишним лет, прошедших с момента его создания, не избавился от текста этого доклада. Не слишком фантастическим будет предположить, что содержащиеся в нём разборы произведений конкретных авторов представлялись ему если не оригинальными, то полезными для общей концептуальной картины литературного процесса. Для публикаторов это сигнал внимательнее присмотреться к плану содержания извлечённого из архива текста (хотя и план выражения, как мы пытались показать выше, тоже небезынтересен для установления генезиса назировского стиля). Очищенные от идеологической составляющей (где это требуется) оценки, наблюдения и обобщения относительно творчества С. Цвейга, Ф. С. Фитцджеральда, Ш. Андерсона, В. Фолкнера и др., анализ их соотнесённости с фрейдистскими концепциями, как минимум, любопытны и сейчас, хотя, возможно, после десятилетий специальных дискуссий на эту тему и выглядят несколько тривиально.

Вполне возможно (и даже скорее всего), Назиров неточен и поверхностен там, где он пытается углубиться в конкретные данные медицины и психофизиологии. Его работа о фрейдизме, отстоит от современности почти на пятьдесят лет, а его знание о естественных науках полувековой давности было все-таки знанием гуманитарным.

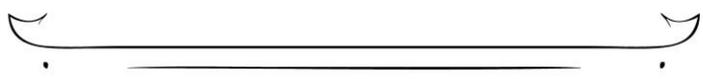
Вместе с тем, интересны в этой работе не только периодические обращения к конкретным текстам, но и некоторые, собственно гуманитарные, свойства его метода. Так,



фрейдизм он вписывает в широкий контекст культуры рубежа XIX—XX веков (историзм), пробует оценить возможности фрейдизма как методологической основы целостного описания культуры (и находит их неудовлетворительными). Словом, работу о фрейдизме вполне можно считать одним из первых свидетельств интереса Назирова к той проблематике, к которой он впоследствии обратился в книге «Становление мифов».

Наконец, отмеченным должно быть и то, что именно наблюдения за судьбой этого текста лучше всего демонстрируют цикличность развития гуманитарной мысли. Так, многие резкие и, казалось бы, беспочвенные выпады против фрейдизма воспринимаются в нашем настоящем с полным сочувствием.

Борис Орехов
Национальный исследовательский университет Высшая школа экономики
Сергей С. Шаулов
Башкирский государственный университет



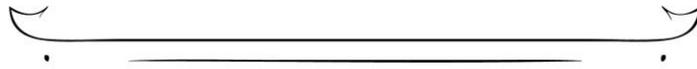
1. Время, причины и условия возникновения психоанализа

Научные открытия XIX века, показав ограниченность метафизического материализма, привели к кризисным явлениям в ряде областей естествознания. Известен, например, кризис в физике и связанный с ним эмпириокритицизм. Сходным было и положение в психологии, где первые же шаги по пути экспериментального исследования выявили недостаточность старого материалистического объяснения душевной жизни человека. (Гольбах, Гельвеций, Ламетри, Пристли и др.). Материализм до Маркса, не располагая диалектическим методом, подходил к явлениям психики упрощённо, схематично: идеи — это разновидности механического движения в мозгу или «магнетические токи», душу образуют мозговые волокна (Ламетри) и т. д. К концу XIX века психологи разочаровались в поисках непосредственного анатомического коррелята психических процессов. Например, критикуя известное положение Декарта, что «главное местопребывание души — желёзка посреди мозга», знаменитый французский критик Леон Доде с претензией на остроумие заявил: «А почему не в большом пальце ноги?» Механический материализм далеко отстал от фактов науки. Ярко выраженный революционный характер диалектического материализма отпугивал в то время большую часть учёных. Возникает разрыв между методами психологии и её теорией. Например, Вильгельм Вундт, отец немецкой экспериментальной психологии*, чьи опыты объективно доказывали зависимость психических явлений от физических, был в то же время убеждённым идеалистом в философии. Теория «психофизического параллелизма» представляла собой уродливый компромисс между стихийным естественнонаучным материализмом и идеалистической философией.

Решения этих противоречий учёные искали на разных путях.

В 1891 году Иван Петрович Павлов был приглашён организовать отделение физиологии в Институте экспериментальной медицины в Санкт-Петербурге. Здесь он в течение 45 лет вёл исследования пищеварительных желёз, которые привели его к созданию теории условных рефлексов, основы новой материалистической психологии, объективно сомкнувшейся с диалектическим материализмом. Путь Павлова — это

* Описка. Было: «психологии»



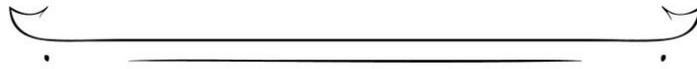
путь научного эксперимента, путь от физиологии к психологии, от физического к психическому.

На Западе преодоление кризиса в психологии пошло иным путём. Философия волюнтаризма (Шопенгауэр, Ницше, Гартман) и интуитивная философия (Бергсон) оказали сильное влияние на психологов. Наиболее отчётливо, может быть, это влияние проявилось в деятельности Зигмунда Фрейда, австрийского невролога, отказавшегося от опытного исследования в пользу своего рода «интеллектуальной игры», состоявшей из догадок и спекулятивных умозаключений. Доктор Фрейд, воспитанник материалистической венской школы физиологов, был крупным специалистом в невропатологии. Его имя встречается в истории изучения некоторых нервных болезней (например, явления «агнозии»). Однако, уступая своей личной слабости и стремлению к жизненному успеху, этот одарённый и тонкий учёный, по сути дела, порвал с материализмом, обратился к методу интроспекции — произвольно истолкованного самонаблюдения — и затем, с помощью целого ряда необоснованных допущений вне-научного характера, построил свою систему лечения неврозов, названную им «психоанализом». Возникновение психоанализа относится к 1896 году. В нетерпеливом стремлении к конечной истине, сознавая скудность опытных данных, Фрейд сознательно отказался от эксперимента, предоставляя будущим учёным заполнить пробелы в физиологическом обосновании своей системы, и истребовал признания права учёного на мифотворчество, на свободную игру интуиции, не связанную тесными узами научного анализа.

Остановимся вкратце на предшественниках Фрейда. Философия волюнтаризма в Австро-Венгрии конца XIX века пользовалась огромной популярностью. Происходит ренессанс идей Шопенгауэра с его понятиями «бессознательного» и «мировой воли». Фрейд ознакомился с работами Шопенгауэра лишь в конце своей жизни, но он, несомненно, не мог не знать самих волюнтаристских концепций, носившихся тогда в воздухе Европы. Блестящим популяризатором этих концепций был в первую очередь Фридрих Ницше. Как справедливо отмечает Бертран Рассел в своей «Истории западной философии», Ницше был последовательнее своего учителя. Артур Шопенгауэр из своей теории о космическом значении воли делал аскетический вывод: он проповедовал отказ от воли, самоотречение, буддийскую «нирвану». «Шопенгауэровская восточная этика самоотречения не гармонировала с его метафизикой всемогущества воли.

У Ницше же воля первична не только в плане метафизическом, но и в этическом»¹. Фридрих Ницше создал культ сверхчеловека, прославляя «прекрасную звероподобность», «инстинкты войны и завоевания», проповедуя презрение к женщине и истолковывая любовь как взаимную ненависть полов. «Жизнь есть воля к власти», —

¹ Б. Рассел, "История западной философии", М., 1959, стр. 777.



говорит Ницше. Эта воля к власти, это иррациональное инстинктивное начало властвует над мыслями, чувствами и поступками человека. Человек по своей природе — существо иррациональное, он живёт инстинктами, бессознательными побуждениями.

В теории познания Ницше был абсолютным скептиком. «Я уже ни во что не верю — таков правильный образ мыслей творческих личностей...» Но в то же время он создаёт собственное учение о мировом процессе, признавая, что это учение — тоже одна из «принципиальных фальсификаций» (так он определял научные теории). Всё преимущество его картины мира в том, что она позволяет лучше переносить «бессмысленность совершающегося». Тем самым, Ницше открыто признал мифотворчество задачей философии.

Он прививал гносеологии свой волюнтаризм, самодовольно называя себя «переоценщиком ценностей», «Дон-Жуаном познания».

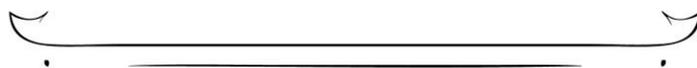
Первым условием духовного здоровья Ницше считал свободное проявление инстинктивных стремлений. Он принижал разум, отрицал мораль, признавал лишь физиологическое наслаждение.

В учении Ницше в зародыше содержится ряд идей, которые легли в основу учения Фрейда.

На основе шопенгауэровского учения о мировой воле и гегелевского «самопознания абсолюта» построил свою систему Эдуард Гартман. Он об"явил духовной основой существующего мира бессознательное начало. Идеалистическая диалектика Гартмана приводила его к утверждению: «в основе человеческого «я» лежит то, что не есть уже «я» — бессознательное начало.

Близка к биологическому волюнтаризму Ницше и «жизненная философия» Анри Бергсона, согласно которому основа всего существующего — «жизненный порыв», а материя возникла как ослабление этого порыва. Бергсон проповедовал активность, действие ради действия, при этом человек должен руководствоваться инстинктом, а не разумом. Бергсон заявил: «Интеллект характеризуется естественной неспособностью понимать жизнь». Высшее совершенство инстинкта есть интуиция. Интуитивный метод познания — единственно верный, единственно пригодный для жизни и действия.

Одним из предшественников Фрейда в психологии был Иоганн Фридрих Герbart, профессор в Геттингене и Кёнигсберге, современник Гегеля. Выступая против крайнего рационализма гегельянской школы, Герbart создал свой вариант идеалистической психологии. По Герbartу, в человеческой психике царят бессознательные представления, сильно заряженные особой энергией (бессознательная психическая энергия). Духовная жизнь — это нескончаемый «внутрипсихический конфликт» между представлениями различной силы, из которых слабейшие подавляются более сильными или совсем вытесняются из сознания. Полного забывания не существует, представления вечны, а забывание — это лишь вытеснение. Подлинная детерминанта



человеческой жизни и поведения состоит в представлениях, которые вытеснены из сознания, но сохраняют свой заряд психической энергии. Герbart говорит, что основная задача психолога — это распознать «в том, что испытывается (в сознании), следы того, что шевелится и действует за занавесом».

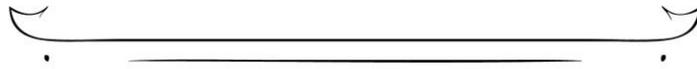
Таким образом, Зигмунд Фрейд опирался на философию антиинтеллектуализма и психологию бессознательного. Он шёл путём борьбы против сознания. Примат инстинкта над разумом, детерминирующая роль бессознательного, миф о надсоциальном значении личности, понятие о психической энергии, теория вытеснения — всё это было заимствовано Фрейдом у его предшественников. Для австрийской буржуазии конца XIX — начала XX века было характерно обострённое внимание к сексу, интерес к половой жизни, к половым извращениям, к влиянию эротики на психику человека. Знаменитый тезис Шопенгауэра: «Человек — воплощённое половое влечение» — был развит именно в Вене, где в 1902 г. Отто Вейнинггер в книге «Пол и характер» изложил подслушанную им в кружке Фрейда теорию бисексуальности: в каждом человеке есть мужское и женское начало; различные степени их сочетания определяют человеческий характер. Чрезмерно раздутая сексуальность, гипертрофия фаллоса, явилась ещё одним важным компонентом теорий Фрейда. Кроме того, Фрейд не постеснялся привлечь к своим построениям толкование сновидений, учение о врождённом психическом наследии, сохраняемом людьми с древнейших времён, и некоторые другие положения, не соответствующие или прямо противоположные данным естественных наук.

2. Мифология фрейдизма

Не имея возможности в пределах настоящего доклада детально проследить историческое развитие фрейдизма, мы ограничимся общим изложением его теорий и главных мифов.

Исходным пунктом в работе Фрейда было исследование истерии. Ещё во время стажировки у профессора Шарко в Париже, Фрейд глубоко заинтересовался причинами паралича, в некоторых случаях сопутствующего* истерии. Если органический паралич вызывается физическим повреждением в результате травм и болезней, то чем вызывается истерический паралич? Шарко ответил: «динамическая травма», невидимое повреждение. Фрейд начал искать смысл невидимой «динамической травмы», как причины неврозов, «не имеющих физиологической причины». В этих поисках он встретился с практикой гипнотического внушения и сам применял гипноз. Его друг, врач Брейер, познакомил его со «случаем Анны О.» — молодой женщины, заболев-

* Рукописное исправление в машинописи.



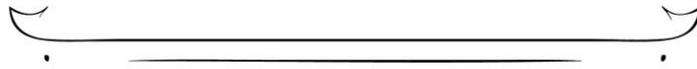
шей параличом и психическим расстройством, во время ухаживания за смертельно больным отцом. Брейер заставлял Анну О. под гипнозом рассказывать ему о тех желаниях, которые ей приходилось подавлять у постели умирающего отца. В бодрствующем состоянии она не владела своими воспоминаниями. Брейер утверждал, что исповедь Анны О. приносит ей облегчение. Оба они, Фрейд и Брейер, сошлись в мысли, что подавление нежелательных влечений и переживаний явилось причиной невроза. Свою терапию, метод лечения посредством раскрытия всех подавленных стремлений, Брейер назвал «катарсисом», очищением.

Используя метод Брайера*, Фрейд добавил за два года четыре собственных примера к случаю Анны О., и в 1895 г. оба доктора издали свою совместно написанную работу «Этюды по истерии», где подчёркивалось значение эмоции и различие между сознательными и бессознательными душевными актами. Брейер и Фрейд развивали учение о постоянном для каждого человека заряде психической энергии (идея Гербарта и Шарко). Если импульс энергии не находит вывода, то равноценное количество энергии выступает в качестве болезненного симптома. Цель катарсиса — вернуть эту энергию в нормальное русло и разрядить путем допущения ранее подавленного импульса в сознание.

В дальнейшем, работая самостоятельно, Фрейд отказался от гипнотического внушения и стал применять для отыскания (в глубинах бессознательного) подавления постыдных импульсов методы свободной ассоциации, толкования снов и перенесения. В 1896 г. Фрейд создал первый вариант своего психоанализа. Что означает этот термин? Это усиленный анализ психики больного для извлечения из его подсознания (вернее, бессознательного) подавленных импульсов. Эти импульсы необходимо распознать, чтобы восстановить перед взглядом невротика полную картину его собственных полузабытых желаний, эмоций, влечений. Заново переживая их, допуская их в сознание, больной «нейтрализует» заряд психической энергии, работающей на болезнь. Происходит спасительный катарсис, болезненные симптомы исчезают. Таким образом, фундамент психоанализа — теория вытеснения. Процесс вытеснения — причинный механизм невроза. Фрейд детально разработал эту теорию. Он ввёл термин «бессознательное» как существительное (das Unbewusste), обозначив им основную область психики, где концентрируется подавляюще большая часть психической энергии. Термин «постыдные импульсы» Фрейд заменил термином «инстинкты». Среди инстинктов на первое место выступил половой инстинкт, Эрос. Инстинктивная жизнь — первооснова человеческой психики.

Идеалист Артур Хьюбшер, автор книги «Мыслители нашего времени» пишет, что Фрейд «вступил в великую борьбу против современной ему психологии сознания за психологию бессознательного... и тем самым возвратился к шопенгауэровской сле-

* Так в машинописи



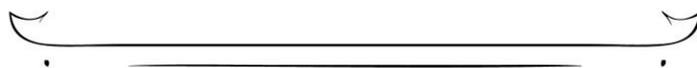
пой воле». Хюбшер прославляет фрейдистскую революцию против «необоснованных претензий разума» и подчёркивает иррационалистский философский смысл фрейдизма. Все явления жизни Фрейд объясняет взаимодействием в человеческой психике двух главных групп инстинктов: созидательных, эротических и разрушительных, агрессивных. Психической энергии половых инстинктов Фрейд дал особое название — либидо.

В первом варианте учения Фрейда психический аппарат человека конструируется из трёх систем: сознательное, предсознательное и бессознательное. На долю бессознательного приходится почти вся психическая энергия. Завяленные ею инстинктивные импульсы непрерывно стремятся проникнуть в сознание, чтобы через него получить моторную разрядку. Бессознательное регулируется только «принципом удовольствия». Это тёмный хаос инстинктов, направленный только к сознательному признанию и активному удовлетворению.

В 1920 году Фрейд вызвал новую сенсацию в буржуазной науке, издав книгу «По ту сторону принципа удовольствия». В ней он сделал решающий шаг в сторону окончательного превращения своей теории в мифологию. Ранее, в соответствии с общепринятыми в биологии принципами самосохранения организма и его приспособления к условиям среды, Фрейд утверждал два принципа психической деятельности: принцип удовольствия (для бессознательного) и принцип реальности (для сознания). Последний подчас диктует отказ от удовольствия «во имя более надёжного, хотя и отсроченного». И вот в 1920 году, на дымящихся развалинах послевоенной Европы, в обстановке пессимизма и «заката Европы», Фрейд обновляет свою психологию, вводя в неё принцип влечения к смерти, ещё более важный, первоначальный, главенствующий. По его утверждению, влечение к смерти, инстинкт смерти древнее принципа удовольствия. Это не что иное, как стремление жизни вернуться в неорганическое состояние материи, которое было раньше, до органического состояния. «Принцип удовольствия находится в подчинении у влечения к смерти», — заявляет Фрейд.

В 20-ые годы он разрабатывает второй вариант своего учения. Теперь он конструирует психический аппарат по более жёсткой схеме: «Оно», «Я» и «Сверх — я», где «Оно» обозначает бессознательное, «Я» — сознание и «Сверх — я» — совесть (безличное, личное и сверхличное). В центре человеческой психики Фрейд помещает свой знаменитый Эдипов комплекс и создаёт миф о возникновении человеческого сознания.

Он использует гипотезу антрополога Робертсона Смита, ныне совершенно отвергнутую наукой. В книге «Тотем и табу», в соответствии с гипотезой Смита, Фрейд воссоздаёт фантастическую картину доисторического человеческого сообщества. Это «первобытная орда», где царит патриархальное право. «Здесь только жестокий ревнивый отец, берегающий для себя всех самок и изгоняющий подрастающих сыновей, и ничего больше... В один прекрасный день изгнанные братья соединились, убили

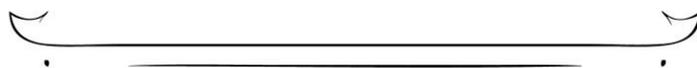


и съели отца и положили таким образом конец отцовской орде». («Тотем и табу»). Убийство патриарха привело к своеобразному общественному договору (вспомним, что Жан-Жак-Руссо выводил свой Contrat social из первого акта отчуждения): сыновья (все они были сводными братьями) поняли, что судьба отца неизбежно постигнет их самих, если они не запретят убийство и брак внутри рода. Таким образом, социальная организация была основана на двух моральных ограничениях, последовавших за убийством первобытного отца. Из этого «замечательного преступного деяния, по словам Фрейда, «возникло сознание вины». Тем самым, первобытная полуживотная психика обрела зачатки собственно человеческой психики с расколом на «оно», «я» и «Сверх — я». Чувство вины образовало первые перегородки в форме цензуры между «оно» и «я» и между «я» и «сверх — я» (идея о двух психических дорогах, впервые выдвинутая Гербертом). Возникло вытеснение, великая динамическая сила в психических процессах, табу (запрет) кровосмешения и табу на убийство тотемного животного (тотем — дух предка, покровитель племени) расширили область вытеснения. Каждый шаг человеческого прогресса подготавливался отказом от того или иного инстинктивного импульса. «Оно» всё теснее заполнялось вытесненными импульсами, становясь «бурлящим котлом возбуждения». Мыслящее «я», то есть интеллект, обогащается званиями и развивается; он берёт своё начало в опыте воспринимающей системы и представляет в психике требования внешнего мира («принцип реальности»). Но сознание неизмеримо слабее, чем бессознательное. В конечном счёте, «оно» навязывает свою волю изнемогающему «я».

«Сверх — я» — это хранилище различных табу, а* позднее выросших на их основе нравственности, этики, религии. «Сверх — я» возбуждает «я» к борьбе против «оно». Таким образом, по Фрейду, сознание сдавлено в тисках «трёх тиранов» — это внешний мир, бессознательное и совесть. «Подстрекаемое со стороны «оно», ограничиваемое «Сверх — я» и отталкиваемое реальностью, «я» пытается справиться со своей экономической задачей сведения сил и влияний, которые действуют в нём и на него, к некоторого рода гармонии. (З. Фрейд, «Новые вводные лекции»). Психика современного человека отягощена архаическим наследством тысячелетий. Психические формации являются биологически наследственными: это утверждение возвращает Фрейда к долоковским «врождённым идеям».

Кровавый миф, пережитый первобытным коллективом, повторяется в индивидуальном психическом развитии каждого человека. Фрейд «открыл» детскую сексуальность и комплекс Эдипа. По Фрейду, сосание материнской груди удовлетворяет сразу два инстинкта: инстинкт насыщения и половой инстинкт. Половое влечение младенца обращено на его мать. Ребёнок ненавидит, но в то же время уважает отца, своего соперника в любви матери.

* Возможно, описка: «и»?



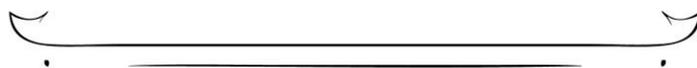
Этот комплекс (т. е. группа представлений, об"единённых вокруг сильного аффективного переживания) назван у Фрейда комплексом Эдипа по ассоциации с древнегреческим мифом о фиванском царе Эдипе, который, сам того не зная, убил своего собственного отца и женился на собственной матери. Узнав тайну своего рождения, Эдип ослепил себя и удалился в изгнание.

Комплекс Эдипа способен привести впоследствии к сознательному или бессознательному кровосмесительному влечению. Им Фрейд об"ясняет известную аномалию, когда юношей привлекают к себе зрелые женщины, якобы, напоминающие им их матерей. Каждый ребёнок желает смерти отца, но подавляет это желание и оно входит в область бессознательного, полностью сохраняя свой заряд психической энергии. Будущее мальчика в значительной степени зависит от того, насколько успешно он сможет переключить энергию бессознательных влечений к кровосмешению и убийству на социально-полезные цели. Такое переключение, позитивное овладение инстинктивными силами, Фрейд называет «сублимацией». В любом случае добавленные желания проникают в сознание как более или менее подавленное чувство вины, и это проявляется в сновидениях, а в более острой форме — в неврозах.

Итак, основа человеческой психики — бессознательное, непрерывно борющееся за доступ в сознание. Содержание бессознательного — это вневременные, биологически наследственные стремления. Культура, цивилизация — продукт переключения «либидо» на неполовые цели в качестве заменяющего удовлетворения, продукт сублимации. Прогресс, всё более ограничивая инстинкты, делает сублимацию всё более и более трудно. На определенной ступени развития все цивилизованное человечество становится хронически больным, как в результате недостаточного полового удовлетворения, так и неправильного сублимирования. Цивилизация неизбежно приводит к напряжению, тоске и неврозу». Все мы больны, то есть невротичны», — заявляет Фрейд. Инстинкты смерти, агрессии, жестокости и разрушения выражаются в войне, насилии, в попытках инквизиции. Война, по Фрейду, это неизбежное восстание летальных и агрессивных инстинктов против сдерживающего влияния общества и индивидуального «сверх — я». В глубине человеческой психики сидит зверь, полудикий первобытный убийца.

3. Притязания фрейдизма на универсальное значение

Психоанализ возник как метод лечения нервных болезней. Однако уже Зигмунд Фрейд решительно вышел за пределы невропатологии и психологии. Многочис-



ленные школы, которые ответвились от его учения, стали вторгаться во всё более отдалённые области человеческого знания. Современный фрейдизм притязает на универсальное значение. Он рассматривает себя как наиболее полную философскую систему, включающую в себя в общем виде психологию, теорию искусства и историю.

Инстинктивной жизнью индивидуума Фрейд объясняет всё развитие общества, все войны и социальные потрясения. Первое убийство — это ключ всех проблем. Общество покоится на соучастии в совместно совершённом преступлении; религия — массовое чувство вины, порождённое всё тем же доисторическим убийством, а убитый первобытный отец — это и есть бог. История движется, главным образом, в результате влияния великих людей. А причина этого огромного влияния — потребность масс подчиняться авторитету заместителя отца,

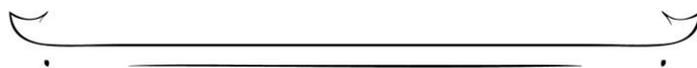
«Из психологии индивидуума мы узнали, откуда исходит эта потребность масс, — говорит Фрейд. — Это тоска по отцу, живущая в каждом из нас с детских лет». Фрейдистская теория исторического процесса прямо выводит его из комплекса Эдипа, якобы, присущего человечеству в целом и каждому индивидууму.

Известно открытое письмо Фрейда Альберту Эйнштейну.

В этом письме Фрейд называет войну «вполне естественной вещью» и указывает на её «прочную биологическую основу» — пресловутый инстинкт смерти.

В социологию Фрейд ввёл понятие «фрустрации». Фрустрация — это крушение надежд, развязывающее дремлющие в человеке разрушительные силы. Неудовлетворённый половой инстинкт рабочих, энергия которого перенесена на агрессивный инстинкт, порождает забастовки — «агрессию против хозяев». Производственный травматизм — это проявление бессознательного стремления рабочих к «самонаказанию», следствие чувства виновности всё в том же изначальном отцеубийстве. Тоска массы по вождю, обладающему безграничным авторитетом, — это бессознательное воспоминание о могучем первобытном отце. Всякое революционное выступление — это бунт вырвавшегося на свободу Эдипова комплекса, стремление удовлетворить запретные половые и агрессивные инстинкты. Общественно-исторические явления сводятся к биологическому началу.

Для нас особенно существенно уяснить точку зрения фрейдизма на художественное творчество, так как в западном литературоведении и в искусствоведении вообще концепции Фрейда играет по сей день важную роль. В книге «Тотем и табу» Фрейд высказал убеждение: «Тема кровосмешения занимает центральное место в мотивах художественного творчества и в бесконечных вариациях и искажениях даёт материал поэзии». Так как всякое творчество есть сублимация запретных инстинктов, то в любом произведении искусства можно найти замаскированный Эдипов комплекс, перенесённый неудовлетворённым в реальности художником в целиком подвластную ему сферу художественной фантазии.



Всякое произведение искусства, по Фрейд, это «переодетое осуществление подавленного и вытесненного желания».

Эстетическое наслажд<д>ение Фрейд назвал «преднаслаждением» (Vorlust). Оно той же природы, что и половое наслаждение, но совершается благодаря упреждающему воображению. В образах искусства скрыта, зашифрована сексуальная основа. Искусство — это образная конспирация реальных желаний. Художники, по их особому психическому складу, не умеют добиться удовлетворения в действительности. Чем неудачнее любовь в жизни поэтов, тем она ярче в их стихах: это служит компенсацией их реальной половой недостаточности.

Приведём лишь один пример. Как анализирует Фрейд трагедию Шекспира «Король Лир»? Король Лир — старик, который приближается к смерти, но все ещё не хочет расстаться с любовью.

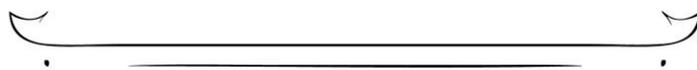
Его дочери Гонерилья и Регана — воплощения грубо чувственных сил любви, а нежная Корделия символизирует манящую стихию смерти. Король Лир в конце концов должен отказаться от наслаждения, изменяющего ему в лице жестоких старших дочерей, и добровольно выбрать смерть. Именно это и выражено в финале трагедии.

«Лир выносит труп Корделии на сцену. Корделия — это смерть! Если мы перевернём ситуацию, она становится нам доступной и понятной. Это богиня смерти, которая уносит погибшего героя с поля битвы, как Валькирии в немецкой мифологии. Вечная мудрость древнего мифа велит старику отказаться от любви и выбрать смерть, подружиться с необходимостью смерти». (Зигмунд Фрейд, «Психоаналитические исследования произведений поэзии и искусства»).

Когда поэт выражает в своем творчестве любовь к своей родной земле, фрейдистский анализ расшифровывает это как влечение поэта к своей матери, подавленное и вытесненное, а затем перенесённое на землю, которая в бессознательном отождествляется с матерью. Любовь к родине — заместительная эмоция по отношению к самой запретной страсти, к кровосмесительному влечению.

Крайняя произвольность такого анализа очевидна. Но сам по себе этот анализ вообще неприменим к всестороннему изучению искусства. Даже ученик Фрейда, психоаналитик Карл Густав Юнг, признал, что выводить художественное произведение из личных комплексов автора* — значит ставить его на ступень простого невроза. Американский литературовед Хаймен совершенно правильно отметил: «Если критика, пусть даже очень искусная в выражениях, не может сказать ничего, кроме того, что данное произведение является результатом подавленных эдиповских желаний автора и что все люди обладают подавленными эдиповскими желаниями, то, как видите, она говорит не слишком много». Иными словами, психоанализ ничего не даёт для решения основных проблем литературоведения. И тем не менее, в англосаксонском ли-

* Опечатка. Было: «атора».



тературоведении он расцвёл пышным цветом, в отличие от французского, где он с трудом удерживает свои незначительные позиции.

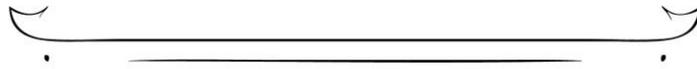
4. Философские основы психоанализа и его сопоставление с наукой

Когда заходит речь о философии Зигмунда Фрейда, различные критики его учения оценивают её совершенно противоположным образом. Так, например, крупный психопатолог Карл Ясперс, один из отцов экзистенциализма, заявил, что концепция Фрейда — психологическое обоснование и вульгаризация учения Ницше. Иными словами, Фрейд опирается на философию биологического волюнтаризма. В этом утверждении заключена большая доля истины.

Католическая критика объявила Фрейда «материалистом и агностиком». Для нас такое сочетание слов звучит несколько дико, но не будем забывать, что религиозная доктрина отрицает агностицизм, считая божественное откровение высшей формой познания. Различные реакционные философы не раз упрекали Фрейда в материализме.

Наконец, некоторые советские критики утверждают, что Фрейд никогда не был материалистом, что он с первых шагов своей деятельности (даже тогда, когда она ещё носила научный характер) встал на позиции субъективного идеализма. Это утверждение представляется упрощающим. Идеологическая борьба с фрейдизмом требует последовательного и точного воссоздания картины его «блужданий впотьмах». Лучше всех эту картину воссоздал американский философ-марксист Гарри К. Уэлс.

В своей книге «Павлов и Фрейд» (Москва, Издательство иностранной литературы, 1959 год) Уэлс, опираясь на многочисленные цитаты из работ Фрейда, убедительно доказал, что Фрейд был дуалистом в вопросе о соотношении тела и духа. С одной стороны, как все материалисты, Фрейд считал, что мозг есть орган психической жизни человека, что без него нет ни мыслей, ни чувств. Но так как о функционировании мозга известно очень мало, то, с другой стороны, психологией нужно заниматься как наукой, совершенно независимой от физиологии мозга». Тут имеется пробел, заполнение которого пока невозможно, и это не входит в задачи психологии», — заявил Фрейд. И далее Гарри Уэлс пишет: «Фрейд не был дуалистом в философии, ибо он утверждал, что духовная деятельность зависит от физиологического движения в мозгу. Но он был дуалистом практическим, поскольку действовал, исходя из предполо-



жения, что, несмотря на отсутствие науки о мозге, законы духовной жизни могут быть раскрыты путём «чисто психологических вспомогательных гипотез»². 1) Такой разрыв теории и практики, допущение научных поисков без компаса теоретической мысли привели Фрейда к прогрессирующему эклектизму, к непрерывным уступкам различным идеалистическим доктринам. Но и здесь его отречение не было полным.

Воспитанный материалистической школой венских физиологов, сторонник эволюционной теории Дарвина, убеждённый атеист, Зигмунд Фрейд до гроба не расставался с одеждами материалиста.

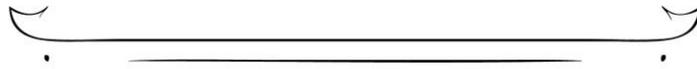
Он сам себя называл таковым. Он, быть может, искренне думал, что он материалист. Однако под одеждами трезвого учёного всегда билось сердце мистика. Религия? Фрейд презрительно отвергал её. «Все религиозные доктрины суть иллюзии», — заявил он. Под этими словами, которые, безусловно, истинны, мог бы, впрочем, подписаться и Ницше. Окружающий нас мир? Безусловно, материален и существует независимо от нас...

Но в области гносеологии Фрейд вновь делает уступки, которые заводят его далеко. Если в начале своего пути он ещё опирался на некоторые нейрофизиологические данные, претендовал на открытие об"ективной истины о психическом мире человека, сравнивал себя с Коперником и Дарвином, то уже в 20-ые годы он окончательно уходит на дорогу «пьяной спекуляции», об"являет задачей науки мифотворчество и открыто признает себя авантюристом. Фрейд провозглашает, что человек познает не внешний мир, а лишь свои собственные реакции на этот мир. «Восприятие суб"ективно и не должно считаться идентичным воспринимаемому, но фактически навсегда остающемуся недоступным для раскрытия, непознаваемому явлению», — говорит Фрейд. Иными словами, Фрейд признаёт, как и Шопенгауэр, что явления обусловлены сознанием.

Но если волюнтаристы отбрасывают кантовскую «вещь в себе», заменяя её «волей», которая может сама по себе познать чисто субъективно, то Фрейд остается на той точке зрения, что весь об"ективный мир — лишь мозговой феномен и сущность вещей не познаваема. Фрейд остаётся с Кантом, своим любимым философом.

Будучи человеком последовательным в пределах своей непоследовательности, Фрейд распространяет эту точку зрения и на своё собственное учение. Человек создаёт свой мир из собственных впечатлений о нём, а наука — лишь описание и систематизация этих впечатлений. В работе «Будущее одной иллюзии» Фрейд заявляет: «Проблема, что представляет собой мир безотносительно от нашего аппарата психических восприятий, — это пустая абстракция, не имеющая никакого практического интереса». Он больше не претендует на об"ективность. Он прямо заявляет о своём абсолютном скептицизме в гносеологии: «Меня могли бы спросить, убеждён ли я сам и в

² Г. Уэлс, «Павлов и Фрейд», М., 1959г., стр. 303.



какой мере в развитых здесь предположениях. Ответ гласил бы, что я не только не убеждён в них, но и никого не стараюсь склонить к вере в них. Правильнее: я не знаю, насколько я в них верю. Мне кажется, что аффективный момент убеждения вовсе не должен приниматься здесь во внимание. Ведь можно отдаться ходу мыслей, следить за ним, куда он ведёт, исключительно из научной любознательности...» Это написано в 1920 году, в книге «По ту сторону принципа удовольствия». Однако на такой игре Фрейд строит всё более разветвлённую теорию, а став во главе распространённой и уже довольно могущественной школы, он нетерпимо относится к многочисленным случаям отступничества. Когда Юнг предложил трактовать либидо как психическую энергию вообще, это отнюдь не вызвало одобрения Фрейда.

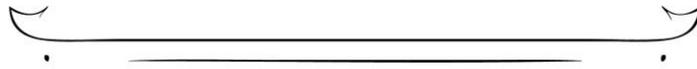
Итак, он сохраняет непознаваемую «вещь в себе», и поэтому Уэлс прав, называя Фрейда кантианцем. Но ведь Кант считал непознаваемой и человеческую психику, а Фрейд её исследует и описывает её механизмы. Здесь кантианское понимание «вещи в себе» смешивается с волюнтаристским. Гносеология фрейдизма вновь приближается к гносеологии Ницше с её авантюризмом, с её требованиями «приключений для ума», с её определениями науки как системы принципиальных фальсификаций. Известное открытое письмо Альберту Эйнштейну, написанное в 1932 году, содержит такое понимание науки, выраженное в свойственной Фрейду драматически-вопрошаемой форме: «Вам может показаться, будто наши теории — это своего рода мифология, и в настоящем случае даже неприятная мифология. Но разве каждая наука в конце концов не приходит к подобной мифологии? Разве то же самое нельзя сказать сегодня о Вашей собственной науке?» Тем самым он приравнивает к мифологии теорию относительности, величайшее научное открытие XX века.

Фрейд начинал свою деятельность с искреннего стремления сделать психологию самостоятельной наукой. Он был материалистом и считал материю первичной, а сознание вторичным. Однако для обоснования длинного ряда произвольных допущений он обратился к волюнтаристской теории сознания, чтобы из созданной таким путём мифологии сделать социологические выводы. То есть он жонглировал детерминизмом и индетерминизмом, как цирковой фокусник жонглирует раскрашенными * шарами, подбрасывая железную причинность в воздух и хватая * слепую случайность, чтобы в следующую секунду проделать противоположную операцию. Дуализм, характерный, кстати, и для Канта, пронизывает всю теоретическую конструкцию Фрейда. В 20-ые годы он ещё относил «бессознательное» к сфере психики.

В книге «Я и Оно» он писал: «Деление психики на сознательное и бессознательное является основной предпосылкой психоанализа».

* Опечатка. Было: «раскрошенными».

* Рукописная правка в машинописи



~~Но в последующих своих работах он писал: «Деление психики на сознательное и бессознательное является основной предпосылкой психоанализа».~~

Но в последующих своих работах он придал бессознательному иной смысл, считая его явлением и не психическим, и не соматическим (телесным). Он неоднократно говорит о «нейтральности» бессознательного, полагая, что этим он преодолевает ограниченность и материализма, и идеализма. Так как монизм ограничен, следует создать третью линию в философии, — так рассуждает Фрейд. Вместо этого он создаёт эклектическую смесь механического материализма и механистического эволюционизма (концепция «ничего нового», концепция «повторения», развитие как чисто количественный процесс) со скептической гносеологией, с сознательным мифотворчеством, возвращаясь к платоновским врождённым идеям, к толкованию скрытого смысла сновидений, к средневековой демонологии.

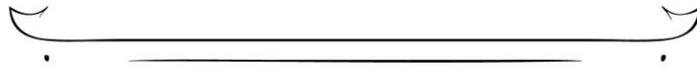
Когда же Фрейд начинает строить свою «метапсихологию» и распространяет её на общество в целом, он переходит на чисто идеалистические позиции. Общество — механическая сумма индивидов.

А так как индивидуальная жизнь детерминирует^{**} социальную, то всякий коллектив и общество в целом представляются стадом животных (такое у подобию прямо употребил психоаналитик Богардус).

Сам Фрейд в книге «По ту сторону принципа удовольствия» заявил: «Прежнее развитие человека кажется мне не требующим другого об"яснения, чем развитие животных». Биологизация человеческой личности приводит к биологизации общественного процесса. Историческая закономерность исчезает. Из личности изымается всё социальное, она сводится к доисторическому, раз навсегда установленному образцу, нагруженному — лишь поверхностными и чисто количественными наслоениями цивилизации.

Было бы грубой ошибкой обвинять Фрейда в отрицании воздействия внешней среды на психику. Нет, он этого не говорит. Он утверждает, что внешний мир мощно влияет на сознание, на человеческое «я», господствующий в котором «принцип реальности» стремится согласовать об"ективно существующие, но суб"ективно воспринимаемые законы природы с требованиями слепого, алчного, иррационального «Оно». Но это «Оно», это бессознательное, вечно, неизменно, генетически непрерывно и вне-временно. Оно подчиняется только «принципу наслаждения». Его движут извечные инстинкты любви и смерти, «эрос» и «танатос». В конечном счёте, прямым натиском или обходным путём, бессознательное всегда добивается своего. Его воздействие на сознание сильнее воздействия внешнего мира. Личность определяется внутренними врождёнными силами, а не внешним и приобретённым опытом. Сознательное определяется бес<с>ознательным. Внешний мир играет по отношению к психике человека

* * Рукописная правка.

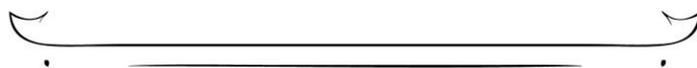


лишь негативную, подавляющую роль. Общество не играет духотворческой роли, не формирует психику, а лишь «загоняет внутрь» инстинкты, влечения. Отсюда пессимистический вывод Фрейда: результатом развития человека и общества будут ещё более тяжёлые неврозы и ещё более разрушительные войны.

Как и Ницше, Фрейд считает, то исторический процесс развивается под влиянием крупнейших индивидуумов, которым массы стремятся подчиниться как «заменителям» отца. Экономические факторы для фрейдизма не играют почти никакой роли. Исторический процесс сводится к поведению личности. Поведение личности мотивировано иррационально, врождёнными инстинктивными силами. Обратное влияние общества на личность так же второстепенно и негативно, как и обратное влияние сознания на бессознательное. Общество вторично, а биологическое бессознательное первично. Этот «новый» вариант идеализма Шопенгауэра отличается лишь псевдоматериалистическим обоснованием.

— Перейдём теперь к общей оценке психологии и философии — вернее «метапсихологии» — Зигмунда Фрейда.

В своих основных положениях фрейдизм противоречит данным науки. Психология сознания не могла объяснить такие явления, как гипноз, сновидение и невроз. Этими именно явлениями Фрейд доказывал примат бессознательного над сознанием. Однако физиология высшей нервной деятельности, основы которой заложил Павлов, сорвала покрывало тайны с этих явлений, объяснив их нервными механизмами, сводящимися к основным процессам раздражения и торможения. Так, неврозы Павлов характеризует как хронические связи между первой и второй сигнальной системой. Острые и длительные психические переживания предъявляют чрезмерные требования к основным нервным процессам или к их подвижности, что приводит к перенапряжению центральной нервной системы и далее — к срыву высшей нервной деятельности. Например, ослабление внутреннего торможения ведёт к ухудшению сна, недостаточному восстановлению работоспособности нервных клеток, нарушению внимания, резкому повышению возбудимости, раздражительности, скорому утомлению. Это общеизвестное нервное заболевание — неврастения. Её причины носят социальный характер: напряжённая работа без достаточного отдыха, длительное эмоциональное напряжение неприятного характера, короткий, насильственно сокращаемый сон и т. д. В этой картине нет места ни комплексу Эдипа, ни процессу вытеснения. Зато мы очень легко можем себе представить какого-нибудь сутулого клерка в туманном и дымном Сити, берущего на дом сверхурочную работу и не всегда использующего свои «уикэнды» для загородных прогулок. Если сидение в прокуренном кинозале по два сеанса подряд заменяет ему ежевечерний отдых и если, к тому же, наш клерк ненавидит своего патрона, терпит оскорбление квартирного хозяина, ломает голову над денежными затруднениями и не может спать из-за собаки соседа, то неврастения ему обеспечена, и никакой психоанализ ему не поможет. Наш пример, конечно, случаен, но подобные



ситуации имеют массовый характер, особенно в условиях «машинной цивилизации» XX века, в «муравейниках из стали и бетона», в условиях вечной погони за деньгами, избыточного труда, забот и разочарований. Мифологии Зигмунда Фрейда здесь просто нечего делать.

Однако ненаучный характер доктрины Фрейда не может автоматически распространяться на поднятые им проблемы. Ведущие советские психологи не раз предостерегали против опасности и ложности такого пути идеологической борьбы с фрейдизмом, когда крикливо охаиваются в поверхностных памфлетах и он, и его проблематика. Следует отделять одно от другого.

Нельзя отрицать, что Фрейд пытался опираться на наблюдения и экспериментальным путём полученные данные. «Более того, ему принадлежит ряд новых конкретных наблюдений. Однако он, как и его последователи, давал неправильную интерпретацию фактам, искажал их сущность, и потому теория психоанализа в целом противоречит реальному положению вещей»³.

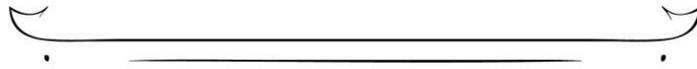
В октябре 1958 г. в Москве, в ходе научного совещания по вопросам идеологической борьбы с современным фрейдизмом, докладчик доктор медицинских наук Ф. В. Бассин затронул ряд проблем, обычно «связываемых с фрейдизмом, но дал им материалистическую интерпретацию и доказал независимость их решения павловской физиологической школой. Идея болезнетворности конфликта между влечениями (а не между бессознательным и «цензурой» сознания) была выдвинута клиникой и школой Павлова независимо от Фрейда.

Эта школа связывает глубокие функциональные и органические расстройства высшей нервной деятельности с так называемыми «сшибками» и аффективными противоречиями. Проблема конфликта разрабатывается материалистической психологией и в настоящее время.

Проблема бессознательного остаётся дискуссионной проблемой современной психологии. Современный фрейдизм в ряде случаев порвал со всей мифологией своего учителя. Например, Карин Хорни и Эрих Фромм в США, под влиянием марксизма, отвергли и фрейдовскую теорию инстинктов, и либидо, и предопределяющую роль детской сексуальности*, и Эдипов комплекс, и сексуальное об"яснение неврозов, и миф о первобытной орде. По их мнению, неврозы вызываются воздействием общественной среды, в частности современного американского общества. В этом их взгляды полностью совпадают с точкой зрения советских психологов. Но, освободив фрейдизм от мифологии инстинктов, они сохранили главное: человеком руководят бессознательные, аффективные, эмоциональные побуждения. Согласно взглядам миссис Хорк<н?>и или мистера Фромма, бессознательное детерминируется «факторами

³ Н. С. Максуров, «Современная буржуазная психология», Москва, Соцэкгиз, 1962г., стр.42.

* Явная опечатка. Было: «сексуальностью»



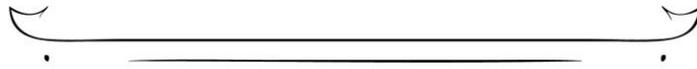
среды», обществом (уже победа материализма) но это бессознательное детерминирует сознание. Приобретённые извне бессознательные впечатления, побуждения, эмоциональные или аффективные стремления играют роль всемогущие инстинктов Фрейда. Остаётся иррационализм, биологизация человека. Личность рассматривается как производное социально-детерминированного бессознательного. И хотя эти реформаторы фрейдизма призывают «лечить общество» и даже обращают свои взоры к социализму, во взаимосвязи «личность-общество» они отводят сознанию человека роль лакея, вносящего мороженое в пятом акте пьесы. Хотелось бы подчеркнуть, что эти люди далеко ушли от Фрейда. Они рассматривают психику как результат общественных факторов. Однако их иррационализм по-прежнему сковывает их.

С другой стороны, в нашей науке больше нет эксцентриков, вообще отрицающих бессознательное. Значительная роль бессознательного в человеческой психике — это научный факт. Ещё Павлов указывал, что сложные переживания и аффекты могут затормаживаться и оставлять глубокие следы. Эти «латентные» следы суть неосознаваемые впечатления, влияющие на сферу сознательного восприятия и моторики. Проблема влияния такого рода неосознаваемых факторов на поведение человека получила материалистическое освещение.

Так что какая-то небольшая часть проблемы бессознательного уже решена.

В 40-х годах нашего века была открыта важная роль в жизнедеятельности организма, которую играет так называемая ретикулярная формация — одна из областей подкорки. Павлов считал кору больших полушарий головного мозга центром высшей нервной деятельности. «Итак, Павлов не прав!» Психианалитики затрубили о ниспровержении его учения. Нейрофизиологи обнаружили, что ретикулярная формация влияет не только на спинной мозг, но и на кору больших полушарий. Подкорка стала героем дня. Кору объявили «резиденцией» сознания, фрейдовского «я», выполняющей функции сознания. Зато подкорка стала физиологической основой бессознательного и хозяйкой высшей нервной деятельности, как это и предсказывал Зигмунд Фрейд.

Однако, когда страсти улеглись и сенсация уступила место научному анализу, пришло время вспомнить, что Павлов, ещё не располагая этими данными, говорил о тонирующей роли подкорковых структур на функцию коры. Фрейдисты искажают сущность открытий последнего времени, трактуют подкорковые влияния как первичные, независимые от коры. На деле корково-подкорковые связи носят двухсторонний характер. Кора и подкорка взаимно влияют друг на друга. Фрейдистская идея о функциональном доминировании подкорки ложна. Так, например, в наши дни электрофизиологическими исследованиями доказано, что наблюдаемые при засыпании и пробуждении восходящие подкорковые влияния могут первично провоцироваться самими же корковыми формациями. Иначе говоря, кора может повлиять на подкорку



как инициатор* рефлекторного процесса, вызывающего обратное влияние подкорки и внутреннее торможение*, разливающееся* по всей коре головного мозга — то есть сон. Ретикулярная формация подкорки, если пользоваться весьма грубой технической терминологией нашего времени, может рассматриваться как распределитель* внешних раздражений и пусковой механизм по отношению к соответствующим участкам коры. Поэтому раздражение ретикулярной формации приводит в движение процессы коры, но именно кора в целом обеспечивает воспроизведение сознательных актов. Так что открытие активной роли подкорки дополняет, а не разрушает учение Павлова. Подкорка не является не только хозяйкой, но даже равноправным партнёром коры.

Сложность проблемы заключается не в этом. Бессознательное не есть одни только инстинкты, или сложные цепи биологически наследственных безусловных рефлексов. Нельзя ограничить бессознательное и «латентными» следами, то есть чисто физиологическими временными нервными связями, которые до поры до времени остаются заторможенными. Бессознательное — это живая и полная смысла область психики, влияющая на процесс сознания. То, что мы знаем вообще, но не осознаём в данный момент, имеет определённое смысловое содержание, которое в принципе не сводится к возбуждению и торможению клеток коры. Например, французский психолог Анри Валлон называет приспособительное поведение животных «ситуативным интеллектом» и отмечает, что и человек способен чувствовать, действовать под непосредственным влиянием конкретной ситуации. Но высшие животные обладают только «ситуативным интеллектом» (кстати, в неизмеримо большей степени, чем мы). Для человека же ситуация всегда в большей или меньшей степени осмысленна. Однако некоторые условия реальной ситуации оказывают влияние на сознание человека, хотя сами не становятся фактом сознания.

Вот пример: торопясь на работу, вы захватили всё, что нужно, но в беседе с домашними не успели досказать какую-то мысль и тут же забыли об этом, выйдя из дому и успокоившись от суеты сборов, вы испытываете ощущение чего-то забытого... Вы проверяете карманы, заглядываете в портфель, но деньги, ключ, пропуск, книги, конспекты, авторучка — всё с вами. И всё же неприятное ощущение продолжает вас мучить и раздражать, так как ситуация торопливых сборов и недосказанная мысль слились в единое целое⁴. 1) Неосознанное значение ситуации влияет на наше поведение в самых различных случаях.

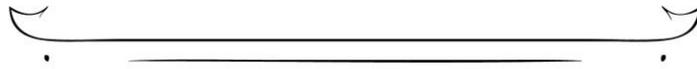
* Правка: «ин<и>циатор»

* Рукописная вставка

* Опечатка. Было: «разливающее»

* Опечатка. Было «распределите»

⁴ Пример из книги Ф. Михайлова и Г. Царегородцева «За порогом сознания», Москва, 1961г., стр.48.

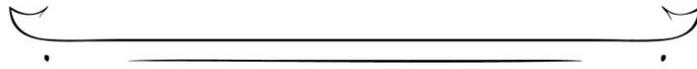


Наукой экспериментально доказано, что настроение человека могут определять и подпороговые раздражители. Вот характерный опыт: человек сидит в совершенно тёмной комнате, и как только зажигается источник света (ничтожно слабый, лежащий под порогом чувствительной сетчатки человеческого глаза), через руку человека пропускают слабый электрический ток. Испытуемый отдергивает руку. После нескольких повторений одновременного действия обоих раздражителей — болевого, электрического и неосязаемого, светового, ток отключается совсем. Теперь неожиданно зажигается только невидимый свет. И человек по-прежнему отдергивает руку, хотя света он и не видит, а ток отключён. Выработан условный рефлекс на подпороговый раздражитель. Следовательно, сигналы, которые наше сознание не воспринимает, могут действовать на человека, а в более сложных случаях на его эмоциональное состояние и на мышление.

Все эти факты приведены здесь для иллюстрации сложности проблемы бессознательного и некоторых аспектов её научного решения. По сути дела, эта проблема находится в начальной стадии своей разработки. На вышеупомянутом научном совещании в октябре 1958г. в Москве — член-корреспондент Академии медицинских наук П. К. Анохин заявил: «До сих пор мы увлекались рассмотрением мозга как экрана, который реагирует, забывая о том, что мозг фиксирует некоторый остаток впечатлений, находящийся вне сознания. Этот тот огромный багаж, который можно назвать ПАМЯТЬЮ мозга, сохраняющей накопленные факты всю жизнь. Физиология высшей нервной деятельности не изучает серьёзно вопрос о том, как используются накопленные остаточные впечатления в мозгу, как они влияют на сферу сознания и поведение». Таким образом, Анохин ставит вопрос о более серьёзном изучении физиологической основы бессознательного.

На том же совещании Б. В. Андреев отметил, что необходимо изучать физиологические механизмы явлений, которые можно назвать подсознательными. Во сне, под гипнозом, в утомлённом состоянии или в случае невроза нормальная совместная работа обеих сигнальных систем психики может нарушаться. Тогда психическая деятельность осуществляется преимущественно при участии первой сигнальной системы (доречевой, общей у человека с животными). Интересные эксперименты по исследованию таких состояний сознания ведутся в лаборатории профессора Майорова.

Итак, до сих пор проблема бессознательного не получила ясного материалистического освещения. Её важность всё более осознаётся психологами-материалистами. Её фрейдистское учение решение ложно, однако нет смысла утверждать, что постановка этой проблемы не принадлежит Зигмунду Фрейду. Да, Артур Шопенгауэр, Эдуард Гартман и даже отчасти Анри Бергсон приложили свою руку к этой проблеме, но только Фрейд предпринял отчаянную, авантюристическую попытку ввести её в психологию, страдавшую кривобокостью чрезмерного рационализма. Теоретическое бремя, унаследованное Фрейдом от этих философов, вынудило его слишком рано сой-



ти с пути науки. Гарри К. Уэлс называет это «трагедией Фрейда». Мы можем сказать, что эта трагедия была в известной степени закономерна.

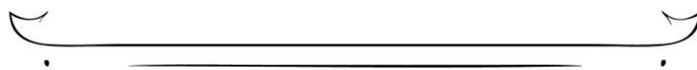
Бессознательное — часть нашей психики, пока ещё исследованная недостаточно. Оно находится под контролем сознания и в свою очередь может влиять на него. И сознание, и бессознательное детерминированы средой, в частности общественной средой. Реакции человека на внешний мир могут быть (отчасти) бессознательными. Бессознательное входит в поведение человека, как элемент, подчинённый сознанию.

Бессознательное является неотъемлемой частью всякой человеческой деятельности: таковы, например, автоматизированные навыки или высокопрофессиональные «вкусовые» эмоции (искусный плотник может петь и думать о посторонних вещах, безошибочно обтёсывая бревно или фугуя доску; талантливый художник, не задумываясь, выбирает ту или иную краску для передачи своего ощущения, так как руководствуется чувством «цвета»). Бессознательное тесно переплетено с сознательным и развивается вместе с ним. Можно предполагать влияние социально детерминированных, но неосознанных побуждений на более сложные формы человеческой деятельности. Однако определяющим является не аффективный, а рациональный момент.

Так как философской основой учения Фрейда явилось эклектическое смешение метафизического материализма с субъективным идеализмом волюнтаристской окраски, то и психология Фрейда, несмотря на реальное значение многих её проблем, зашла в тупик, увязла в произвольной мифологизации, превратилась в лженауку, от которой нельзя ожидать действительной помощи людям, страдающим от неврозов. Лёгкие случаи неврозов, возникающих у людей замкнутых в моменты острой потребности высказать свои переживания, подчас излечиваются психоаналитиками; все остальные случаи заканчиваются обычно провалом лечения, если здравомыслящий психоаналитик не отошлёт больного к врачу, к настоящему психиатру, как это зачастую делается. Психоаналитик до некоторой степени заменяет католического «духовника», а облегчающее действие католической исповеди на верующих людей — эффект давно известный и объяснённый наукой. Статистика излечений свидетельствует не в пользу психоанализа в сравнении с научной психотерапией.

Успех психоанализа в основном объясняется его вульгарнодоступной и мнимо материалистической интерпретацией идеалистических концепций прошлого, а также энергичным вторжением в области, временно обойдённые наукой.

5. Влияние фрейдистских теорий на современную литературу



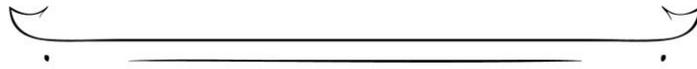
Фрейдизм оказал довольно сильное и длительное влияние на искусство Запада и в частности на литературу. Говоря о последнем, мы должны прежде всего различить два рода такого влияния: первое — когда писатель, усвоив доктрину Фрейда, в своих произведениях применял её для объяснения явлений жизни или ориентировался на неё в своих тематических поисках, в своей проблематике; второе — когда эта доктрина применялась к самому творческому процессу. Влияние второго рода оказывалось, как правило, наиболее сильным и деформирующим.

Возник фрейдизм в Австрии, и естественно, что первыми его влияние испытали на себе австрийские писатели, а затем писатели Германии и Швейцарии, т.е. стран немецкого языка, где книги и статьи Фрейда не нуждались в переводе. Так, одним из первых глашатаев идей психоанализа стал талантливый декадентский писатель Артур Шницлер, сын врача и сам по профессии врач, уроженец Вены. Шницлер был выдающимся мастером одноактной пьесы или маленькой новеллы. В последнее десятилетие своей жизни он воспринял учение Фрейда и отдался изображению тончайших психологических переживаний, анализируя их сентиментально-эротическое содержание. Умер Шницлер в 1931 году.

Более разносторонним и более сложным оказалось влияние идей Фрейда на выдающегося австрийского писателя Степана Цвейга, автора восторженного биографического очерка «Зигмунд Фрейд». Цвейг, родившийся в 1881 году, дебютировал в литературе как эстет, но затем, под влиянием поэзии Эмиля Верхарна и русской прозы, в особенности романов Достоевского, выработал собственный оригинальный стиль, в котором реалистическое видение мира с оттенком импрессионистской живописности несколько поверхностно сочеталось с общегуманистическим критицизмом. Как многократно отмечалось марксистской критикой, Цвейг переносил трагические конфликты действительности из социального плана в план чисто психологический, достигая при этом виртуозной изощрённости анализа человеческих душ.

Было бы ошибочным приписывать эту изощрённость одному влиянию психоанализа. Стефан Цвейг учился этому искусству не только у Фрейда. Огромное влияние на него оказал Достоевский, который, вопреки всем стараниям Иолана Нейфельда и других литературоведов-психоаналитиков, так и не уместился в прокрустовом ложе жёсткой* психоаналитической схемы. Однако не подлежит сомнению тот факт, что тонкий психологизм Цвейга многим обязан и фрейдизму. Вопрос о взаимовлиянии сознательного и бессознательного, о борьбе человеческой личности против подавляющих её оков лицемерной буржуазной морали возник перед Цвейгом из конфронтации личного социального опыта и учения Фрейда. При этом Цвейг решал этот вопрос отнюдь не по Фрейдю, а скорее по Достоевскому: бессознательное в его героях зачастую социально детерминировано, как это бывает у новейших фрейдистов типа Карин Хорни.

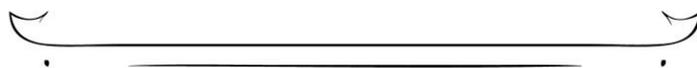
* Опечатка. Было: «жёсткой».



Иными словами, Цвейгу удалось в ряде случаев преодолеть идеалистическую схему фрейдизма.

Попробуем проанализировать отдельные новеллы Цвейга. Одна из самых популярных — это «Жгучая тайна», где показано первое соприкосновение двенадцатилетнего мальчика Эдгара с миром взрослых, с миром лжи, обманов и тайн. Любовная интрига его матери с красивым бароном, «охотником за женщинами», обнажает перед пронизательным ребёнком эгоистическую основу человеческих отношений. Эдгар узнаёт, что его мать, которой он так безгранично верил, лжёт ему, зная, что мальчик знает правду. Эта заурядная драма буржуазного воспитания, переход ребёнка от чистенькой розовой лжи к грязной и низкой реальности, не даётся автором в её точном виде: Цвейг наносит на ткань новеллы заманчивую ретушь фрейдовского сексуализма. Стремление его маленького героя постигнуть тайну, скрываемую от него матерью и бароном, приобретает в новелле тончайший оттенок сексуального любопытства. Цвейг отнюдь не злоупотребляет своими познаниями в области психоанализа, однако некоторое его влияние в новелле всё же сказывается, особенно в её финале: «Когда она уже отняла руку, и, ещё раз поцеловав его, тихо вышла, на губах у него осталось ощущение её тёплого дыхания. И сердце его сладко заныло от желания ещё много раз прижиматься к мягким губам и чувствовать ласку нежной руки, но это вещее предвидение жгучей тайны было уже затуманено сном». Здесь непосредственный переход от поцелуев матери к первым эротическим предчувствиям маленького мальчика представляет собой, на наш взгляд, скромный и тщательно завуалированный вариант комплекса Эдипа.

Сильное впечатление на читателей производит, как правило, знаменитая новелла «Амок». Содержание её общеизвестно: это страшная, роковая любовь — ненависть затерянного в яванских джунглях врача к гордой красавице-англичанке, жене богатого коммерсанта. Любовь здесь приравнивается к тропическому безумию, которое туземцы называют «амок». Эта история заканчивается гибелью обоих героев. На первый взгляд, здесь налицо все элементы психоанализа: и амбивалентность (т.е. двузначность) чувств, и садизм, и стремление к смерти. Любой западный специалист по Фрейду найдет в новелле «Амок» целую сеть взаимопереплетающихся подавленных влечений и комплексов. Однако, на наш взгляд, из всех новелл о любви, которых Стефан Цвейг написал множество, «Амок», быть может, меньше всего отмечена печатью Фрейдизма. Автор дает противоречивому чувству своего героя совершенно рациональное объяснение. Эта жестокая, чувственная страсть подстёгивается тем высокомерным, презрительным и властным отношением, которым с первого знакомства англичанка даёт понять разницу между ней, королевой колониального большого света», и им, одичавшим медиком на жалованье. В герое рождается протест сопротивление её «демонической воле», а так как женщина красива, горда, неприступна, то это сопротивление принимает уродливо эротическую форму: форму садистского стремления

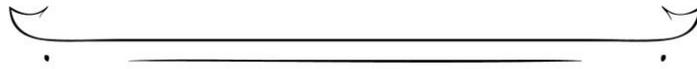


унизить её, «овладеть ею, вырвать стон из её жестоких губ». Сам герой заявляет: «Но здесь не было влечения, не было ничего сексуального, поверьте мне... только страстное желание победить её гордость..<.>» «Здесь совершенно отчетливо выступает мысль Цвейга о том, что резкое общественное неравенство искажает, уродует нормальные человеческие влечения и придаёт им те формы, которые Фрейд считал биологически первичными, обусловленными инстинктом смерти к разрушения.

В дальнейшем герой новеллы преодолевает этот садизм, в нём возникает действительно до безумия страстная, но в основе своей естественная любовь к этой прекрасной женщине. Однако об"яснение их запоздало и не предотвратило роковой развязки. Финал новеллы окрашен в жуткие, фантастические тона. Этот чёрный драматизм, эта гиперболизация страстей, равно как экзотический колорит всего рассказа, позволяют причислить «Амок» к той литературе психологического романтизма начала века, которая стремилась синтезировать объективную трактовку внешнего мира с фантастичностью страстей и эмоций, порождённой несколько односторонним следованием Достоевскому. Местами новелла Цвейга напоминает рассказы Леонида Андреева, одного из самых ярких представителей этой манеры, однако Цвейг всё же остается намного об"ективнее, чем зрелый Андреев. Мы в праве утверждать, что в данном случае Достоевский оказал на Цвейга положительное влияние и в какой-то степени, быть может, нейтрализовал воздействие Фрейда, столь дорогого сердцу австрийского писателя.

Весьма, своеобразно преломилось фрейдистское влияние в новелле Цвейга «Фантастическая ночь». Её герой, лощённый господин из лучшего, общества, невыносимо скучает и томится, как бы переживая некий духовный кризис. Случайно попав на скачки, он вдруг бессознательно, повинувшись какому-то дерзкому, вызывающему импульсу, крадёт билет тотализатора у жирного, омерзительного буржуа и внезапно выигрывает кучу денег по этому билету. Желая от них отделаться, он ставит их на первую попавшуюся лошадь — и снова выигрывает. Скука его исчезает, господин чувствует прилив каких-то жизненных сил. Его влечёт в простонародную толпу, в гущу шумного народного гулянья. Он осознаёт, что его чувства «были только изломаны, раздавлены погоней за химерой, за идеалом светского джентльмена», но и в нём «очень глубоко, на дне засыпанных колодцев, таится рудник жизни». «...Теперь же долго подавляемая сила вырвалась на волю». Герой новеллы внезапно начинает вновь ощущать полноту бытия, и это толкает его именно к грубой, простой толпе. Он не в силах открыть дверь знакомого ресторана: за этой дверью — вся его прежняя скука и тоска.

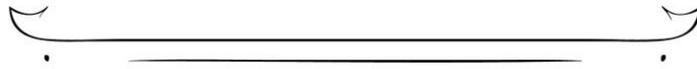
И он ныряет в толкотню весёлых и разгорячённых солдат, горничных, бродяг, приказчиков, ремесленников, заполнивших парк Пратер. «Я как бы впервые ощутил своё кровное родство с толпой, близость к их грубым, первобытным инстинктам». «Я чувствовал себя необыкновенно хорошо». Но при малейшей попытке сближения



окружающие с недоверием сторонятся от лощёного джентльмена, который выглядит в этой толпе чужаком. Острое стремление сблизиться с этой мощной, жизнерадостной массой борется в нём с ложным стыдом. Оцепенело следит он, как заканчивается гулянье, как исчезают весёлые толпы и в опустелых аллеях появляются тени проституток. У господина из общества лишь одно средство общения с народом — это деньги. И вот он даёт кипу кредиток жалкой золотушной девице, предложившей ему свои специфические услуги и вызвавшей у него острое сострадание. Затем он, по сути дела, дарит двести крон её сутенерам: он не боится, а жалеет их. Ему доставляет наслаждение их изумлённая, невольная благодарность, «тайная общность» душ. Усталой торговке он даёт крупный кредитный билет за маленький хлебец и скармливает его понурой извозчицей лошади, затем покупает у хромого старого продавца воздушных шаров весь его нераспроданный летучий товар и выпускает их в ночное небо, устраивая весёлый переполох среди кучеров фиакров и влюбленных парочек. Он раздаёт деньги случайно встреченным людям, бросает в открытое окно пекарни, наконец, начинает их раскидывать по мостовой, по церковной паперти. Этот странный филантроп радуется, что его деньги завтра найдёт студент, мастерица, рабочий. Он возвращается домой без гроша в кармане, и с этой «фантастической ночи» для него начинается новая жизнь.

«С тех пор я ни в чём не знаю запрета, так как в моих глазах законы и правила моей среды не имеют цены...» «Ибо я верю, что подлинно живёт лишь тот, кто живёт тайной своей судьбы...» Друзья находят, что он помолодел. Но только сам герой понимает, что теперь он действительно начинает жить. Он с симпатией относится ко всем людям вообще и к простым людям в особенности. Как Пьера Безухова после французского плена, героя новеллы Цвейга начинает интересоваться его слуга, и они часто разговаривают. Короче, светский джентльмен начинает становиться человеком.

Эта прекрасная новелла обряжена во все атрибуты психоанализа: здесь и «подавления», и «запреты», и «вырвавшиеся на свободу инстинкты. Однако при внимательном рассмотрении видно, что это — чисто внешнее родство. То бессознательное, что вырывается из глубин души героя, совершенно не похоже на мрачные разрушительные или ядовито сексуальные инстинкты из устрашающих книг Фрейда. Герой новеллы просто дал волю естественной потребности близости к людям, вырвался из удушающей атмосферы «добропорядочной скуки», из отвратительного мира морально-этических конвенций буржуазного общества. По сути дела, это индивидуальный полуанархический бунт против общества, который ничего не решает (как это, впрочем, понимает и сам герой) и который создаёт лишь видимость освобождения от этого общества. Сам Цвейг склонен был переоценивать значение этого освобождения. Тем не менее, достоинства этой новеллы очевидны: в ней объективно показано мертвящее воздействие буржуазного общества на человеческую личность и полубессознательное стремление личности вырваться из моральной регламентации этого общества, сопри-



частиться великой жизненной силе подлинного человечества — простого, грубого, активного и полнокровного демоса. Автор достигает успеха не благодаря психоанализу, а вопреки ему.

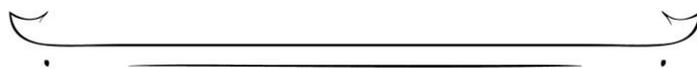
Можно было бы привести ещё длинный перечень новелл Стефана Цвейга, так или иначе отразивших влияние фрейдизма. Однако новые примеры могли бы дать новые подтверждения уже сделанному выводу: при всём своем преклонении перед Фрейдом талантливый австрийский писатель воспринял его учение весьма поверхностно, не стал законченным фрейдистом, и реалистические тенденции сыграли в его творчестве определяющую роль. Бессознательные влечения Цвейг рассматривал как производное от общественной среды, как и человеческую психику вообще. Биологизация человеческой личности в основном была чужда Цвейгу, и потому в своем очерке «Зигмунд Фрейд» он с особенным подчёркиванием, с удовлетворением приводит известную цитату из Фрейда: «Мы и впредь можем столь же настойчиво подчёркивать, что интеллект человека бессилён в сравнении с инстинктивной его жизнью, и быть при этом правыми. Но есть что-то особенное в этой слабости; голос интеллекта не громок, но он не успокаивается*, пока не заставит себя слушать. В конце концов, несмотря на непрестанно повторяющиеся неудачи, он, может быть, и добьётся своего... Первенство интеллекта где-то ещё далеко, но не недостижимо-далеко». Фрейд делает здесь снисходительную уступку интеллекту, но Цвейг подхватывает её с радостью, как свидетельство того, что фрейдизм не так уже враждебен интеллекту.

Сам Цвейг стремится присоединить психоанализ к своей неопределённо гуманистической концепции мира и человеческой жизни, однако непрерывно вступает с ним в острые противоречия. Взять хотя бы отношение Цвейга к женщине. Известно, что в XX веке мало было писателей, сохранивших, подобно Цвейгу, тот несколько старомодный культ женщины, который противостоит цинизму буржуазного общества превратившего женщину в предмет купли-продажи. «Не знаю художника, который умел бы писать о женщине с таким уважением и с такой нежностью к ней», — заявил Горький в своём предисловии к русскому изданию сочинений Стефана Цвейга. Эти «уважение и нежность» составляют резкий контраст с фрейдистским положением о «биологической неполноценности» женщины, из которого выводится по всем правилам фрейдовского «детерминизма» психическое превосходство мужчин над женщинами.

Каково же в конечном счёте влияние идей фрейдизма на Стефана Цвейга? Можно утверждать, что психоанализ, поднятые им проблемы, оживлённая дискуссия вокруг него обострили интерес писателя к исследованиям человеческих глубин — интерес, возникший независимо от Фрейда, в силу индивидуальных особенностей Цвей-

* Опечатка. Было: «вего».

* Опечатка. Было: «умпокаивается».



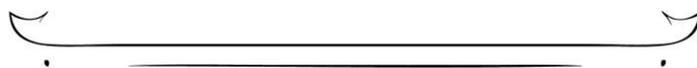
га и общих литературных тенденций. Фрейдизм повлиял на Цвейга и в том смысле, что писатель подчас преувеличивал биологическое, инстинктивное начало в человеке. Однако Цвейг склонялся скорее к материалистической точке зрения, к социальному детерминизму в психологии к правильному пониманию взаимоотношений разума и аффекта. Отрицательное влияние фрейдизма на его творчество больше сказалось в ограниченности зрения Цвейга, в камерности его новелл, в чрезмерном психологизировании. Как бы сильны ни были наши симпатии к этому писателю, искреннему другу демократии и мира, мы отчётливо сознаём пределы его таланта и недостаточность его решений. Способный сделать много, богато одарённый, он не сумел, подобно Ромэну Роллану, подняться над своим классом, недостатки которого он так хорошо понимал. Одной из причин жизненной и творческой неудачи Цвейга (что, впрочем, почти однозначно) явилась его склонность старые иллюзии заменять новыми. Обезоруживающая, демобилизующая гуманистов пессимистическая «истина» о человеке, возвещённая Фрейдом, явилась одним из факторов глубокого духовного кризиса Стефана Цвейга. Кризис этот закончился весьма трагически: в маленьком городке Петрополисе возле бывшей бразильской столицы Рио-де-Жанейро в 1942 году Стефан Цвейг и его жена одновременно покончили с собой.

Стефан Цвейг являет нам типичный образец частичного, поверхностного влияния фрейдизма на литературу. Его творчество в некоторых аспектах — попытка компромисса между фрейдистской «глубинной психологией» и стремлением к объективному изображению жизни.

В тех случаях, когда побеждал реализм, Цвейг проявлял, оригинальность и даже известную независимость при решении близких к психоанализу проблем. Когда побеждал взгляд на личность как самодовлеющее начало, творящее историю, Цвейг терпел поражения. Таковы некоторые из его серии беллетризованных биографий великих людей, например, увлекательно написанная, но в основных положениях ошибочная, биография Бальзака, где первая любовница романиста оказывается более важной, чем все революции и бури времени. В основном влияние фрейдизма стеснило, неверно ориентировало мысль художника, приводило Цвейга к известным понижениям его творческих сил.

Идеи Фрейда и его последователей оказали сильное влияние на многих передовых писателей в странах немецкого языка. В Германии сильное влияние Фрейда испытал Томас Манн, в Швейцарии психоанализом увлекался Герман Гессе, который даже брал уроки этой «науки» у Карла Густава Юнга, ученика Фрейда и создателя собственной школы психоанализа. Однако нигде фрейдизм не оказывал такого прямого разрушительного влияния на литературу, как во Франции 20-х годов, где его непосредственным выражением явился сюрреализм.

Слово «сюрреализм» происходит от французского «surrealiti» = «сверхреальность». Нигилизм и скепсис молодых интеллектуалистов Франции, которые после



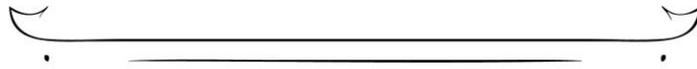
первой мировой войны прониклись ненавистью к своему преступному обществу и ко всей его культуре, нашел своё выражение в анархической «революции» против всего старого искусства, против всего, что было создано до неё. Сначала знамя этого бунта подняли дадаисты — группа, сложившаяся ещё в 1916 году в Цюрихе вокруг поэта Тристана Цара. Дадаисты торжественно заявили о своём презрении к человеку, разуму, морали и искусству. Их стихи, бессвязный набор слов, поражали читателя своей воинственной, принципиальной абсурдностью. Дадаизм, переместившийся после войны в Париж, породил публичные манифестации в вызывающе нелепой одежде, бесчисленные «идейные» скандалы и драки, затеянные по литературным соображениям. Апостолы этой новой идеологии в своём творчестве апеллировали* к бессознательному, отрицали логику и взрывали синтаксис. О пунктуации нечего и говорить: знаки препинания в стихах стали выглядеть просто неприлично.

В эти годы сюрреализм выделился из дадаизма и вскоре один остался на поле боя. Дадаизм был бунтом, абсолютным отрицанием, которое не щадило и самое себя. Сюрреализм явился организованным движением. Он попытался утвердить собственные ценности. Ядром движения явилась акция журнала «Литератур», основанного дадаистами в 1919 г. в Париже: Андре Бретон, Филипп Супо и Луи Арагон были создателями сюрреализма. Именно в этом журнале в 1921 г. были напечатаны «Магнетические поля» Бретона и Супо — первое чисто сюрреалистское произведение.

Анри Бретон, родившийся в 1896 году, стал теоретиком и неукротимым мэтром сюрреализма. С самого начала он дал этому движению чёткое философское обоснование, сформулированное в его «Манифесте сюрреализма» (1924 год). Бретон был по профессии врачом, он увлекся психоанализом, завязал личное знакомство с Зигмундом Фрейдом и стал горячим приверженцем и пропагандистом его учения. После 1920 года книги Фрейда усиленно переводятся на французский язык и оживлённо комментируются. Почву для них подготовил во Франции интуитивизм Бергсона. Однако более научнообразная доктрина Фрейда вытеснила родственное ей бергсо-нианство. Считалось, что власть иррационального доказывается у Фрейда вполне материалистически. Так воспринимали фрейдизм даже многие прогрессивные деятели культуры. Бретон, как показала его дальнейшая судьба, был скорее циником и анархистом, чем настоящим бунтарём. Именно он разработал, основываясь на фрейдизме, всю сюрреалистскую теорию искусства и объявил «новый порядок ценностей», претендующий на освобождение художника, на создание нового способа видеть и чувствовать мир.

Исходное положение этой теории таково: предмет искусства — не реальность, а «сверхреальность»: мир бессознательного, тёмных инстинктов, аффективных порывов и болезненно-извращённых чувств. Бретон заявлял, что дух, «нагруженный иде-

* Так в машинописи.



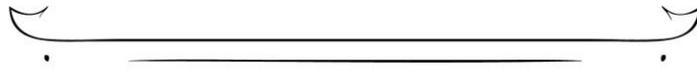
альным количеством события», может раскрыть всё своё богатство только в произведениях, где выявляется «реальное функционирование мысли», где основополагающая «сверхреальность» переводится непосредственно, не проходя ни через какую цензуру.

Сюрреалисты предавались гипнотическим снам, вызывали галлюцинации, использовали психоанализ. «С рассудком не стоит считаться теперь, когда лишь сны и грёзы способны вернуть человеку его свободу», — гласит один из манифестов. Нужно заменить прежнее искусство, которое представляет собой «объективацию проводящей мечты». В творческом процессе не должно участвовать сознание, произведение искусства — пассивная копия бессознательной жизни. Одним из главных принципов сюрреализма стало «автоматическое письмо» — фиксация стихийного потока образов, свободного от контроля разума. Андре Бретон характеризовал сюрреализм как «некий психический автоматизм, соответствующий состоянию мечты, провидения.» Мысль выражается бесконтрольно, с полным равнодушием к какой бы то ни было эстетической или нравственной цели.

Каковы же были средства освобождения от цензуры сознания? Прежде всего, как об"явил тогда Луи Арагон, это было «беспорядочное и страстное использование ошеломляющего образа», затем — подчинение грёзам, снам, галлюцинациям, которые, согласно Фрейдю, являются важнейшими свидетельствами нашего бессознательного, далее — возможно более полный произвол суб"ективного начала в творческом процессе, а также, по словам Андре Бретона, создание об"ектов «не имеющих эквивалента* в природе». Эти знаменитые «сюрреалистически об"екты» были сознательным вызовом здравому смыслу, демонстрацией иррационализма, творческим обесмысливанием мира. Так, сюрреалист Марсель Дюшан выставил однажды птичью клетку, заполненную кусочками белого мрамора, который был напилен наподобие кубиков сахара. В эту клетку был воткнут термометр, а целое снабжено издевательским названием: «Why not sneeze?» («Почему не чихнуть?»).

Многие исследователи устанавливали близость сюрреализма с искусством психически больных людей, с рисунками шизофреников. Это отнюдь не полемическое преувеличение, это вполне объяснимо с научной точки зрения. Нервные и психические заболевания сопровождаются нарушениями нормальной связи между первой и второй сигнальными системами. Сюрреалисты же, люди психически здоровые, сознательно стремятся нарушить эту связь в своём мозгу, хладнокровно и «с заранее обдуманном намерением» расстраивают взаимодействие первой и второй сигнальной системы. Они не могут совсем «отключить» вторую сигнальную систему (в отличие от абстрактной живописи, для литературы это невозможно), но они лишают её организующей функции, оставляя ей лишь экспрессивную. Сюрреализм, таким образом, является не чем иным, как планомерно осуществляемым искусственным психическим заболеванием,

* Опечатка. Было: «эквивалента».



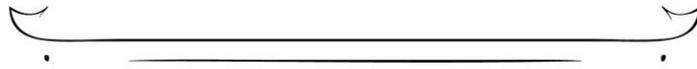
когда художник сознательно отключает сознание и сознательно подчиняет его бессознательному. Это детская вера в безумие, нарочитое беснование, возведённое в эстетический принцип. Сюрреализм вырывает личность из социального контекста, а бессознательное начало в личности — из контекста психического, метод сюрреализма — предельное самовыражение, как исповедь невротика, лежащего на психоаналитической кушетке.

Но сюрреализм, с его собственной точки зрения, содержит неразрешимое внутреннее противоречие. Сознательно и по доброй воле сойти с ума невозможно — алогизм этой идеи виден* в самой фразе, её выражающей. Дети, играя в безумие, сознают, что это игра. Их прыжки, скачки, гримасы и жесты завершаются взрывом смеха и переходом к другой игре. В отличие от детей, сюрреалисты делают вид, что принимают свою игру всерьёз. В их искусстве всегда есть элемент «священного обмана», шаманства. Шарлатаны сюрреализма только притворялись. что пишут «автоматически»: на деле же их поток нелепых, несочетаемых образов тщательно продуман. Ими руководит чёткая логическая тенденция — не допустить никаких признаков логической связности, никакой последовательности ассоциаций. Но ведь сюрреалист, вычёркивая в своём черновике все следы логического мышления (от которого он не в силах избавиться), тоже совершает сознательную, целенаправленную обработку. Таким образом, творческий процесс сюрреалиста противоречит по своему характеру его собственной цели. Мы ясно можем почувствовать напряжённую, мучительную искусственность этого «разумного безумства» в таком отрывке из Бретона:

Можно следить на занавесе
Любовь уходит
Всегда ли
Рояль
Всё гибнет
На помощь
Оружие точности
Цветы
В голове чтобы цвести
Происшествие
Дверь поддаётся
Дверь это музыка

Но не все сюрреалисты были шарлатанами. Так, нельзя отрицать, что чудесный французский поэт Поль Элюар творил действительно спонтанно, как бы грезя вслух с открытыми глазами. Но именно потому, что он был искренним, органичным,

* Опечатка. Было: «видет».



незримое присутствие разума чувствуется в его стихах. Они уже в сюрреалистский период творчества Элюара отличались удивительной музыкальностью и чистотой:

Или смеяться вместе на улицах
Каждый шаг всё легче, всё быстрее.
Мы вдвоём, чтобы больше не рассчитывать на мудрость
признайся что небо не серьёзно
Это утро лишь игра на твоих радостных устах
Солнце заворачивается в своё полотно

Здесь чувственные образы отдалённо ассоциируются друг с другом, и возникает определённый лирический подтекст, смутное ощущение беззаботной, хмельной радости жизни, некоторой приподнятости мироощущения, весёлого отрицания благоразумия и серьёзности, отрицания, свойственного лучшим минутам юношеской любви.

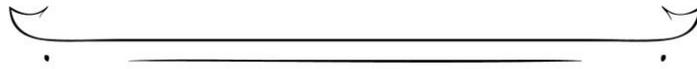
Мы далеки от утверждения, что приведенный отрывок принадлежит к вершинам творчества Элюара, но его выгодное отличие от судорожного шаманства Андре Бретона бросается в глаза любому беспристрастному наблюдателю.

Из сказанного следует неизбежный вывод: «автоматическое письмо» было или шарлатанством, нарочитым и сознательным удалением сознания, целенаправленным самооглушением, или же (как в случае Элюара) лишь более туманной разновидностью глубоко интимной лирики, где сознание, даже отошедшее на второй план, незримо дирижировало симфонией образов, сохраняя свою власть над бессознательным и внося свою потаённую стройность в их кажущийся хаос.

Иными словами, сюрреализм в чистом виде оказался обманом, химерой, трюком. Никакой автоматизм в литературе невозможен, как не может психически здоровый человек по своей доброй воле стать психопатом. У Бретона «автоматическое письмо» — иррациональный результат рационального процесса искажения, то есть обман, притворство. У Элюара то же самое «автоматическое письмо» оказывается тайно рациональным, а внешне произвольная образность на деле является обусловленной единым мыслительным процессом.

Поняв невозможность сюрреализма, который, кстати, никогда не был единым, лучшие, честнейшие из представителей этого движения начали все более склоняться к сознательному творчеству, к социальной проблематике, к революционности дела, а не фразы.

В 1927 году тридцатилетний Луи Арагон, который, наряду с Бретоном, был крупнейшей фигурой сюрреализма, вступает в Коммунистическую партию Франции. Его встреча с Маяковским, его поездка в СССР необычайно расширили горизонты поэта, он проделывает в три-четыре года огромную эволюцию, превращаясь из скандалиста в сознательного революционного поэта. Много позже, в 1942 году, в разгар Сопротивления, пришёл в компартию Элюар. Однако он, по сути дела, отошёл от сюрреализма почти в одно время с Арагоном.

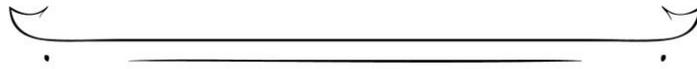


Даже Андре Бретон, автор «пяти принципов» сюрреализма (подсознание, галлюцинация, безумие, мечта, чудесное), испытал колебания, наблюдая развал своей школы. Вынужденный перейти от слов к делу, сделав выводы из своих «революционных» лозунгов, Андре Бретон в 1927 году тоже вступил в компартию Франции. Сюрреалистские зубры заигрывают с диалектическим материализмом, но в то же время выступают против Советской России. Новые идеологические обоснования Бретон находит в эстетических «установках» Льва Троцкого, который декларировал, что пока не достигнуто коммунистическое общество, искусство не может быть целиком коммунистическим и не должно обязательно выражать интересы и стремления рабочего класса (даже в социалистической стране). Именно в таком духе Бретон ответил на чёткий и недвусмысленный* вопрос Центрального Комитета КПФ: является ли сюрреализм социалистической литературой? Подвергнувшись партийной критике, Бретон уже в 1928 году вышел из рядов коммунистической партии и стал её заклятым врагом. Он выступил с нападками на партию, поддерживал Троцкого, изгнанного из Советской России, пытался создать новую школу. Лишившись своего левого крыла, сюрреализм стал откровенно реакционной идеологией. Хотя в годы второй мировой войны Бретон, находившийся в эмиграции в Нью-Йорке, выступал против фашизма, однако он в то же время предостерегал от «соприкосновения идей с человеческой массой». Виднейшей фигурой сюрреализма стал поэт и художник Сальвадор Дали, всё поведение и творчество которого носит отпечаток чисто циркового трюкачества, самодовлеющего артистизма. Бывшие сюрреалисты Поль Элюар и Луи Аргон пришли к социалистическому реализму.

Французский теоретик профессор Ив Дю__сси написал книгу «Сюрреализм», посвященную прославлению этого литературного движения. В ней он прямо заявляет: «Диалектика эволюции сюрреализма, таким образом, может быть сведена к трём именам — Лотреамон, Фрейд и Троцкий». Иными словами, сюрреализм опирается на литературу абсурда, на психологию абсолютного бессознательного и на политическую идеологию социального предательства. Конечным результатом сюрреализма является разрушение литературной формы. Это шокировало сорок лет назад, сегодня это всем надоело, даже бывшим поклонникам сюрреализма. Его лучшие поэты (сюрреализм не создал романа) порвали с ним, стряхнули с себя злые чары кошмарного сна, чтобы заново открыть солнце реальной жизни.

Французский сюрреализм оказал некоторое влияние на поэтов других стран, в том числе на Витезлава Незвала — замечательного чешского поэта, на мученика венгерской поэзии Аттилу Йожефа, на испанского национального героя Лорку. Однако в этих случаях следует говорить уже не о влиянии фрейдизма, а о влиянии замечательных французских поэтов Элюара, Арагона, быть может, также Рембо и Аполлинера,

* Вставка «в» в слове «недвусмысленны».

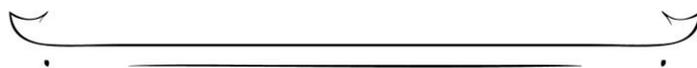


которые никогда не оставались рабами какой-нибудь доктрины. Эти влияния принесли большую свободу образного языка, большую смелость выражения, скрещивались с влияниями Маяковского, с национальными традициями, и такое сложное сплетение стилевых веяний, соприкасаясь с социальной действительностью и впитывая революционные идеи, превращалось в чудесное и благородное искусство. Например, Федерико Гарсиа Лорка глубоко связан с песенной стихией испанского романса, с гитарами Андалусии, с цыганским фольклором и с испанской классической поэзией. Его «сюрреализм» — случайное, а не закономерное; внешнее, а не внутреннее. Его творчество демократично и революционно. Поэтому Лорка оказался одной из первых жертв террора фалангистов. Расстрелянный в августе 1936 года в овраге Визнар около Гренады, он открывает длинный список расстрелянных поэтов-революционеров XX века.

В «чистом» сюрреализме (как мы видели, идея «чистого» сюрреализма была химерой, ложью) проявилось самое реакционное, самое разрушительное влияние фрейдизма на литературу. Это было разрушение основы художественного творчества — образно-языковой системы, сознательное подражание больной психике, уничтожение художественного единства. Неправомерным было бы говорить об успехах, даже частичных, сюрреализма. Успех принесло поэтам преодоление сюрреализма, освобождение от него, отказ от узурпации власти бессознательным и восстановление законного правительства — социального и революционного сознания. Правда, те, кто успешно преодолел сюрреализм, принесли с собой в реалистическую поэзию красочно обогащённую палитру, отдельные технические находки, новые формальные приёмы. Но эти новые приёмы и находки, значение которых не нужно преувеличивать, приобрели смысл и подлинное достоинство только в сфере реального искусства, только в условиях их рационального использования. Закостенелый сюрреализм наших дней выглядит уже анахронизмом, модой 20-х годов, и даже снобы на Западе предпочитают ему новые, более тонкие разновидности модернизма. Сюрреализм не пережил «классического» психоанализа Фрейда, который его породил.

Наиболее длительным и устойчивым влияние фрейдизма на литературу оказалось в главной капиталистической стране мира — в Соединённых Штатах Америки. Вопрос этот очень сложный и требует особого изучения. Мы сможем лишь коснуться проблемы американской фрейдистской литературы в её самом общем виде.

Своеобразие фрейдистского влияния в США заключается в том, что здесь целый ряд прогрессивных буржуазных писателей использовал мифологию Фрейда и его концепцию психической жизни как форму и отчасти обоснование протеста против деспотизма денежной цивилизации, против лицемерия буржуазной морали, против насилия над личностью. При рассмотрении этого влияния мы будем в основном опираться на американских исследователей. Вот как объясняет влияние фрейдизма на американскую литературу марксист Гарри К. Уэлс в своей книге «Павлов и Фрейд»:

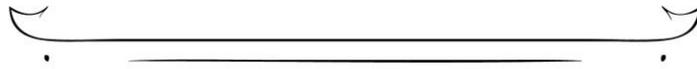


"Материал, данный Фрейдом, особенно подходил для использования в драме — вопросы пола, убийство, кровосмешение, извращения, формулы относительно развития характера и личных отношений и всепроникающий символизм. В то же время его психология представляла собой одну из сил, об"единение которых способствовало слову лживой морали, лицемерия и притворной стыдливости викторианского XIX века. В связи со всем этим, можно понять, как ей удалось компенсировать свои недостатки и стать господствующей популярной психологией в Америке."

Психоанализ после визита Фрейда в США в 1909 году обрёл здесь свою вторую родину. Он приобрёл здесь такую колоссальную популярность, что стал об"ектом шуток и анекдотов для «среднего человека» в Западной Европе, зачастую считающего (как это, например, показали некоторые анкеты среди рядовых французов), что фрейдизм — американское изобретение. Вопросы пола в Америке приобрели такое гипертрофированное значение, какого не знала старушка Европа с её религиозными, метафизическими, моральными поисками и её вечной заботой о куске хлеба. Высокий уровень жизни в США привёл к пышному расцвету буржуазного гедонизма, к жажде наслаждений, и этот гедонизм с небывалой резкостью столкнулся с суровой, почти пуританской моралью, унаследованной от первых пилигримов «Мэйфлауэра» и пионеров Дикого Запада. Американский «кент», лицемерная буржуазная мораль, сделалась духовной тюрьмой для многочисленных слоев мелкой буржуазии, не имевшей возможности скрывать свою интимную жизнь за величественными фасадами дворцов и вилл. Сама мелкая буржуазия испытывала потребность в более просторной одежде для своего «выросшего» — или просто гипертрофированного — стремления к наслаждениям, к свободному использованию своей (довольно жирной) доли материальных благ.

С этим бунтующим буржуазным гедонизмом, которому стало тесно в рамках «устаревшей морали» героического периода», слился и другой, не менее важный фактор. Либеральная интеллигенция США после первой мировой войны испытывала чувство протеста против ханжества и лицемерия своего класса. Вудро Вильсон победил на своих вторых выборах под лозунгом, украшавшим все его портреты: «Он удержал нас от войны.» Став президентом, Вильсон через год дал втянуть Соединённые Штаты в европейскую бойню. Весёлые американские солдаты, плившие с песней за океан «жарить кайзера», возвращались с кровавых полей Шампани, полные ненависти и разочарования. Презрение к патриотическим лозунгам, к официальной лжи, к религиозному благочестию, оправдывающему всю эту мясорубку, породило то умонастроение, которые мы знаем под именем «потерянного поколения». Скептицизм этого поколения направлялся в первую очередь против официальной идеологии.

Многим писателям и деятелям американской культуры фрейдизм представился как идеологическое оружие, разоблачающее истинную суть внешнего благонаравия и



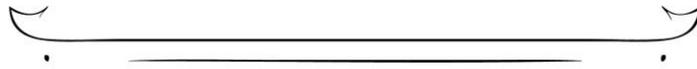
благопристойности, за которыми обрываются агрессия и разврат. Однако фрейдизм вместо стремления

к борьбе направлял их энергию на непрерывный самоанализ, на любование смутной глубиной своей души, породил отчаяние и неверие в лучшее будущее человечества.

Уже в 20-ые годы эти настроения захлестнули весьма значительную часть американской литературы, причём именно лучшую часть её. Ни для кого не секрет, что сам Теодор Драйзер, крупнейший мастер американского реалистического романа, друг демократии и свободы, пришедший впоследствии к коммунизму, испытал сильное влияние фрейдистских идей. Взять хотя бы его роман о художнике — «Гений». Анализируя характер и судьбу Юджина Витлы, мы видим, что в основе этого образа лежит неукротимое сексуальное влечение, неутолимый голод, который властно влечёт художника к прекрасным женщинам и в то же время является источником его чувства прекрасного, его художественной одарённости. Вначале Юджин сублимирует свое либидо в художественном творчестве, но затем этой сублимации оказывается недостаточно. Алчные эротические инстинкты требуют всё больше и больше пищи, а в мире, где царит золото, один путь к обладанию красотой и нежностью женщин... Юджин становится деятелем рекламного агентства, затем предпринимателем, играет заметную роль в обществе и, наконец, встречает юную, изумительно красивую Сьюзен. Здесь все его подавленные стремления вырываются на свободу. Потрясающая любовная драма Юджина приводит его к жизненному поражению. Опустошённый, разбитый в битве с обществом, он уже больше не художник, не гений, ему остались лишь его деньги, его непрерывно растущие доходы с выгодно помещенных капиталов. Наша «фрейдистская интерпретация» романа несколько утрировала. Драйзер совершенно объективно показал трагедию художника в буржуазном обществе, гибель искусства в неравном единобоовстве с капиталом. Однако романист допускает двойную мотивировку судьбы Юджина. Первоисточником таланта, честолюбия, энергии Юджина оказывается всё же всемогущий Эрос, да и во всём ходе событий эротическая одержимость «гения» играет очень важную роль.

В «Трилогии желания» именно Эрос является побудительным импульсом, толкающим Фрэнка Купервуда на завоевание мира.

Его хищная, неиссякаемая энергия, его жестокость и цинизм, жажда богатства, славы, первенства среди людей выглядят как производное от его бессознательного стремления к женской красоте, к молодости. Нет, Драйзер никогда не использует терминологию Фрейда, не интересуется патологией, снами, неврозами, сохраняет всё время твёрдые реалистические позиции. Однако сексуальные порывы его героев играют в романах роль античного рока. Внешняя среда воздействует в основном подавляюще. Фрэнк Купервуд после тюремного заключения стал лишь несколько осторожнее в своих методах, но не утратил прежней дерзости, цинизма, презрения к людям.

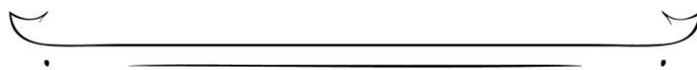


Такая позиция привела Теодора Драйзера к некоторой идеализации своего героя — сильного и жизнелюбивого капиталиста, подчас наделённого чертами сверхчеловека и заряженного огромной энергией, в основе своей сексуальной. Писатель осуждает своего героя и в то же время восхищается им. Мы можем отметить что при всей своей внешней привлекательности, остроумии, любви к искусству Фрэнк Алджернон Купервуд — интеллектуально неполноценный человек. Его хищная природа чужда настоящим полётам мысли, борьбе идей, недоступна подлинному глубокому сомнению. Правда, он вчуже уважает идейную твёрдость, убеждённость таких редких людей, как швед — губернатор, которого он «низложил» ради осуществления своих финансовых операций, но сам он не является человеком идеи. Его смелый практический разум служит своему бессознательному. Аффективная сторона психики преобладает над рациональной. Изумительно развитая деловая интуиция — вот основа его успеха, доминанта его поведения.

Тип капиталиста, «титана», созданный Драйзером, характерен, таким образом, своим сильным биологизмом. При всей убедительности и реалистической достоверности этого типа многое остается необъяснённым. Фрейдизм, хоть и в небольшой степени, ограничивал размах драйзеровского реализма, мешал писателю создать законченную картину американского общества. В известной мере Драйзер подменял социальные факторы психологическими.

Отчётливо проступает влияние психоанализа в творчестве талантливого романиста Скотта Фитцджеральда. Ограничимся свидетельством американского источника о «Tender is the Night», романе Фитцджеральда, изданном в 1934 году: «Подлинная природа этой «неясной трагедии, играемой далеко позади завесы»... остается непонятной, хотя безусловно сексуальной по своему происхождению. Творчество Фитцджеральда, как и По, окрашено образами кровосмешения. «Tender is the Night» психологически, быть может, самый интересный из всех романов Фитцджеральда, прямо затрагивает эту тему, но, как позже Фитцджеральд сказал о своём друге Ринге Ларднере, «он условился сам с собой высказывать только небольшую часть своей души». Что определённо, во всяком случае, — это то, что он никогда не сумел вплотную схватиться с центральным внутренним конфликтом своего творчества и продвигался в своих внешних культурных исследованиях американской финансовой аристократии ценой скорее подавления, чем решения этой проблемы. «Иными словами, Фитцджеральд «пожертвовал» проблемой патологических сексуальных влечений своему реалистическому изображению мира пресыщенных богачей, и за это его косвенным образом упрекают авторы процитированной выше «Литературной истории Соединённых Штатов».

Сильнейшее влияние психоанализа прослеживается в ряде новелл Шервуда Андерсона, одного из самых оригинальных американских писателей нашего века, оказавшего заметное влияние на стиль Хемингуэя. Его новеллы изобилуют образами де-



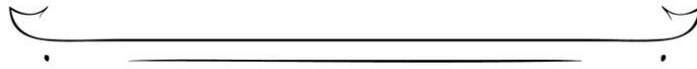
вушек, мучимых подавляемыми сексуальными влечениями и мужчин, тоскующих в плену нелепой и ненавистной морали. То это священник, подглядывающий из церковного окна, как в доме напротив голая женщина читает книгу, лёжа в постели. То странная девушка хватает первого встречного юношу, чтобы беспричинно отдаться ему. То мы видим мальчика — подростка, навсегда отравленного воспоминанием об увиденной им безобразной оргии, в которой участвует его любимый жокей, кумир его детства. В произведениях Андерсона встречается ж сексуальная патология, половые аномалии. Всё это накладывает болезненный отпечаток на творчество Андерсона, и подчас его справедливый бунт против удушающего ханжества американской провинции выглядит искусственно ограниченным. В лучших своих книгах однако Шервуд Андерсон обращается к социальной борьбе американских рабочих, к забастовочному движению, пытается создать образ революционера, вкладывая в эту попытку много сочувствия, но мало понимания. В целом творчество Андерсона определяют демократические и гуманистические тенденции, однако его пессимизм, отчасти связанный с теориями Фрейда, помешал писателю создать такие яркие и впечатляющие картины человеческой жизни и борьбы, какие удались Эрнесту Хемингуэю.

На наш взгляд, Хемингуэй остался верен традициям американского реализма, хотя и прошёл в свое время парижскую модернистскую школу. Фрейдизм остался чужд Хемингуэю. Несмотря на свою внешнюю грубость и кажущийся антиинтеллектуализм, Хемингуэй глубоко уважал человека, уважал духовные искания и борьбу людей, хотя относился с недоверием ко всем политическим учениям, ко всем политикам, к современному интеллигентскому философствованию. Как мог быть фрейдистом человек, который в двух войнах боролся против фашизма с пером журналиста или с оружием в руках и на закате своей жизни приветствовал кубинскую революцию? Фрейдизм, эта демобилизация гуманистического интеллекта, был органически чужд его мировосприятию.

Не имея возможности охватить в пределах доклада даже крупнейших представителей американской литературы XX века, мы позволим себе остановиться ещё на творчестве Уильяма Фолкнера.

К сожалению, Фолкнер до сих пор мало знаком советскому читателю. Американская критика всегда была крайне противоречива по отношению к этому замечательному художнику. В 30-х годах Фолкнера обвиняли в нигилизме, в аморальности, в дешевой сенсации. Его называли «Франкенштейном из Миссисипи», «фабрикантом» ужасов». Сегодня, когда Фолкнер уже умер — в ореоле славы, унося в могилу свою Нобелевскую премию, американская критика признала его величайшим американским писателем XX века.

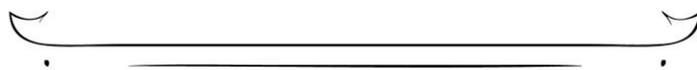
Оценка его творчества не входит в наши задачи. Мы знаем, что это был большой, мыслящий писатель, что его волновали общественные и моральные проблемы самой злободневной актуальности.



Однако он в то же время как бы мифологизировал эти проблемы, ища для них аналогии и пути решения в Библии, в мифологии индейцев, в греческой мифологии, в мире верований и легенд американских негров, которых этот обедневший потомок плантаторов знал, как никто иной. Он стремился придать своим проблемам вневременной вечный, общечеловеческий смысл. Он творил собственную мифологию, героический эпос американского Юга. Стиль Фолкнера чрезвычайно сложен, его романы изобилуют внешне беспорядочными событиями, фабула их перепутана, хронология подчас перемещена. Это настоящий хаос, составленный из повествований разных рассказчиков, каждый из которых освещает события по-своему. Огромную роль играет внутренний монолог, диалоги героев, «поток сознания». На каждом шагу читатель спотыкается об ретроспекции и отступления. Но весь этот хаос, запутанная фабула и крайний релятивизм повествования подчинены строгой дисциплине. Такими трудными и сложными путями Фолкнер создаёт необычайно впечатляющую и резкую картину жизни американского Юга, описывает физическое и моральное вырождение южной аристократии, её гибель под натиском новой буржуазии. Стиль Фолкнера — прямое выражение духовного распада, смятенности, катастрофичности сознания большинства его героев.

Быть может, это до какой-то степени объясняет интерес Фолкнера к патологическим явлениям в психике. Его мир — это клубок комплексов, психических травм, бессознательных вожделений. Его герои обременены желаниями, преступлениями, героизмом и малодушием своих предков. Фолкнер приписывает биологической предистории индивидуума, т.е. его наследственной психике, прямо-таки роковую, определяющую роль в его жизни. Фолкнеровский герой — раб Эдипова комплекса, комплекса кастрации, комплекса неполноценности. Романист гигантски преувеличивает роль бессознательного, расширяет эту роль до размера мифов, заставляет его управлять всеми человеческими побуждениями, всеми поступками. Он извлекает из воображаемых недр психики самые постыдные, самые неисследованные импульсы и стремления.

Однако вся эта мистика, перемешанная с фрейдизмом в творчестве Фолкнера идёт бок о бок с самой достоверной, точной, беспощадно правдивой историей. История падения Юга и капиталистической экспансии Севера. Мы видим, как на смену гордым, но бессильным Компсонам приходят отвратительные Сноупсы, символизирующие самые низменные черты человеческой природы. Аристократия вымирает. Буржуазия омерзительна. Где же герой завтрашнего дня? Честному и жизнеспособному Рэтклифу не достаёт активности. Люди труда вызывают симпатию Фолкнера, но для него это лишь фон, мощная почва, пассивная основа исторического процесса. И вдруг в 1959 году в романе «Особняк» Фолкнер выводит причудливый, символический образ коммунистки Линды. Эта красивая женщина совершенно глуха, изолирована от окружающего мира и абсолютно одинока. Но именно ей, наряду с несчастным маленьким зверем Минком Сноупсом, Фолкнер вручает право суда и кары над бан-



киром Флемом Сноупсом, фанатиком прибыли, утвердившим свою огромную несправедливую власть на руинах погибшего «благородного класса» южных джентльменов...

Нет смысла приписывать Фолкнеру симпатии к коммунизму. Нет, он критиковал капитализм справа, с архаических позиций. Чёткое внимание тенденций исторического развития совмещается у него с символической трактовкой этого развития. Но не случайно в «Особняке» справедливость связывается с образом коммунистки, которая, кстати, оказывается последним отпрыском старых благородных фамилий Юга. Ещё раз нужно подчеркнуть символичность фолкнеровского психологизма, какой-то мистический характер его обобщений. Мифы психоанализа послужили Фолкнеру готовыми символами при изображении его доминирующего исторического и морального конфликта Севера и Юга. Патологизм его героев объективно отражает маразм его собственного класса. Поэтому творчество Фолкнера выглядит как потрясающее самоотрицание. Отрицание американской действительности во имя неясного будущего, произнесённое устами представителя этой действительности, связанного с нею сотнями кровных уз. Тем самым, Фолкнер оказывается неизмеримо выше фрейдизма с его цинической этикой и признанием бесполезности борьбы.

Особо важно влияние фрейдизма на американскую драматургию вообще, и в частности на творчество Юджина О'Нейла и Теннесси Уильямса. Артур Миллер подчас допускает двойную мотивировку действия: его герои — социальные типы, и в то же время они находятся во власти вневременных биологических влечений, унаследованных от древних предков. Таков, например, Эдди Карбоне в пьесе «Вид с моста». Такая двойственная мотивировка приводит к тому, что и донос Эдди, и неотвратимая казнь предателя в образе Марко, появляющегося на сцене подобно ангелу смерти, — весь этот напряжённый и весьма злободневный конфликт, отразивший эпоху маккартизма в США, в известной степени мистифицируется драматургом, приобретает какой-то внеисторический роковой характер.

Но самым ярким образцом влияния фрейдизма на драматурга является творчество Теннесси Уильямса. Одно время этого талантливого автора наши вульгаризаторы рассматривали только как «поставщика непристойности», как порнографа. Нечего и говорить об <с>ухости такой «пуританской» оценки. Да, конечно, пьесы Теннесси Уильямса изобилуют описаниями эротических переживаний и более или менее открытыми сценами физических сближений. Но это не значит, что Уильямс — обыкновенный эротоман. Нет, этого человека волнуют важные социальные проблемы его родины, ор<п>ять-таки всё того же американского Юга. Но он настолько проникнут фрейдизмом, что даже не мыслит общество иначе как сумму индивидуальных психических миров, а эти психические миры для него прежде всего определяются сексуальными и агрессивными инстинктами. Мотивы эротизма, смерти и безумия пронизывают всё творчество Уильямса. Возможно, такая позиция драматурга во многом определяется моральным разложением Юга, этого «медовогоубого сифилитика», по образной

⏏

характеристике негритянского поэта (звезда Юга, город Нью-Орлеан, считается в США признанной столицей проституции).

Теннеси Уильямс пишет пьесы с 15 лет, а сейчас ему 51 год. Мелодраматическая иррациональность его зрелого творчества определяется мучительными и почти безнадежными поисками решения тех американских проблем, которые порождены духовным кризисом страны и к которым, по убеждению многих интеллектуалистов, неприменима революционная материалистическая* мысль.

Идея распада побеждает во внутреннем конфликте автора и разрушает образы. «Их поведение, — пишет Джон Говард Лоусон, — становится настолько отчаянно-безумным, оно в такой мере определяется их стихийными импульсами, что люди перестают быть людьми и действие пьесы растворяется в иррациональном неистовстве». (Дж. Г. Лоусон, «Современная драматургия США», журнал «Иностранная литература» № 8 за 1962 год).

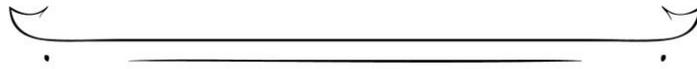
Быть может, самая знаменитая из пьес Уильямса — это «Трамвай, называемый желанием». Это жестокая, мрачная пьеса с оттенками нимфомании, гомосексуализма, безумия и распада. Герой пьесы, грубый, жестокий Стенли Ковальский символизирует животную мужественность, которую автор пьесы рассматривает как противоядие от упадка общества Юга. Теннеси Уильямс разделяет фольклорную идею о том, что деградация южан в социальном клане обусловлена их деградацией психической, их духовным бессилием и даже (в конечном счете) — распространяющейся половой импотенцией.

Это типично фрейдистское «переворачивание вверх ногами» взаимосвязи «личность — общество». По этой идее, чрезмерная сексуальная активность общества Юга вызвала его бессилие, опустошение деградацию и была причиной общего социально-экономического и культурного упадка южных штатов.

Символом Юга в пьесе является полубезумная красавица Белла, одержимая повышенной сексуальной возбуждённостью. Стенли Ковальский овладевает ею, когда его беременную жену увозят в родовспомогательное заведение, Вся эта фрейдистская картина патологической и животной страсти возводится драматургом в степень мифологии. Сам Теннеси Уильямс отлично понимает, что делает. В прошлом году он дал еженеделнику «Тиэтр артс» очень любопытное интервью, где, между прочим, говорит: «Я ведь занимаюсь тем, что создаю воображаемые миры, в которые могу уйти из реального мира, потому что я так и не сумел прийти к принятию мира, где живу».

По ведь это значит, что сам Уильямс сознаёт иллюзорность собственных построений, связанных с фрейдистской концепцией личности и общества. Сознаёт — и не может подняться над ней. «Литературный или псевдолитературный стиль моих пьес изживает себя», — с горечью признается он.

* так в машинописи

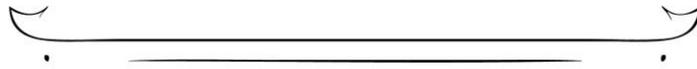


Весьма показательна пьеса Уильямса «Сладкоголосая птица юности». Здесь много подлинной, жестокой правды жизни. Мы видим здесь семью сенатора — южанина, типичного американского политика, который сделал карьеру и сколотил состояние на грязных махинациях, но под знаменем незыблемых принципов свободы и моральной чистоты. Главный герой пьесы — сильный и красивый Чанс Уэйн, бедный честолюбец, обезумевший от желания стать богачом. Жертвуя ради своей цели всем, что есть в нём чистого и светлого, он становится «жиголо», мужчиной — проституткой, которому богатые дамы платят за любовь. Единственное человеческое чувство, которое он сохранил, это любовь к дочери сенатора. Чтобы преуспеть и жениться на той, кого он любит, Чанс Уэйн пускается на любую подлость и любую жестокость: он готов шантажировать свою содержательницу, бывшую кинозвезду, а ныне алкоголичку, стоящую на грани самоубийства. Кульминационной сценой пьесы является кастрация Чанса Уэйна после того, как он овладел любимой девушкой. Комментируя пьесу Уильямса и поставленный по ней фильм, критик французской газеты «Юманите» восклицает: «Какая жестокая и полная отчаяния живопись! Продавцы чёрных очков должны наживать состояния в Соединённых Штатах!» Действительно, в этой глубоко пессимистической пьесе, действие которой движут алчность и секс, нет места никакой надежде, никакому проблеску завтрашнего дня. Общественная проблематика, интерпретированная в духе фрейдизма, представляется совершенно неразрешимой. Несмотря на яркую характерность действующих лиц, свет болезненной фантастики придаёт им призрачный, нереальный смысл. Эти «человеческие отбросы» скорее всё-таки воображаемые, чем реальные.

Теннеси Уильямс попытался не так давно создать и своего положительного героя. Эта попытка — пьеса «Орфей спускается в ад» (или точнее «Орфей Нисходящий»). Её главный герой — странствующий певец Вэл, человек в куртке из змеиной кожи, с неразлучной гитарой, на которой расписались знаменитые американские артисты и музыканты, друзья Вэла, в том числе и великий джазовый трубач Луис Армстронг. Уильямс наделяет своего героя чертами сходства с героем древнегреческой мифологии Орфеем.

Когда Орфей играл на своей арфе и пел, то его заслушивались горы и деревья, море переставало бушевать и стихало, хищные звери ложились у ног певца. Орфей — символ светлого гармонического начала в человеческой душе, символ высокой ясности, мира и красоты. Пьяные, безумные вакханки убили и растерзали Орфея.

Этот древний сюжет Теннеси Уильямс переносит в обстановку маленького американского городка с его невежеством, дикостью, зверской жестокостью. Это царство тёмных сил — ад, в который нисходит Вэл, подобно тому, как древний Орфей спускался в царство Аида, чтобы вывести оттуда свою Эвридику. Конфликт Вэла с этим американским адом кончается зверской расправой над певцом, которого линчевали



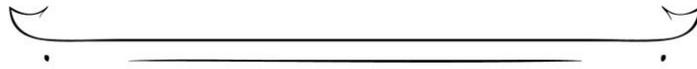
местные фашисты. Поражение любви и добра в пьесе носит абсолютный характер. Извечное, иррациональное зло торжествует полную победу.

Итак, можно сделать общий вывод: влияние идей фрейдизма в США носит отчётливо выраженный демобилизующий характер. Воспринятые передовыми художниками США как обоснование их стихийного социального критицизма, эти идеи, в тех случаях, когда писатель остаётся под их властью, обезоруживают его и лишают этот критицизм его правильной цели. Происходит подмена общественно-исторических понятий индивидуально-психологическими. Когда виноваты все, тогда никто не виноват. Социальный критицизм обращается к проблеме вневременного зла и растворяется в чёрном безумии абсолютной безнадёжности. Величие писателя можно измерять в данном случае степенью его преодоления фрейдизма, так, Теодор Драйзер в основном оставался на позициях материализма, и его привлекали в основном социальные конфликты и их отражение в человеческой психике. В некоторых случаях этот крупнейший писатель правильно решает вопрос о соотношении сознательного и бессознательного в человеческой жизни, об усилении роли аффективного момента психики в условиях капиталистической конкуренции. Уильям Фолкнер — полная противоположность Драйзеру. Гомер американского Юга целиком воспринял фрейдизм, но включил его как подчинённый элемент в сложную систему своего мировоззрения и в конечном счёте, проявляя весьма оригинальную непосредовательность, выработал свой взгляд на историю, отличающийся крайним символизмом выражения, но оптимистичный по своей глубоко затаённой сущности. Драйзер и Фолкнер являют пример двух различных художественных путей преодоления фрейдизма.

Фрейдизм в драматургии США дошёл до крайних пределов распада и мрака. Сам Артур Миллер, испытавший в известной мере его влияние, но оставшийся, тем не менее, подлинным реалистом в изображении личности и общества, так характеризует губительную силу этого воздействия: «Пятидесятые годы — это эпоха «тумана» в американской драматургии, атмосферы жестокости, романизированной неврастении, трансформации внешних конфликтов в душевную борьбу одиночки. Причём есть тенденция все разновидности конфликтов сводить к сексуальному».

Если в Австрии психоанализ повлиял на развитие психологической новеллы, если во Франции он стал одним из истоков сюрреализма, то в Соединённых Штатах Америки он породил, пользуясь выражением Миллера, «туман», туман отчаяния и половой ненормальности, и из этого тумана вырвались только самые сильные творцы: одни, как Драйзер, поднявшись на горные вершины современной мысли, другие, подобно Фолкнеру, возвышаясь над туманом исключительно благодаря своему росту.

Влияние фрейдизма на литературу далеко не исчерпывается названными именами. Оно может служить темой многотомных трудов. При всей нашей симпатии ко многим писателям — фрейдистам, мы можем сделать вывод, что это влияние, ориентируя их на изучение человеческой психики и места человека в обществе, в то же вре-



мя в большинстве случаев предлагало и навязывало им ложные решения. Отношение писателей к своим героям стало более комплексным, методы изображения зачастую существенно усовершенствовались, но это было достигнуто ценой «тумана», ценой утраты исторического горизонта. Только пройдя через фрейдизм и так или иначе преодолев его, крупнейшие писатели Запада, добились нелёгкого успеха. Столкновение с фрейдизмом и его преодоление способствовали их конечной победе.

В тех случаях, когда идеи психоанализа непосредственно врываются в сам процесс художественного творчества, это приводило к явлениям разрушения искусства, к обесмысливанию мира.

6. Заключение

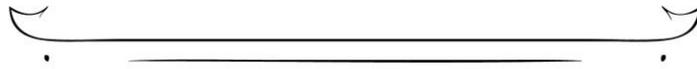
Фрейдизм возник в результате кризиса механистического материализма, недостаточного для решения научных проблем, выдвинутых открытиями XIX века. Эклектически смешивая в своей психологии материализм с субъективным идеализмом, Фрейд в течение всей своей жизни эволюционировал в сторону последнего. Конечные выводы из «метапсихологии» Фрейда носят реакционный общественный характер и предлагают, по сути дела, пассивное самоусовершенствование большинству людей и активное самоутверждение отдельным «сильным личностям.» Фрейдизм об"ективно смыкается с ницшеанством.

Психология бессознательного неправомерно биологизирует личность и сводит всё многообразие психической жизни к аффективной стороне психики. Это такое же огромное заблуждение, как и его полярная противоположность* — «чистый» рационализм. Только на философской основе диалектического материализма возможно научное решение проблемы бессознательного, его места в личной и общественной жизни. Эта проблема, которую не удалось решить Фрейдю, но которая впервые была поставлена им, до сих пор не получила достаточного освещения в настоящей науке. Вот почему фрейдизму удалось привлечь к себе огромный интерес деятелей культуры (в основном не психологов) в странах Запада.

В отдельных случаях этот интерес сыграл роль стимула в самостоятельных поисках истины, и писатели, преодолевшие влияние антинаучных фрейдистских идей, нашли оригинальные «практические» решения психологических проблем. Однако там, где фрейдизм воспринимался некритически, он породил в литературе глубоко упадочные течения (сюрреализм).

В настоящем докладе затронуты только факты из области серьёзной литературы. Мы ничего не сказали о грязной стихии массовой литературной продукции, где

* зачеркнуто: «крайность»



безраздельно царит фрейдистская точка зрения на человека как на животное, где поэтизируются в самой вульгарной форме мужчина — садист, самец с огромными кулаками, с выступающей челюстью и интеллектом гориллы, и женщина — эротоманка, всегда в дразнящем неглиже, сладострастно трепещущая под магнетизмом мужского взгляда, прикосновения или удара, с длинными ногами профессиональной «раздевальщицы» и с интеллектом курицы. Эта массовая продукция представляет собой самое дешёвое издание фрейдистских идей.

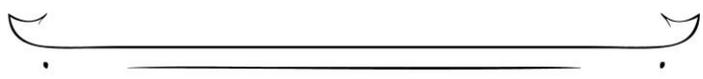
Задачей марксистской науки является не голословное отрицание фрейдизма, а глубоко аргументированное научное опровержение его. Времена памфлетов прошли, в сфере современной психологии памфлет не может служить оружием идеологического спора. Советская наука приступает к разработке материалистической теории бессознательного. На упреки в игнорировании проблемы учёные нашей страны отвечают делом.

Для литературоведа имеет большое значение знакомство с фрейдизмом и его влиянием на литературу, так как без такого знакомства вряд ли возможна всесторонняя оценка литературы Запада и «оценка оценок», т.е. критика современного буржуазного литературоведения. В Европе фрейдизм перестаёт быть самым активным течением общественной мысли, уступая своё место экзистенциализму. Литературная критика экзистенциалистов и близкое к ним литературоведение в целом противостоят фрейдизму, так как «свобода» и «выбор» противостоят фрейдистскому детерминизму и пассивности. Однако в Соединённых Штатах Америки фрейдизм сохраняет своё огромное влияние.

В каждом отдельном случае влияния психоанализа на творчество того или другого художника необходим строго дифференцированный подход, чёткое разграничение между некритическим следованием фрейдизму и оригинальной трактовкой проблемы бессознательного, трактовкой, которая может содержать зерно истины.

Для того, чтобы бороться по-настоящему, нужно знать врага.

В этом цель нашего изучения фрейдизма. Только покончив с шапкозакидательством и всей пустой фразеологией презрения, мы можем вырвать у фрейдизма его «монополию атомной бомбы» — проблему бессознательного. Только в соотношении с этой проблемой, мы можем найти правильный путь исследования современной литературы.



К вопросу о влиянии фрейдизма на современную литературу

Доклад

I. Мнимое беспристрастие Зигмунда Фрейда

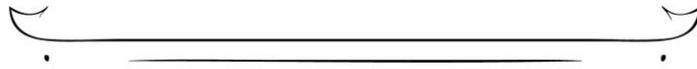
В своей книге «По ту сторону принципа удовольствия» (1920) Зигмунд Фрейд писал: «Меня могли бы спросить, убежден ли я сам и в какой степени в развитых здесь предположениях. Ответ гласил бы, что я не только не убежден в них, но и никого не стараюсь склонить к вере в них. Правильнее: Я не знаю, насколько я в них верю. Мне кажется, что аффективный момент убеждения вовсе не должен приниматься здесь во внимание. Ведь можно отдаться ходу мыслей, следить за ним, куда он ведет, исключительно из научной любознательности или, если угодно, как *advocatus diaboli*, который из=за этого сам все же не продается черту»⁵.

Фрейду свойственно было становиться в позу беспристрастного исследователя, лишённого фанатической убежденности, подобно доктору теологии, который во время канонического процесса в Риме играет роль «Адвоката дьявола» и оспаривает право усопшего подвижника на причисление к лику святых. Советские критики фрейдизма (в частности В. Днепров) указывали на скрытую заинтересованность Фрейда, проступающую при внимательном рассмотрении под его мнимым бесстрашием. В нетерпеливом стремлении к конечной истине, сознавая скудость опытных данных, Зигмунд Фрейд предоставил будущим ученым заполнить зияющие провалы в физиологическом обосновании своей системы и потребовал признания своего права на свободную игру интуиции. Начиная с утверждения, что он никому не навязывает находок, сделанных в этой игре,^{*} отец психоанализа постепенно превращает свои предположения в законы почти аксиоматического характера и в конце концов диктует свое мнение другим.

Примером этого может служить письмо Фрейда от 19 октября 1920 года, написанное Стефану Цвейгу по прочтении книги последнего «Три мастера: Бальзак, Диккенс, Достоевский». Письмо начинается с благодарности за подаренную книгу и похвал таланту ее автора. Однако похвалы относятся лишь к портретам двух великих романистов Запада. Что касается Достоевского, то здесь Фрейд прозрачно намекает на неудачу автора. «Чувствуются пробелы и нерешенные загадки, — пишет Фрейд.

⁵ "По ту сторону принципа удовольствия", Москва, 1925, стр. 104.

* зачёркнуто: «что»

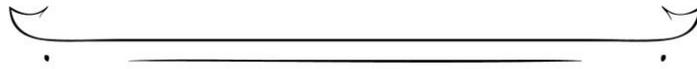


— Позвольте мне предоставить Вам некоторые материалы, какими я в качестве дилетанта могу располагать. Возможно, что психопатолог, в руки которого на сей раз попадает Достоевский, окажется в лучших условиях для суждения». Вступление интригует, каковы же эти «некоторые материалы»?

«Я считаю, что Вы не должны были принимать в расчет предполагаемую эпилепсию Достоевского. Весьма неправдоподобно, чтобы он был эпилептиком». Вот пример беспристрастного исследования в духе Фрайда! В последующих строках он развивает собственный взгляд на болезнь Достоевского, которую считает разновидностью истерии. Уверенным тоном ласкового учителя Фрейд разъясняет своему корреспонденту: «Почти все характерные черты его поэзии, из которых ни одна не ускользнула от Вас, восходят к его психической или скорее сексуальной конституции, для нас ненормальной, а для русских более привычной...» Все это довольно пространное письмо представляет собой настоящую лекцию психоанализа, где каждая строка дышит властным желанием внушить Цвейгу «более правильное» понимание Достоевского. Особую пикантность нашему примеру придает то, что письмо Цвейгу написано в том же 1920 году, когда вышла книга «По ту сторону принципа удовольствия» с вышеприведенным заявлением о нежелании автора кого-либо убеждать.

Вся деятельность Фрейда противоречит этому заявлению. Возникнув как метод лечения нервных болезней, психоанализ постепенно расширял свои притязания, вторгаясь в историю, теорию искусства, в «философию культуры». По Фрейду, общество покоится на соучастии в доисторическом отцеубийстве, религия — массовое чувство вины, бог — превознесенный отец; весь исторический процесс выводится из комплекса Эдипа, присущего каждому индивиду и человечеству в целом. История движется, главным образом, в результате влияния великих людей, массы испытывают потребность в великих людях, и корень этой потребности — тоска по отцу, живущая в каждом с детских лет. Однако неудовлетворенный половой инстинкт масс, энергия которого перенесена на агрессивный инстинкт, порождает бунты и забастовки, производственный травматизм — это проявление бессознательного стремления рабочих к «самокачанию», следствие все того же изначального чувства вины. Комплекс Эдипа в зашифрованном виде скрывается в любом произведении искусства. Так, «Джоконда» — воплощение сексуального влечения Леонардо да Винчи к матери, т.к. эта флорентийская дама с ее зрелой красотой якобы символизировала для великого живописца его мать. Нерешительность и колебания Гамлета (согласно анализу Отто Ранка) объясняются влечением к матери и бессознательной ненавистью к отцу, в результате которых Клавдий оказывается исполнителем подавленных желаний самого датского принца. Вообще, тема кровосмешения, по утверждению Фрейда, занимает центральное место в мотивах художественного творчества.

Притязания фрейдизма на универсальное значение встречали отпор уже в среде буржуазной науки. Даже Карл Густав Юнг, основатель собственной школы психо-

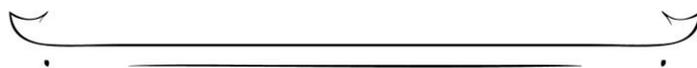


анализа, признал, что выводить художественное произведение из личных комплексов автора — значит ставить его на ступень простого невроза. Тем не менее, фрейдизм оказал сильное и длительное влияние на буржуазное искусство Запада, в особенности на литературу и кино. Обзор этого влияния не входит в задачи настоящей работы, но представляется небесполезным осветить некоторые частные аспекты вопроса, отметить некоторые особенности влияния фрейдизма на поэзию и драму.

Следует, быть может, прежде всего сказать о грязной стихии массовой литературной продукции, в которой безраздельно царит фрейдистская точка зрения на человека как на животное. Миллионы тонких книжек в пестрых обложках в вульгарной форме поэтизируют мужчину — садиста с огромными кулаками, выступающей челюстью и юмором гориллы, а также его подругу — эротоманку в дразнящем неглиже и с куриным интеллектом, которая сладострастно трепещет под магнетизмом мужского взгляда, прикосновения или удара. Эта массовая продукция представляет собой самое дешёвое издание идей фрейдизма. Издатели и телевизионные постановщики утверждают, что, поглощая сцены избиений, пыток и насилия, подростки дают выход подавляемым сексуальным и агрессивным инстинктам, которые тем самым из вечно таящейся угрозы превращаются в безобидное развлечение. На деле же эта литература, этот суррогат духовной пищи, играет роль провоцирующего фактора, своего рода «воспитания» подрастающего поколения в духе жестокости, антигуманизма и презрения к женщине.

Но влияние фрейдизма захватило и серьёзную, «большую» литературу. Проблема бессознательного и его места в жизни личности, не нашедшая освещения в науке XIX века, впервые была поставлена Зигмундом Фрейдом. Общеизвестно, что философы и романисты трактовали эту проблему и до него, но именно Фрейд предпринял отчаянную, авантюристическую попытку перенести эту проблему на почву психологии. Его учение неправомерно биологизирует личность и сводит все многообразие духовной жизни к аффективной стороне психики. Только на основе диалектического материализма возможно научное решение проблемы бессознательного, его места в личной и общественной жизни. Но сама постановка назревшей проблемы на время привлекла к себе огромный интерес деятелей культуры в странах Запада, которые вместе с ней восприняли и фрейдистскую мифологию, и чудовищную гипертрофию сексуального начала, и демобилизующую этику фрейдизма, предлагающую, по сути дела, пассивное самоусовершенствование большинству людей и активное самоутверждение отдельным «сильным личностям», что объективно смыкается с нищезанеманием.

В отдельных случаях интерес к проблеме бессознательного сыграл роль стимула в самостоятельных поисках талантливых художников, и они, преодолевая влияние фрейдизма, нашли оригинально <ы>е «практические» решения и сумели подняться над уродливо однобокой, биологической трактовкой личности: Томас Манн, в некоторых произведениях — Шервуд Андерсон, Скотт Фитцджеральд, поздний Уильям



Фолкнер. Однако в большинстве случаев фрейдизм, воспринятый некритически, явился причиной разрушения искусства или крайнего сужения горизонтов художника.

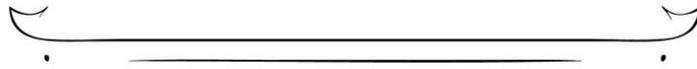
Допуская большое обобщение, можно сказать, что влияние фрейдизма на буржуазную литературу было двояким: первое — когда художники, уверовавшие в учение Фрейда, в своих произведениях применяли его для объяснения явлений жизни или ориентировались на него в своих тематических поисках; второе — когда это учение применялось к самому творческому процессу. Влияние второго рода оказывалось наиболее сильным и деформирующим. Оно явилось одним из главных элементов самого шумного литературного движения нашего времени — сюрреализма.

II. Бунт или игра?

Сюрреализм был порожден глубоким духовным кризисом буржуазной интеллигенции Франции после первой мировой войны. Первые ласточки этого кризиса начали вить свои гнезда еще задолго до того, как заговорили её пушки. В конце «Прекрасной эпохи» скептицизм начинает всё глубже проникать в умы интеллектуалистов, анархисты стреляют в президентов и останавливают на больших бульварах Парижа автомобили государственного казначейства, всякая мораль становится предметом утонченных насмешек художников, поэты авангарда ломают правила синтаксиса и ликвидируют пунктуацию, художники-кубисты разлагают предметный мир на всё более и более дробящиеся осколки, грани и плоскости, а вчерашние парии — импрессионисты с их громогласно заявленным презрением к «литературщине», к сюжету, к общественной теме успевают сделаться героями дня и уступить место новым модам, новым кумирам.

После странного потрясения, вызванного войной, нигилизм и скепсис интеллигенции нашли свое выражение в анархической революции против всего старого искусства, против всего, что было создано раньше. Ненависть к своему преступному обществу и всей его культуре при отсутствии социальной перспективы привели к полному безверию, к абсолютному отрицанию. Такой характер носил бунт дадаистов, группы, сложившейся в 1916 г. в Цюрихе вокруг поэта Тристана Цара. Дадаисты торжественно декларировали презрение к человеку, разуму, морали и искусству. После войны дадаизм переместился в Париж, где породил публичные манифестации в вызывающе нелепой одежде, бесчисленные «идейные» скандалы и драки, затеянные по литературным соображениям, Апостолы новой идеологии в своём творчестве апеллировали к бессознательному, отрицали логику и взрывали синтаксис. Их стихи поражали читателя своей принципиальной нелепостью. Целью искусства становится эпатирование, «ошарашивание» читателя или зрителя, и модное словцо: «Epatant!» — становится наивысшей оценкой.

В эти годы сюрреализм выделился из дадаизма и вскоре один остался на поле боя. Ядром движения явилась редакция дадаистского журнала «Литератюр», осно-

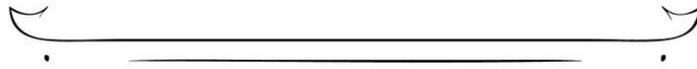


ванного в 1919 году: Андре Бретон, Филипп Супо и Луи Арагон, Именно в этом журнале в 1921 году появились «Магнетические поля» Бретона и Супо — первое чисто сюрреалистское произведение. Если дадаизм был абсолютным отрицанием, которое не щадило и самоё себя, то сюрреализм явился организованным движением, попытавшимся утвердить «новый порядок ценностей». Теоретиком и общепризнанным мэтром сюрреализма стал Андре Бретон.

Этот врач, увлечшийся психоанализом, завязал личное знакомство с Зигмундом Фрейдом и стал ревностным пропагандистом его учения. Бретон сформулировал в «Манифесте сюрреализма» (1924) теоретическое обоснование своего движения. То было время растущей популярности Фрейда во Франции. Основываясь на интуитивизме Брегсона и в особенности на фрейдовской психологии бессознательного, Андре Бретон разработал сюрреалистскую теорию искусства, провозгласил «пять принципов» сюрреализма: подсознание, галлюцинация, безумие, мечта, чудесное — и объявил, что «новые ценности» освобождают художника, создают принципиально новый способ видеть и чувствовать мир. Предмет искусства — не реальность, а сверхреальность (la surrealite), мир бессознательного, аффективных порывов, безумия и грёз. Бретон заявлял, что дух, «нагруженный идеальным количеством событий», может раскрыть все своё богатство только в произведениях, где выявляется «действительное функционирование мысли», где основополагающая «сверхреальность» переводится непосредственно, не проходя ни через какую цензуру сознания. В творческом процессе сознание участвовать не должно.

Каковы же были средства освобождения от цензуры сознания? Прежде всего, как сказал тогда Луи Арагон, это было «беспорядочное и страстное использование ошеломляющего образа». Затем — подчинение грёзам, снам, галлюцинациям, которые, согласно Фрейду, являются важнейшими свидетельствами нашего бессознательного. Далее — возможно более полный произвол субъективного начала в творческом процессе, а также, по словам Бретона, создание объектов, «не имеющих эквивалента в природе». Эти знаменитые «сюрреалистические объекты» были воинственным вызовом здравому смыслу, активным обесмысливанием мира. Так, Марсель Дюшан «создал» птичью клетку, заполненную кусочками белого мрамора, напильного наподобие кубиков сахара; в клетку был воткнут термометр, а всё это «художественное целое» снабжено издевательской надписью: «Why not sneeze?» (Почему не чихнуть?)

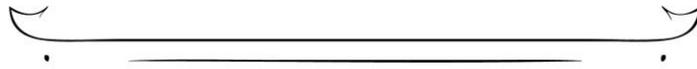
Бретон призывал к реализации объектов, почерпнутых только из снов. Несколько позже Сальвадор Дали изобрёл искусственные ногти с зеркальцами, чтобы глядеться в них, кресла из бакелита, моделированные по отпечатку тела самого покупателя, и «платья с фальшивыми частями и анатомическими выпуклостями, искусно расположенными внутри, для создания типа женщины в соответствии с эротическими фантазиями мужчины».



Сюрреалисты характеризуют свой художественный метод как «автоматическое письмо» — отражение бессвязного потока образов, свободно выливающегося из неведомых и тёмных глубин бессознательного. По их утверждениям, автоматическое письмо и гипноз расширили поле поэтического эксперимента до самых источников мысли, т.е. до того, что само по себе не является мыслью. Поэзия и живопись сюрреализма зачастую напоминают стихи и рисунки шизофреников. Это вполне естественно. Ведь психические заболевания сопровождаются нарушениями нормальной связи между первой и второй сигнальными системами. Сюрреалисты же, люди психически вполне здоровые (что доказывает хотя бы классически отчётливый стиль Бретона в его манифестах), сознательно стремятся нарушить эту связь в своём мозгу, хладнокровно и «с заранее обдуманном намерением» расстраивают взаимодействие первой и второй сигнальной системы. Они не могут совсем отключить вторую сигнальную систему, но лишают её организующей функции, оставляя ей лишь экспрессивную. Таким образом, сюрреализм можно охарактеризовать как планомерно осуществляемое искусственное психическое заболевание, когда художник сознательно отключает сознание или, вернее, сознательно подчиняет его бессознательному. В поисках «промежуточных» состояний психики сюрреалисты обращались к гипнозу и даже опиуму. Тем не менее, их судорожное балансирование на грани галлюцинации оставалось не чем иным, как детской игрой в безумие, нарочитым беснованием, возведённым в эстетический принцип. Сюрреализм вырывает личность из социального контекста, а бессознательнее начало в личности — из контекста психического. Автоматическое письмо — это предельное самовыражение, как исповедь больного, лежащего на кушетке психоаналитика.

Но сюрреализм, даже с его собственной точки зрения, содержит неразрешимое внутреннее противоречие. Сознательно и по доброй воле сойти с ума невозможно. Дети, играя в безумие, сознают, что это игра. Их прыжки, гримасы и жесты завершаются взрывом смеха и переходом к другой игре. В отличие от детей, сюрреалисты делают вид, что принимают свою игру всерьёз. В их искусстве всегда есть элемент «священного обмана», шаманства. «Великие жрецы» сюрреализма лишь притворялись, что пишут «автоматически»: на деле их поток нелепых, несоединимых образов тщательно продуман. Ими руководит чёткая логическая тенденция — не допустить никаких признаков связности, никакой последовательности ассоциаций. Но ведь вычёркивание следов логического мышления (от которого никто не в силах «избавиться») — это тоже сознательная и целенаправленная обработка. Таким образом, творческий процесс у сюрреалиста противоречит по своему характеру его собственной

цели. Мы можем ясно ощутить напряжённую, мучительную искусственность этого «разумного безумства» в таком отрывке из Бретона:



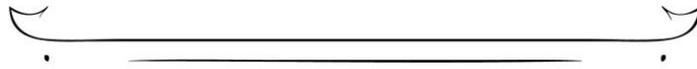
Разумеется, далеко не все сюрреалисты могут быть причислены к шаманам. Так, чудесный лирик Поль Элюар творил действительно спонтанно, как бы грезя вслух с открытыми глазами. Но именно потому, что он был внутренне честным, искренним, органичным поэтом, незримое присутствие разума чувствуется в его стихах. Они уже в сюрреалистский период творчества Элюара отличались удивительной музыкальностью и чистотой:

Или смеяться вместе на улицах
Каждый шаг всё легче всё быстрее
Мы вдвоём чтобы больше не рассчитывать на мудрость
Признайся что небо не серьёзно
Это утро лишь игра на твоих радостных устах
Солнце заворачивается в своё полотно

Здесь чувственные образы отдалённо ассоциируются друг с другом, и возникает лирический подтекст, смутное чувство беззаботной радости, хмельной приподнятости мироощущения, веселого отрицания благоразумия и серьёзности, отрицания, свойственного лучшим минутам юношеской любви. Мы далеки от утверждения, что приведённый отрывок принадлежит к вершинам творчества Элюара, но его выгодное отличие от судорожного шаманства Бретона бросается в глаза.

Из сказанного следует неизбежный вывод: автоматическое письмо было или шарлатанством, нарочитым удалением сознания, сознательном самооглушении, или же (как в случае Элюара) лишь более туманной разновидностью глубоко интимной лирики, где сознание, даже отойдя на второй план, незримо дирижировало симфонией образов и вносило свою потаённую стройность в их кажущийся хаос. Иными словами, сюрреализм в чистом виде оказался химерой, трюком. Никакой автоматизм в литературе невозможен. У Бретона автоматическое письмо — иррациональный результат рационального процесса искажения, то есть обман, притворство. У Элюара то же самое автоматическое письмо оказывается тайно рациональным, внешне произвольная образность на деле обусловлена единым замыслом.

Поняв невозможность сюрреализма, лучшие его представители начали всё более склоняться к сознательному творчеству, к социальной проблематике, к революционности дела, а не фразы. В 1927 г. тридцатилетний Луи Арагон, который, наряду с Бретоном, был крупнейшей фигурой движения, вступает в компартию Франции. Встреча с Маяковским и поездка в СССР необычайно расширили горизонты поэта, он проделал в три-четыре года огромную эволюцию, став поэтом высокого общественного звучания. В 1942 году, в разгар Сопротивления, пришёл в компартию Поль Элюар; однако с сюрреализмом он порвал намного раньше. Даже Бретон в 1927 году

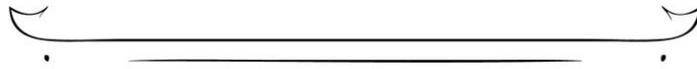


вступил в КПФ, чтобы уже через год в ответ на партийную критику, со страшным шумом и треском уйти из партии. Лишившись своего левого крыла, сюрреализм обрёл своё «подлинное лицо»: в его святцах к Зигмунду Фрейдю прибавился Лев Троцкий, а крупнейшей фигурой движения стал поэт и художник Сальвадор Дали, всё поведение и творчество которого носит отпечаток чисто циркового трюкачества, самодовлеющей погони за оригинальностью (или за успехом — в данном случае эквивалентность этих понятий была доказана весьма крупными суммами).

На этой экстравагантной фигуре стоит остановиться несколько подробнее. Имя Дали окружено легендами, которые он сам фабрикует с невероятной изобретательностью. Быть может, это самый талантливый из шарлатанов, какого знала история искусства. Некогда он забавлялся доказательством, что Джоконда была мужчиной и для доказательства пририсовал ей пару своих знаменитых заострённых усов. Несколько лет назад, приглашённый выступить с публичной лекцией, он поставил необходимое условие: лекцию должен иллюстрировать живой гиппопотам. Когда его заверили, что гиппопотам будет, Дали спохватился, что забыл одну деталь: клетка с гиппопотамом должна быть подвешена к потолку. К числу его «сюрреалистических объектов» относится знаменитая ванная, отороченная мехом; он украсил ею витрину модного магазина в Нью-Йорке, но какой-то возмущённый прохожий, согласно легенде, ворвался в магазин и вышвырнул оттуда декоратора вместе с ванной. В начале 1963 года Сальвадор Дали издал в Париже книгу, в которой пытается по-новому интерпретировать знаменитую картину Милле «Вечерняя молитва». Эта суровая сцена из жизни крестьян (мужчина и женщина в поле, прервавшие работу при звуках вечернего благовеста) в действительности является, по словам Дали, «одной из самых эротических сцен, какие когда-либо были написаны».

Сальвадор Дали великолепно владеет техникой живописи. Детали его картин изображены с иллюзионистским мастерством, как у Ганса Гольбейна. Но эти детали срastaются в невероятные, дикие, противоестественные сочетания, предназначение которых — шокировать, вызывать восхищение своей нелепостью или режущей омерзительностью у людей с притупившимися нервами. Ещё в 1928 году Сальвадор Дали написал вместе с Бюнюэлем сценарий фильма «Андалузская собака» с такими знаменитыми кадрами, как дохлый мул на рояле или человеческий глаз, разрезаемый бритвой. Но если постановщик фильма Бюнюэль со временем стал крупнейшим мастером социального гротеска в кино, хотя и сохранил вкус к насмешке и жестокости, то Сальвадор Дали превратился в виртуоза бессодержательной и нездоровой фантастики, в злого шута, пытающегося своими гримасами

запугать зрителя. На его полотнах появились волосатые ноги; ветвящиеся, подобно развесистому дереву, на фоне голубого неба; растекающиеся, как тесто, часы; девушка, "сама себя содомизирующая" ("auto=sodomized") при помощи своего автомобиля. В разгар холодной войны Сальвадор Дали спекулировал на сверхмодном



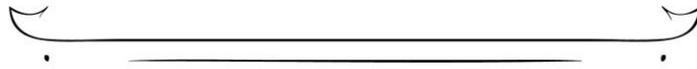
атомном психозе; он написал «Меланхолическую атомную идиллию» и «Трёх сфинксов Бикини» (последняя картина изображает атомные взрывы, превращающиеся в грандиозные головы, покрытые перманентной завивкой). По его собственным словам, он возглавлял в США фантастический «Институт по изучению проблем атомной бомбы применительно к искусству». После бомбы настал черёд католического мистицизма, и Дали стал писать ангелов, распятия и тайные вечера, внося в них неизбежный элемент кошмарного сна.

Есть попытки объяснить его творчество психической болезнью художника. Но если паранойя Сальвадора Дали — не рекламный трюк, а действительный факт, то надо признать, что «в его безумии есть метода», и причём в высшей степени рентабельная. Этот безумец эксплуатирует свою сумасшедшую фантазию, как «Стандард ойл» — нефтяные поля трёх континентов. В расцвете своей карьеры Дали сумел очаровать и престарелого доктора Фрейда, к которому, только что вывезенному за сто тысяч шиллингов из венского гетто в Лондон, его привёл 19 июля 1938 года Стефан Цвейг. На другой день после визита Сальвадора Дали патриарх психоанализа писал Цвейгу: «До сих пор я был склонен считать сюрреалистов, которые, кажется, выбрали меня своим патроном, полностью сумасшедшими: скажем на 95%, как это бывает со спиртом. Молодой испанец⁶ 1) со своими простодушными и фанатичными глазами и своим бесспорным техническим мастерством побудил меня сделать другую оценку. Было бы действительно довольно интересно аналитически исследовать рождение той или иной картины. С критической точки зрения можно просто говорить о том, что понятие искусства подверглось расширению, если количественная связь между бессознательным материалом и сознательной разработкой не соблюдает точной границы». Так на закате своих дней Зигмунд Фрейд признал и благословил своё побочное детище — сюрреализм.

Творчество Дали — естественное завершение процесса сюрреалистского распада и в то же время ярчайшее выражение демагогической, бесчестной сущности этого движения. В момент своего появления на свет сюрреализм издавал яростные крики, способные напугать нервного мещанина нашей эпохи; с течением времени сюрреализм полинял, голос его сломался, и буржуазия, разглядев в его физиономии знакомые черты, превратила его в шикарную игрушку, доставляющую удовольствие именно своим устрашающе нелепым видом: чёрт в табакерке, которого всегда можно достать из кармана, но чёрт в золотой табакерке! Циническая живопись Сальвадор Дали завершает путь сюрреализма от мнимого бунта против общества до выгодной сделки с этим же самым обществом.

Поэзия французского сюрреализма оказала некоторое влияние на поэтов других стран, в том числе на таких, как замечательный лирик Витезлав Назвал, как му-

⁶ Сальвадору Дали было тогда 34 года



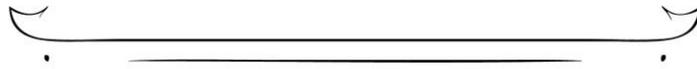
ченик венгерской поэзии Аттила Йожеф или испанский национальный герой Федерико Гарсия Лорка. Однако в этих случаях правильнее говорить уже не о влиянии психологии бессознательного (NB : абсолютизированного бессознательного!) и автоматического письма, а о влиянии Аполлинера, Элюара, Арагона, т.е. первоклассных художников, никогда не остававшихся рабами надуманных доктрин. Эти влияния принесли большую свободу образного языка, большую смелость выразительных средств, скрещивались с могучим влиянием Маяковского, с национальными традициями, и такое сложное сплетение старых и новых стилевых линий, соприкасаясь с грозовой действительностью нашего времени и впитывая революционные идеи, становилось прекрасным и благородным искусством. Например, Лорка глубоко связан с испанской классической поэзией, цыганским фольклором и с песенной стихией народного романса, его «сюрреализм» — скорее внешнее чем внутреннее его творчество национально и революционно по своей сущности. Поэтому он и стал одной из первых жертв террора фалангистов. Убитый ими в августе 1936 году* в овраге близ Гренады, он занимает почётное место в списке расстрелянных поэтов-революционеров XX века.

В «чистом» сюрреализме проявилось самое разрушительное влияние фрейдизма на литературу: распад образно-языковой системы, сознательное подражание больной психике, уничтожение художественного единства. Неправомерным было бы говорить об успехах, хотя бы частичных, сюрреализма. Успех принесло поэтам освобождение от него, преодоление кошмарного наваждения. Правда, те, кто преодолел сюрреализм, принесли с собой в реалистическую поэзию красочно обогащённую палитру, отдельные технические находки и формальные приёмы. Но эти новые приёмы, значение которых не стоит преувеличивать, приобрели смысл и подлинное достоинство только в сфере реалистического искусства, в условиях их рационального использования, и это отнюдь не означало уменьшения творческой силы интуиции.

III. Годы «тумана»

После визита Фрейда в США в 1909 году его учение нашло за океаном свою вторую родину. Оно оказало сильнейшее влияние на буржуазную литературу, театр и киноискусство Америки. Это не было непосредственное влияние фрейдизма на творческий процесс, на образную структуру искусства: сюрреализм был импортирован в США французскими эмигрантами в начале второй мировой войны. Но многие американские художники, в том числе и некоторые прогрессивные, передовые, усвоили фрейдистские взгляды на жизнь личности в обществе, фрейдистское понимание инстинктов как противоборства эроса и агрессии, усвоили комплекс Эдипа, «чувство вины», «стремление к самонаказанию» и «страх перед кастрацией» — словом, всю ми-

* так в машинописи



фологию фрейдизма. Это наложило характерный отпечаток на творчество ряда романистов и драматургов.

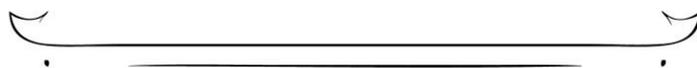
Американский философ-марксист Уэлс в книге «Павлов и Фрейд» так объясняет успех фрейдизма в США: «Материал, данный Фрейдом, особенно подходил для использования в драме — вопросы пола, убийство, кровосмешение, извращения, формулы относительно развития характера и личных отношений и всепроникающий символизм. В то же время его психология представляла собой одну из сил, объединение которых способствовало слому лживой морали, лицемерия и притворной стыдливости викторианского XIX века. В связи со всем этим, можно понять, как ей удалось компенсировать свои недостатки и стать господствующей популярной психологией в Америке»⁷. Это свидетельство, очевидно, нуждается в дополнении. Могущественная американская буржуазия сумела быстро оценить и взять на вооружение «метапсихологию» Фрейда, снимавшую вопрос о преобразовании общества в интересах каждой личности и драматически провозглашавшую мрачную истину о неизлечимой болезни цивилизации. На пропаганду фрейдизма в США расходовались крупные суммы (впрочем, возвращавшиеся с лихвой благодаря переводам его книг). Дорогая для среднего американца медицинская помощь способствовала бурному развитию психоанализа как кустарного промысла самоучек и шарлатанов: этот «анализ непрофессионалов», который лишь сквозь зубы и с видимым стеснением вынужден был признать доктор Фрейд, явился одним из факторов колоссальной популяризации фрейдизма в США. Таковы некоторые причины его заокеанской победы.

Самым ярким примером влияния фрейдизма на американскую драматургию служит творчество Теннесси Уильямса. Порой этот талантливейший* драматург оценивается у нас как «поставщик непристойности», порнограф. Нечего и говорить о крайней ограниченности такой оценки. Да, пьесы Уильямса насыщены эротикой, но это отнюдь не следствие болезненной аномалии автора. Его волнуют важные социальные проблемы его родины — американского Юга. Но этот человек настолько проникнут фрейдистскими идеями, что не мыслит общество иначе как сумму индивидуальных психических миров, а эти психические миры для него определяются прежде всего эросом и влечением к смерти. Мотивы животной страсти, смерти и безумия пронизывают всё творчество Уильямса. Возможно, такую позицию драматурга во многом определило моральное вырождение Юга, этого медовогубого сифилитика — по образной характеристике негритянского поэта.

Теннесси Уильямс родился в городе Коламбас (штат Миссисипи), провел на Юге ясное, безмятежное детство, затем беспокойную трудовую юность в Сан-Луи (шт. Миссури). Он работал днём, а ночью писал (первая пьеса была им написана в

⁷ Гарри К. Уэлс, "Павлов и Фрейд", Москва, ИЛ, 1959.

* так в машинописи

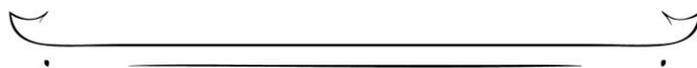


15-летнем возрасте). Только в 26 лет ему удалось добиться первой постановки его пьесы на театральной сцене в Бостоне. Затем он жил в Нью-Йорке, крупнейшем культурном центре страны, и в Нью-Орлеане, признанной столице американской проституции. Занимался самыми различными профессиями, продолжал писать, побывал в Голливуде, но так и не сумел справиться с заказанным ему киносценарием. В 1944 г. Уильямс написал трёхактную драму «Стеклянный зверинец», в которой скандальная пресса усматривает автобиографический момент, утверждая, что автор изобразил свою собственную чувственную страсть к своей сестре. Эта драма и принесла ему славу, а несколько последующих вознесли эту славу на небывалую высоту. Кажется, все драмы Уильямса экранизированы: Голливуд подхватывает их на лету, как только опускается занавес премьеры. Сейчас драматургу пятьдесят лет.

Для Уильямса характерны мучительные и почти безнадежные поиски решения американских проблем, порожденных политической реакцией и духовным кризисом страны, но ключ к этим проблемам он ищет в затхлой кладовой фрейдизма. Отсюда иррациональность его творчества и разрушение образов. «Их поведение, — пишет Джон Говард Лоусон, — становится настолько отчаянно-безумным, оно в такой мере определяется их стихийными импульсами, что люди перестают быть людьми и действие пьесы растворяется в иррациональном неистовстве»⁸.

Одна из самых знаменитых драм Уильямса — «Трамвай, называемый Желание». Это жестокая, мрачная пьеса, с оттенками нимфомании, гомосексуализма, безумия и распада. Герой пьесы — грубый и жестокий Стенли Ковальский — символизирует животную мужественность, которую автор рассматривает как единственное противоядие от упадка общества Юга. Теннесси Уильямс разделяет идею покойного Фолкнера о том, что социальная деградация южан обусловлена их духовным вырождением и в конечном счёте — распространяющимся половым бессилием. Это типично фрейдистское «вверх-ногами-переворачивание» взаимосвязи личности и общества. Физическое и духовное вырождение южного джентльмена как следствие исторической отсталости Юга, следствие пережитков рабства заменяется обратной связью: половая импотенция — причина духовного упадка и, значит, социально-экономической отсталости. Так выглядит пресловутый «детерминизм» Фрейда в его конкретном применении Символом Юга в «Трамвае» является полубезумная красавица Белла, одержимая повышенной сексуальной возбудимостью. Стенли Ковальский овладевает ею, когда его беременную жену увозят в больницу. Все этой фрейдистской картине патологических страстей драматург придает характер мифа. Сам Уильямс отлично понимает, что делает. В 1962 г. он дал ежемесячнику «Тиэтр артс» очень любопытное интервью, где между прочим, говорит: «Я ведь занимаюсь тем, что создаю воображаемые миры, в которые могу уйти из реального мира, потому что я так и не сумел прийт-

⁸ Дж. Г. Лоусон, "Современная драматургия США", "Иностранная литература", 1962, № 8.



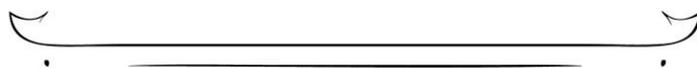
ти к принятию мира, где живу». Но ведь это значит, что Уильямс сознает иллюзорность своих построений, связанных с фрейдистской концепцией личности и общества. Сознает — и не может подняться над ней. «Литературный или псевдолитературный стиль моих пьес изживает себя», — с горечью признает он.

Весьма показательна его пьеса «Сладкоголосая птица юности». Здесь много подлинной, документальной правды жизни. Мы видим семью сенатора — южанина, типичного американского политика, сделавшего карьеру и состояние на грязных махинациях, но под знаменам незыблемых принципов свободы и моральной чистоты. Главный герой пьесы — сильный и красивый Чанс Уэйн, бедный честолюбец, обезумевший от желания стать богачом, жертвуя ради своей цели всем, что есть в нем чистого и светлого, он становится «жиголо», мужчиной — проституткой, которому богатые старухи платят за любовь (заурядное явление в курортных и игорных городах Запада). Единственное человеческое чувство, которое он сохранил, это любовь к дочери сенатора. Чтобы преуспеть и жениться на любимой девушке, Чанс Уэйн готов на любую подлость, вплоть до шантажирования своей содержательницы: это бывшая кинозвезда, а ныне алкоголичка, стоящая на грани самоубийства — еще одна животрепещущая зарисовка с натуры. Кульминацией пьесы является сцена кастрации Чанса Уэйна после того, как он овладел любимой девушкой (вспомним эпизод кастрации молодого Грэнича в романе «Джимми Хиггинс» Эптона Синклера: видимо, это не вымысел Уильямса, а деталь нравов американской буржуазии). Комментируя эту пьесу и поставленный по ней фильм, критик «Юманите» Самюэль Лашиз восклицает: «Какая жестокая и полная отчаяния живопись! Продавцы черных очков должны наживать состояния в Соединенных Штатах!»

И действительно, в этой пьесе, конфликт которой движут алчность и секс, нет места никакой надежде, никакому проблеску грядущего утра. Общественные проблемы, интерпретированные в духе фрейдизма, представляются абсолютно неразрешимыми.

несмотря на яркую характерность действующих лиц, мертвенный свет болезненной фантастики придает им призрачный, нереальный смысл.

Несколько лет назад Теннесси Уильямс попытался создать и положительного героя. Эту попытку он предпринял в пьесе «Орфей спускается в ад» (точнее — «Орфей Нисходящий») Ее герой — странствующий певец Вэл, красивый и ясный человек в куртке из змеиной кожи и с неразлучной гитарой: на ее деке расписались многие знаменитые артисты и музыканты, друзья Вэла, в том числе и черный джазист Луис Армстронг, что само по себе способно привести в бешенство захолустный южный городок, где действию аккомпанирует по временам лай собак за сценой: это идет охота на беглых заключенных. Уильямс наделяет своего героя чертами сходства с древнегреческим певцом, арфа которого своей волшебной музыкой утихомиривала бушующее море и укрощала хищных зверей. Орфей — символ светлого гармонического начала;



как известно, он был убит пьяными вакханками. Уильямс переносит античный сюжет в американскую провинцию с ее невежеством и дикостью. Вэл нисходит в это темное царство подобно тому, как Орфей спускался в ад. Конфликт Вэла с этим модернизированным царством Аида, конфликт гармонии и хаоса, красоты и зверства заканчивается, гибелью певца, которого линчуют* местные фашисты. Поражение любви и добра носит абсолютный характер. Извечное, иррациональное зло — мутное бессознательное звероподобных душ — торжествует полную победу, как это и положено ему в соответствии с теориями Фрейда.

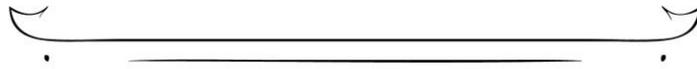
На основании сказанного можно заключить, что влияние фрейдизма в творчестве Уильямса сыграло отчетливо демобилизующую роль. Воспринятые Уильямсом как обоснование его стихийного социального критицизма, идеи фрейдизма обезоружили его и лишили этот критицизм правильной цели. Происходит подмена общественно-исторических понятий индивидуально-психологическими. Если виноваты все, тогда никто не виноват. Если зло в природе вещей, то нет смысла бороться. Фрейдистская концепция вины и искупления ведет к фатализму (недаром современная американская драма так часто апеллирует к античной трагедии* рока: это заметно и у Артура Миллера в «Виде с моста»). Социальный критицизм обращается к проблеме вневременного зла и растворяется в черном океане безнадежности и безумия.

Артур Миллер, который сумел удержаться на боевых реалистических позициях, так характеризует минувшее десятилетие: «Пятидесятые годы — это эпоха «тумана» в американской драматургии, атмосферы жестокости, роман<т?>изированной неврастении, трансформации внешних конфликтов в душевную борьбу одиночки. Причем есть тенденция все разновидности конфликтов сводить к сексуальному». Эта оценка прямо намекает на Теннесси Уильямса, но не ограничивается только им: еще до недавнего времени фрейдистские идеи давили и коверкали творческие устремления многих драматургов США.

Мы видели, как фрейдизм, явившись одним из источников сюрреализма и его теоретической базой, вызвал к жизни автоматическое письмо. В ряде случаев это автоматическое письмо оказывалось черство рассудочной разработкой заданной схемы; это самого себя стыдящийся рационализм, который притворяется безумием, чтобы уйти от прямого ответа на вопросы времени. Если автоматическое письмо и не приводило поэта к разрушению образного единства, то все же оно крайне стесняло когда творец обращался к задачам более возвышенным, чем любовь, и более жизненным, чем наркотические грёзы. Перед поэтом возникала необходимость выбора: или отказаться от большой проблематики, или отказаться от сюрреалистских методов. Одни выбрали подлинную жизнь, выбрали свою страну и народ: они стали великими национальными

* зачёркнуто: линчевали

* так в машинописи



поэтами. Другие выбрали фантазию, выбрали своё собственное «я» со всеми его причудами: они стали великим интернациональными шарлатанами.

Другой тип влияния фрейдизма сказался в американской драме нашего времени. Восходящая к здоровой реалистической традиции сильного и жизнеспособного народа, драматургия США в атмосфере реакции и массовых страхов проявила болезненную восприимчивость к этому влиянию и на какой-то период, если можно так выразиться, покрылась разъедающей ржавчиной отчаяния. Проникая внутрь, эта ржавчина в ряде случаев вызвала разрушение реалистического образа, привела к возникновению на американской сцене своеобразного чёрного романтизма, мрачной эротической мелодрамы, похожей на какой-то запоздалый вариант европейского декаданса.

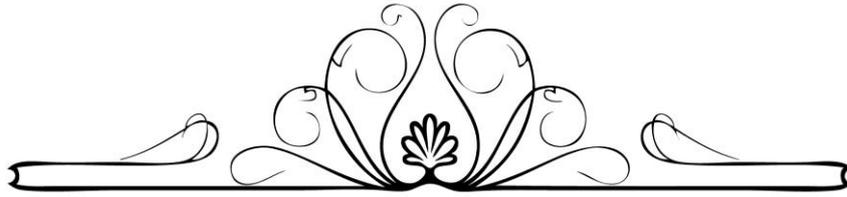
В том и другом случае мы рассмотрели только самые крайние проявления разрушительного влияния фрейдизма на искусство. Современная буржуазная литература Запада знает и примеры успешного преодоления этого влияния. Невероятно сложное, противоречивое искусство крупнейшего романиста Америки — Уильяма Фолкнера — в целом, благодаря оригинальной непоследовательности этого писателя, поднимается выше биологической трактовки личности, нащупывает дороги в будущее, несёт в себе веру в народ, в конечное торжество человеческой справедливости. Мистика, символизм, мифология фрейдизма тормозят, но не подавляют движения этого больного таланта.

И тем не менее, мы можем утверждать, что некритическое приятие фрейдизма ни для кого не проходило безнаказанным, и многие художники, попавшие во власть этой вульгарной философии, расплачивались либо падением в бездну самого омерзительного цинизма, либо утратой исторического горизонта, мучительным блужданием в «тумане», творческими страданиями, не приносящими подлинной награды.

Р. Назиров.

Р. Г. Назиров

<Переводы из
сюрреалистов>



Р. Г. Назиров самостоятельно переводил с французского. В архиве обнаружены его опыты переводов французских поэтов-сюрреалистов. Ниже мы публикуем эти тексты и для удобства чтения — оригиналы переводившихся стихотворений. Они помогут оценить степень владения языком и переводческие стратегии Р.Г. Назирова.

Публикуется по АРГН л. DSCN6301, DSCN6302

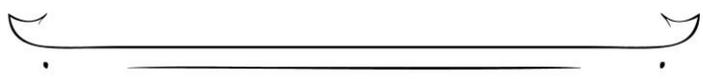
Андре Бретон

На взгляд богов

"Незадолго до полуночи возле дебаркадера.
Если растрепанная женщина последует за тобой, не опасайся.
Это лазурь. Тебе нечего бояться лазури.
Будет большая ваза - блондинка в одном дереве.
Колокольня селения сливающихся красок
 Будет служить тебе ориентиром. Не спеши,
Припоминай. Коричневый гейзер, бросающий к небу побеги папоротника,
Приветсвует тебя."
Письмо запечатанное на трёх углах одной рыбы
Проходило теперь в своете предместий
Как флаг укротителя.

.....

Вот белые отцы, которые возвращаются от вечерни
С огромным ключом подвешенным под ними.
Вот серые герольды; наконец вот его письмо
Или его губа; моё сердце - кукушка для бога
Но пора ей говорить, остаётся лишь стена
Развевающаяся в могиле как сероватая вуаль.
Вечность разыскивает часы-бласлет
Незадолго до полуночи возле дебаркадера.

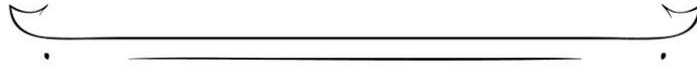


Au regard des divinités

A Louis ARAGON

« Un peu avant minuit près du débarcadère.
Si une femme échevelée te suit n'y prends pas garde.
C'est l'azur. Tu n'as rien à craindre de l'azur.
Il y aura un grand vase blond dans un arbre.
Le clocher du village des couleurs fondues
Te servira de point de repère. Prends ton temps,
Souviens-toi. Le geyser brun qui lance au ciel les pousses de fougère
Te salue»
La lettre cachetée aux trois coins d'un poisson
Passait maintenant dans la lumière des faubourgs
Comme une enseigne de dompteur.
Au demeurant
La belle, la victime, celle qu'on appelait
Dans le quartier la petite pyramide de réséda
Décousait pour elle seule un nuage pareil
A un sachet de pitié.
Plus tard l'armure blanche
Qui vaquait aux soins domestiques et autres
En prenant plus fort à son aise que jamais,
L'enfant à la coquille, celui qui devait être...
Mais silence.
Un brasier déjà donnait prise
En son sein à un ravissant roman de cape
Et d'épée.
Sur le pont, à la même heure,
Ainsi la rosée à tête de chatte se berçait.
La nuit, - et les illusions seraient perdues.
Voici les Pères blancs qui reviennent de vêpres
Avec l'immense clé pendue au-dessus d'eux.
Voici les hérauts gris ; enfin voici sa lettre
Ou sa lèvre : mon coeur est un coucou pour Dieu.
Mais le temps qu'elle parle, il ne reste qu'un mur
Battant dans un tombeau comme une voile bise.
L'éternité recherche une montre-bracelet
Un peu avant minuit près du débarcadère.

14 juillet 1923.



Бенжамен Пере

Мемуары Бенжамена Пере

Медведь ел груди
Съеденный диван медведь выплюнул груди
Из груди вышла корова
Корова обмочила котом
Коты сделали лестницу
Корова поднялась по лестнице
Коты подняли по лестнице
Наверху лестница сломалась
Лестница стала толстым рассыльным
Корова упала в суд
Коты угодили в тюрьму (?)
и остальное довершил журнал для беременных девиц.

Mémoires de Benjamin Péret

À Marcel Noll

Un ours mangeait des seins
Le canapé mange l'ours cracha des seins
Des seins sortit une vache
La vache pissa des chats
Les chats firent une échelle
La vache gravit l'échelle
Les chats gravirent l'échelle
En haut l'échelle se brisa
L'échelle devint un gros facteur
La vache tomba en cour d'assises
Les chats jouèrent la Madelon
et le reste fit un journal pour les demoiselles enceintes

Андре Трестен

» На взгляд богов «

« Незадолго до полуночи возле дедаркадера.
Если расстрепанная фемицила последует за тобой, не опасайся.
Это лазурь. Тебе негело бейтсья лазури.
Будет большая ваза - блондинка в одном дереве.
Колокольный, севший, сливающийся красок
Будет служить тебе ориентиром. Не спеши,
Припомниай. Коричневый гейзер, бросающий к тебе победы парротиника,
Приветствует тебя. »

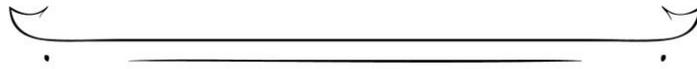
Письмо, запечатанное на всех углах одной рыбой
Проходит теперь в свете предместий
Как флаг укротителя *.

Вот Белое отцы которые возвращаются от вечерни
С огромным кляпом подвешенном над ними.
Вот серые геральды; наконец вот его письмо
Или его губа; мой сердце - кукушка для бога
Но пора ей говорить, останется лишь стена
Разведающаяся в могиле как сероватая вуаль.
Вечности разжигает газы - образет
Незадолго до полуночи возле дедаркадера.

Бенжамин Пире

» Мемуары Бенжамена Пире «

Медведь ел груди
Среденной диван медведь вынул грудь
Из груди вынул корова
Корова обмогла котом
Коты сделали лестницу
Корова поднялась по лестнице
Коты поднялись по лестнице
Наверху лестница сломалась
Лестница стала толстым раскатыном
Корова упала в суд
Коты уехали в тюрьму (?)
* и осталось довершил журнал для беременной девицы.



Поль Элюар (из сборника "Любовь поэзия")

Она склоняется надо мной
Невежественное сердце
Чтоб увидеть люблю ли я её
Она доверяет она забывает
Под облаками её век

Elle se penche sur moi
Le cœur ignorant
Pour voir si je l'aime
Elle a confiance elle oublie
Sous les nuages de ses paupières
Sa tête s'endort dans mes mains
Où sommes-nous
Ensemble inséparables
Vivants vivants
Vivant vivante
Et ma tête roule en ses rêves.



Р. Г. Назиров

<Заметки к книге
«Становление мифов и их
историческая жизнь»>



Предисловие к публикации

В 2014 году выходит в свет издававшаяся ранее монография Р. Г. Назирова «Становление мифов и их историческая жизнь». В одной папке с рукописью находятся многочисленные заметки, наброски и фрагменты вариантов, представляющие, с нашей точки зрения, самостоятельную ценность как документ, фиксирующий ход мысли ученого и расширяющий контекст книги.

В угловых скобках даются расшифровки сокращений. Расшифровываются все сокращения, кроме общепринятых. Необходимые редакторские пояснения даются либо в тексте в квадратных скобках, либо сноской под знаком «*» внизу страницы. Все подчеркивания, зачеркивания и выделения шрифта (в том числе и цветом) передают соответствующие приемы в рукописи. Авторский знак ударения в словах передается с помощью выделения полужирным курсивом. В тех случаях, когда слайд электронной копии архивных документов включает в себя сразу несколько рукописных отрывков на разных фрагментах бумаги, мы публикуем такие отрывки отдельно, снабжая архивную ссылку литерой «а», «б» и т. д.

Часть листов дела № 47 выпущены нами из публикации, поскольку явно представляют собой документы, случайно попавшие в папку и не тематически не соотносящиеся с монографией. Впрочем, мы посчитали необходимым дать их перечень и краткую характеристику.

АРГН, оп. 1, д. 27, л. 47-2 — список дипломных работы, выполненных под руководством доцента кафедры русской литературы и фольклора БашГУ Л. И. Брянцевой (год не указан).

АРГН, оп. 1, д. 27, л. 47-3 — половина листа с черновиком начала некролога Л. Г. Барагу.

АРГН, оп. 1, д. 27, л. 47-4 — отрывок, озаглавленный «Часть IV. 1906 год», возможно, имеет отношение к одному из художественных замыслов Р. Г. Назирова.

АРГН, оп. 1, д. 27, л. 47-5 — отрывок о стиле Достоевского, возможно, имеющий отношение к одной из литературоведческих работ.

АРГН, оп. 1, д. 27, л. 47-6 и АРГН, оп. 1, д. 27, л. 47-7 — рукопись заключения научного руководителя о диссертации Л. А. Пермяковой «Сакрализация женственности» в прозе русского символизма».

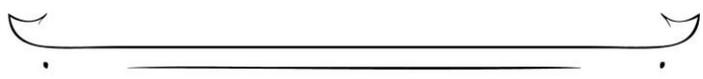


АРГН, оп. 1, д. 27, л. 47-13 и АРГН, оп. 1, д. 27, л. 47-14 — рукопись стихотворения Р. Г. Назирова «Возвращение в Уфу».

АРГН, оп. 1, д. 27, л. 47-18-6 — темы для практических занятий, очевидно, по курсу «Введение в литературоведение».

АРГН, оп. 1, д. 27, л. 47-18-11-а — черновик ответа на один из вопросов оппонента докторской диссертации.

Борис Орехов
Национальный исследовательский университет Высшая школа экономики
Сергей С. Шаулов
Башкирский государственный университет



Заметки к книге «Становление мифов и их историческая жизнь»

1. АРГН, оп. 1, д. 47, л. 47-1.

По А.Ф. Лосеву: «Миф есть в словах данная чудесная личностная история».

1. Миф есть идеальное сознание любой культурно-исторической эпохи. 2. Миф есть источник и фундамент всякой культуры. (3. М<ожет> б<ыть>, м<иф> — главное средство идентификация ч<елове>ка в универсуме).

Древние и средневековые мифы: «эпоха органичного мировосприятия». Современные мифы: «эпоха кризиса культуры».

Античная мифология — хтонизм, героизм.

В Ср<едние> века происходит христианизация языческих мифологий. Но ещё оставалась самобытная мифология, напр<имер> ирландская

В Новое время органичность мировосприятия была утрачена...

2. АРГН, оп. 1, д. 47, л. 47-8-а

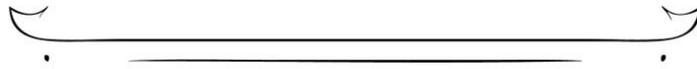
Серапис — верховное божество эллинистического пантеона, покровитель города Александрии. Культ Сераписа был установлен в III в. до н.э. Сам этот бог родился из слияния Аписа (бык, бог плодородия) и Осириса (бог производит<ель>ных сил природы, царь загробного мира). Слиянием их устранялось функциональное дублирование. В Александрии ему был воздвигнут грандиозный храм — Серапейон, имевший большую библиотеку.

В греко-римском мире широко распространился культ Исиды, как праматери всего живого. «Покрывало Исиды» — поэтич<еский> образ, символизирующий великую тайну природы.

3. АРГН, оп. 1, д. 47, л. 47-8-б.

Манфред — побочный сын германского императора Фридриха II, непримиримый противник папства; был отлучён от церкви. Он, как и его отец, поселившийся<ся> в итальянском городе Луцере гонимых арабов, покровит<ельст>вовал арабским учёным и использовал для войны с папой арабские войска.

4. АРГН, оп. 1, д. 47, л. 47-9-а.



В становлении греческой мифологии принято выделять 2 этапа: 1) архаический и 2) классический (героический). Первый завершился ко II-му тысячелетию до н. э. Мифология первого этапа не знала ч<еловече>ских форм. Погружённый в стихию природы ч<елове>к воспринимал её как хаотическое нагромождение явлений и процессов, ужасных по сути (тератоморфизм). Источником всего сущего считалась Земля (chthon), отсюда хтонический характер её порождений, их чудовищность.

В классич<еский> период на смену хаосу и страху перед чудовищными порождениями Земли приходит принцип гармонии, меры и всеобщей упорядоченности Космоса. Такое восприятие мира выразилось в окончат<ель>ном оформлении олимпийского пантеона антропоморфных бессмертных богов, к<ото>рые победили хтонических чудовищ, титанов и гигантов.

Свойственный греч<еской> мифологии анимизм в конечном счете привёл к формированию довольно стройной системы божеств разного уровня, низшими из к<ото>рых были нимфы, дриады и сатиры.

5. АРГН, оп. 1, д. 47, л. 47-9-б.

Астральные мифы упорядочили картину неба, дали имена крупнейшим звёздам и точки опоры, чтобы скрепить небосвод.

Национальные мифы позднего Средневековья (Жанна, Ян Гус etc.) — опора в самоопределении наций.

6. АРГН, оп. 1, д. 47, л. 47-9-в*.

~~27~~ Бойс, Мэри. Эо [обрыв текста]

~~28~~ Cassirer Ern [обрыв текста]

der menschlich [обрыв текста]

NB! Сноска 33 дубль — дальше нужен пересчёт!

7. АРГН, оп. 1, д. 47, л. 47-10-а.

Шеллинг едва ли не первым теоретически обосновал мифологическую ценность средневековой культуры. В <перво>открывательском восторге он дошёл до гиперболической крайности, когда заявил: «Всё чудесное исходило из христианства и развернулось в мир романтизма» («Филос<офия> иск<усст>ва»).

8. АРГН, оп. 1, д. 47, л. 47-10-б.

* Отрывок представляет собой отрезанный от листа А 4 левый нижний угол с зачеркнутыми сносками и авторской пометой. Видимо, имел мнемоническую цель при компоновке полного текста работы. Упомянуты следующие издания: Бойс М. Зороастрийцы. Вера и обычаи. М., 1987; Cassirer E. Was ist der Mensch? Versuch einer Philosophie der menschlicher Kultur. Stuttgart, 1960.

Шпета о Фаусте выбросить, это вздор!

Добавить Кьеркегора, нес<оль>ко слов о Марксе (основоп<оложники> совр<еменной> социол<огии> Токвиль, Маркс и Вебер).

9. АРГН, оп. 1, д. 47, л. 47-10-в.

Vieux grognard стал необходимой частью наполеоновского мифа.

«Полковник Шабер» — горькая и трезвая демифологизация. Живые герои больше никому не нужны, хороши только мёртвые.

Гоголь — о мифах.

Добавить Леви-Стросса.

10. АРГН, оп. 1, д. 47, л. 47-11.

Напол<еоновский> миф впитал в себя элементы романтического народолюбия. Маршалы имп<ерато>ру «изменили и продали шпагу свою», а рядовые солдаты хранят ему верность даже после своей смерти (Гейне, «Beide Grenadiere»).

11. АРГН, оп. 1, д. 47, л. 47-12-а.

Тотальные идеологии суть лжерелигии (см. Бахтин).

Соврем<енная> тенденция к синтезу религий противостоит исламскому фундаментализму.

Регрессия утопий к национальным мифологиям. Но возникла утопия как протест гуманизма против исторической реальности. Мор и Кампанелла.

Прометей материализма суть бессознательные Фаусты.

В XIX в. началась псевдорелигиозная организация мифов гуманизма и Просвещения, подготовлявшая тотальные идеологии (лжерелигии).

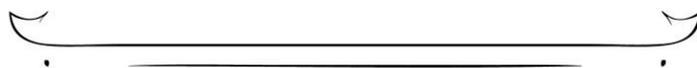
Последний миф — демократия (но это не значит, что нужно вернуться к теократии).

12. АРГН, оп. 1, д. 47, л. 47-12-б.

Мифотворчество — явление соврем<еменного> общественного сознания. Миф — ориентир поведения толпы, миф — суррогат мировоззрения.

Причина мифотворчества — климат неуверенности.*

* В рукописи эта фраза записана красной шариковой ручкой, тогда отрывок в целом — черными чернилами.



Мифологическая имперсональность творч<ест>ва (коллективное «мы»). Чувство сопричастности всему миру. Связь героя со стихийн<ыми> силами природы, возрождение героя от соприкосновения с природн<ыми> силами, оборотничество.

13. АРГН, оп. 1, д. 47, л. 47-12-в.

О смысле

Из Райнхарда Лаута взять перечисление мифов у Д<остоевск>ого, а также политич<еский> миф (открыл он, а не Сорель). Самое главное — контаминации мифов.

Эдип = Фауст — Иван (?)

Иуда = Фауст — Ставрогин

Христос = Гамлет — кн. Мышкин

Вяч<еслав> Ив<анов>. «Основной миф в романе «Бесы».

14. АРГН, оп. 1, д. 47, л. 47-12-г.

Декаденты — это не столько поэты и художники, сколько коллекционеры острых ощущений.

Мир модерна: сумасшедший врач (доктор-экспериментатор), красавица-шпионка (Мата Хари), неуловимый преступник, комплекс Золушки.

Идеи Просвещения — эквивалент пуританизма и протестантской этики, дух капитализма. Сопротивление духу капитализма составляло нерв романтизма.

Тотемизм породил зоофилию, культ предков — некрофилию.

Тип мудреца (пророка) исторически наследует культурному герою.

[вертикально слева] Спящая крас<авица> АТ 410

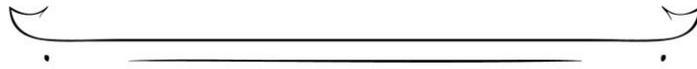
15. АРГН, оп. 1, д. 47, л. 47-15-а.

Anesthesia dolorosa (лат.) — субъективно очень тягостный феномен, болезненная нечувствительность; возникает при глубокой депрессии и проявляется в утрате чувств: пациент не испытывает того, что нормально должен испытывать.

16. АРГН, оп. 1, д. 47, л. 47-15-б.

Ницше призывал отказаться от уютного и безопасного сущ<ество>вания в «стаде» и встать на путь «опасной жизни», ведущей к Сверхчеловеку.

Сверхч<елове>к — выражение и продукт трагических эпох, к<ото>рые характеризуются взлётом иск<усст>ва. Освобождённый от обществ<енно>го влияния



и морали стада, Св<ерх>ч<еловек> несёт ответственность только перед самим собой. Его энергия поддерживается искусством — в основном дионисийским.

Философия Ницше — призыв к саморазрушению твари в ч<елове>ке во имя самосозидания в нём творца, названного Сверхч<елове>ком. В дилемме «мораль или свобода» Н<ицше> выбрал свободу. Мораль цивилизации, предписывающая сострадание к больным и запрещающая притеснять несчастных, основана на несвободе. Он против морали, прикрывающей духовную нищету и коллективизм. Он за свободную мораль индивида, физически и нравственно здорового, волевого, устремлённого в будущее. Ницше против цивилизации — ради спасения культуры. Он начал различать их. Культура — способ реализации всей полноты ч<елове>ческого духа, цивилизация — форма его угасания.

17. АРГН, оп. 1, д. 47, л. 47-15-в.

Мифология нач<ала> XX в.

1. Гений преступ<ения> (Фантомас).

2. Великий сыщ<ик> (Ш<ерлок> Холмс, Эркюль Пуаро).

3. Сумасш<едший> учёный (300 млн. [неразб.]), ч<елове>к-невид<имка>.

4. Красавица-шпионка (Мата Х ари).

Есть символич<еские> несоответствия, это типично.

18. АРГН, оп. 1, д. 47, л. 47-16-а.

Для сложных структур цивилизации характерны символические несоответствия. В строении языка сущ<ест>вует изначально семантическая двусмысленность.

Речь полноценно функционирует, когда в секрет её шифра включён дискурс другого.

Фрейд открыл первичный язык символов. Поньше ч<елове>к, принадлежащий цивилизации, испытывает неудовлетворенность, *das Unbehagen in der Kultur*.

«Иероглифы истерии, гербы фобии, лабиринты *Zwangsneurosen*, прелести бессилия, тайны внутр<енне>го запрета, оракулы страха, говорящие гербы характера, печати самобичевания, маски извращения — вот недомолвки, к<ото>рые наше толкование разрешает, к<ото>рые наш призыв рассеивает; уловки, к<ото>рые оправдывает наша диалектика на пути освобождения пленённого смысла, начиная от раскрытия палимпсеста и кончая разгадкой тайны и прощением речи» (Лакан, с. 50-51).

19. АРГН, оп. 1, д. 47, л. 47-16-б.

[...] считал [...] уравнения, проявившегося в либерализме и эгалитаризме, к<ото>рые усредняют человека и лишают народы национальной самобытности. Поэтому Леонтьев выступил против того, чтобы Россия шла западным путём.

20. АРГН, оп. 1, д. 47, л. 47-16-в.

Оптимистическая телеология Гегеля была безнравственной.

Прометеевская идеология прогресса.

21. АРГН, оп. 1, д. 47, л. 47-17*.

[номер страницы] — 14 —

[...] животного. Ритмическое призывание тотема или духа стало сопровождаться выражением того или иного желания: это заклинание. Ритмизованный повтор имени или заменяющей его метафоры стал центром обряда. С развитием рода людского значимость слова всё более возрастала (в перспективе распространение обращения ведёт к гимну, распространение просьбы — к молитве).

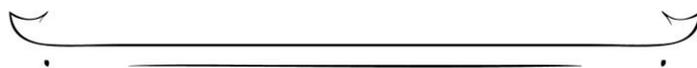
Слово — это и напоминание о смысле обрядового действия, и магическое средство преобразования мира. Слово мыслилось наивно-реалистически — как вещь. Заклинания передавались от отцов к детям, как фамильная драгоценность. При инициациях охотничьи заклинания передавались посвящаемым мальчикам. Древнейшая вербальная часть обряда — магическое имя — обростала пояснениями и тем самым давала начало повествованию.

Во многих волшебных сказках от знания магической формулы зависит судьба героя: «Избушка, избушка, стань к лесу задом, ко мне передом!» Или арабское: «Симсим, отворись!» Или немецкое: «Рапунцель, Рапунцель, проснись! Спусти свои косыньки вниз!» Всё это формулы входа, заклинания трудных дверей. Заметим, симсим — это кунжут, а Rapuntzel — сурепка. Трудный вход расколдовывался с помощью растений. В России долго верили в разрыв-траву, открывающую любые замки и затворы.

Другие заклинания заставляли тотемного хозяина выполнить любое желание: «По щучьему велению, по моему хотению». Слово творит действительность. Это называют логократией; говорят о преобладании слова над зрительным образом. Например, в греческой культуре преобладал зримый образ, воплощённый в преимущественно пластическом античном искусстве; только восточные монотеистические религии (иудаизм, христианство, ислам) открыли миру силу слова и сакрализовали свои Писания. Но, по моему мнению, здесь произошло смешение стадий.

Первоисходная логократия была всемирной: всякий миф есть «развёрнутое магическое имя». И в этом смысле греки не составляли исключения. Слово-вещь предшествовало пластическим искусствам. Циклоп Полифем в «Одиссее» знает, что его обидел «Никто»: это обманное имя, Одиссей его надул, но рассказ-то весь построен на значимости имени. В Петербургском Эрмитаже хранится гемма из сардоникса, на

* Этот лист представляет собой не рабочую запись, а полностью заполненный лист формата А4. Видимо, является фрагментом одного из поздних вариантов монографии.



которой вырезана фигура крылатого воина с серпом в одной руке и с головой Медузы в другой. На обороте геммы вырезана греческая надпись: «Беги, подагра, Персей тебя преследует!» Это медицинский оберег, амулет от подагры, но без надписи он не был бы амулетом. У греков слово и образ взаимодополнительны. В семитических культурах — логократия «без картинок» (пластика и живопись остались в зачаточном состоянии). Иероглифическая письменность сливала зрительный подход и слово: Восток создал эстетику каллиграфии. Язык старше зрительной наглядности. ~~мимика — дочь языка.~~

Вербальная магия перешла и в развитые религии. Заклинание стало молитвой или гимном; то и другое неотделимо от жертвоприношения. Тайное имя бога запрещалось произносить в публичном культе: мистериальное имя Диониса, имя Яхве у евреев и т.д. Кто знал тайное имя бога, тот через него владел миром (принцип habeas popem). Сказочный сюжет АТ 500 («Имя демона») очень древен; в нём гном с диким именем (Том-Тит-Тот, Румпельштильхен, Трапеза Пелемняевич) есть богодемоническое существо, которое греки разделяли на чистую и нечистую силу.

* Лосев А.Ф. Философия, мифология, культура. — М., 1991. С. 170.

22. АРГН, оп. 1, д. 47, л. 47-18.

3. Для первоб<ытного> ч<елове>ка мир был живым существом. Каждое событие имеет индивидуальность, требует своего описания и тем самым объяснения. Рассказывая мифы, древние люди использовали принципиально отличные от наших методы описания и интерпретации. Роль абстрактного анализа играло метафорическое отождествление. Мы говорим: атмосферные изменения прекратили засуху и вызвали дождь. Но первые земледельцы Ближнего Востока видели это иначе: к ним на помощь прилетела долгожданная птица Имдугуд, покрыла небо чёрными грозowymi тучами и пожрала Небесного быка, чьё горячее дыхание спалило посевы.

Единство эмоционального переживания и описания (объяснения). Мысль в мифологическом сознании была объектом внутр<еннего> восприятия, она не думалась, но обнаруживалась в своей явленности: она была, по суц<ест>ву, откровением, не чем-то искомым, а навязанным, убедительным в своей непосредственной данности. Этот тип мифологического мышления Юнг назвал предсуществующим, не способным обнаружить себя в кач<ест>ве такового и защищённым от саморефлексии структурой господствующих в нём символов.

Образность в мифе неотделима от мысли.

23. АРГН, оп. 1, д. 47, л. 47-18-1.

Мифологизация диадохов.

Эллинистические мифы о великих правителях: все диадохи — поэры и мифоманы. Некоторые были крупными госуд<арственными> организаторами.

⤿

~~Птолемей. Ал<ексан>дрия. Брухейон. Сомы. Тело Ал<ексан>дра.
Юлий Цезарь. Нерон.
Клеопатра.~~

Зарождение мифов и их жизнь в культуре человечества.

От 149 стр. переписывать ужимая, чтобы дополнить о Фихте и переписать о Шопенгауэре.

24. АРГН, оп. 1, д. 47, л. 47-18-2.

Барокко

Для романа барокко типичны гетерогенность элементов и гипертрофия авторского начала, слишком раздутое поэтическое «я».

25. АРГН, оп. 1, д. 47, л. 47-18-3.

Обожествление власти.

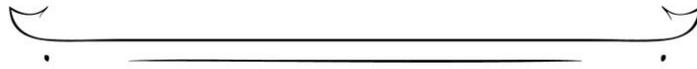
26. АРГН, оп. 1, д. 47, л. 47-18-4 — л. 47-18-5*.

В прямом родстве с гуманистическим богоборчеством состояли романтический революционизм (героика заговоров и кинжалов), утопический социализм и, наконец, самая научная из утопий — марксизм. В 1834 году в Париже немецкий демократ Якоб Вендей, не расстававшийся с кинжалом, основал тайную организацию немецких эмигрантов; в 1836 г. она приняла имя «Союз Справедливых». Идеологом её стал уравнительный социалист Вильгельм Вейтлинг, который считал Иисуса Христа первым коммунистом. Это Вейтлинг выдвинул идею, что рабочий класс должен сам освободить себя. Революцию он рассматривал как стихийный процесс, в котором главную роль должны играть деклассированные элементы, а философии терпеть не мог.

У этого красноречивого немецкого лаццарони оказался на выучке Карл Маркс, поэт и весельчак из Трира, защитивший в Йене диссертацию об античном материализме, неогегельянец и либеральный демократ. Именно Вейтлинга признают «основателем коммунизма»; он рассматривал коммунизм как подлинную реализацию заветов Христа. Учение Вейтлинга имело некоторые черты «социальной религии», и от него-то эту религию перенял Маркс, вынужденный в 1843 году эмигрировать во Францию. Тогда он ещё был противником вооружённого переворота.

Однажды произошёл горячий спор между Вейтлингом и Марксом. Основатель коммунизма ратовал за насильственную революцию. Маркс не соглашался, он был убеждён, что единственный путь уничтожения классовых различий лежит через знания: «Нелепо думать, что вы можете изменить мир с помощью просвещённых пророков, которые вещают стаду баранов, слушающих их с разинутыми ртами». Но Вейт-

* Отрывок представляет собой связный текст, явно относящийся к позднему периоду работы над книгой.



линг настаивал на своём. В конце концов Маркс заметил: «Смотри, вот рядом с тобой сидит русский. Я думаю, что Россия — вот то место, куда тебе следует ехать, потому что в этой стране появятся абсурдные пророки у абсурдных учеников».

Слово «революция» доктор Маркс употреблял ещё в старинном значении — «изменение», «преобразование» (он изобрёл термин «промышленная революция»). Но постепенно лишения и неудачи, а также французские радикалы перевоспитали его, сделав более решительным. С Вейтлингом же он разошёлся. В Брюсселе с Марксом познакомился русский турист П. В. Анненков и с восхищением писал: «Маркс представлял из себя тип человека, сложенного из энергии, воли и несокрушимого убеждения». ~~Начинал Маркс с фихтеанства, но вынуждён был отчасти принять гегельянство, хотя Гегеля не любил.~~

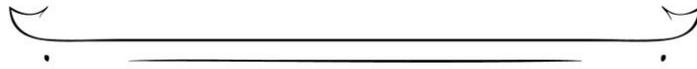
Маркс выступает за уничтожение собственности; он решает, что задача философии — не объяснение, а изменение мира (см. выше). В 1844 г. он протягивает руку рабочему классу над головами парламентов и профессиональных политиков: «Подобно тому, как философия находит в пролетариате своё материальное оружие, так и пролетариат находит в философии своё духовное оружие...» Вот это да! Неужто вся мировая философия находит в пролетариате своё оружие? И Гегель, и Фейербах, и французские академии <к>и? Нет, конечно! Тут слово «философия» — псевдоним одного лишь философа, самого Маркса. Это его творящее самосознание нашло себе увесистый инструмент — всемирный пролетариат.

[номер страницы] — 44—

В 1846 году Маркс и Энгельс вступают в «Союз Справедливых» и возглавляют его реорганизацию: в 1847 г. он становится «Союзом коммунистов», а его девиз «Все люди — братья» заменили новым: «Пролетарии всех стран, соединяйтесь!». Карл Маркс в этом «Союзе» становится, по определению П.В. Анненкова, «демократическим диктатором». В феврале 1848 г. публикуется «Манифест Коммунистической партии», пророчивший революцию. И она началась немедленно.

Вспомним одну ~~лишь~~ фразу этой знаменитой брошюры: «Die Arbeiter haben keine Vaterland» («У рабочих нет отечества»). Но ведь это всего лишь сублимация эмигрантской неприкаянности Маркса и Энгельса, отчасти только созвучной пролетарским вынужденным эмиграциям XIX века. Рабочие-переселенцы, хотя в Америке, быстро обретают родину, но вот политические эмигранты, любимая дичь всех полиций, кочуя из страны в страну, остаются романтическими вечными скитальцами, подобно Агасферу и Летучему Голландцу.

«Манифест» пророчил неизбежную гибель капитализма: «Таким образом, с развитием крупной промышленности из-под ног буржуазии вырывается сама основа, на которой она производит и присваивает продукты. Она производит прежде всего своих собственных могильщиков. Её гибель и победа пролетариата одинаково неизбежны».



История разоблачила несостоятельность этого оптимистического фатализма, а революция 1848 года повсеместно закончилась поражением масс и укреплением буржуазии. В ходе этой революции Маркс пришёл к убеждению, что родовые муки нового общества может «сократить, упростить и концентрировать» только революционный террор. Уже после поражения революции он выработал идею «диктатуры пролетариата».

В середине XIX века красивый брюнет со смоляной бородкой читает лондонским рабочим популярные лекции по политической экономии. В 1850 году на Риджент-стрит выставлена действующая модель локомотива с электрическим двигателем. Доктор Маркс в восторге! Позже его друг Вильгельм Либкнехт вспоминал: «Маркс иронически говорил о победоносно царящей в Европе реакции, которая воображает, что раздавила революцию, не подозревая, что успехи естествознания готовят новую революцию... Я поспешил на Риджент-Стрит, чтобы посмотреть модель этого современного троянского коня, которого буржуазное общество в самоубийственном ослеплении, как некогда троянцы и троянки, вводило в свой Илион и который нёс ему с собой верную гибель».

Откуда они взяли, что научно-технический прогресс с неизбежностью ведёт к гибели капитализма? С тех пор уже полтора века этот прогресс непрерывно усиливает капитализм. Кстати, заодно НТР непрерывно уменьшает численность рабочих армий и долю мускульного труда. Техноцентризм Маркса (вера в определяющую роль производительных сил) сегодня поражает своей наивностью. Но именно этот техноцентризм есть первоисток советской сверхиндустриализации, которая изувечила и экономику, и землю, и самую душу России в XX веке. На деле же благосостояние наций определяется не уровнем научно-технического развития, а внутренним единством. Психологическое равновесие нации влечёт за собою процветание, одним из элементов которого является техника. Доколумбовской цивилизации Америки обходились без колеса, не знали денег; у них практически не было рабства. Они, тем не менее, достигли высокого развития к приходу испанцев. Расцвет Голландии в XVII в. был достигнут за счёт свободы и посреднической торговли. В наше вре<мя> [обрыв текста]

27. АРГН, оп. 1, д. 47, л. 47-18-7.

Миф изоб<ра>жает эмпирически невозможное как заурядное нормальное. Это и есть чудо. Однако специфика чудесного в мифе состоит в том, что оно никого не удивляет: носитель мифического сознания воспринимает чудо с удовлетворением, как нечто успокоительное. Чудо организует связность мира, и это успокаивает,

Басканиа — дурной глаз, насылание порчи на посевы, скот и людей.

! Миф обеспечивает людям не чудесное, а именно нормальную действительность.

Великие мифы никогда не лгут.*

Развитие первоначального языка совершается через мифологию.

Сокращать!

Надо выкинуть много лишних подробностей, всяких Гогенштауфенов, украшений, вроде позднеамериканской мифологии.

Использовать «Имя розы» и Лакана!

28. АРГН, оп. 1, д. 47, л. 47-18-8.

Становление мифов и их историч<еская> жизнь

Роковая идея улучшения природы у Фурье (с. 62).

Соврем<енная> тенденция к синтезу религий.

109, 112 переп<исать>, расширить, Шеллинг.**

Египет — дар Нила, но строит<ельст>во пирамид есть мифологич<еская> косметика ландшафта (искусст<енные> горы. Они пришли с гор).

Тотальные идеологии суть лжерелигии.***

Робинзон — чисто протестантский миф.

Ловлас — англ<ийский> Дон Жуан.

29. АРГН, оп. 1, д. 47, л. 47-18-9.

Волюнтаристское начало внёс в миф прежде всего Маркс своим 11-м тезисом о Фейербахе. Затем Ницше поставил задачей соврем<енной> мысли сознательное мифотворчество. За ними идет Сорель/ Эстет силы, певец «прекр<асной> жестокости».

Пасторальный миф от Вергилия. Векфилдский священник. [сверху вписано: «Добрая старая Англия». Возник с большими городами. Окончат<ель>но оформился в индустриальной Англии.»] С<алтыков>-Щедрин нечаянно разгадал генеалогию утопии Чернышевского: «сантиментальная идиллия будущего».

Голем. «Мой топор мне изменил».

Цезарь: «Лучше быть первым в деревне, чем вторым в городе».

Ведьмы — это аграрн<ые> культы (симуляция свящ<енного> брака). «Шабаш» — Вальп<ургиева> ночь.

* В рукописи строка обведена вокруг, а не просто подчеркнута.

** Эта и предыдущая строка в оригинале обведены.

*** Строка обведена.

⌒
⌒

Маркс настаивал на том, что его теория — точная наука. Ницше призывал к сознательному мифотворчеству.*

Волюнтаризм считается чуть не личным изобретением Шопенгауэра, хотя его онтология воли сочеталась с этикой сострадания и пессимистическим «идеалом» нирваны. На деле волюнтаризм в европейское мышление внесли Томас Пейн и Французская революция. Пейн: «В нашей власти переделать мир заново». На какой основе? На основе свободного землевладения (фермерская утопия, версия паст<орального> мифа). Пересечение пасторальных утопий с волюнтаризмом рождает социализм — Маркс. Потом уже Ницше, Сорель.....

30. АРГН, оп. 1, д. 47, л. 47-18-10.

Дополнения к моей статье о мифах

Поньше остаётся открытым вопрос о видоизменениях «мифомышления» в процессе эволюции ч<елове>ческого общ<ест>ва и даже о самой возможности такого мышления в новое время (см.: Тахо-Годи А.А. Греческая мифология. М., 1989. С. 9).

Жёсткая привязка бытования мифа к мироощущению первоб<ытного> ч<елове>ка, «к<ото>рый переносит свои собств<енные> родовые отношения на всю окружающую его действит<ельно>сть» (там же), не предполагает изменения питательной почвы мифа, порождающих его причин. Целые эпохи лишаются способности к мифотворчеству.

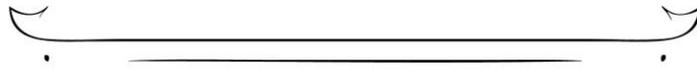
Е.М. Мелетинский говорит о «демифологизации» литературы в XVIII-XIX вв. и последующей «ремифологизации» её с конца XIX века (Аналитическая психология и проблема происхождения архетипических сюжетов // Вопросы философии. 1991. № 10). Он не учитывает ни Фауста, ни Наполеона.

NB! — Новохристианскую ремифологизацию начал Достоевский, разрушая наполеоновскую мифологию и одновременно будущий миф тоталитаризма (Легенда о Вел<иком> Инквизиторе). Достоевский стоял у колыбели христианского модернизма*.

— Цитата из франц<узского> историка Пьера Левека об архетипе Матери и критика его генерализующего подхода: вроде и та же Мать, ан нет!

Вопрос о Царстве Божием на земле имеет длительную теософскую историю. Для соврем<еменного> читателя идея построения Ц<ар>ства Божия на земле связана с образом Великого Инквизитора, католичеством, большевизмом. Действит<ель>но, католичество восприняло одну из двух трактовок торжества Царства — идущую от хилиастов, сторонников учения о тысячелетнем Царстве Христа, к<ото>рое завершит историю. Чаадаев, а за ним Вл. Соловьёв (до «Трёх разгово-

* Фраза вписана в лист вертикально по левому краю.



ров», 1899), С. Булгаков и мн<огие> др<уг>ие русские теософы были сторонниками идеи «Третьего Завета». В лице Белинского эта идея прямо впадает в русскую революционную мифологию: «Тысячелетнее Ц<ар>ство Божие на земле утвердится не сладкими речами Жиронды...» — etc. (Найди цитату).

Другая традиция опиралась на слова Христа «Царствие моё не от мира сего» и предвидела в конце истории разрушение старого мира сверхъестественным путём, создание Нового Иерусалима как подлинного Царства Божия. Эта традиция апеллировала не к социальному, а к индивидуальному. Революционная мифология XIX — XX вв. — это сублимированный немецкий идеализм, к<ото>рый, как известно, запнулся на проблеме «конца философии». Ибо, согласно системе Гегеля, в его голове завершилось самопознание Абсол<ютного> Духа. Эта система — маска эсхатологич<еского> мифа. И марксизм, и ницшеанство неосознанно эсхатологичны, несмотря на их сны о том, что будет «после конца».

Дополнить о Наполеоне, мою главу из той книги. Почему из России возник отпор этому мифу? Напр<имер>, Лермонтов был наполеонист, а Толстой и Дост<оевский> — борцы против. Потому что миф о Святой Руси, град Китеж, неприкосновенный для зла, не терпит мирского мессии, не признаёт десаκραлизованного царства. Держ<авин>: «И будь един царём Земли!» — У России уже были свои великие тираны, был горький опыт Петра I. И Петра считали Антихристом, и Наполеона. — А почему приняли Ленина? Потому что в ходе I мир<овой> войны отреклись от Бога, приняли эсхатологию Ц<ар>ства Божия на земле*. В 1917/18 две мифологии на момент сошлись: Христос с красным знаменем (Блок).

Н. Бердяев назвал материализм Фейербаха «Немезидой гегельянства».

*Сам он ещё не был модернистом, но открыто прославил новых христианских юношей своего века, способных «горняя мудрствовать».

31. АРГН, оп. 1, д. 47, л. 47-18-11-б.

Мифы английского Просвещения.

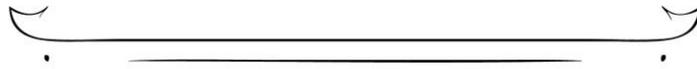
1. Робинзонада. Купец, циник, аван<юри>ст Дефо создал миф, к<ото>рый использовала затем философия. Связь с «Бурей» Шексп<ира> и отличие. Слава труду! — чисто протестантский миф (пафос приходно-расходной книги). Буржуа в роли шкуре «естеств<енного> ч<елове>ка». Деньги — как «ненужный хлам» (знал трудовую теорию Петти). Оптимизм бурж<уазного> индивида накануне пром<ышленной> революции.

2. Ловлас — протестантская реинтерпретация Дон Жуана.

3. Адам Смит.

Бёрк???

* Напротив этой фразы на полях знак «?»



4. Реформа Бенгама.

5. Против течения — Исая Берлин. Противники Просвещения. Роль Руссо частично сыграл Роберт Бёрнс.

32. АРГН, оп. 1, д. 47, л. 47-18-12-а.

Ошибка Эвгемера. Его идея справедлива не относит<ель>но происхождения религии, а относит<ель>но дивинации. Не первый, а напротив, последний этап древнего мифологич<еского> процесса (Алекс<ан>др, эллинизм). Что касается более ранних этапов — ~~псевдо-историческая~~ историзирующая реинтерпретация богов (обычно чужих, заимствованных).

33. АРГН, оп. 1, д. 47, л. 47-18-12-б.

Философы властолюбивы, но презренный мир, в котором они столь неудачно родились, не заслуживает их благодеяний. Поэтому они измышляют прекрасные миры, удобные для управления, и начинают по этим воображаемым моделям причёсывать «гнусную действительность» с помощью гильотины, ГУЛАГа, Освенцима и ~~атомной бомбы~~.

34. АРГН, оп. 1, д. 47, л. 47-18-13-а.

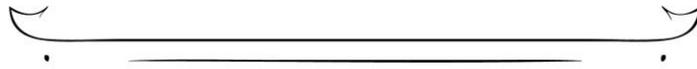
Ленинская реинтерпретация марксизма

1. К пролетарскому мессианизму Маркса прибавилась русская национальная мифология. «Русский марксизм».

2. Видимо, не прошли бесследно эмигрантские годы в Париже, как раз тогда, когда tout Paris сбегался на лекции проф<ессора> Бергсона и когда достиг пика творчества Сорель. Интуиция выше интеллекта, мифотворчество как главная активность.

3. Для Ленина, как и для славянофилов, символом «буржуазности» и «идеализма» является «односторонность», т. е. последовательное логич<еское> мышление, базирующееся на принципе тождества и законе исключённого третьего. Ему, а также идеалистич<еской> диалектике Гегеля, Ленин противопоставляет «диалектику самой жизни». Здесь витализм, несомненно имеющий свой источник в нищестеанстве (влияние нищестеанства видно также в позитивной инструментализации Лениным понятия «идеология», к<ото>рое в классич<еском> марксизме выступает чисто негативно), занимает место марксистского труда: русская революция превращается в факт космической жизни, ликвидирующей царство буржуазной (позитивной) логики — у Ленина, в его блестящем гимназич<еском> аттестате, была одна четвёрка — по логике.

Эта тенденция к превращению марксизма в язык желания кодифицируется в сталинском диалектическом материализме с его «законом единства и борьбы противоположностей».



35. АРГН, оп. 1, д. 47, л. 47-18-13-б.

Сенаторская традиция (Тацит, Светоний, Дион Кассий) — против Нерона, его жестокость.

Напротив, в широких кругах говорили, что он жив (Nero redivivus): три самозванца появилось. Христиане видели в нём первого гонителя, частично также Антихриста вообще (Лактанций). Апокалипсис, число зверя.

Заслуги Маркса: классич<еское> описание англ<ийского> капит<али>зма, первая формулировка самосознания главн<ого> производящего класса, но формулировка подчёркнуто «эгоистическая». Это детский эгоцентризм и детский миф (потому он и любил греч<ескую> античность, детство ч<еловече>ства). После М<аркса> раб<очему> классу нужно новое самосознание.

36. АРГН, оп. 1, д. 47, л. 47-18-14-а.

Однако кульминацией этой эпохи стал ядовитый гриб атомной бомбы. Только два раза она была применена против людей — это 1945 год, Хиросима и Нагасаки. В сущности, эту катастрофу подготовило непримиримое столкновение двух мифологий — воинственного и горделивого синтоистского мифа Японской империи и мифа американской демократии. Обе стороны непоколебимо верили в свою правоту, и обе покрыли себя позором. Правильным решением этого спора может быть только единственное признание: даже самые великие, самые чтимые, самые национальные мифы не стоят того, чтобы из-за них истреблять человечество.

Позор Хиросимы и Нагасаки остался на западной демократии. Все её сторонники должны помнить, что любое общественное устройство имеет относительный и переходный характер. Священно лишь человечество в целом.

37. АРГН, оп. 1, д. 47, л. 47-18-14-б.

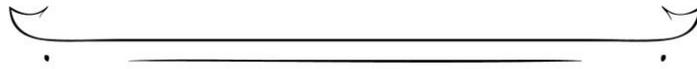
Папа Лев III (717-741): при нём Рим и Равеннский экзархат отделились от Византийской империи.

38. АРГН, оп. 1, д. 47, л. 47-18-15-а.

«Робинзон Кр<узо>» — 1719. Новый герой, буржуа.

«Лонд<онский> купец» Лилло — 1731. «Ночн<ые> мысли» Юнга: 42-45. Меланхолия, joy of grief.

! «Кларисса Гарло», 47-48: компромисс между двор<янскими> и бурж<уазными> нравственными принципами.



Сентиментализм. Оливер Голдсмит: «Векфильдск<ий> свящ<енник>» 1766, чувство — более надёжн<ый> критерий, чем разум; отличает добрые чувства от тёмных страстей. Пасторальн<ый> миф.

Готич<еский> роман: реакция на рационализм просветит<ельско>го романа.

Система компромисса между двор<янством> и буржуазией как результат Славной революции 1688 года.*

39. АРГН, оп. 1, д. 47, л. 47-18-15-б.

Александр — эллинизм — Христос;

Наполеон — буржуазия — Ленин.

Рождение новых религий.

Мегаломания второго эллинизма — Эйфелева башня и Статуя Свободы.

40. АРГН, оп. 1, д. 47, л. 47-18-15-в.

Об ужасе — из Артура Хьюшера.

Марселен Берто: «В мире не осталось больше тайн».

Из Шахновича — спириты и мистики. Столоверчение. Медиумизм. Блаватская.

Эры, когда религия переживала кризис доверия: эллинизм, Возрожд<ение> и XIX век. Всякий раз после великих войн (походы Ал<ексан>дра, Столетняя война, Революция и Наполеон). Обязательно расцвет оккультизма. Новое мифотворч<ест>во, религ<иозный> синкретизм etc. Лассаль.

Христос — итог эллинизма, Лютер — итог Возрождения, Ленин — итог капитализма.

Мегаломания второго эллинизма — Эйфелева башня, статуя Свободы, небо-скрёбы...

41. АРГН, оп. 1, д. 47, л. 47-18-16.

! Бенджамин Франклин, изобретатель и политик: «Используя принципы христианства в общественном управлении, можно изменить мир».

Томас Джефферсон, третий президент США: «Изучая различные системы нравственности древности и современности, я пришёл к выводу, что ни одна из них не является такой чистой и безупречной, как христианская». Он же: «Соблюдение законов есть политическая религия».

Гёте был атеист, пантеист и язычник одновременно, однако в последние годы жизни стал снисходительнее к христианству: «Если нечто божественное когда-либо и посещало землю, то только в образе Христа».

* Это предложение обведено.

42. АРГН, оп. 1, д. 47, л. 47-18-17-а.

А. Гулыга: «Перед социальной стихией ч<елове>к соврем<енно>го антагонистического общества нередко столь же бессилён, как дикарь перед лицом природы. И, как дикарь, он может не осознавать это. Быть рабом и считать себя господином. Здесь-то и кроется главная причина сущ<ество>вания мифологического мышления в наши дни. И не только в виде пережитков старой, традиционной мифологии, но и в форме заново рождённых мифов» (Искусство в век науки. М., 1978. С. 52).

Он же: «...миф к познанию отношения не имеет. Это модель не мира, а поведения, его иллюзорный регулятор» (там же, с. 50).

43. АРГН, оп. 1, д. 47, л. 47-18-17-б.

Петер Эстерхази:

«Самый упорный враг диктатуры — память. Настоящая диктатура расправляется с ней беспощадно, всё вокруг превращая в ледяную пустыню вечного настоящего...».

В знаменитом стихе дантова «Рая» (XXV, 112) Иисус Христос назван «nostro Pelicano» — Пеликаном человечества.

44. АРГН, оп. 1, д. 47, л. 47-18-17-в.

Апории христианства — древние споры вокруг Природы и Благодати — запутались окончательно в океане терминологии.

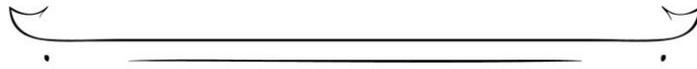
45. АРГН, оп. 1, д. 47, л. 47-18-18; АРГН, оп. 1, д. 47, л. 47-18-19.*

2. В самых архаических мифологич<еских> системах Первопредок участвует в Творении, выступает в качестве культурного героя или демиурга. В отличие от богов (духов), создающих космические и культурные объекты, герой большей частью находит или добывает эти объекты готовыми, отнимая или похищая (как культурные герои) у первоначальных хранителей, или же изготавливает эти объекты подобно гончарам, кузнецам (как демиурги). Герой характеризуется крайне высокой активностью. Эта активность способствует формированию смелого, неистового, склонного к переоценке собствен<енны>х сил героического характера (Гильгамеш, Ахилл, Нибелунги), что приводит героя к богоборчеству (Прометей, Амирани, Артавазд и др.).

1. В архаических мифологиях функции демиурга и культурного героя, выполняются одним персонажем — племенным (тотемным) зооморфным и позднее антропоморфным Первопредком, к<ото>рый зачастую действует как трикстер или в паре со своим антагонистом-трикстером.

В архаич<еских> мифологиях представления о первопредках — демиургах — культурных героях синкретически не расчленимы. Связь с тотемн<ыми> предками

* Отрывок представляет собой связный текст на двух листах.



объясняет звериные имена и атрибуты, частичную зооморфность многих культурных героев (ворон, норка, кролик, койот у индейцев Сев<ерной> Америки, хамелеон, паук, антилопа, муравей у многих народов Африки etc.).

Культ<урные> герои не обязат<ель>но сакрализованы и соотносятся с нек<ото>рыми категориями духов и великими историч<ескими> личностями (Чингисхан, Ал<ексан>др и др.). Таким обр<азом>, они отличаются от настоящих богов, но при этом подчёркиваются их магические силы. На более высокой ступени развития культурн<ый> герой может эволюционировать к богу-творцу, но может развиваться в сторону сказочного героя (Иван Дурак) или эпического (Рама, Гесер и др.). Архаические черты культурного героя обнаруживаются у различных богов (Энки, Энлиль, Один, Осирис).

С выделением пантеона высших небесных богов культурный герой иногда превращается в помощника, посланца Верховного Творца, исполнителя воли последнего, но возможен конфликт к<ультурного> героя с богами (богоборчество Прометей).

Культурными героями часто являются братья-близнецы — положительный, к<ото>рому подражает отрицательный (Прометей и Эпитемей). Когда у к<ультурного> г<ероя> нет брата, то часто ему приписываются проказы и проделки; некоторые из них являются пародийными переосмыслениями его же собственных серьёзных деяний (Койот). Демонически-комический дублёр культурного героя наделяется чертами трикстера.

46. АРГН, оп. 1, д. 47, л. 47-18-20-а.

Платон высмеивал своих оппонентов-философов, говоря, что они из жажды реального бросаются обнимать деревья.

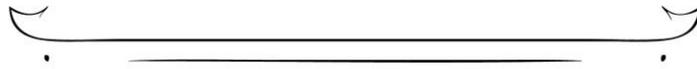
47. АРГН, оп. 1, д. 47, л. 47-18-20-б.

Флагелланты (ночью со свечками) переходили от церкви к церкви, с плачем взывая к милосердию Господню и к призрению Матери Божией, простираясь перед алтарями.

Знаменитый ответ Арнольда Амальрика дан в ответ на вопрос: как поступать с горожанами Безье — города, обвинённого в еретич<еских> настроениях. Город был взят, 20 000 жителей, все перебиты без различия пола и возраста, затем город был разграблен и сожжён.

48. АРГН, оп. 1, д. 47, л. 47-18-20-в

[начало заметки срезано] место для цивилизации. В мифах творения бог убивал чудовище, олицетворявшее хаос. Вестерн, этот американский миф, внушает необходимость для пионера цивилизации убить кровожадного индейца или коварного мекси-



канца, чтобы освободить место для Города Американской Мечты (пионер — это лишь вооружённый строитель, пуританский демиург). Всё тот же миф! В античной мифологии зиждитель города становился его духом-покровителем (*genius loci*), а его памятник — центральным символом города (как позже Медный всадник в Петербурге).

49. АРГН, оп. 1, д. 47, л. 47-18-21-а.

Для античности характерна идеализация Египта. Греки считали египетскую цивилизацию самой древней. В Египте не бывает природных катастроф, в том числе землетрясений. От засухи страну спасают периодические разливы Нила. Это называют «египетский мираж»: Froidefond Chr. *Le mirage égyptien dans la littérature grecque d'Homère a Aristote.* Paris, 1971.

50. АРГН, оп. 1, д. 47, л. 47-18-21-б.

Метеориты Лавуазье, небулярная теория, эфир, etc. Панспермия, гилозоизм. «Наука — кладбище гипотез». Почему не сказать — мифотворческий процесс?

«В мире не осталось больше тайн».

«Семь мировых загадок».

Опыт Майкельсона.

Эйнштейн и его «религия».

А Лассаль?

Всё, что таилось в глубоких недрах марксизма, Лассаль необдуманно выдавал «на-гора».

51. АРГН, оп. 1, д. 47, л. 47-18-21-в.

«Такому человеку, как я, плевать на жизнь миллиона людей» (Наполеон).

Л.Толстой видел в Наполеоне «глупость и подлость, не имеющие примеров».

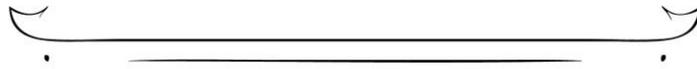
52. АРГН, оп. 1, д. 47, л. 47-18-22-а.

Юнг ввёл понятие архетипа, всё ещё не вполне освоенное современной наукой.

Где это уже был Сын, перевоспитывающий свою мать.

«Мать» — паганизированная Богородица, Павел Власов — Иисус.

Центральный обряд сталинизма — это жертвоприношение отцов. Это культурный регресс.



Сюжет «Матери» — профанация евангелия. Роман мифологичен, но он грубо, плоско мифологичен. Ремифологизация роман началась с Д<остоев>ского и достигла расцвета в модерне. Горький — модернист, только не оч<ень> культурный.

53. АРГН, оп. 1, д. 47, л. 47-18-22-б.

Главная ошибка мифопоэтики: мифы творятся не поэтами и романистами, а массами. Культ гениального тирана — болезнь целых наций. Они ищут таких героев (культ Скобелева в России). Массы нуждаются в мифах, а поэты лишь придают им форму.

Невротизированная масса породила диктатуры XX века.

Ролан Барт размывает понятие мифа.

54. АРГН, оп. 1, д. 47, л. 47-18-22-в.

Пережиток локального тотемизма.

[Запись на вырезке газетного материала о локальном критском обряде освящения моря. Название газеты и дата выхода не указаны].

55. АРГН, оп. 1, д. 47, л. 47-18-23-а.

В Ленине и р<усской> револ<юции> достигло высшего предела, кульминации глубочайшее противоречие между рационалистич<еской> мифологией и её иррациональной сущностью (истребление людей ради их же всеобщего счастья).

56. АРГН, оп. 1, д. 47, л. 47-18-23-б.

Сильной стор<оной> Ленина был прагматизм: эсеровский Декрет о земле, отмена продразвёрстки и НЭП. Его колоссальная ошибка: польская война (тут он — жертва мифа о мировой революции).

57. АРГН, оп. 1, д. 47, л. 47-18-24-а.

«Вообразив себя Наполеонами, ленинцы рвут и мечут...»

Леда с лебедем. *Venus pudica*.

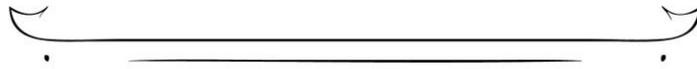
Венера Каллинига.

Пигмалион.

Новация христианства — внесение чуда в историю.

Для просмотра словарей: Арабидзе, Гзовская,

58. АРГН, оп. 1, д. 47, л. 47-18-24-б.



Д<окто>р Эрнст Джонс, сотрудник Фрейда, в работе «О теории символизма» показал, что хотя символов (в психоаналитическом смысле этого слова) сущест<вуют> тысячи, все они относятся непосредственно к собственному телу, к отношениям родства, к рождению, к жизни, к смерти.

Действие символа протекает в субъекте безотчётно. Чтобы стать действенным, ему достаточно быть услышанным.

Индийское учение о дхвани (Абхинавагупта, X век) обращает внимание на свойство речи сообщать то, что в ней не высказано. Это иллюстрируется наивно-шутливой басенкой. Некая юная девица сидит на берегу реки, поджидая возлюбленного, и вдруг видит, что в её сторону направляется брахман. Она тут встаёт, идёт ему навстречу и самым радушным тоном говорит: «Как вам сегодня повезло! Собаки, чей лай в этом месте вам раньше досаждал, здесь больше нет: её только что сожрал рыскающий в округе лев».

59. АРГН, оп. 1, д. 47, л. 47-18-24-в.

По Лакану, *ejaculation praesens* — это происходящее в половом акте короткое замыкание, однозначно связанное с нарциссической идентификацией субъекта с половым партнёром. Причина этого — слишком сильное Эго (воображаемая изоляция Я).

Уже с X в. в христианском богослужебном употреблении слово «Слово» закреплено за понятием воплощённого Логоса.

60. АРГН, оп. 1, д. 47, л. 47-18-25-а.

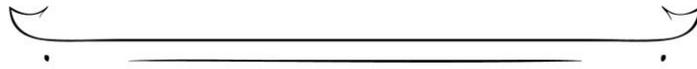
Ещё на заре исторической эры «моего собственного я» («moi») Паскаль предупредил: «Люди с такой необходимостью являются сумасшедшими, что не быть сумасшедшим просто значило бы быть сумасшедшим на новом витке сумасшествия».

«Ирония революций состоит в том, что они порождают власть тем более абсолютную в своих проявлениях не оттого, что, как считают многие, она более анонимна, а оттого, что она в большей степени сводится к означающим её словам. И более чем когда-либо, с другой стороны, власть церквей обусловлена языком, к<ото>рый они сумели сохранить — момент, к<ото>рый, надо сказать, остался несколько в тени у Фрейда в той статье, где он описывает то, что мы назвали бы коллективными субъективностями церкви и армии» («Функция и поле речи и языка в психоанализе», М., 1995, с. 53).¹

61. АРГН, оп. 1, д. 47, л. 47-18-25-б.

Кажется, у Даля есть русское правило: «Ставь знатьбу на борти». Но ведь зарубки на деревьях (первое средство маркировки границ рода) прямо продолжают

¹ На полях слева помета: «Жак Лакан».



медвежью маркировку своей территории: медведь встаёт, тянется и когтями передних лап царапает кору дерева. Приходит к дереву другой медведь и примеряется: если он не может нацарапать свою маркировку выше первой, значит — тот, первый медведь крупнее (и сильнее). Пришелец не рискует с ним сталкиваться, уходит. Если же его когти достают выше, хозяином территории будет он. Так экономится кровь вида.

62. АРГН, оп. 1, д. 47, л. 47-18-25-в.

От Монтеня расходятся две дороги: одна к Декарту, другая к Паскалю. Механика и философский дуализм Декарта через Спинозу ведут к материализму — христианский скептицизм Паскаля через Кьеркегора ведёт к экзистенциализму.

Третий путь от Монтеня — это Шекспир.

В древнем Вавилоне хорошее синонимически передавалось движением направо, вверх, вперёд; плохое — налево, вниз, назад.

63. АРГН, оп. 1, д. 47, л. 47-18-26-а.

Культ героев у греков происходит из эры тотемизма. Возрождение культа героев в эллинизме — это уже нечто новое.

Вып. 8. М., 1960.*

64. АРГН, оп. 1, д. 47, л. 47-18-26-б.

Из проповеди Савонаролы: «Мудрость века сего — безумие пред Господом. Знаем мы этих учёных: все грядут в жилище сатаны!»

65. АРГН, оп. 1, д. 47, л. 47-18-27.

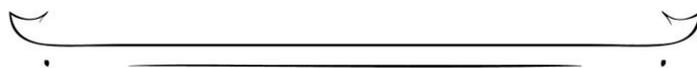
Thomas More (1478-1535)

Крупнейшая фигура англ<ийского> Возрождения, гуманист, рационалист, канцлер Англии. Автор книги «Утопия» (1516), с фиктивной картиной гармонического социального устройства на о<стро>ве Утопия; эта картина противопоставлена Англии, где, по словам Т.Мора, «овцы пожирали людей».

Он выразил крестьянский протест против огораживаний. Спасение от историч<еского> процесса изыскивается в мысленном построении, в некоем Плане. Это дерзко, наивно, но очень увлекательно: Т.Мор не согласился принять неизбежное и первым попытался планировать историю.

Все утопии абсолютны: они мыслят достижение идеала как абсолютную цель, после к<ото>рой дальнейшее развитие не нужно. В этом сказывается несознаваемое родство с иудео-христианской философией истории.

* Вертикальная надпись на правом краю листа.



66. АРГН, оп. 1, д. 47, л. 47-18-28.

После Шеллинга сразу Гёльдерлин: 1 страницу. И его безумие. Надорвался. То, что он хотел сделать, осущ<ест>вит лишь Д<остоев>ский (синтез античной культуры с христианством).

К с. 144: Гегель плохо знал логику!

См. статью о Гелеле в Логич<еском> словаре. Диалектика Гегеля — это «приказной» способ думать: думай так, а не иначе. Декретная диалектика.

Два слова о панлогизме Гегеля.

Для европейской цивилизации Христос есть «мера всех вещей».

Вставить из Аввакума, что у греков вера пропала, Тютчева: Удручённый ношей крестной...

Дост<оевский>: народ-богоносец (русский мессианизм).

Переключить на пролетариат — и вот готов ленинизм.

Моисей: реликт мотива «бой отца с сыном».

Яхве, встретясь с Моисеем, хотел его убить.

Сюжет о Дон Ж<уане> — упрощённый Фауст. Только одно жел<ание>, и оно выполняется, пока Дон Ж<уан> не оскорбил смерть. Тогда его увлакивают черти в ад, как Фауста в нар<одной> книге.

67. АРГН, оп. 1, д. 47, л. 47-18-29.

Brevity is the soul of wit — лаконичность — душа остроумия.

В «Бож<ественной> комедии» Данте о Сатане говорится:

Egli ò bugiardo, e padre di menzogna — Обманщик он и всякой лжи отец.

Декарт называл интеллектуальную интуицию *lumen natural* — естественный свет (разума).

68. АРГН, оп. 1, д. 47, л. 47-18-30.

Мифы массового сознания в России XIX века.

1. «Белый царь» — великий завоеватель, грозный, справедливый, горячий, но отходчивый: «Иван Грозный», Пётр I, Николай I.* Больше любит народ и простых солдат, чем бояр. Царь-патриот, защитник веры. Крах этого мифа в 1853/54. / Ми<стическая> связь царя с народом.

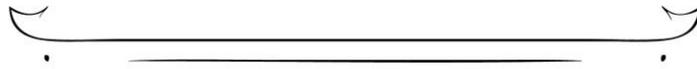
2. Добрый царь: Александр I, Ал<ексан>др II.

3. Народный полководец: от Суворова и Кутузова. Народный миф отражён в стихотв<орен>ии Лерм<онто>ва «Бородино».

Полковник наш рождён был хватом:

Слуга царю, отец солдатам...

* Рядом с этой строкой на полях слева надпись: «Витязь».



И его же стихотворение о споре двух гор: «генерал седой...»

Этот миф избирал Ермолова, затем Паскевича и, наконец, Скобелева. Отблески этого мифа обусловили незаслуженную популярность цесаревича Константина Павловича и генерала Драгомирова.

Ермолов — крупный полководец, но интриган-эгоист.

Паскевич — хитрое ничтожество и фразёр.

Скобелев — блестящий военный и опаснейший честолюбец-авантюрист.

4. «Злой гений» царя — обычное извинение доброй царей.

Голицын, Аракчеев, отчасти Клейнмихель, Муравьёв-Вешатель, Победоносцев.

5. «Боярская крамола».

Вариант этого мифа — «предательство министра» (Сперанский, Барклай, Нессельроде), а в конце века Гирс). Объяснение поражений или иных неудач.

6. «Доктора-отравители» (немцы и жида). «Студенты-поджигатели».

7. Бессовестные капиталисты из инородцев. Миф подразумевает, что свои капиталисты — честные и совестливые, хотя дело обстояло, видимо, не так.

69. АРГН, оп. 1, д. 47, л. 47-18-31.

Предсказатели (монах Авель, юродивый Корейша).

и чудодейственные целители Церкви (Иоанн Кронштадтский).

Сильные молевики.

Иезуиты, масоны и прочие злокозненные враги России, проникающие тайно в неё и «разъедающие» её изнутри: миф о вредителях.

70. АРГН, оп. 1, д. 47, л. 47-18-32-а.

Стереотипы в нашем сознании.

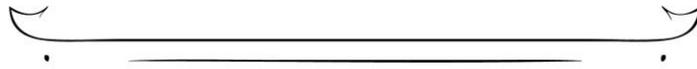
[Вырезка из журнала «Курьер Юнеско» (июнь 1955) с пересказом лекции Отто Клинберг об этнокультурных стереотипах].

71. АРГН, оп. 1, д. 47, л. 47-18-32-б.

Наполеон — это конструктивный тиран. «Кодекс Наполеона». Он не освободитель, а созидатель. Но он сам разрушил свой успех. Над ничтожной Францией эпохи Реставрации незыблемо царил Кодекс Наполеона.

72. АРГН, оп. 1, д. 47, л. 47-18-32-в.

Доктор — объект шуток, всегда остаётся в дураках. Его преемник в [обрыв текста]виле — дядя-опекун красавицы, которого обманывает влюблённая пара. В XIX в. тип рассеянного мудреца воскресил Жюль Верн в «Детях капитана Гранта»: профессор Жак Паганель — человек очень знающий, но веч-



по>падающий впросак. Поньне бытует русское выражение «профессорс<кая> рас-сеянность». Ныне преобладает рассеянность просто как жите<йская> непрактич-ность интеллигента: р.* — герой и жертва своих комич<еских> [обрыв текста].

73. АРГН, оп. 1, д. 47, л. 47-18-33-а.

Согласно концепции Фихте, общ<ест>во на заре истории отходит от своего первоначального состояния, с тем чтобы в конце концов к нему вернуться. Эту идею крепко усвоил К. Маркс. Первоб<ытный> общественный строй — это Urk-ommunismus (пра-коммунизм). Ergo, общ<ест>во к нему должно вернуться.

74. АРГН, оп. 1, д. 47, л. 47-18-33-б.

Тавроболиаст = быкобоец (участник мистерии, жрец).

Вульгарные сатанисты обожествляли Великого Заведующего Злом (Grand Tenancier du Mal) и пародийно повторяли все обряды римской церкви.

75. АРГН, оп. 1, д. 47, л. 47-18-34-а.

В XVIII в. огромный успех имели хиромантия (гадание на ладони), физиогно-мика (определение характера по лицу) и метопоскопия (определение характера и бу-дущего ч<елове>кА по чертам лица, главн<ым> обр<азом> по линиям лба).

Френология! Определ<ение> характера по «шишкам черепа» (по рельефу че-репа).

76. АРГН, оп. 1, д. 47, л. 47-18-34-б.

Убиение тотемного зверя мыслилось как его добровольное самопожертвование. За это его чтит на специальном пиршестве благодарный род. Аналогией к этому пиру и является патрофагия (съедение усопших родителей). Тотем ведь тоже отец.

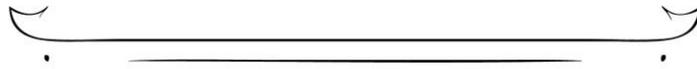
Оттуда пошла и мифология самопожертвования. Она закрепились в культуре, приняв разн<ые> формы. Так, напр<имер> римлянин на коне и во всеоружии бро-сается в бездну и она закрывается.

Приход Мессии в мир и его добровольная смерть на кресте тоже рассмат́рива-ются как самопожертвование.

77. АРГН, оп. 1, д. 47, л. 47-18-35-а.

Обычай делать чаши из ч<еловече>ских черепов известен у многих народов, в том ч<исле> у галлов, кельтов и т.д. Аммиан Марцеллин говорит о фракийских скордисках, что они, по преданию, приносили пленных в жертву богу войны и пили ч<еловече>скую кровь из черепов. Этот обычай известен также у нек<ото>рый

* Расшифровка неясна.



племен Южной Америки, у жителей Новой Зеландии, в Полинезии, у славянских народов.

Ещё в XV в. среди тангутов был распространён обычай кровной мести; отомстивший пил из черепа убитого врага вино с кровью курицы, свиньи или собаки.

Аборигены Австралии делали сосуды для питья из черепов умерших родителей или родственников.

АРГН, оп. 1, д. 47, л. 47-18-35-б.

Геродот и др<угие> греч<еские> авторы описали скифский обычай скальпирования врагов. Наука свидет<ельст>вует, что скальпирование практиковали и алтайские скифы.

Нартский эпос осетин сохранил память об обычае скальпирования и утилизации скальпов для шуб; некогда этот обычай был распространён на Северном Кавказе.

Поскольку контакты скифов с индейцами Сев<ерной> Америки исключены, то можно считать их общим истоком обычаи палеоазиатов. Индейцы срезали с убитых все участки кожи с волосяным покровом, веря, что в волосах ч<елове>ка заключена особая, сила и что с ними связана душа ч<елове>ка.

79. АРГН, оп. 1, д. 47, л. 47-18-35-в.

В древней Руси верили, что черепа охраняют дом от грабежа. Ещё в XIX в. сохранялся обычай выставлять конские черепа вблизи жилищ, пасек и огородов. У русских был обычай обходить двор с черепом для предотвращения воровства, что связано с верой в охранительное свойство черепов.

80. АРГН, оп. 1, д. 47, л. 47-18-35-г.

Тибетская некрофагия.

Племена Тибета и Гималаев сохранили ряд архаич<еских> обычаев: поедание трупов родителей, чаши из черепов, полиандрию.

Тит Ливий (XXIII, 24. 1,2) сообщает, что бои (кельтское племя), убив римского командующего Люция Постумия, сделали чашу из его черепа.

По Геродоту, у исседонов голову умершего отца очищают, череп золотят и используют как чашу для возлияния при ежегодных больших жертвоприношениях.

81. АРГН, оп. 1, д. 47, л. 47-18-36-а.

Храм Афродиты Урании в Аскалоне был известен как центр культа богини, почитавшейся под именем Деркетос; её изображали в виде полурыбы-полуженщины. Статуя богини стояла на берегу озера, где водились священные рыбы. Это древний храм финикийцев. Отсюда, если верить Геродоту, культ богини был перенесён на Кипр и в Киферу.

Предание о гех pomorenensis арицийской Дианы в Италии.

82. АРГН, оп. 1, д. 47, л. 47-18-36-б.

Маркс экономически зависел от Лассалья. Однажды между ними возникло недоразумение. Маркс, не желая, чтобы дружба между ними расстроилась, 7 ноября 1862 писал Лассалю: «Признаюсь без обиняков, что я, подобно ч<елове>ку, сидящему на пороховой бочке, дал обстоятельства возобладать над собой, поступив так, как не подобает animal rationale».

83. АРГН, оп. 1, д. 47, л. 47-18-37.

Эмоциональность и антропоморфизм являются основными и изначальными характеристиками любой религии; попытки рационального объяснения, сверхъестественного (теология) появляются позднее.

Восточные религии акцентируют «вечное повторение» — цикличность мирового процесса. В максимуме это апофеоз трансцендентного покоя и неизменности. Дж. Фрэзер и В. Маннхардт доказывали, что идея круговорота и повторяемости возникли с аграрными культами (я думаю, раньше). Религии Среднего и Дальнего Востока способствовали усилению восточного квиетизма.

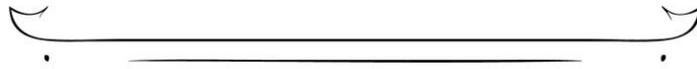
Типичная для западных религий идея однородности мирового процесса подчёркивает центральную сакральную роль прихода Спасителя.

Немецкий учёный Х. фон Глазенапп различал восточные религии с их сверхъестественным мировым законом и западные с их «историческим Божественным Откровением». Это Откровение связывается с единичным актом. В религиях западного типа царит стремление к канонизации, чего нет в восточных.

Христианство возникло из слияния мессиански-субъективистского элемента (идушего прежде всего от еврейских пророков и ранних элинов) и апологетически-консервативного (от закона Моисея и эллинистического гнозиса).

84. АРГН, оп. 1, д. 47, л. 47-18-38.

Вера в оборотней, отражённая в сказках разных народов, имела, по видимому, и у народов классического мира, однако античной литературой была отражена лишь в позднее время. В «Сатириконе» Петрония один из участников пира Тримальхиона рассказывает о превращении воина в волка; Плиний («Естественная история») называет поверье о возможности превращения людей в волков нелепым и по этому поводу упоминает двух греческих писателей. Первый говорил об уходе людей из одного аркадского племени в пустынное место и превращении их в волков на 9 лет, после чего они обретали свой прежний вид, если в течение этого времени воздерживались от ч<еловече>ского мяса; второй — о паррасийце Деменете, к<ото>рый



вкусив внутренностей мальчика, принесённого в жертву Зевсу Ликейскому, стал волком; на десятый год он снова стал ч<елове>ком и одержал победу в кулачном бою в Олимпии.

Вера в оборотней характерна для народов Северной Европы. В русских летописях и сказках много упоминаний о превращении людей в волков; колдуны-оборотни на Руси также превращались в волков. Эти представления были особенно распространены в Белоруссии и на Украине (вовкулаки).

85. АРГН, оп. 1, д. 47, л. 47-19-52*

...загробная экстраполяция социальной мести. Орфическое движение (как через 500 лет раннее христианство) захватывало в основном низшие слои населения.

В истории культуры возможны повторы и параллели, когда сходные между собой феномены не состоят в непосредственной взаимосвязи. И всё же научная добросовестность требует проверять любую типологию: а не было ли контактов между феноменами типологического ряда? Влияние Ахеменидской державы было огромным. Аттика с которой начался прогресс орфизма, вела обширную торговлю, которой а ей сопутствовал интенсивный культурный обмен. Афинский тиран Писистрат, покровитель орфизма, поддерживал добрые отношения с Востоком. Можно предположить, что орфическая религия, имевшая неофициальный и полусектантский характер, сложилась под влиянием восточных религий, особенно зороастризма, и долго сохраняла контакты с ним.

* Архивное дело № 47 содержит также обширный кусок дублирующий главу V монографии «Становление мифа» — «Переселение душ и утопия». Здесь публикуется фрагмент, не дублирующийся в основной редакции (его смыслы, по сути, разбросаны в тексте главы).

Р. Г. Назиров.

<ОТЗЫВЫ
на дипломные работы>



Предисловие

Летом 2013 года при разборе кафедральных архивов (разбор проводился по случаю аннексии кафедры русской литературы и фольклора кафедрой русской литературы XX века и издательского дела) была обнаружена папка, в которую Ромэн Гафанович, помещал документы, необходимые ему для каких-то дел в самом университете. В частности, там лежало несколько вариантов листка по учету кадров, ряд документов, связанных с подготовкой к процедуре защиты, отзывы российских литературоведов на диссертацию. Кроме того, в россыпи папок и документов кафедрального архива были обнаружены отзывы и рецензии Ромэна Гафановича на дипломные работы студентов разных лет.

Эти документы обладают определенной исторической ценностью. В конце концов, они представляют значительную часть интеллектуальной активности Назирова, для него самого, судя по всему, равноправную с научной деятельностью. В этих отзывах виден живой преподаватель со своими методологическими пристрастиями и предпочтениями (см. сдержанный отзыв на работу «Образ Христа в классической литературе XIX века»).

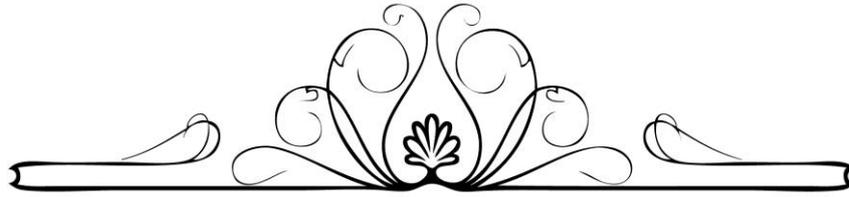
Виден круг его интересов и постепенные изменения этого круга (к примеру во второй половине 1990-х годов он гораздо внимательнее к социокультурному контексту, чем в более ранних отзывах; меняются и сами темы, предлагаемые дипломникам). Вместе с тем он часто хвалит или критикует своих студентов за достоинства и недостатки стиля, требуя эстетического совершенства от научной работы.

Внимательный взгляд, выявит и следы университетского быта 1990-х годов. Так, отзыв на дипломное сочинение, повторяющее тему более ранней работы, явно производит впечатление некоторой усталости от системного кризиса и «в клозетах», и «в головах».

Наконец, стоит обратить внимание еще на одну особенность этих отзывов. Практически в каждом из них он, не ограничиваясь оценкой и критикой работы, в нескольких предложениях дает, по сути, собственную интерпретацию темы студенческих сочинений. Учитывая, что отнюдь не все свои научные взгляды Ромэн Гафанович эксплицировал в форме законченных трудов, эти краткие замечания обладают известным интересом.

Некоторые из публикуемых отзывов, без преувеличения, представляют собой тезисные наброски интереснейших работ. Были ли эти работы действительно осуществлены его студентами? Это уже вряд ли возможно теперь узнать в точности. Может, и были: Назиров вообще очень старательно подходил к работе с дипломниками, щедро вкладывая в них свои концепции и находки. В любом случае в публикуемых текстах попадаются идеи, не утратившие актуальности и для современной науки, интересные обобщения и систематизация знания, так что ценность этих отзывов не только историческая, но и научная.

Б. В. Орехов
НИУ Высшая школа экономики
Сергей С. Шаулов
Башкирский государственный университет



Отзыв научного руководителя
О дипломной работе студента V курса филологического факультета
Башкирского государственного университета
Тедикова Аркадия Викторовича
«Изображение жизни через “остранённое” восприятие в прозе А. П. Чехова»

Дипломное сочинение посвящено проблеме «точки зрения», преломляющей действительность в литературном изображении, и развивает известные положения русской морфологической школы, в частности, Виктора Шкловского. «Остранение» в основном изучалось на примере творчества Л. Н. Толстого; дипломник избирает для анализа чеховскую прозу и наглядно показывает важную роль этого приёма в прозе А. П. Чехова.

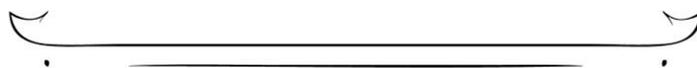
Особенно удалось, на мой взгляд, исследование чеховского «остранения» в «Скрипке Ротшильда» и в «Каштанке». Восприятие собаки в знаменитом рассказе «Каштанка» раскрывается как стилизованное восприятие простого человека, сквозь которое проскальзывают блёстки чеховского юмора. Аркадий Тедиков довольно тонко показал различие между объективной повествовательностью Толстого и повествованием Чехова, не обладающим толстовской личностной конкретностью, но более лирическим.

Считаю, что Аркадий Тедиков прекрасно разобрался в сложных теоретических вопросах и успешно применил достигнутое в конкретном литературоведческом анализе. Поэтому дипломную работу Тедикова можно и должно допустить к защите.

Р. Г. Назиров,
к. ф. н., доцент.
12 июня 1991 г.

Отзыв научного руководителя
о дипломной работе студентки V курса филологического факультета БашГУ
Решетниковой Татьяны Константиновны
«“Подросток” Ф. М. Достоевского и европейские жанровые традиции»

Широко известно, что глубокий патриотизм Достоевского не мешал ему любить литературу и искусство Западной Европы; известны и различные западноевропейские



влияния, сказавшиеся в его творчестве. Порою они исследуются бессистемно, на уровне случайных находок. Татьяна Решетникова предприняла попытку, которая могла бы вписаться в большое системное сопоставление: она изучает жанр романа «Подросток» как оригинальное сочетание европейских жанровых традиций. Понятие «европейские» у неё включает и русские традиции, но западный материал преобладает — просто потому, что он богаче: русский роман ещё относительно молод.

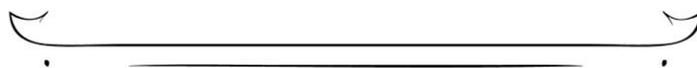
Татьяна Решетникова опирается на достижения отечественного литературоведения, на лучшие типологии и классификации, которые даже отчасти дополняет (глава «Мистико-философский роман»). Конечно, более оригинальна пятая и основная глава — о жанре самого романа «Подросток». Этот роман, по мнению, дипломницы, не может быть охарактеризован известным термином Вячеслава Иванова «роман — трагедия». Внешняя форма «Подростка» — авантюрный роман, что характерно для большинства произведений Достоевского, но под этой авантюристкой скрывается сложное жанровое образование — сочетание трагической пародии на «роман воспитания» с мистико-философским романом светлого, жизнеутверждающего звучания.

Итоговая характеристика жанра «Подростка» — «авантюрно-мистический «роман воспитания»». Дипломница проявила трудолюбие, известную живость ума, вкус к сопоставительному анализу. Дипломная работа Т. К. Решетниковой рекомендуется к защите.

Р. Г. Назиров,
к. ф. н., доцент.
12 июня 1991 г.

Отзыв научного руководителя
о дипломной работе студентки VI курса ОЗО филфака БашГУ
Рубинштейн (Перельман) Аллы Евгеньевны
«Сюжетно-композиционные особенности «маленькой трилогии» Чехова»

Выбором означенной темы А. Е. Рубинштейн вмешалась в один частный, но затянувшийся спор отечественной науки о Чехове. Собственно, чуть ли не вся «чеховиана» состоит из таких споров. В данном случае речь идёт о так называемой «маленькой трилогии» конца 90-х годов: о чеховских рассказах «Человек в футляре», «Крыжовник», «О любви». Сущность спора, детально изложенного во вступлении к дипломной работе, состоит в столкновении двух точек зрения: 1) «маленькая трилогия» составляет единый цикл; 2) названные три рассказа вполне самостоятельны и цикла не образуют. Особое мнение высказал Г. А. Бялый: «своеобразная трилогия» объединена не сюжетно, а только фигурами собеседников.



Чтобы обосновать своё суждение по этому вопросу, А. Е. Рубинштейн предпринимает обстоятельное рассмотрение сюжета и композиции каждого из трёх рассказов с последующим обобщением. Содержание всех трёх глав вряд ли отрывается заметным образом от добросовестно изученных трудов лучших советских чеховедов. По преимуществу дипломница выступает в роли «арбитра», выбирая те суждения литературоведов-предшественников, которые представляются ей наиболее обоснованными.

Наибольшую самостоятельность дипломница проявляет в заключении своего сочинения, где убедительно группирует общие черты поэтики всех трёх рассказов. Кроме их «скрытой общности», Алла Евгеньевна считает возможным говорить об элементах единого сюжета и едином эмоциональном тоне. Она решительно присоединяется к тому мнению, что рассказы «маленькой трилогии» образуют единый цикл; вслед за М. Семановой Алла Евгеньевна признаёт, что в этом цикле значимо и «сцепление» рассказов, и цельность каждого.

Огорчительно, что машинописный текст дипломной работы недостаточно вычитан и в нём остались опечатки.

Дипломницей проделана большая работа и с чеховскими текстами, и с научной литературой. Добросовестность, трудолюбие и достаточно высокий уровень общей теоретико-литературной подготовки, проявленные Аллой Евгеньевной Рубинштейн, позволяют допустить её работу к защите.

Р. Г. Назиров,
к. ф. н., доцент.
12 июня 1991 г.

ОТЗЫВ

о дипломной работе студентки VIк ОЗО филфака
БашГУ Хузиной Ф. М. «Изображение детей в рассказах и повестях А. П.
Чехова»

Избранная дипломницей тема отнюдь не нова, ею занимались наши исследователи, методисты, педагоги. Дипломница опирается на труды своих предшественников, таких учёных, как Белоконь, Бялый, Голубков, Семанова, Паперный и т. д., и тем более неожиданным выглядит её утверждение, что эта тема «мало разработана» (с. 58 дипломной работы). Несколько странное впечатление производит тематическая композиция дипломной работы: «Дети от одного до семи лет в рассказах А. П. Чехова», «Изображение детей школьного возраста в рассказах» и «Детское восприятие как основа художественного видения в повести “Степь”». Здесь

⌢
—————
⌣

«возрастной» (т. е. методико-преподавательский) подход к вопросу переключается в чистое литературоведение.

Большим достоинством дипломной работы является широкое использование трудов по детской психологии и капитальных работ по психологии вообще, включая работы академика Леонтьева, Люблинской и др. Это позволяет Ф. М. Хузиной более квалифицированно судить о психике чеховских персонажей.

При всех стараниях дипломницы, работа в основном остаётся на описательном уровне. Её подробная фактографичность может быть полезной для учителя средней школы, но наука от этой работы выигрывает слишком мало. Тем не менее, учитывая трудолюбие, добросовестность, любовь к предмету исследования и тщательное исполнение дипломной работы, я считаю возможным оценить дипломное сочинение Ф. М. Хузиной вполне положительно.

Р. Г. Назиров

к. ф. н., доцент кафедры русской литературы и фольклора

15 мая 1991 г.

Отзыв научного руководителя
о дипломной работе студентки VI курса филфака БашГУ (ОЗО)
Нигматьяновой Елены Франгизовны
«Художественная ономастика гоголевского направления»

К «гоголевскому направлению» в дипломной работе отнесены его крупнейшие представители: сам Гоголь, Салтыков-Щедрин, Достоевский и ранний Чехов. С Чеховым это вопрос сложный, но видный литературовед Ю. Лебедев без колебаний относит Чехова к последователям Гоголя. Конечно, в этот ряд можно было включить и Писемского, и Лескова, и многих других, но при таком расширении дипломное исследование неизбежно утратило бы остроту фокусирования.

Хочется отметить образцовое введение в дипломную работу, ёмкое и полное, с большим обзором научной литературы. Глава о Гоголе солидна, но не во всём самостоятельна; несколько лучше, оригинальнее главы о Щедрина и Достоевском; удачнее всего глава о художественной ономастике молодого Чехова, где дипломница приводит массу примеров и пробует создать свою собственную классификацию имён и фамилий. Она правильно отмечает, что ономастика зрелого Чехова стала более тонкой и скрытой, т. е. приобрела скрытые, неявные значения, и «использовалась с особым изяществом» (с. 59).

Очерчивая эволюцию русской художественной ономастики, Нигматьянова удачно затрагивает в заключении работы и дальних «потомков» — М. Булгакова, И. Ильфа, Е. Петрова, делая вывод о живой плодотворности традиции.

⌒
⌒

Считаю вполне возможным допустить эту интересную работу к защите.

Р. Г. Назиров,

к. ф. н.

18 июня 1992 г.

Отзыв научного руководителя
о дипломной работе студентки Натальи Васильевны Поляк
«Эволюция гоголевского пейзажа»

Работа построена довольно чётко: красоте природы в украинских повестях Гоголя противопоставлена дисгармоничность городского пейзажа, а в завершающей главе Н. В. Поляк рассматривает гоголевские символы движения и трактует обращённость автора «Мертвых душ» к будущему. Дипломница обладает живым воображением и любовью к литературе, она чувствует художественный текст, но теоретический уровень работы оставляет желать лучшего.

Тем не менее, основная задача Н. В. Поляк выполнена, а потому считаю возможным допустить работу к защите.

Р. Г. Назиров

Отзыв научного руководителя
о дипломной работе студентки VI курса филфака БашГУ (ОВО)
Егоровой Алии Саматовны
«Комизм и ирония в раннем творчестве А. П. Чехова»

Выделение дипломницей именно раннего периода чеховского творчества вполне закономерно: в 1880-1886 годах Чехов смеялся больше и веселее, чем во все последующие годы. Ранний чеховский юмор весел, светел и жизнерадостен: Антоша Чехонте ближе всего к молодому Гоголю.

Теоретической базой исследования служат трактовки комизма, юмора, сатиры, иронии, наиболее распространённые в отечественной науке. В этой области Алия Егорова не претендует на новации. Зато немало своего, лично наблюденного она вносит в конкретные рассмотрения чеховских произведений; хотя эти наблюдения дипломницы не могут произвести переворота в науке, они всё же дополняют наши представления о раннем творчестве Чехова. О самостоятельности работы Егоровой свидетельствует даже единственная подмеченная мною ошибка: так, она ошибочно истолковывает сюжет юмористического рассказа «Сапоги» (с. 16 дипломной работы).

⏏
⏏

Дипломная работа прекрасно читается, внутренне пронизана единым ритмом и свидетельствует о таланте А. С. Егоровой — даже не о таланте исследователя, а о врождённом повествовательном даре, чего, может быть, она сама в себе не замечала.

Исходя из изложенного, считаю необходимым допустить работу к защите.

Р. Г. Назиров,
к. ф. н, доцент.
18 июня 1992

Отзыв научного руководителя
о дипломной работе студентки VI курса ОЗО филфака БашГУ
Гайфуллиной Венеры Сайфулловны
«Новаторство Чехова-драматурга в области языка и стиля»

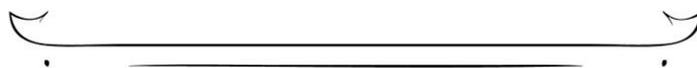
Венера Сайфулловна Гайфуллина отнеслась к своей задаче добросовестно и вдумчиво. Она овладела материалом, сумев выделить из него три главных для избранной темы момента: 1) лексика и стилистика сценической речи Чехова; 2) способы характеристики персонажей (включая и паралингвистические); 3) понятие подтекста, трактуемого в основном как выражение внутреннего лиризма. Эти три момента рассматриваются в единой системе, главным источником которой выступает чеховское мироотношение. Творческая оригинальность и новаторство Чехова, таким образом, — у Гайфуллиной результат взаимодействия великой, мыслящей личности и её исторической эпохи (см. заключение работы).

Всё это свидетельствует не только о трудолюбии В. С. Гайфуллиной, но и об известной тонкости понимания. Можно утверждать, что дипломная работа соответствует требованиям, предъявляемым к сочинениям этого рода, и служит показателем первоначальной профессиональной зрелости.

Исходя из всего вышеизложенного, считаю необходимым допустить дипломную работу В. С. Гайфуллиной к защите.

Р. Г. Назиров,
к. ф. н.
12 мая 1993 г.

Отзыв научного руководителя
о дипломной работе студентки VI курса ОЗО филологического ф-та
Кудряшовой Ирины Юрьевны
«Проблема конформизма и ненужности интеллигенции в прозе А. П. Чехов»



Дипломная работа И. Ю. Кудряшовой по-новому заостряет чеховскую тему интеллигенции и представляется знаменательной для сегодняшнего периода российского культурного процесса — освобождения культуры от идеологического схематизма.

При полном уважении к русской интеллигенции — уважении, которое разделяет весь цивилизованный мир, — И. Ю. Кудряшова становится на сторону великого писателя в его известной тяжбе с современной критикой и показывает обоснованность его скептицизма по отношению к весьма значительной части русского просвещённого общества конца XIX века. Видное место в дипломном сочинении отведено чеховскому анализу конформизма и замаскированной пошлости. С полным основанием показано И. Ю. Кудряшовой, что Чехов не ограничивался диагнозом, но и предлагал выход — творческое самоопределение личности, её постоянную борьбу за свободу, её неустанное противостояние и гнёту истории, и соблазну самоуспокоения.

В прекрасно написанном заключении работы даются, наряду с обобщениями, сжатые выводы XX века, порою поражающие своей меткостью.

Несомненно, работу И. Ю. Кудряшовой следует допустить к защите.

Р. Г. Назиров,

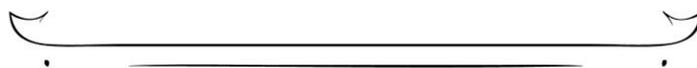
к. ф. н.

10 июня 1994 г.

Отзыв научного руководителя
о дипломной работе студентки V курса филологического факультета
Егоровой Юлии Рабисовны
«“Пленники богатства”: эволюция темы в русской литературе конца XIX века»

Развитие капитализма в России прошлого века столкнулось с важными особенностями национальной психологии, в частности — с идущим от религиозных традиций осуждением сребролюбия, алчности, накопительства. От русских «нестяжателей» XVI века, от Нила Сорского, от культа юродивых, от старого аскетического идеала происходит опасливое и даже враждебное отношение к капитализму как исторической формации. Следы этого отношения сохранялись очень долго. К концу XIX века обозначилось осуждение одностороннего коммерциализма, деячества при одновременном признании необходимости капиталистического развития. В среде русских капиталистов развиваются культурные запросы, благотворительность, поиски достойного места в обществе.

Все эти культурно-исторические тенденции породили тему «пленников богатства», представителей нового купечества, начавшего мыслить. Иначе говоря, это тема культурной самокритики победившего капитализма.



Ю. Р. Егорова в своей дипломной работе исследует эволюцию этой темы на примере произведений П. Д. Боборыкина, Д. Н. Мамина-Сибиряка и А. П. Чехова. Она отнюдь не ставит знак равенства между ними, Чехов несравним с двумя другими писателями. Однако гении творят не в вакууме, а в литературе; свидетелем эпохи может быть и второстепенный писатель. В дипломной работе показано и то общее, что объединяет всех трёх писателей-современников, и то, что отличает их друг от друга, а особенно Чехова — от Боборыкина и Мамина-Сибиряка.

Дипломная работа отличается вдумчивостью, спокойным и непредвзятым отношением к проблеме. Ю. Р. Егорова показывает, как Чехов, используя достижения предшествующей русской литературы, от социальной типизации переходит к раскрытию нового буржуа, нового купца как сложной человеческой личности. Выводы дипломной работы представляются правильными, а вся работа в целом — интересной и полезной.

Поэтому считаю необходимым допустить её к защите.

Р. Г. Назиров,

к. ф. н.

10 июня 1994

Отзыв

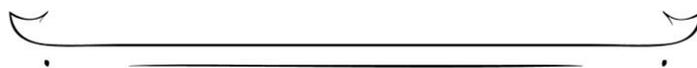
о дипломной работе студентки V курса филфака БашГУ

Кутлугалямовой Г. Ш.

«Принцип экономии и лаконизм в прозе Пушкина»

Современная пушкинистика — это целый океан. Накоплены огромные ресурсы научных исследований о творчестве Пушкина, основоположника русской литературы современности. Значение его творчества огромно, второе столетие мы живём в ауре Пушкина. Но именно поэтому мы не в праве отказываться от дальнейших исследователей и исследований в этой сфере, хотя, естественно, у студента двадцати лет мало шансов внести нечто оригинальное и перевернуть пушкинистику.

Гузель Кутлугалямова выбрала один из немаловажных аспектов пушкинской манеры — прославленный лаконизм его прозы. Она попыталась проследить эволюцию пушкинской прозы под этим углом зрения. Трудность заключалась в том, чтобы выделить, отграничить свою проблему, не растворить её в общем анализе прозы Пушкина. Работа была проделана огромная, и в целом дипломница со своей задачей справилась, показав, как и какими способами осуществляется экономия средств в описании, портрете, пейзаже и т. д. К сожалению, дипломница не достигла глубин пушкинской изобразительности, той колоссальной ёмкости слова, которая по сей день составляет одну из главных загадок искусства Пушкина.



Встречаются у Кутлугалямовой некоторые погрешности, стилистические промахи, следы спешки. Это объясняется во многом творческой историей дипломной работы: скопив несколько сот страниц материала, дипломница затем была вынуждена вырубать из этого нагромождения своё произведение, более удобочитаемое и подчинённое заглавной цели. Не везде ей это в равной мере удалось.

Выводы дипломной работы не вызывают возражений. Дипломная работа Г. Ш. Кутлугалямовой может быть допущена к защите.

Научный руководитель
доцент Р. Г. Назиров
15 июня 1995 г.

Отзыв научного руководителя
о дипломной работе студентки V курса филфака Бакировой Э. Х.
«Принцип экономии и лаконизма в прозе А. С. Пушкина»

Работа нацелена на выявление одного из главных достоинств пушкинской прозы — её блистательной краткости, при которой малое количество слов содержит бездну смысла.

Зарина Халимовна Бакирова неплохо знакома с трудами отечественных пушкинистов. Опираясь на эти труды и свои собственные наблюдения, она показывает пушкинский принцип экономии в работе — т. е. его реализацию в художественных текстах. Порою Э. Х. Бакировой не достаёт целеустремлённости — она отвлекается от заглавной проблемы. Однако в целом дипломница справилась с поставленной задачей. Считаю должным допустить дипломную работу к защите.

Р. Г. Назиров,
д. ф. н.
7 июня 1998 года.

Отзыв научного руководителя
о дипломной работе студента V курса филфака
Тупеева Михаила Альбиновича
«Образ Христа в классической литературе XIX века»

Дипломное сочинение М. А. Тупеева весьма необычно по своему подходу к литературе, оно несколько напоминает статьи церковных писателей о мирской

литературе, доказывающих безбожие Льва Толстого или религиозность Пушкина. Правда, позиции М. А. Тупеева шире и несколько либеральнее, но подход тот же.

Во введении заявлено стремление написать исследование на стыке богословия, философии и литературоведения. Стык удался не полностью: философии сравнительно немного, литературоведения — ещё меньше. Работа в основном богословская, и подобные труды — привилегия духовных учебных заведений, а не филологического факультета.

Всё же для нас филологов, не лишена интереса религиозная точка зрения на литературу. Поэтому, исходя из добросовестности и старания дипломника, я нахожу возможным допустить данную работу к защите.

Р. Г. Назиров,
д. ф. н.
7 июня 1998 г.

Отзыв научного руководителя
о дипломной работе студентки V курса филфака
Хайруллиной Айгуль Рифатовны
«Идеал женщины в творчестве Н. В. Гоголя»

В литературоведении, отмеченном влиянием психоанализа, в частности, в США, эротическая тайна Гоголя вызывала жгучее любопытство некоторых исследователей. Отношение великого писателя к женщине крайне противоречиво. А. Р. Хайруллина раскрывает эту противоречивость на примере художественного творчества Гоголя, не вдаваясь в закоулки его загадочной биографии.

Она рассматривает романтическую идеализацию женщины у раннего Гоголя, в частности прелестные образы украинских крестьянок, но отмечает также и случаи демонизации женщины и её красоты (панночка в повести «Вий»). Особое положение в этой галерее занимает неоспоримо прекрасная польская панна в «Тарасе Бульбе». Ничего демонического в ней нет, но её красота губит жизнь Андрия.

Трагизм иного рода дипломница усматривает в «Невском проспекте», где внешняя красота проститутки не может скрыть ужасающей пошлости её души. Этот контраст не желает признавать влюбившийся в неё художник Пискарёв — и уходит от действительности в мир наркотической грёзы, а затем кончает жизнь самоубийством.

Трагизм любви у Гоголя выдаёт страх перед женщиной. Весьма любопытны наблюдения Айгуль Рифатовны над «Мёртвыми душами»: эпизодический образ губернаторской дочери, ослепившей Чичикова, трактуется дипломницей как романтический «идеальный»; зато Уленька Бетрищева из II тома — это попытка

⌢
—————
⌣

Гоголя приблизиться к типу «декабристки», русской женщины, наделённой героической самоотверженностью (линия Пушкина — Тургенева — Некрасова).

В целом работа Хайруллиной довольно любопытна. Следует согласиться с её выводами о том, что Гоголь для себя так и не решил окончательно великую тайну красоты, он лишь ярко запечатлел её антиномичность (отчасти предвосхитив Достоевского).

Работа написана в живой и свободной манере, стиль местами шероховат. Тем не менее, я считаю возможным допустить дипломную работу А. Р. Хайруллиной к защите.

Р. Г. Назиров,
д. ф. н., профессор.
20 мая 2000 года.

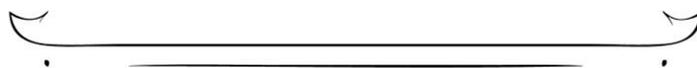
Отзыв научного руководителя
о дипломной работе студентки V курса филфака
Слободиной Веры Александровны
«Композиционные приёмы А. С. Пушкина в “Евгении Онегине” и
художественной прозе»

Дипломная работа В. А. Слободиной — чёткое и ясное исследование, в котором сказывается влияние самого предмета, т. е. светлого и классически стройного искусства Пушкина. Иными словами, исследование конгениально своему предмету.

На фоне композиционно неуклюжей русской прозы «накануне Пушкина» его роман в стихах и его проза блистают вольной игрой композиционных структур, причём игра эта подчиняется строгим правилам, которые великий писатель сам на себя налагает и которым он неукоснительно подчиняется. Иными словами, композиция у Пушкина глубоко содержательна: она сочетает в себе элементы свободы с элементом рациональной организованности, сочетает игру с планом. Это раскрывается в работе В. А. Слободиной на примере ряда важнейших произведений Пушкина от «Онегина» до «Пиковой дамы».

Опираясь на труды великих предшественников, В. А. Слободина даёт самостоятельное освещение тех итогов, которые вытекают из анализа отдельных произведений. В частности, она указывает на значение композиционного мастерства Пушкина для последующего развития русской прозы.

Дипломное сочинение написано строго, оно стилистически непритязательно, читается с интересом. При этом в тексте цитируется (и аннотируется) основная научная литература по избранной проблеме. Работа В. А. Слободиной отличается высоким научным уровнем.



По этим причинам я считаю необходимым допустить дипломную работу В. А. Слободиной к защите

Р. Г. Назиров,
д.ф.н., профессор.
20 мая 2000 года.

Отзыв научного руководителя
о дипломной работе студентки V курса филфака
Сенниковой Светланы Олеговны
«Тип художника в русской литературе XIX века»

С. О. Сенникова, по сути дела, прослеживает формирование жанра романтической *Kunstnovelle* в русской литературе (Полевой, Одоевский, Гоголь) и последующую литературную судьбу её центрального героя — художника (обычно это живописец, реже музыкант). Нельзя сказать, что это абсолютно не разведанная тема. Однако развернуть её историческую эволюцию дипломница пробует первой. Чрезвычайно интересным получается сам переход от романтической трактовки типа художника к реалистической.

Переход этот, по мнению, С. О. Сенниковой, совершается через повесть Тараса Шевченко «Художник» (написана на русском языке) и через рассказ Всеволода Гаршина «Художник». Вершиной реалистического развития этого типа становится художник Михайлов в романе Толстого «Анна Каренина»; некоторыми своими чертами этот образ близок своему историческому прототипу — Ивану Николаевичу Крамскому, автору известного портрета Толстого.

К сожалению, заключение работы, само по себе правильное, выглядит к концу несколько скомканным: ему не достаёт перспективности.

Несмотря на это, работа в целом интересна и может быть допущена к защите.

Р. Г. Назиров,
д. ф. н., профессор.
20 мая 2000 года.
Утро 7 апр<еля> <19>72.



Биографический отдел

Личный листок по учету
кадров Р. Г. Назирова

5 октября 1995 года.

ЛИЧНЫЙ ЛИСТОК
по учету кадров

1. Фамилия Назирова
имя Ромэн отчество Гафанович
2. Пол муж. 3. Дата рождения 4. 02. 1934
4. Место рождения г. Харьков, Харьковской обл.
(село, деревня, город, район, область)
Украинской ССР
5. Национальность татарин 6. Соц. происхождение служащий
7. Партийность - партстаж - партбилет -
месяц и год вступления
8. Состоите ли членом ВЛКСМ, с какого времени и номер билета -
9. Образование высшее, кандидат филологических наук

Название учебного заведения и его местонахождение	Факультет или отделение	Год поступления	Год окончания или ухода	Если не окончил, то с какого курса ушел	Какую специальность получил в результате окончания учебного заведения
Башкирский государственный педагогический институт им. К. А. Тимирязева, г. Уфа	Филологи ческий ф-т	1953	1957		Учитель русского языка и литературы диплом № 004827

10. Какими иностранными языками и языками народов СССР владеете немецким,
английским, французским, польским, итальянским
(читаете и переводите со словарем, читаете и можете объясняться, владеете свободно)
11. Ученая степень, ученое звание кандидат филологических наук, доцент
12. Какие имеете научные труды и изобретения Монография «Творческие принципы
Ф.М. Достоевского (9 п/л), 54 научные статьи

13. Выполняемая работа с начала трудовой деятельности (включая учебу в высших и средних специальных учебных заведениях, военную службу и работу по совместительству)

При заполнении данного пункта учреждения, организации и предприятия необходимо именовать так, как они назывались в свое время, военную службу записывать с указанием должности.

Месяц и год		Должность с указанием учреждения, организации, предприятия, а также министерства	Местонахождение учреждения, организации, предприятия
Вступления	Ухода		
август	июнь	Башгоспединститут им. Тимирязева — студент	БАССР, Уфа
1953	1957		
август	авг.	Бишккаинская средняя школа — учитель русского языка и литерат.	БАССР, Аургазинский р-н,
1957	1958		Батыровский с/с, с. Бишккаин
август	фев	заведующий отделом литературы и искусства газеты «Ленинец»	БАССР, Уфа
1958	1959		
февраль	июнь	ответственный секретарь редакции	БАССР, Уфа
1959	1960		
июнь	авг.	специальный корреспондент редакции	БАССР, Уфа
1960	1960		
август	дек.	заведующий отделом литературы и искусства	БАССР, Уфа
1960	1961		
январь	май	Ответственный секретарь редакции уфимской районной газеты	«Колхоз-
1962	1962	«Колхозная правда»	
сент.	окт.	Аспирант филологического факультета МГУ им. М.В.Ломоносова	Москва
1962	1965		
ноябрь	по	Ассистент кафедры русской литературы и фольклора БашГУ	
1965	наст.	Старший преподаватель,	
	время	Доцент, заведующий кафедрой	

14. Пребывание за границей
(работа, служебная командировка, поездка с делегацией)

Месяц и год		В какой стране	Цель пребывания за границей
С какого времени	По какое время		
22	26	г. Париж, Франция	Научная командировка, доклад на
марта	марта		международном симпозиуме Сорбонны
1990г.	1990г.		«Чехов и Франция»

15. Участие в центральных, республиканских, краевых, областных, окружных, городских, районных, партийных, советских и других выборных органах.

Местонахождение выборного органа	Название выборного органа	В качестве кого избран	Год	
			избрания	выбытия

16. Какие имеете правительственные награды _____

17. Имеете ли партвзыскания ___-___ Когда, кем, за что и какое наложено взыскание _____

18. Отношение к воинской обязанности и воинское звание не военнообязанный,
снят с воинского учета по возрасту _____
Состав _____ Род войск _____
(командный, политический, административный, технический, и т.д.)

19. Семейное положение на момент заполнения личного листа _____
(перечислить членов семьи с указанием возраста)

20. Домашний адрес _____

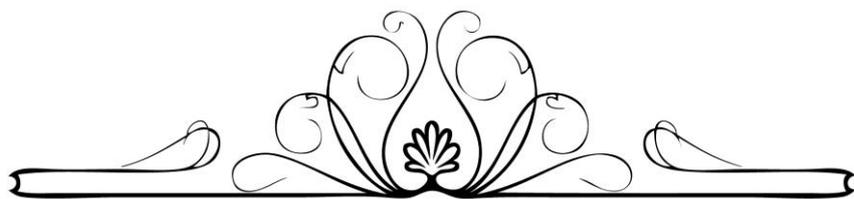
« 5 » октября 1995 г. Личная подпись _____
(дата заполнения)

Работник, заполняющий личный листок, обязан о всех последующих изменениях (образовании, партийности, присвоении ученой степени, ученого звания, наложении и снятии партийного взыскания и т. п.) сообщать по месту работы для внесения изменений в его личное дело.

Исследования

В. В. Борисова
Башкирский государственный педагогический
университет им. М. Акмуллы

Научная школа
Р. Г. Назирова



Имя Р. Г. Назирова хорошо известно как в отечественном, так и в зарубежном достоевсковедении, хотя надо иметь в виду, что его «достоевсковедческое наследие до сих пор введено в научный оборот едва ли наполовину»¹. Сознвая огромное значение исследовательской деятельности ученого, его идеи продуктивно развивают последователи.

Ныне они успешно продолжают дело своего учителя: издаются его монографии и статьи, неопубликованные при жизни; создан электронный журнал «Назировский архив»², который становится ярким явлением современной литературоведческой жизни; организуется международная конференция, посвященная 80-летию Р. Г. Назирова; его методология реализуется во многих докторских, кандидатских и магистерских диссертациях.

Можно сказать, что парадоксальным образом научная роль выдающегося исследователя, при жизни, возможно, недооцененная, возросла после его кончины. Тем не менее, в полной мере она еще не осознается. «Степень включённости трудов Р. Г. Назирова в научный оборот не соответствует масштабу его личности»³. Нам бы хотелось восполнить этот пробел.

Судьба Р. Г. Назирова типична для поколения литературоведов, сформировавшихся в советское время. Его становление как ученого пришлось на середину XX столетия. Из-за репрессированного в 1938 году отца, министра культуры Башкирской АССР, реабилитированного посмертно только в 1957 году, в Ленинградский педагогический институт им. А. И. Герцена Ромэна Гафановича не приняли. Филологическое образование он получил в Башкирском государственном педагогическом институте им. К. А. Тимирязева, продолжив его в аспирантуре при кафедре русской литературы МГУ.

Защищенная им в 1966 году кандидатская диссертация «Социальная и этическая проблематика произведений Ф. М. Достоевского 1859-1866 годов» до сих пор остается непревзойденным историко-литературным исследованием. Это новаторская и в высшей степени оригинальная работа, в которой доказывается, например, что автор «Записок из подполья» создал лучший в мире портрет

¹ Шаулов С. С. «Назировский» Достоевский // Назировский сборник: исследования и материалы / под ред. С. С. Шаулова. Уфа: Издательство БГПУ, 2011. С. 17.

² <http://www.nevmenandr.net/nazirov/journal.php>

³ Орехов Б. В. Р. Г. Назиров. О мифологии и литературе, или Преодоление смерти // Назировский архив. 2013, № 1. С. 162. То же: <http://nevmenandr.net/nazirov/journal20131.php>

эксистенциалиста: «портрет, но не автопортрет!»⁴ Здесь же по-новому раскрыты особенности выражения авторской позиции по отношению к герою, в том числе через его «эстетическую инициативу».

Своими учителями Р. Г. Назиров (как он сам говорил) считал А. Н. Соколова, Г. А. Бялого, Б. Ф. Егорова, в научном плане ориентировался прежде всего на Александра Веселовского, Ю. Н. Тынянова и Ю. М. Лотмана⁵. Именно поэтому работы Р. Г. Назирова обнаруживают преемственную связь с русской формальной школой⁶. В круг его единомышленников входили Б. О. Корман, В. А. Зарецкий, В. А. Свительский, Г. К. Щенников и др. Чрезвычайно высоко оценивал работы Р. Г. Назирова Г. М. Фридлендер, выделяя его из современной когорты ученых-достоевсковедов.

Как справедливо отмечают ученики Р. Г. Назирова, его научная эволюция шла «от социально-исторического контекста — к истории литературной формы на фоне культурной традиции, и дальше — к пониманию и описанию базовых механизмов функционирования исторических метаморфоз литературы»⁷.

На протяжении жизни, как это видно по архиву ученого, в фокусе его интересов было, прежде всего, творчество Ф. М. Достоевского. «Достоевским начинается и заканчивается <...> научная жизнь» Ромэна Гафановича⁸. Одной из показательных работ в этом плане является вышедшая в 1982 году в Саратове монография «Творческие принципы Ф. М. Достоевского», остающаяся настольной книгой для многих исследователей благодаря целостному описанию художественного мира писателя: его пространственно-временных параметров, сюжетной типологии, системы образов, поэтики. Все это рассмотрено в единстве «содержательности художественных форм и историчности содержания у Достоевского»⁹. Многие фразы из этой книги стали буквально крылатыми: «Макар Деушкин — это гоголевский персонаж, который хотел бы, чтобы с ним обращались по-пушкински», или «Заветные идейки» подпольного человека с самого начала дискредитированы горизонтальной позицией апостола свободы и добра» и т. п. В научный обиход прочно вошли термины, введенные Р. Г. Назировым: «болево́й эффект», «сюжетная

⁴ См.: Назиров Р. Г. Творческие принципы Ф. М. Достоевского. Издательство Саратовского университета. 1982. С. 52. Некоторые положения названной диссертации вошли в эту монографию.

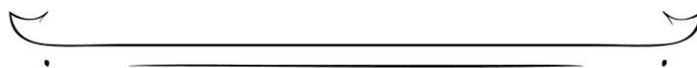
⁵ См. об этом в автобиографии ученого: Назиров Р. Г. Автобиография // Назировский архив. 2013, № 1. С. 137—139. То же: <http://nevmenandr.net/nazirov/journal20131.php>

⁶ См. об этом: Шаулов С. С. «История формализма в литературоведении» в контексте научной мысли Р. Г. Назирова (предисловие к публикации) // Назировский сборник: исследования и материалы. / под ред. С. С. Шаулова. Уфа: Изд-во БГПУ, 2011. С. 63—65. Шаулов С. С. Р. Г. Назиров и русский формализм: к проблеме источников индивидуального метода // Назировский архив. 2013, №2. С. 127—138. То же: <http://nevmenandr.net/nazirov/journal20132.php>

⁷ Орехов Б. В., Шаулов С. С. Р. Г. Назиров. Фабула о колдуне-предателе. Предисловие к публикации // Вопросы литературы. 2012. № 4. С. 59.

⁸ Шаулов С. С. «Назировский» Достоевский // Назировский сборник. С. 17.

⁹ Назиров Р. Г. Творческие принципы Ф. М. Достоевского. Издательство Саратовского университета, 1982. С. 4.



критика», «антигерой», «парфянская тактика Достоевского», «Наполеон из подполья» и др.

Во-вторых, Р. Г. Назирова занимала история фабулы, преимущественно связанная с углублённым осмыслением произведений А. С. Пушкина и Н. В. Гоголя, а также воспринявших их традиции И. С. Тургенева, Л. Н. Толстого, А. П. Чехова и других писателей. С блеском защищённая в 1995 году в Уральском государственном университете докторская диссертация «Традиции Пушкина и Гоголя в русской прозе. Сравнительная история фабул» ознаменовала возрождение на новом уровне и на новом материале традиции сравнительно-исторического изучения русской и мировой литературы, прежде всего ее фабульно-сюжетного репертуара. Здесь Р. Г. Назиров представил четкий терминологический инструментарий для описания «мирового древа» фабулистики.

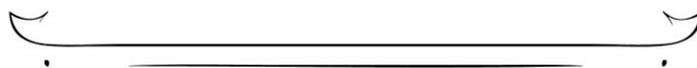
Так, фабула в его понимании — универсальный инвариант множества сюжетов, периодически реализующий себя в новых модификациях, изменяющихся в динамике их культурного восприятия и освоения. Основные положения этой фундаментальной работы нашли свое развитие в целом ряде кандидатских диссертаций, защищённых в последнее время учениками и последователями Р. Г. Назирова¹⁰.

Органичным продолжением опубликованных ещё при жизни ученого работ явился сборник его репринтных статей «Русская классическая литература: сравнительно-исторический подход» (2005), посвящённый исследованию произведений В. Ф. Одоевского, А. С. Пушкина, Ф. М. Достоевского, И. С. Тургенева, А. П. Чехова и других русских классиков в широчайшем культурном контексте. Показательна, например, статья, открывающая это издание: «Диккенс, Бодлер, Достоевский», в которой блестяще раскрыта роль мотива гибели женщины в сюжете «Приключений Оливера Твиста», в содержании стихотворения Бодлера «Мученица» и в развязке романа «Идиот».

Чрезвычайно высок теоретический уровень назировских штудий. Так, небольшая, на первый взгляд, статья «Равноправие автора и героя в творчестве Достоевского (к концепции полифонического романа)» существенным образом дополняет и корректирует всемирно известную концепцию М. М. Бахтина. Здесь оригинально рассмотрен «феномен соавторства автора и героя», которому, как пишет Р. Г. Назиров, «предшествовало в мировой литературе изображение мира как

¹⁰ Шишкина Е. В. Мотивы древнерусской литературы в творчестве Ф. М. Достоевского. Уфа, 1998; Камалова И. В. Изобразительность романа А. С. Пушкина «Евгений Онегин».

Уфа, 2000. Евтушенко Э. А. Мистический сюжет в творчестве Ф. М. Достоевского. Уфа, 2002; Шаулов С. С. Структура романа Ф. М. Достоевского «Братья Карамазовы»: диахронический аспект. Уфа, 2004; Степанова Е. А. Кавказская фабула в русской литературе XIX–XX веков. Уфа, 2004; Жукова Ю. А. Наполеоновская фабула в произведениях Ф. М. Достоевского (от «Двойника» до «Преступления и наказания»). Уфа, 2007; Лаврентьева А. А. Фабула неравной любви в русской классической литературе: историко-типологический аспект. Уфа, 2010. Сюда же примыкает и диссертация Б. В. Орехова Принципы организации мотивной структуры в лирике Ф. И. Тютчева (2008), написанная и защищённая уже после смерти учителя, однако связанная с ним многими методологическими и концептуальными нитями.



иллюзии героя». Исследователь представляет его как «равноправного инициатора сюжета», заключая: «Достоевский путем крайнего попущения воле героя дискредитирует эстетическое жизнетворчество в его собственных глазах»¹¹.

В последние годы основной в научных изысканиях Р. Г. Назирова стала тема мифа, с максимальной широтой раскрытая в большой неопубликованной монографии «Становление мифов и их историческая жизнь». Тематически с ней связана посмертно изданная книга «О мифологии и литературе, или Преодоление смерти» (Уфа, 2010)¹². В неё вошли статьи, посвященные мифологии и фольклору и написанные, судя по всему, под непосредственным воздействием крупнейшего отечественного фольклориста Л. Г. Барага, долгие годы возглавлявшего кафедру русской литературы и фольклора БашГУ, на которой работал Р. Г. Назиров.

В этой большой книге миф и ритуал рассмотрены в качестве истоков нарратива. Концептуально значимой является, например, статья «Генезис и пути развития мифологических сюжетов», в которой дан сжатый, но яркий и насыщенный афористическими характеристиками обзор смены архаических фольклорных систем и их культурной актуализации в эпоху нового мифотворчества.

Сегодня труды Р. Г. Назирова стали мощным фундаментом для новых изысканий, которые ведут его ученики: В. В. Борисова, Р. Х. Якубова, Э. А. Евтушенко, Б. В. Орехов, С. С. Шаулов, М. С. Рыбина и др. Принадлежа к разным поколениям научной школы выдающегося ученого, они достойно пытаются развить его научные принципы и идеи в своих исследованиях.

Это, например, три наши работы, вышедшие в самое последнее время: учебные пособия «Малая проза Ф. М. Достоевского: принцип эмблемы» (2011 г.) и «Эмблематика Ф. М. Достоевского» (2012 г.), а также одноименная монография¹³. Большое внимание в них уделяется литературным произведениям из «Дневника писателя», которые действительно являются «лабораторией романиста, наглядно и рельефно обнажая его творческие принципы»¹⁴. В русле назировской теории фабулистики здесь рассматривается, к примеру, соотношение онирической фабулы и пророческого сюжета в «фантастическом рассказе» «Сон смешного человека».

На наш взгляд, малая проза писателя органически связана с проблематикой и типологией героев его «пятикнижия», но вместе с тем отличается от него характером типизации и принципами изображения»¹⁵. По словам Р. Г. Назирова: «Гений

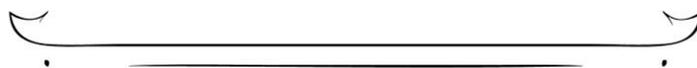
¹¹ Назиров Р. Г. Русская классическая литература: сравнительно-исторический подход. Уфа: РИО БашГУ. 2005. С. 144.

¹² Квалифицированная рецензия на нее дана Б. В. Ореховым: Р. Г. Назиров. О мифологии и литературе, или Преодоление смерти // Назировский архив. 2013, № 1. С. 161—165. То же: <http://nevmenandr.net/nazirov/journal20131.php>. См. также: Салова С. А. Преодолевающий смерть: о профессоре Р. Г. Назирове и его новой книге // Вестник Башкирского государственного педагогического университета им. М. Акмуллы. 2011. № 1. С. 162—168.

¹³ Борисова В. В. Эмблематика Ф. М. Достоевского. Уфа: Изд-во БГПУ, 2013.

¹⁴ Там же. С. 10.

¹⁵ Борисова В. В. Малая проза Ф. М. Достоевского: принцип эмблемы. Уфа: Изд-во БГПУ, 2010. С. 12.



Достоевского здесь раскрылся по-новому»¹⁶ — прежде всего в эмблематических образах, которые делают поэтику художника слова визуальной. Их много во всех литературных произведениях из «Дневника писателя»: это эмблема русского народа-богоносца в пасхальном очерке «Мужик Марей», эмблематический образ «твари дрожащей», эмблема «русского батыра» в очерке о Фоме Данилове, эмблема «общечеловека» и др. «Принцип эмблемы» реализуется и в других произведениях писателя¹⁷.

Несмотря на оригинальность подобного взгляда на особенности словесной образности у Достоевского концептуально они связаны с идеями Р. Г. Назирова,¹⁸ полагавшего, что многие «наглядные цитаты из фольклорно-религиозных, историко-легендарных и литературных традиций» имеют отношение к «эмблемам» или «аллегориям»¹⁹.

В двух монографиях С. С. Шаулова²⁰ также обнаруживается преемственная связь с методологической стратегией учителя, умевшего блестяще соединять литературный, исторический и философский контексты²¹. Эти работы опираются на сформулированный Р. Г. Назириным принцип взаимосвязи литературной и общественной жизни как диалогического, двунаправленного процесса, в полной мере раскрытого им в большой статье «Тургенев и Достоевский: вражда как сотрудничество»,²² в которой антагонизм двух писателей представлен объективно существующим культурным кодом, обогащающим наследие обоих. С. С. Шауловым эта «вражда» убедительно рассматривается в качестве ключа к интерпретации соответствующих текстов.

Данный подход в другом исследовании «Н. Н. Страхов как творец и персонаж

¹⁶ Там же.

¹⁷ Подробно об этих работах В. В. Борисовой см.: Жукова Ю. А. Р. Г. Назиров и его ученики — исследователи творчества Ф. М. Достоевского (обзор изданий, выпущенных достоевоведами г. Уфы за 2011 и 2012 годы) // Вестник ВЭГУ. 2013. № 1 (63). С. 204-210. Наша статья дополняет этот обзор другими изданиями, вышедшими уже в 2013 г.

¹⁸ См., в частности, такие его работы как: Жесты милосердия в романах Достоевского // Назиров Р. Г. Русская классическая литература: сравнительно-исторический подход. Исследования разных лет: Сборник статей. Уфа: РИО БашГУ, 2005. С. 125-133; Символизация реального // Достоевский. Эстетика и поэтика. Словарь-справочник. Челябинск: «Металл», 1997. С. 215-216; Фигура умолчания в русской литературе // Поэтика русской и зарубежной литературы: Сборник статей. Уфа: Гилем, 1998. С. 57-71; Специфика художественного мифотворчества Ф. М. Достоевского: сравнительно-исторический подход // Назиров Р. Г. Русская классическая литература: сравнительно-исторический подход. С. 189 — 198; Равноправие автора и героя в творчестве Достоевского (К концепции полифонического романа) // Назиров Р. Г. Русская классическая литература: сравнительно-исторический подход. С. 134-149.

¹⁹ Там же. С. 128.

²⁰ Шаулов С. С. Пушкинский праздник 1880 года: сюжеты и контексты. Уфа. 2011; Шаулов С. С. Н. Н. Страхов как творец и персонаж литературных контекстов: между Ф. М. Достоевским и Л. Н. Толстым. Уфа, 2011.

²¹ Показательной в этом плане является, например, следующая работа Р. Г. Назирова: Вражда как сотрудничество // Назиров Р. Г. Русская классическая литература: сравнительно-исторический подход. С. 169-188.

²² Назиров Р. Г. Тургенев и Достоевский: вражда как сотрудничество // XX век. Литература. Стил. Вып. IV. Екатеринбург, 1999. С. 25-34.

литературных контекстов: между Ф. М. Достоевским и Л. Н. Толстым» демонстрируется на примере критика, занимавшего уникальное промежуточное положение между двумя гениями. Литературное и общественное поведение Н. Н. Страхова анализируется здесь в широком контексте культурных и философских традиций.

В монографии о Пушкинском празднике 1880 года это знаменательное событие рассматривается как точка сплетения многих литературных стратегий, на фоне которых и разворачивался полемический диалог Тургенева и Достоевского. Кроме того, на примере интерпретаций биографии поэта, предложенных Ю. М. Лотманом, раскрыто функционирование в XX веке культурных кодов, связанных с творчеством Пушкина.

Интересное продолжение получили идеи Назирова о способах взаимодействия художественного произведения и его литературного контекста в статье Б. В. Орехова «“Поминки” Тютчева. Реконструкция контекста», опубликованную в журнале «Russian Literature»²³. В этой работе виртуозно описаны сложные контекстуальные связи тютчевского текста (перевода из Шиллера) и принадлежащего В. А. Жуковскому перевода «Одиссеи» на фоне обстоятельств, формирующих общественный контекст. Попутно корректируется датировка текста Тютчева. Словом, это образец целостного структурно-исторического исследования художественного произведения именно в том виде, в каком это было близко Ромэну Гафановичу.

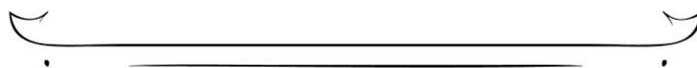
В русле идей Р. Г. Назирова о синтетическом характере художественности Достоевского написана монография Р. Х. Якубовой «Роман Ф. М. Достоевского «Подросток»: искусство диалога и синтеза»²⁴ (Уфа, 2012). В ней идет речь о творческом переосмыслении автором великого «пятикнижия» предшествующего культурного материала, актуализации мифологических и сказочных архетипов, художественных стилей и направлений, образов культурных эпох. Много внимания уделено и творческому обращению Достоевского к фабульному репертуару русской и западноевропейской литературы. Поэтому не случайны здесь многочисленные ссылки на работы Р. Г. Назирова, продуктивное использование его классификации различных способов трансформации фабул. Сама идея синтеза представлена на примере романа «Подросток» как высшая форма диалога, в котором соединились искусство и действительность, книга и реальность, игра и жизнь, чужое и свое.

Кстати сказать, взгляд на творчество Достоевского как на искусство синтеза оказался наиболее перспективным. В полной мере он проявился в одноименной коллективной монографии, одним из главных участников которой был Р. Г. Назиров²⁵. Перу уфимского исследователя принадлежит самый большой раздел

²³ Russian Literature. 2008. LXIV (II). P. 215—227.

²⁴ Якубова Р. Х. Роман Ф. М. Достоевского «Подросток»: искусство диалога и синтеза. Уфа: РИЦ БашГУ, 2012.

²⁵ См. его: Проблема художественности Ф.М. Достоевского // Творчество Ф.М. Достоевского:



в ней: по обилию концептуальных положений его можно назвать своего рода научной «энциклопедией». Он насыщен меткими и глубокими суждениями о взаимопроникновении и синтезе библейской риторики и вульгарной небрежности речи в художественном языке писателя, о поэтике символических жестов, запахов, красок, портретов, звуков и т.п. Каждое из этих положений сохраняет энергию развития, продолжая активно стимулировать научную мысль.

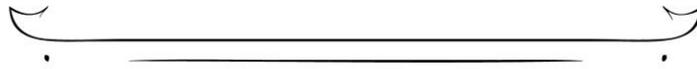
Поэтому, подводя промежуточные итоги деятельности назировской школы литературоведения, нельзя не сказать о ее перспективах, которые связаны, во-первых, с дальнейшей обработкой и публикацией архивного наследия ученого. Помимо монографии «Становление мифов и их историческая жизнь» ждет своей очереди огромный полный текст докторской диссертации Р. Г. Назирова «Традиция Пушкина и Гоголя в русской прозе: сравнительная история фабул», а также значительное количество других литературоведческих, исторических и культурологических работ, способных обогатить отечественную и мировую науку.

Такая работа требует еще и организационных усилий. В этой связи нам представляется необходимым отметить труды младшего поколения учеников Назирова. После смерти Ромэна Гафановича в уфимском научном пространстве возник вакуум, ощущение которого заставило их искать новые способы научного общения и самоопределения. Ярким событием нашей научной жизни стал организованный Б. В. Ореховым методологический семинар «Третье литературоведение» (2007—2010). Тематика его заседаний и общая нацеленность на поиск методологического синтеза и обязательную «сверку» теории с историей культуры опять же восходит к Назирову. В семинаре принимали участие не только уфимские ученые, но и литературоведы из других научных центров России. К сожалению, эта полезная и интересная площадка для научных дискуссий прекратила свое существование после переезда ее главного организатора в Москву.

Следует отметить, что Б. В. Орехов, не успев стать аспирантом Назирова, тем не менее, внес в дело увековечивания его памяти и популяризации его научного наследия один из самых весомых вкладов²⁶. Именно он осуществил первые архивные публикации из неизданного архива учителя, положив начало огромной и еще далекой от завершения работе, к которой чуть позже присоединились и другие назировские ученики младшего поколения. Зримым результатом их трудов стал «Назировский сборник», вышедший в 2011 году под редакцией С. С. Шаулова и основанный Б. В. Ореховым и С. С. Шауловым в 2013 году журнал «Назировский архив».

искусство синтеза. Екатеринбург: издательство Уральского университета. 1991. С.125-157. В числе авторов и ученицы Р.Г. Назирова: Борисова В.В. Синтетизм религиозно-мифологического подтекста в творчестве Ф.М. Достоевского (Библия и Коран). С. 63-89; Якубова Р.Х. Сюжетно-композиционное единство романов Ф.М. Достоевского. С. 157-182.

²⁶ К стати, свою первую крупную публикацию (Идеографический словарь языка французских стихотворений Ф. И. Тютчева. Уфа, 2004) Борис Валерьевич посвятил памяти учителя.



Назировская «школа» литературоведения, таким образом, приобрела постоянное пространство для осмысления наследия Ромэна Гафановича и для публикации материалов из его архива.

С концептуальной же точки зрения важнейшим для нас направлением дальнейшей работы является развитие следующих назировских идей:

— изучение творческого наследия Достоевского в методологической и концептуальной парадигме Р. Г. Назирова;

— уточнение фабульного репертуара русской прозы и сравнительно-исторический анализ ее фабул, захватывающий как классические, так и периферийные произведения русской и зарубежной словесности;

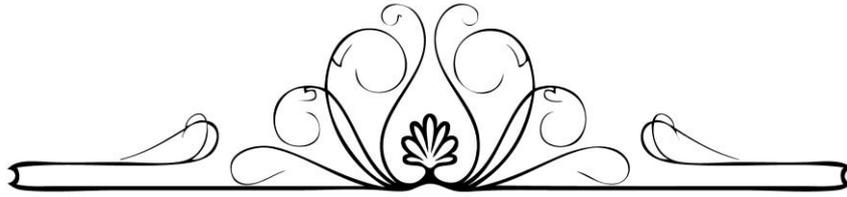
— исследования в области мифопоэтики, имеющие своим предметом не только литературные тексты, но и синтетические коды культуры и эстетически ориентированного поведения.

Все это, смеем надеяться, позволит представить научное наследие Р. Г. Назирова как актуальное явление отечественной и мировой науки.



С. М. Шаулов
Башкирский государственный педагогический
университет им. М. Акмуллы

Заметки о Споры
Достоевского
и Кальдерона
в черновиках Назирова



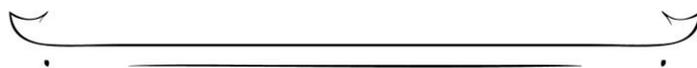
Публикация в «Назировском сборнике» доклада «Спор Достоевского с Кальдероном о природе человека»¹ представляется мне важной и симптоматичной уже потому, что тема «Достоевский и Барокко» в XX веке пунктиром проходит через весь громадный массив достоевсковедения, время от времени напоминая о себе и нередко вызывая настороженное, если не прямо скептическое отношение и к постановке вопроса, и к авторам, посвящавшим исследования его решению. В значительной мере это, впрочем, относилось в целом к типологическому аспекту сопоставительных исследований, в котором мерещился призрак антиисторизма, а то и исторического идеализма, откуда уже недалеко и до идеологической диверсии. Типологу, прежде чем начать свои сопоставления, необходимо было ответить на строгий вопрос: а на каком основании сопоставляем именно *это* именно с *тем*? И он всегда твердо знал, каким должно было быть основание. Вопрос «Откуда *это* — у *него*?» обязательно подстерегал автора на выходе, вызывая в памяти замечательный рисунок Збигнева Ленгрена, изображавший ученого перед каталожными ящиками: он выдвинул ящик под литерой «Р» и с напряженным недоумением смотрит на живую и явно занятую чем-то съестным мышь, которая, конечно, изначально была определена тремя этажами выше: «О», «N», «M»... Живая мышь, явно в неведении алфавита, грызет, где хочет.

Вот и Ромэн Гафанович, «человек эпохи Барокко», как он признался однажды, не миновал сопоставления Достоевского и Кальдерона. Как здорово было бы у него тогда спросить, откуда в *наше* время мог появиться человек *той* эпохи?! Спасибо Марии Сергеевне Рыбиной, автору предисловия к публикации, за живо нарисованный эпизод! Здесь ведь не коллеги ассоциируют свое впечатление, — *самочувствие* говорит. И она права: эпизод, конечно, имеет отношение к теме «испанского барокко»², но значение его, как мне кажется, — шире и глубже. Ведь за всем этим угадывается не просто случай той или иной интертекстуальной переключки (заимствования фабулы) или симпатии одного автора к другому, если говорить именно о Достоевском и Кальдероне, — есть у русского классика более осознанные и очевидные притягательные ориентиры в мировой литературе. Но тут действует нечто фундаментальное, чем, кроме прочего, обусловлена в этом столетии актуализация

1

Назиров Р. Г. Спор Достоевского с Кальдероном о природе человека. Доклад. // Назировский сборник. Уфа, 2011. С. 45—55. Электронная версия: http://nevmenandr.net/nazirov/1sbrnk_kalderon.pdf.

2 См.: Рыбина М. С. Предисловие к публикации // Назировский сборник. Уфа, 2011. С. 44.



барочного мировидения и барочной антропологии, так смешавшая карту идеологически выверенной прогрессистской концепции литературной истории. Ее смущение выразилось, в частности, в постановке вопроса о барокко как об «извечной константе или историческом стиле»³. Пафос той давней (современной Докладу Р. Г. Назирова) статьи А. А. Морозова был в том, что барокко, конечно, — «исторический стиль», то есть явление преходящее, однократное. Да только через что же и выразиться «исторической константе», если она все же *константа*, как не через «исторический стиль»? Не оттого ли и стили разных эпох сближаются?

Впрочем, ограниченность стилевого понимания барокко тогда уже все более осознавалась, и логика этого осознания вела к такому «общему взгляду», о котором уже в 1994 году А. В. Михайлов писал как о *сложившемся* в науке: «на самом деле барокко — это вовсе не стиль, а нечто иное. Барокко — это и не направление»⁴! Потому что «в барокко вообще нет ничего такого *отдельного*, что принадлежало бы исключительно ему»⁵! Оставим заинтригованному читателю (вдруг такой окажется!) возможность самому углубиться в исследование А. В. Михайлова в поисках ответа на неизбежный вопрос, что же такое в таком случае *это* барокко. Заметим лишь, что последний приведенный нами постулат должен означать и другое: в барокко нет ничего такого *отдельного*, что принадлежало бы исключительно *его* времени — XVII веку. А в XX веке барокко с такой активностью вторглось в *живую* художественную практику, что это никак не вяжется с представлением о старинном объекте отвлеченного академического интереса. «Идейная борьба», бушевавшая в нашем литературоведении вокруг самого этого понятия в 50-70 годы, говорит сама за себя.

В отличие от А. В. Михайлова, чья цитируемая работа посвящена типологии барокко⁶, Р. Г. Назиров «определял свой метод как сравнительно-исторический»⁷, что и демонстрирует Доклад. С его первых строк понятно, что сопоставление проводится на широком *генетическом* основании общей для замыслов Кальдерона и Достоевского фабулы «о человеке, воспитанном в изоляции от жизни», корни которой лежат гораздо глубже времени, охватываемого дискурсом «барокко и Достоевский», — в восточной традиции, разнообразной и разветвленной. Не случайно и термин «барокко» никак не поминается в Докладе и сопутствующих ему материалах публикации: автора в данном случае не интересуют типологические смыслы и выводы, которые могли бы возникнуть из его сопоставлений. Да, скорее всего, он воспринял

3

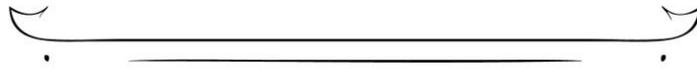
Морозов А. А. Извечная константа или исторический стиль? // Русская литература, 1979. № 3. С. 81—89.

4 Михайлов А. В. Языки культуры: Учебное пособие по культурологии. М., 1997. С. 115.

5 Там же. С. 134. Курсив автора.

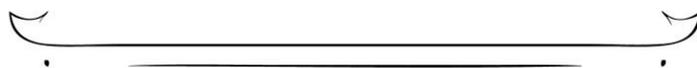
6 Об том свидетельствует и характерный подзаголовок сборника, в котором она впервые опубликована: Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. М., 1994. С. 326—391.

7 Рыбина М. С. Предисловие к публикации... С. 43.



бы их как натяжку, и, конечно, не стоит надстраивать их над его размышлениями. Здесь интересно другое: пронизательная эрудиция и точность, с которой этот дискурс погружается в контекст большого времени с целью проследить (то есть — прочитать следы!) генезис антропологии Достоевского, воплотившейся как в наброске образа Ивана Антоновича, так и в образе князя Мышкина. Здесь важно, кто и что нового внес в эту генетику, что пошло в дело, а что нет. При этом внимание читателя постоянно обращается к *факту* знакомства русского писателя с текстами, воплощающими эту традицию. Ромэну Гафановичу это представлялось безусловно обязательным, в «схождениях», возникающих из «атмосферы», он не видел предмета для серьезного разговора. Что-то в этом роде приходилось слышать от его учеников: интертекстуальность всегда конкретна и возникает по схеме «из книги — в рукопись». На мой взгляд, здесь возможны возражения, в которые сейчас нет нужды вдаваться, — это уводит от основной цели его работы. К тому же надо помнить, что перед нами не законченный концептуальный труд, а материалы, сгруппированные вокруг одной интеллектуальной, но и экзистенциально важной коллизии: *проблема свободы воли*, решение которой невозможно без ответа на вопрос о *природе человека и сущности человеческой жизни*. А эта загадка и есть та главная «константа», состояние которой в *фундаменте художественной системы* оказывается релевантным для её типологии. И дело, конечно, *не только* в том, что Достоевский приходит к сходному с барокко (к «спору с Кальдероном» мы сейчас обратимся) решению этой загадки, а прежде всего в том, что *необходимость* решить ее сейчас же, неотложно, срочно, — там и здесь ощущается с остротой *муки*, с паническим чувством катастрофического, гибельного, безвозвратного уже теперь, в конце времени, отпадения человека от своей сущности. Вот этому *всвременному* чувству человека, которое со временем не проходит, но время от времени *так* обостряется, барокко в момент такого обострения и выработало формы выражения, способные, меняясь, сохраняться в своей принципиальной сути неизменными.

Метафора «жизнь это сон» лишь одно из выражений, чрезвычайно ходовое (до банальности) и очень продуктивное в интеллектуально-художественной практике века Кальдерона, который *реализует* её сюжетом своей драмы. В самом деле, если Сехизмундо не имеет подтверждения реальности вчерашнего дня, то нет никаких оснований считать истинной и всю жизнь — время между пробуждением-рождением и успением (!). Это сознание *должно*, как представляется Кальдерону, менять отношение человека к жизни, этику, нрав человека. Барочная антропология пронизана этим сознанием *непринадлежности жизни человеку*, она — посланный человеку сон, данная ему роль в театре мира, — дар, заём, наконец, наём его для «работы в винограднике», она, другим словом, долг, подлежащий возвращению, да и «с процентами». Евангельские притчи постоянно в ходу в параллельной с поэзией мистической, религиозно-философской, нравоучительной литературе эпохи.

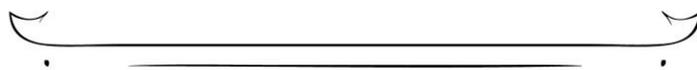


Эта параллель в нашей истории литературы, мягко говоря, недооценивалась. Между тем вся эта литература — тоже о природе человека и о сущности его жизни, и она-то читалась не в последнюю очередь и поэтами, за нее в это время порой сжигали на костре, и ее роль в интеллектуально-духовной атмосфере эпохи отнюдь не последняя. И если учесть ее взгляд на предмет, то, возможно, то, что Ромэну Гафановичу показалось у Кальдерона парадоксом, на самом деле (для «продвинутых» современников поэта) таковым не было. Конечно, надо помнить, что перед нами в значительной степени еще черновые материалы, в которых видна пытливая мысль автора, пробующего подходы и ракурсы, то и дело возвращающегося к поставленным вопросам, чтобы продвинуться дальше в их решении. Сам по себе такой опыт, пусть в свое время и не приведший к публикации, актуален, потому что в нем-то и проступают, по слову автора Предисловия, темы и перспективы возможных дальнейших исследований⁸. В этом и ценность черновики. И вот здесь как раз такое место. Уточняя мысль Томашевского, а по сути и вступая с ним в полемику, автор Доклада усматривает в финале драмы победу Сехизмундо не только «над самим собой», но — над своей судьбой, чего не должна допускать концепция фатальной зависимости человека от предопределения свыше, утверждаемая всем строем произведения!

Здесь стоит вчитаться в цитату из материала, сопутствующего Докладу: «<...> если принц действительно „победил свою судьбу“, то значит, Кальдерон в самом деле утверждает свободу воли. Значит, он разделяет мнение короля Басилио: „Человек сильнее, чем звёзды“. Значит, Кальдерон остаётся на позициях гуманизма. Католического гуманизма! Ибо свобода воли заключается в вере и смирении. Таковы парадоксы Кальдерона»⁹. Авторское подчеркивание с очевидностью выражает здесь намерение вернуться и прописать, развить, разъяснить эти тезисы, чрезвычайно сомнительные на слух 70-х годов. Да, Кальдерон утверждает свободу воли. И — да! — он знает, что «Человек сильнее, чем звезды», но — не так, как надеялся быть сильнее их король Басилио — в его земной власти и в своей *собственной воле*. Звездное предопределение (читаемое астрологами) не есть высшее и окончательное выражение судьбы человека. Звезды правят земной, «элементарной» жизнью, которой человек подвержен *именно* в силу *самости*, обретенной в грехопадении, и *именно* в меру приверженности *собственной воле*. И история короля Басилио в пьесе воплощает фабулу о человеке, который в попытке избежать нежеланного пророчества реализует его. Свобода же заключается в отказе от собственной воли, в принципиальном неучастии в земной жизни, в недеянии, наконец, в полном предании себя Воле Божьей, что и означало бы *на деле* подчеркнутые Ромэном Гафановичем веру и смирение. Человек, способный таким образом «выйти из игры», становится

⁸ Там же. С. 44.

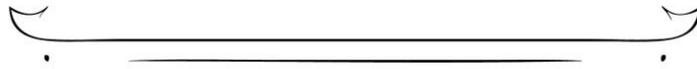
⁹ Там же. С. 50.



«сильнее, чем звезды», потому что Воля Божья выше звезд, потому что такой человек возвращает себе свою истинную природу, какой она была до грехопадения. Эта идея находила свое выражение и в повсеместно распространенной тогда алхимической науке и практике.

Живучесть фабулы «о человеке, воспитанном в изоляции от жизни», которую рассматривает Ромэн Гафанович, конечно, объяснима живучестью интереса к загадке человека, стремлением рассмотреть его природу, так сказать, в чистом виде, не замутненном опытом жизни среди людей и всем, что в такой жизни содержится и ей присуще. И естественно, что через эту конструкцию всякий раз просвечивает понимание этой природы в эпоху автора, обращающегося к ней. Она оказалась настолько притягательной, что кому-то, как мы узнаем из Доклада (я, во всяком случае, только из него), пришло в голову поставить такой эксперимент над живым человеком. Хотя идея именно эксперимента над человеком витает в воздухе романтизма (ср. «Франкенштейн») и должна была, наверное, воплотиться в нечто такое. Видно, как глубоко заинтересовал Ромэна Гафановича случай Каспара Хаузера, действительно чрезвычайно интересный, потрясающий тайной преступления, тоже ведь бросающего свет (?) на природу человека, и обогащающий контекст сопоставлений.

Можно много говорить об антропологии (психологии, этике и пр.) эпохи барокко. А лучше вновь адресовать читателя к цитированной выше работе А. В. Михайлова. Важно, однако, что человек барокко *разнонаправлено и изменчиво процессуален*, не обладает определенной раз и навсегда данной природой, подвержен непредсказуемым переменам навязываемых ему миром ролей и масок, но и свободен в выборе своей природы. Поведение Сехизмундо в момент, когда он узнает о своем монаршем происхождении, не просто проявляет порочную природу человека, — Кальдерон представляет это поведение психологически мотивированным, что заметил и автор Доклада, то есть — оправданным земной логикой человеческого существования. По этой логике далее следуют бунт, освобождение и возвышение героя на гребне смуты. Когда же он изживает это искушение земной природой, его поступки в финале пьесы становятся чужды и непонятны окружающим. Его отказ от скипетра (трона), конечно, должен быть рассмотрен как параллель к словам Ивана Антоновича «я не хочу быть императором», хотя герой Достоевского мотивирует нежелание неприятием неравенства, а герой Кальдерона — сознанием незаконности своего восшествия на престол. В глазах подданных он действует во вред себе, *противно человеческой природе* в ее общепринятом понимании. Другим словом, как... ненормальный, идиот, который должен объясниться, что он и делает в длинном финальном монологе. И при всем «споре» Достоевского с Кальдероном, то есть при неизбежном противоречии и разности взгляда на природу человека после Руссо и Канта и презентации этой природы после романтизма и (уже!) реализма,



который диктует свои правила социальной детерминации героев и обстоятельств, тогда как Сехизмундо в большей мере является *назидательным образцом*, — это тот же *идиотизм* в восприятии окружающих, на который, — как это осознанно с античных (языческих) времен, — обречен мудрец, человек, познавший и принявший для себя как откровение и руководство истину, лежащую вне пределов привычной большинству людей жизненной практики. *Идиотизм* Дон Кихота и Гамлета в этом ряду. В христианскую эпоху и в христоцентрической литературе это *идиотизм* и последователей Христа, от Фомы Кемпийского, Якоба Бёме, Георга Гихтеля до Достоевского и дальше, живущих в сознании странности производимого ими впечатления. *Imitatio Christi* это один из ствольных нервов, тянущихся через всю христианскую литературу, включая, естественно, русскую. Это, собственно, и есть вернейшее основание и для типологических сопоставлений.

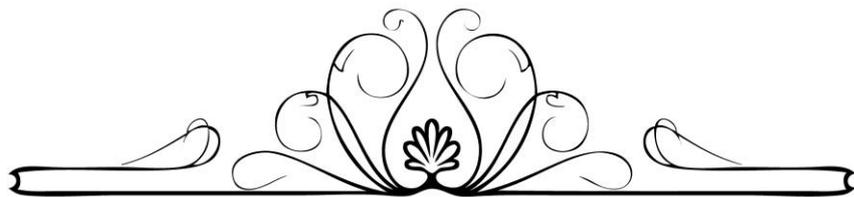


Рецензии

Т. Д. Комова
Московский государственный университет
имени М. В. Ломоносова,
ГБОУ гимназия 1514

Р. Г. Назиров. Международные
литературные сюжеты и типы:
словарь-справочник /

Р. Г. Назиров. — Уфа: РИЦ
БашГУ, 2012. — 206 с. —
ISBN 978-5-7477-2920-9

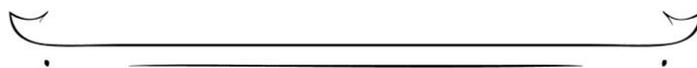


Судьба научного наследия Р. Г. Назирова, к сожалению, во многом типична для нашей действительности. То, что большая часть его трудов была опубликована посмертно, еще раз демонстрирует, как часто оказываются незаслуженно обделены вниманием ученые, жизнь и научная деятельность которых проходит вдали от столичных университетов. При этом сам факт того, что с 2004 года вышло более двадцати статей, сборников и монографий Назирова, говорит об осознании в научной среде значимости его фигуры для отечественного литературоведения и о желании донести до нынешнего и нового поколения исследователей-компаративистов плоды его деятельности, которые, несомненно, вносят огромный вклад в развитие науки.

Однако настоящее издание — «Международные литературные сюжеты и типы: словарь-справочник» — заслуживает внимания не только потому, что Р. Г. Назиров является его единоличным автором. Прямым адресатом словаря ученый мыслил не столько своего коллегу-компаративиста, сколько школьного учителя и ученика старших классов, о чем говорится во Вступительных замечаниях от автора. Таким образом ученый подчеркнул важность преемственности знания между высшей и средней школой. Значение этой преемственности сегодня часто не берется во внимание, но оно очевидно для человека, чья жизнь тесно связана с преподаванием. Гуманитарное знание, даже научное, не может быть ориентировано только на самое себя; не имея «практической» ценности, выхода к человеку, оно теряет свое первостепенное значение и приобретает вид запыленного, никому не нужного фолианта на библиотечной полке. К тому же, обращенное к средней школе, оно привлечет внимание юного читателя и создаст мотивацию для более глубокого изучения того или иного вопроса, что в будущем может послужить его же, знания, пополнению.

Уже из перечня заглавий статей становится очевидно, что «тип» понимается Р. Г. Назировым предельно широко. В первую очередь это типический характер, несущий в себе «большое художественное обобщение»¹, который может возникать на почве национальных и культурных особенностей и представлять собой национальный тип, носителя определенных ценностей (Татьяна Ларина, Обломов, Эмма Бовари, Скарлетт О'Хара и пр.). Такой герой всегда в той или иной степени воздействует на дальнейшую литературную традицию: Татьяна Ларина становится прототипом «тургеневских девушек», черты Эммы Бовари можно найти во многих произведениях

¹ Тимофеев Л. И. Основы теории литературы. М., 1971. С. 68.



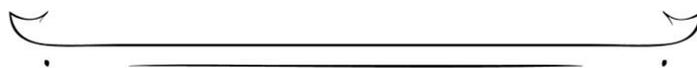
русской литературы второй половины XIX века и пр. В то же время некоторые статьи рассказывают о *литературном типе*, то есть ряде персонажей, обладающих каждый своим, неповторимым характером. При этом «глубокая внутренняя индивидуализация героя не мешает видеть в нем многообразие *вариантов типа*, который рассматривается в качестве *инварианта*»². К таким сюжетам и типам относятся, например, Байронический герой, Ограбление бедняка, Лишний человек и пр. Третья категория типов в словаре — это скорее *архетипы*, вечные образы, повторяющиеся в мировой литературе вне зависимости от локальных особенностей той или иной культуры (Прометей, Эдип, Сатана, Гамлет, Дон Кихот и пр.). Само собой разумеется, что они порождают самые богатые литературные линии, о чем свидетельствуют объемы посвященных им статей.

В самом названии словаря-справочника акцентируется неразрывная связь типа и сюжета (иногда мотива, если понимать его, вслед за А. Л. Бемом, как сюжетогенный мотив³). Действительно, появление типа всегда обусловлено сходством произведений в сюжетном плане, наличием общего мотива или комплекса мотивов. Оно становится возможным при условии включения персонажа в цепь событий, которая в чем-то сходна с событиями, происходящими с другими героями. Так, Блудный сын (с. 20) — тип героя, для которого характерными чертами являются желание покинуть дом, семью и наслаждаться земными радостями, а впоследствии — раскаяние в своих поступках и покаяние, признание перед отцом своей вины. При этом тип не сможет реализоваться без мотива странствия и мотива прощения, а их реализация, в свою очередь, предполагает особое построение фабулы: герой покидает дом, странствует и затем возвращается. То же можно сказать и о сюжете (мотиве): так, Двойничество всегда предполагает оппозицию «двух неразлично схожих, но морально враждебных персонажей» (с. 46), а потому для нее характерны конкретные типы, например двойник-узурпатор (крошка Цахес, тень, Вильям Вильсон, Голядкин-младший и пр.). И несмотря на то что большая часть статей отсылает читателя именно к типам (указатель статей состоит в основном из имен собственных), большинство из них функционирует в определенных сюжетных рамках, нарушение которых повлечет за собой видоизменение характерных черт героя, в результате чего он не сможет войти в ряд представителей означенного типа.

Статьи справочника состоят из описаний известных мифологических, библейских и собственно литературных сюжетов или типов и как правило снабжены отсылками к различным произведениям искусства (чаще всего литературным, но

² Чернец Л. В. Персонажная сфера литературных произведений: понятия и термины // Художественная антропология. Теоретические и историко-литературные аспекты. Материалы Международной научной конференции «Поспеловские чтения» — 2009 / под ред. М. Л. Ремневой, О.А.Клинга, А.Я.Эсалнек. М., 2011. С. 31.

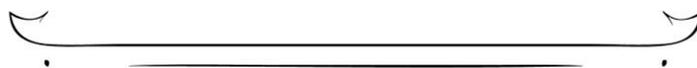
³ Бем А. Л. Мотив и сюжет // Силантьев И. В. Теория мотива в отечественном литературоведении и фольклористике: очерк историографии. Новосибирск, 1999.



иногда из сферы живописи, кино и пр.). Статьи представлены в алфавитном порядке, что максимально облегчает поиск нужного понятия. Сходную структуру имеет «Словарь-указатель сюжетов и мотивов русской литературы», издаваемый Институтом филологии Сибирского отделения РАН, который уже получил широкую известность в научных кругах и имеет несомненную ценность как для историков русской литературы, так и исследователей-компаративистов⁴. К сожалению, в силу естественных причин ученые не смогли учесть опыт друг друга (в выходных данных первого выпуска новосибирского издания значится 2003 год, а Р. Г. Назиров ушел из жизни в начале 2004-го), и потому изданный только в 2012 г. справочник Р. Г. Назирова на фоне во многом сходного проекта может показаться менее презентабельным. Однако, в отличие от «Словаря-указателя», в котором есть лишь небольшая справка о типе, сюжете или мотиве и перечень произведений русской литературы, в которых он встречается, в настоящем издании по большей части представлены статьи, в которых (с разной степенью подробности) рассказывается, *каким образом* тип, сюжет или мотив функционирует *в разных текстах*, что это дает для понимания произведения, какими смыслами и ассоциациями обогащает его. Так, сюжет об инцесте (с. 70—72) позволяет проследить его развитие в течение многих веков, появление на его почве новых типов (Эдип, Федра и Ипполит, папа Григорий и пр.), «обрастание» комплексом сопутствующих тем (идеи тиранической власти, запретного и ложного знания, самообожествления как одной из форм религиозного кощунства) и мотивов (нравственный подвиг святых грешников, поднимающихся из бездны падения к святости; месть женщины за отвергнутую любовь; невольный инцест и пр.).

Однако далеко не все отсылки к литературным произведениям, о которых идет речь в словаре-справочнике, снабжены авторским комментарием: примерно половина статей содержит лишь перечень названий. И хотя само обозначение параллели, порой вовсе не очевидной, уже имеет ценность, на фоне статей, в которых есть подробный анализ, такие справки выглядят непрезентабельно. Неравнозначность научной ценности статей играет против словаря: представляя глубокие и широкоохватные статьи, претендующие на самостоятельные исследования («Ахиллес», «Двойничество», «Дон Жуан», «Спящий крестьянин» и пр.), Назиров сам определяет стандарт, и потому некоторые статьи создают впечатление отписок. Да и предлагаемый перечень названий порой кажется неполным. В некоторых статьях не указаны произведения, которые не могут не прийти в голову подкованному читателю («Антигона» Ж. Ануя, стихотворение О. Э. Мандельштама «Золотистого меда струя из бутылки текла...» в связи с темой аргонавтов и Золотого руна и пр.) и часто обладают куда большей культурной ценностью, чем те, о которых в статье

⁴ См. *Словарь-указатель сюжетов и мотивов русской литературы*. Экспериментальное издание / Отв. ред. Е. К. Ромодановская. Вып. 1—3. Новосибирск, 2003, 2006, 2008, 2009.



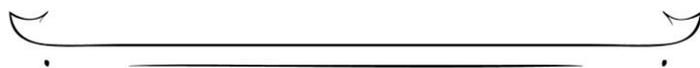
упоминается. К тому же, для тех, кто знаком со «Словарем-указателем», простое перечисление порой становится несущественным: так, в рецензируемом издании в статье «Агасфер» всего 4 названия, в то время как в «Словаре-указателе» — 32. (Сам Назиров, как уже было отмечено, с результатом работы новосибирских коллег ознакомиться не мог.)

Во вступительной статье Р. Г. Назиров пишет, что «словарь содержит сюжеты, мотивы и образы мировой литературы, которые в науке порой называют рекуррентными (периодически повторяющимися) и которые по сей день обладают высокой эстетической авторитетностью» (с. 5). Тем не менее, согласно ряду статей, не каждый сюжет, описанный в словаре, породил самостоятельную литературную линию. В основном это касается мифологических и библейских сюжетов, большинство из которых представляются в словаре важными для культурного наследия только в плане фразеологии («авгиевы конюшни», «лампа Алладина», «валтасаров пир» и пр.). В связи с этим не очень ясно, чем обусловлено их включение в словарь. В статье «Беовульф» подробно изложен сюжет древнеанглийского эпоса, однако ничего не сказано о том, какое влияние он оказал на дальнейшую литературную традицию. Иногда широкое распространение сюжета просто обозначено, но никак не проиллюстрировано («Билкис», с. 19—20). Порой иллюстрация вызывает недоумение: так, в статье «Белоснежка и семь гномов» из двух примеров распространения сказочного сюжета второй — полнометражный мультфильм студии Уолта Диснея, о котором сказано лишь то, что он принес создателям «восемь миллионов долларов прибыли и всемирную славу» (с. 18). О самом сюжете, варианте типа ничего не сказано.

Также читатель может поставить под сомнение заявленную во вступительном слове высокую эстетическую авторитетность сюжета, если в статье приведен всего один пример его распространения. Блудный сын, например, наиболее богатый сюжет для мировой литературы, а в статье упоминается лишь об одном произведении, причем из творчества Пушкина («Станционный смотритель»), где картинки с изображением данного сюжета «служат знаком дидактического морализирования, опровергаемого всем строем пушкинской повести и ходом действия» (с. 20). Значение сюжета в мировой литературе, таким образом, никак не раскрывается.

Некоторые статьи рассказывают не столько об известных типах, сколько о литературных произведениях, имеющих важное значение для истории литературы («Алиса в стране чудес», «Божественная комедия» и пр.). При этом наличие статей о них в настоящем издании не представляется важным, потому что эти произведения (по крайней мере, исходя из текста статей) не порождают самостоятельной литературной линии.

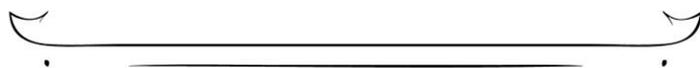
В связи с тем что словарь адресован в основном студентам гуманитарных факультетов и школьникам старших классов, выбор «простого и общепринятого



языка» (с. 5) представляется правильным. Однако наличие научной терминологии, на наш взгляд, все-таки необходимо: старшеклассники и студенты должны понимать, что их интеллектуальное обогащение напрямую связано с научными изысканиями и трудом серьезного ученого. Но гораздо большее сожаление вызывает не столько отсутствие научной терминологии, сколько отсутствие научного подхода к подготовке издания. Так, в нем полностью (!) отсутствует библиография. Списка используемой литературы нет ни в конце статьи, ни в конце книги. Изредка в тексте статьи попадает ссылка на научный труд (без выходных данных). На какие именно источники опирался автор при составлении справки о сюжете и типе, узнать не представляется возможным. В результате авторское замечание о преобладании в словаре собственных разработок в области сравнительной фабулистики (см. с. 5) теряет значение: потребовался бы серьезный текстологический анализ для определения авторства той или иной идеи.

Настоящему изданию также не помешала бы четкая смысловая композиция исходя из разноплановости представляемых типов. Отсутствие разделов никак не подчеркивает их происхождение и значение, и вследствие этого на одной странице могут оказаться статьи об архетипе Хвастливого воина, о Химене, ставшей типом благодаря изображению в ее облике как ярких характерных черт классицистической традиции, так и глубоких нравственных ценностей, и о Хлестакове, породившем в литературе определенный тип характера, — и все они, таким образом, представлены как равноценные. Стоило бы подчеркнуть на уровне композиции *происхождение* сюжета и типа, ведь архетипы, возникшие в мифологический период (Дракон, Шут, Икар, Сфинкс), функционируют в литературе иначе, нежели те, что появились в периоды традиционалистского (Плут, Дон Кихот, Макбет, Фигаро) или индивидуально-творческого (Квазимодо, Байронический герой, Онегин, Скарлет О'Хара) типов художественного сознания. В этом случае Шут и Бравый солдат Швейк не были бы уравнены по значению, а также удалось бы на композиционном уровне подчеркнуть их родовую связь.

Некоторые статьи, на наш взгляд, стоило бы совместить, так как они явно представляют собой разновидности сюжета или типа («Агамемнон» и «Атриды», «Манфред» и «Байронический герой», тем более что ни Агамемнон, ни Манфред, согласно словарю, не порождают литературной линии). Порой две статьи рассказывают об одном и том же сюжете, но в разных литературных традициях («Асхаб Ал-Кахф» и «Семеро спящих»). Несомненно, в настоящем виде справочник прост для использования: найти сюжет или тип по указателю статей, приведенных в алфавитном порядке, не составляет труда, — но при наличии и оглавления, и алфавитного указателя более системное обобщение не нанесло бы урона, а наоборот, позволило бы читателю увидеть тип, сюжет или мотив в тесной взаимосвязи с другими, родственными ему явлениями.



В целом, впечатление от издания следующее: оно больше похоже не на законченный словарь, а на сборник набросков к серьезному научному труду, который по тем или иным причинам не был завершен. Из-за отсутствия какого-либо комментария от редакционной коллегии не представляется возможным установить, в чем именно состоит причина незавершенности словаря и мыслился ли он завершенным самим Р. Г. Назировым. Учитывая тот факт, что настоящий справочник — посмертное издание, хотелось бы понимать, насколько оно отвечает воле автора, а потому отсутствие текстологического комментария оставляет многие вопросы открытыми, а впечатление от издания — неоднозначным.

Если же оставить в стороне вопросы о степени законченности рецензируемого словаря и рассматривать его как завершенный научный труд, сложно согласиться с тем, что он как научное событие действительно состоялся. Невероятно масштабный по задумке, словарь Назирова призван, с одной стороны, играть роль справочника, предлагая читателю список произведений, в которых тип продолжил свое литературное существование, и с другой стороны — представлять исследования по истории типов. Однако на деле он выполняет обе функции лишь частично, к тому же неравномерно — за счет неравнозначной ценности статей, отчего создается ощущение дисбаланса.

Таким образом, в настоящем виде словарь-справочник «Международные литературные сюжеты и типы» имеет несомненную историческую и культурную ценность, но в первую очередь как авторская работа Р. Г. Назирова, требующая изучения, расширения, доработки (а то и переработки), в результате которой может появиться серьезное исследование в области сравнительно-исторического литературоведения.



Назирова стипендия

Ю. В. Короткова
Башкирский государственный педагогический
университет им. М. Акмуллы

Теория Автора в современном
литературоведении:
М. М. Бахтин и Р. Г. Назиров

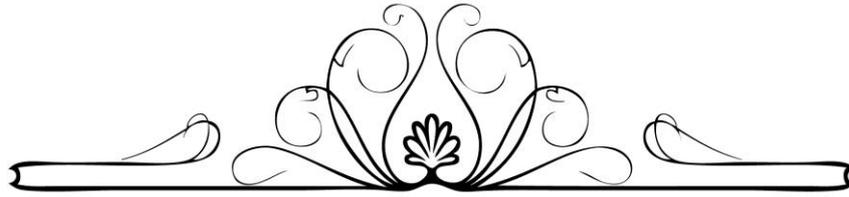


В 2013 году была учреждена Назировская стипендия, которая на конкурсной основе присуждается учащимся башкирских вузов за работы, посвященные литературоведческим, культурологическим или художественным опытам Р. Г. Назирова.

Первым стипендиатом стала Юлия Владимировна Короткова, магистрант БГПУ им. М. Акмуллы (научный руководитель В. В. Борисова). Её работа публикуется в текущем номере «Назировского архива».

Стипендию предполагается сделать регулярной, и будущие победители конкурса также окажутся на страницах журнала.





В литературоведении используются различные подходы к изучению категории Автора и соответствующие ей дефиниции: «мысль автора» (В. Г. Белинский), «миросозерцание автора» (Н. А. Добролюбов), «авторское слово», «голос автора», «первичный автор» (М. М. Бахтин), «образ автора» (В. В. Виноградов), «принцип автора» (Ю. М. Лотман), «автор как носитель концепции» (Б. О. Корман), «смерть автора» (Р. Барт) и др.¹ Появился даже термин «авторология»² для обозначения специальной отрасли филологической науки.

Естественно, что складывалась она постепенно, начиная с литературной критики второй половины XIX в. с характерным для нее представлением об авторе как эмпирической личности со своей биографией и миросозерцанием. Позиции критиков свелись тогда к противопоставлению: «нет дела до автора» — «есть дело до автора». При этом обе тенденции могли сосуществовать в критических работах, посвященных произведениям разных писателей или написанных в разные периоды деятельности.

Так, например, Н. А. Добролюбов, приступая к разбору романа И. С. Тургенева «Накануне», заявил: «Для нас не столько важно то, что *хотел* сказать автор, сколько то, что *сказалось* им»³, а год спустя в статье о Ф. М. Достоевском обосновал необходимость учитывать личность и взгляды художника, который «сливает и перерабатывает в общности своего миросозерцания разнообразные и противоречивые стороны живой действительности»⁴.

Противоположную позицию занимал Д. И. Писарев, полностью исключив позицию автора и его интенцию из поля своего внимания: «...мне нет никакого дела ни до личных убеждений автора <...> Я обращаю внимание только на те явления общественной жизни, которые изображены в его романе <...>; я всматриваюсь и вдумываюсь в эти события, стараюсь понять, каким образом они вытекают одно из другого, стараюсь объяснить себе, насколько они находятся в зависимости от общих условий жизни, и при этом оставляю совершенно в стороне личный взгляд рассказчика, который может передавать факты очень верно и обстоятельно, а объяснять их в высшей степени неудовлетворительно»⁵.

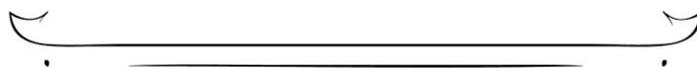
¹ См. об этом: *Габдуллина В. И.* Авторский дискурс Ф. М. Достоевского: проблемы изучения. Барнаул. 2010. С. 9.

² *Карпов И. П.* Авторология русской литературы. Йошкар-Ола, 2003.

³ *Добролюбов Н. А.* Когда же придет настоящий день? // Литературная критика: в 2 т. Т.2., Л., 1984. С. 180.

⁴ *Добролюбов Н. А.* Забытые люди // Литературная критика: в 2 т. Т.2., Л., 1984. С. 428-467.

⁵ *Писарев Д. И.* Борьба за жизнь // Достоевский в русской критике. М., 1956. С.162.



Парадоксальным образом этот нигилизм в отношении к автору повторился в зарубежной литературоведческой науке первой половины XX века: автор снова был объявлен «стадией ноля, стадией отрицания и изъятия»: «он — ничто и никто, он становится воплощением анонимности, зиянием, пробелом»⁶.

В развитие новой отечественной теории Автора самый большой вклад внесли В. В. Виноградов, М. М. Бахтин, Б. О. Корман, Р. Г. Назиров и др.⁷ В. В. Виноградов, связав категорию Автора с функциональными стилями, со словесными уровнями жанра, темы и т. д., обратил внимание на разные формы выражения авторского сознания в реализме XIX века, где голос автора утрачивает свою внешне выраженную авторитетность и литературное произведение стремится охватить жизнь в ее многоаспектности, тяготея к полицентризму, многоголосию, непрямому слову и т. д.

Б. О. Корман же выделил в качестве форм выражения авторского сознания в художественном тексте множество повествовательных точек зрения: это различного рода рассказчики и хроникеры. В своих работах ученый представил убедительные образцы субъектно-речевой организации литературного произведения. В монографии «Лирика Некрасова» он выделил такие формы выражения авторского сознания в стихотворениях поэта, как собственно автор, автор-повествователь, лирический герой, ролевой герой.

М. М. Бахтин, как известно, создал диалогическую теорию автора, в которой различается слово автора и «чужое слово». Автор относится к герою как к самостоятельному человеку, имеющему свою позицию, как к другому субъекту, обладающему своим собственным словом. Это полифонический принцип, противоположный монологизму.

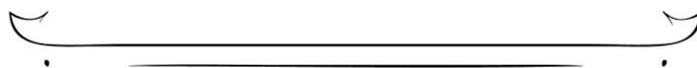
В своих трудах ученый обозначил три ипостаси автора: биографическую, первичную и вторичную. Изучением биографического автора он почти не занимался. Первичный автор, с его точки зрения, участник эстетического события, в котором встречаются в одной точке художник, независимая от него ценностная реальность и читатель, тоже функционирующий не как реальное лицо, а как внутренний объект художественного акта.

Первичный автор как субъект эстетической деятельности внеоценочен и являет себя произведению в целом. Вторичный же автор — понятие иерархическое и идейно значимое. Вершину иерархии в данном случае образует авторская позиция, воплощенная в сюжетно-композиционной, пространственно-временной и жанровой структуре текста. В основании лежит форма повествования от автора.

Авторская идея связана с этой композиционной формой факультативно: речь

⁶ *Большакова А. Ю.* Теория автора у М. М. Бахтина и В. В. Виноградова // Диалог. Карнавал. Хронотоп. 1999, № 2. С. 4—22.

⁷ См.: *Назиров Р. Г.* Автономия литературного героя // Достоевский: эстетика и поэтика. Словарь-справочник. Сборник статей. Уфа: РИО БашГУ, 2005. С. 117—124.



повествователя может быть идеологически нейтральной по отношению к авторской идее, а может быть отмечена ее присутствием. Между ними находится голос автора, идеологическое содержание авторского слова. Оно, в свою очередь, тоже иерархично, обладает своим средоточием, называемым М. М. Бахтиным «авторским центром»⁸.

Именно со вторичным автором, по М. М. Бахтину, герой может находиться в определенных отношениях — выступать либо в качестве предмета изображения, либо быть полноправным участником диалога. Но последнее справедливо в отношении автора «пятикнижия» лишь для героев-идеологов, таких как Раскольников, Иван Карамазов и др.

Герой интересуется Достоевского «как особая точка зрения на мир и на себя самого, как смысловая и оценивающая позиция человека по отношению к себе самому и по отношению к окружающей действительности. Достоевскому важно не то, чем его герой является в мире, а прежде всего то, чем является для героя мир и чем является он сам для себя самого»⁹.

Таким образом, герой становится соавтором, творящим собственную реальность. Истоки этого жизнетворчества М. М. Бахтин усматривал в карнавальной традиции сократического диалога и менипповой сатиры. Главная мысль ученого сводится к тому, что Достоевский не дает своим героям исчерпывающих характеристик, наделяет их насколько возможно полным знанием событий и идейных установок других героев, так что они могут быть на равных с автором. В случае с «всезнающим автором», облакающим героев в жесткую оправу авторских оценок, подобная позиция невозможна¹⁰.

По Бахтину, герой вступает в диалог с автором и другими героями, что выражается как в микродиалогах (например, внутренних монологах Раскольникова), так и в большом диалоге (столкновении ключевых идей романа). Это явление, как известно, ученый назвал полифонией.

Однако российская бахтинология, или, скорее, антибахтинология неожиданным образом пришла к апологии идеи авторской «внезаходимости», еще больше обострив эту проблему. В работах последователей и интерпретаторов «вероучений» М. М. Бахтина и В. В. Виноградова вновь столкнулись две противоположные тенденции — отрицания и приятия автора, что не может не являться свидетельством определенного теоретического кризиса.

Продуктивных примеров его преодоления и развития обеих теорий немного: это труды С. Г. Бочарова, Б. А. Успенского, Ю. М. Лотмана, А. П. Чудакова и др., посвященные, в частности, проблеме авторской точки зрения. Так, А. П. Чудаков отмечает следующие точки схождения у М. М. Бахтина и В. В. Виноградова:

⁸ Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1979. С.75.

⁹ Там же. С.137.

¹⁰ Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1979. С.82.

⌒
⌒

признание активности автора на уровне художественного мира, его ведущей роли в оформлении этого мира как целого. Но, как известно, виноградский термин «образ автора» М. М. Бахтин принимал с большими оговорками.

Значительные коррективы в теорию автора внес Р. Г. Назиров, развивая мысль Б. О. Кормана о том, что у М. М. Бахтина произошло «смещение автора как носителя концепции, выражением которой является все произведение, с одной из форм авторского сознания — повествователем, рассказчиком, рассказчиком-героем, хроникером и т. п. Она, действительно, равноправна с героями: ее идеологическая и речевая зона — лишь одна из многих. И она отнюдь не господствует над героями, а сама, наряду с ними, является объектом воспроизведения и предметом анализа. Автор же как носитель концепции всего произведения в романах Достоевского весьма активен»¹¹.

На наш взгляд, это весьма существенное уточнение современной теории Автора, которое Р. Г. Назиров сделал, осмысляя прежде всего художественный опыт Достоевского, писавшего одному из своих корреспондентов по поводу повести «Двойник»: «Во всем они хотят видеть рожу сочинителя, я же своей не показывал».

То есть, авторский лик может быть и видимым, и невидимым, а дух автора «витает, где хочет и в каком хочет обличье». Повествование может идти от лица персонажа или на его языке, события могут освещаться и в нейтрально-безличной манере. Возможна и прямо противоположная творческая установка: выставить себя на всеобщее обозрение, т.е. ввести в «поле изображения» особую фигуру или маску автора.

Позитивно-критически отнесся уфимский литературовед и к указанию М. М. Бахтиным исторических корней равноправия прав автора и героя у Достоевского: по Р. Г. Назирову, ему предшествовало в мировой литературе изображение мира как иллюзии героя¹². Он показал, что поэтика иллюзионного удвоения мира впервые была использована в восточном фольклоре и, пройдя длительный путь развития в литературе, была воспринята Достоевским через романтическую традицию, особенно большое влияние на него оказал роман Де Квинси «Исповедь англичанина, употреблявшего опиум».

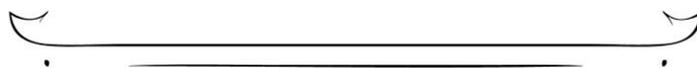
Следуя поэтике сновидений, автор изображает мир как иллюзию героя, в которой тот реализует свою идею, но она не может его удовлетворить и поэтому приводит к неизбежному краху. Как пишет Р. Г. Назиров, в снах героя всегда происходит этическое опровержение его ложных идей и торжествует нравственное начало¹³.

С этим связано открытое уфимским ученым явление «сюжетной критики» в

¹¹ Назиров Р. Г. Равноправие автора и героя в творчестве Достоевского (к концепции полифонического романа) // Сборник статей. Уфа: РИО БашГУ, 2005. С. 134 -149.

¹² Назиров Р. Г. Творческие принципы Ф. М. Достоевского. Саратов, 1982. С.40.

¹³ Назиров Р. Г. Там же. С.118.



романах Достоевского, которое он назвал «основной формой диалога автора со своими героями»¹⁴. Герой проходит три стадии бытия: рутинно-социальное (или этически и личностно-аморфное), субъективно-эстетическое и этическое бытие (последнее можно определить как ответственный гуманизм).

На первой стадии герой еще не выделился, не обособился от «среды» и представляет собой типизированный образ человека определенного социального слоя. Акцент делается на средней стадии как ключевой точке развития действия. На последней стадии, когда иллюзорная реальность рушится, перед героем-идеологом встает выбор либо духовного возрождения (Раскольников), либо самоубийства (Свидригайлов, Ставрогин и др.).

Таким образом, именно Р. Г. Назиров внес ряд важных дополнений к теории автора М. М. Бахтина: различение автора-повествователя и автора-носителя концепции, поэтику сновидений, позволяющую раскрыть самосознание героя, его «сюжетную критику» и др.

Сам ученый писал об этом так: «Полифонический диалог свободных от авторского «принуждения» сознаний, как было блестяще показано М.М. Бахтиным, выражает колоссальное уважение Достоевского к человеческой личности, отказ от завершающего суждения, последнего приговора. По нашему мнению, Достоевский оставляет за собой лишь право эстетической оценки свободного самовыражения героя и право «сюжетной критики» его жизненной позиции»¹⁵.

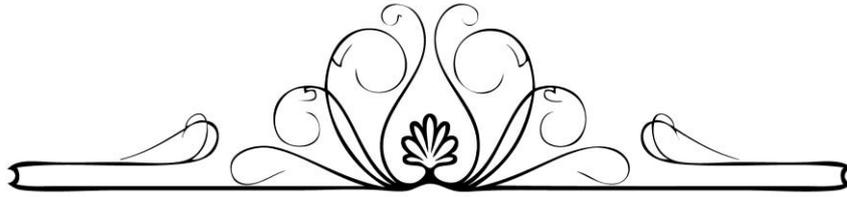


¹⁴ Назиров Р. Г. Равноправие автора и героя в творчестве Достоевского. С. 134 -149.

¹⁵ Назиров Р. Г. Равноправие автора и героя в творчестве Достоевского. С. 134 -149.

Библиография

Дополнения к
библиографии работ
Р. Г. Назирова



Опубликованные труды Р. Г. Назирова

1. Назиров, Р. Г. Творчество Ф.М.Достоевского. Проблематика и поэтика: учебное пособие [Текст] / Р.Г.Назиров. — Уфа: РИЦ БашГУ, 2014. — 168 с.
2. Назиров, Р. Г. Гоголь, Достоевский и английская готика [Текст] // Достоевский и мировая культура: альманах. — № 30 (часть 2). — Спб.: Серебряный век, 2013. — С. 241—280 [подготовка текста, вступительная статья М. С. Рыбиной].
3. Назиров, Р. Г. Лекция 9. Культ народа (Предисловие и публикация С. С. Шаулова) // София: Альманах: Вып. 3: Евразийство и А. Ф. Лосев: миф и эйдос в русской мысли. — Уфа: Уфимское религиозно-философское общество им. А. Ф. Лосева, 2013. — С. 350—355.





Правила для авторов

Рукописи в машиночитаемом виде представляются в редакцию по электронной почте nevmenandr@gmail.com. Во избежание недоразумений авторам предварительно следует ознакомиться со статьёй о принципах и целях издания (2013 № 1) до того, как посылать текст на рассмотрение редакции. Непрофильные статьи приняты к публикации не будут.

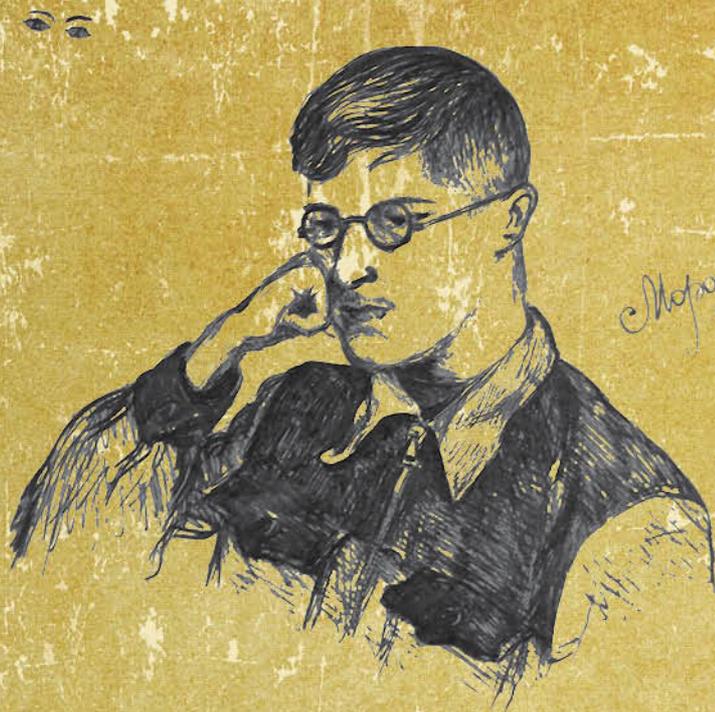
Ссылки на литературу оформляются в виде постраничных сносок. Фамилия автора цитируемой работы выделяется курсивом. Между названием работы и местом издания, а также между годом издания и страницами тире не ставится.

Вместе с представляемым в редакцию текстом следует прислать и сведения об авторе, включающие фамилию, имя, отчество, аффилиацию.

Вопрос о публикации в журнале будет рассмотрен после внутриредакционного рецензирования.

Публикация в журнале бесплатная.





НАЗИРОВСКИЙ
АРХИВ

Цена: 14 руб. 50 коп.