

Проблема барокко и методологический кризис в литературоведении XX века

23 января 2009

Уфа, Музей современного искусства РБ
им. Н. Латфуллина

Б. В. Орехов (к.ф.н., ст. преп. каф. зарубежной литературы и страноведения, ст. преп. каф. русского языка БГПУ им. М. Акмуллы), **Е. А. Слободян** (к.ф.н., ст. преп. каф. русского языка БГПУ им. М. Акмуллы), **Ю. М. Камильянова** (к.ф.н., доц. каф. литературоведения ВЭГУ), **М. С. Рыбина** (асс. каф. зарубежной литературы и страноведения БГПУ им. М. Акмуллы), **С. С. Шаулов** (к.ф.н., ст. преп. каф. русской литературы и фольклора БашГУ), **С. М. Шаулов** (доц. каф. зарубежной литературы и страноведения БГПУ им. М. Акмуллы) **Р. Р. Вахитов** (к.филос.н., доц. каф. истории философии и науки БашГУ), **Л. А. Каракуц-Бородина** (к.ф.н., доц. каф. журналистики БашГУ), **А. А. Галлямов** (к.ф.н., доц. каф. русской филологии БашГУ), **С. Ю. Данилин** (ст. преп. каф. русской филологии БашГУ), **Г. И. Лобанова** (к.ф.н., ст. преп. каф. русской литературы XX века БашГУ), **В. А. Аношкин** (студент 5 курса театрального факультета УГАИ им. З. Исмагилова)

Б. В. Орехов: Тема, которая была объявлена заранее, ни для кого не будет секретом, и все крайне заинтригованы. Сергей Михайлович на наших собраниях ставит нас на место, сегодня, может быть, будет обратная ситуация, может быть, нет. Давайте послушаем.

С. М. Шаулов: Объявленная заранее тема звучала как «Проблема барокко и методологический кризис в литературоведении XX века».

Я ее ужимал, но времени не хватило, и минут на 25-30 получился такой текст, который я попытаюсь быстро прочитать, заранее осознавая, насколько это может быть скучно и тяжеловато на слух. Я прошу прощения, начну просто читать.

История, объем, внутренняя глубина и принципиальная неуловимость дефинициями понятия «барокко» таковы, что оно и сегодня представляет собой «одну из сложнейших тем теории литературы», и литературовед, говоря о барокко, «чувствует необходимость одновременно с описанием, анализом и характеристикой „барочных“ явлений заняться оправданием и самого барокко, т. е., как самого обозначения, так и самого обозначаемого». Так начинается одна из последних и фундаментальных работ А. В. Михайлова о барокко¹.

¹ Михайлов А.В. Поэтика барокко: завершение риторической эпохи // Михайлов А.В. Языки культуры. Учебное пособие по культурологии. — М.: «Языки русской культуры», 1997. — С. 112.

Подсчитаем проблемы, поставленные в этой преамбуле. Во-первых, проблематичен термин, в собственном значении несущий лишь деструктивные смысловые коннотации («неправильное», «кривое», «причудливое», «вычурное» и т. п.), во-вторых, обозначенное им явление (а было ли «барокко»?!) — ни классицизм, ни барокко в реальном литературном процессе XVII века не манифестировали себя как «направление»: первый был *всобщей* «наукой поэзии», второе нарушало меру, определенную «наукой», именно это нарушение превращая в эстетический знак безмерности и невыразимости воплощаемого смысла), в-третьих, — в чём, собственно, состоит «барочность», каковы ее культурно-ареальные и культурно-исторические границы, какого рода структурность придает явлениям анализ качества «барочности», на каких принципах должен быть построен искуства этих явлений... Нет, мы уже не подсчитываем проблемы, а производим, репродуцируем и транспортируем их, и так обстояло дело на протяжении всего двадцатого века — поистине «века барокко» в не меньшей мере, чем семнадцатый.

В области художественно-исторического знания открытие и осмысление барокко как самостоятельного и эстетически самодостаточного явления было едва ли не самым важным и богатым последствиями событием века. Это не было открытием в том смысле, в каком говорят об исторических, архивных, археологических открытиях, потому что на этот раз *открывалось известное*: речь шла о новом видении исторически данного материала искусства, о формировании нового дискурса в его описании.

Этот момент установления новых отношений между объектом познания и познающим сознанием чрезвычайно важен для понимания органичной включённости этого события в глубокий и плодотворный кризис гуманитарно-научной методологии, который разворачивается на протяжении XX века. Объект, в данном случае, на протяжении многих десятилетий сам в значительной мере способствовал переформированию подходов к себе, стимулируя глубокую рефлексию гуманитарной науки. Понятие барокко и обозначаемый им комплекс культурной реальности и связанных с нею культурно-исторических и теоретических проблем обладают такой идеологической и психологической ёмкостью, которая не только выводит размышления о нём за пределы устоявшихся художественно-исторических моделей, но и вызывает отклик в сознании столь разных рецептивных типов, что порой говорящие о нём имеют в виду далеко не одно и то же и вынуждены вновь и вновь решать проблему дефиниций.

Устойчивая популярность барочной проблематики не объясняется научной или художественной модой. Процесс интеллектуального и творческого освоения этой проблематики говорит скорее об ощущении глубокого внутреннего созвучия современности тому состоянию умов и душ, которое открывается исследователю культуры XVII века. Уже признание Хосе Ортеги-и-Гассета в 1915 году («<...> интерес к барокко растёт с каждым днем. <...> что-то притягивает нас к барочному стилю, даёт удовлетворение <...>»¹) отмечает эту связь на-

¹ Ортега-и-Гассет, Х. Воля к барокко // Ортега-и-Гассет, Х. Эстетика. Философия культуры. — М.: Искусство, 1991. С. 152.

учного интереса с мироощущением современности, от которого — и часто тоже в сторону барокко (или, так или иначе, с оглядкой на него) — двигалась и художественная практика XX века. Вся история «открытия» и изучения барокко в XX веке, его «восстановление в правах» в общем историко-культурном контексте свидетельствуют о том, что это эстетическое явление не принадлежит исключительно прошлому: оно «открывалось» и кристаллизовалось в художественно-историческом сознании как компонент живого культурно-эстетического процесса, который не только испытывает воздействие научных изысканий, но и, в свою очередь, влияет на них, помогая формировать «язык описания» барокко.

Эта взаимозависимость объекта изучения и изучающего сознания, с неизбежной в таком случае взаимной ассимиляцией, естественно, давно и хорошо осознана учеными. «Поэзией, воскрешенной профессорами» назвал поэзию барокко еще в 1970 году Владимир Британишский¹, несмотря на очевидное на протяжении многих десятилетий увлечение этой поэзией не только «профессоров». И без малого двадцать лет спустя на открытии конгресса, проходившего в Вольфенбюттеле 22–25 августа 1988 года и посвященного восприятию барокко в позднейшие эпохи, можно было услышать во вполне позитивном оценочном смысле, что «эпоха, которой мы в нашем рабочем круге постоянно занимаемся, как и любая другая, не лежит перед нами независимой от ее восприятия и не может быть рассмотрена вне его, но *разворачивается и живет в среде своего освоения*»². Подходы к барокко «послушны не только внутринаучным, методически чистым лабораторным условиям, но — слава Богу — несут печать планов, интересов, целей каждый раз собственной современности, в которых мы в обращении с прошлым постоянно проектируем свое будущее»³. Другими словами: эпоха барокко предстает не завершившейся когда-либо в прошлом, а продолжающейся и творимой вплоть до сегодняшнего дня.

Именно в этом качестве барочная проблематика не в последнюю очередь способствовала общему эпистемологическому повороту, совершающемуся в XX веке — замене линейного представления об истории картиной непрерывной метаморфозы единой семиосферы (Ю. М. Лотман), в которой длится диалог между разными языками культуры, идет постоянный интертекстуальный обмен смыслами между уже сложившимися и еще только складывающимися текстами — в самом широком понимании. В конечном счёте такое представление ведет к изменению восприятия времени, в котором будущее не противостоит прошлому и все моменты оказываются одинаково значимы по отношению друг к другу и

¹Британишский В. Поэзия, воскрешенная профессорами // Вопр. литературы. — 1970. — № 5. — С. 171—184.

²Garber, Klaus. Europäisches Barock und deutsche Literatur des 17. Jahrhunderts. Zur Epochen-Problematik in der internationalen Diskussion // Europäische Barock-Rezeption. Hrsg. von K. Garber. — Wiesbaden: Otto Harrassowitz, 1991. S. 9. Курсив во всех цитатах, если не оговорено иное, — мой. — С. III.

³Ebenda.

в равной мере отстранены от точки зрения наблюдателя, оказывающегося вие времени или в поствремени и именно потому имеющего возможность почувствовать себя — без дистанции — в любом времени и вольного, в сущности, любой отрезок времени представлять как эпоху. Современное — постмодернистское — состояние культуры вновь и вновь ставит исследователя перед необходимостью иного, чем прежде, взгляда на явления, казалось бы, уже понятые и описанные. По мнению авторитетного философа, вопрос, стоящий теперь перед историком, заключается не в том, *каким образом осуществляется преемственность, как «один и тот же эскиз мог сохраниться и образовать единый горизонт для столь многих умов, чередующихся во времени», какой род действия и какой стержень скрывает в себе «игра переносов и возобновлений», как момент возникновения может длиться сверх себя «до того конца, который не дан никогда».* Проблема, по его мнению, теперь не в том, чтобы обнаружить след традиции, а в разграничении, в том, *какие трансформации считать основой, а какие — обновлением основы*¹.

Этот итоговый и одновременно изначальный (новоначальный!) для самосознания европейской культуры вопрос имплицитно содержит и вопрос о предмете нашего разговора, а заодно и о подходе к нему, который, с очевидностью, лежит между стремлением разграничивать эпохи и признанием бесструктурности исторического континуума, в котором, в таком случае, точкой отсчета может послужить любой момент времени. Вопрос об *основной трансформации*, о возникновении *качества*, в котором объект затем самоидентифицируется, «узнаёт себя» в последующих трансформациях, становится действительно кардинально важным.

Нам давно и хорошо известно, какой именно «величайший прогрессивный переворот из всех пережитых до того человечеством» определил вектор Нового времени. Однако вторжение эпохи барокко в культурно-историческое сознание на протяжении века явило такую энергию, что и само Возрождение, кажется,

¹Ср.: «... historischen Analysen stellt sich künftig nicht mehr die Frage, auf welche Weise die Kontinuitäten sich haben errichten können, auf welche Weise ein und derselbe Entwurf sich hat erhalten und für so viele verschiedene Geister zeitlich nacheinander einen einheitlichen Horizont hat bilden können, welche Aktionsart und welche Unterstützung das Spiel der Übertragungen, der Wiederaufnahmen, des Vergessens und der Wiederholungen impliziert, wie der Ursprung seine Herrschaft durchaus über sich selbst hinaus und bis zu jenem Abschluß, der nie gegeben ist, ausdehnen kann; das Problem betrifft nicht mehr die Tradition und Spur, sondern den Ausschnitt und die Grenze; es ist nicht mehr das Problem der sich perpetuierenden Grundlage, sondern das der Transformationen, die als Fundierung und Erneuerung der Fundierung gelten.» — *Foucault Michel*. Archäologie des Wissens. Übers. von U. Köppen. — Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1973. — S. 12. — Zit. nach: *Scholz Bernhard F*. Zur Bedeutung von Michel Foucaults These eines epistemischen Bruchs im 17. Jahrhundert für die Barockforschung // Europäische Barock-Rezeption. S. 169.

вот-вот будет осмыслено как её предшествование и подготовка. С растущим и детализирующимся сознанием неоднородности и противоречивости ренессансной идеологии и эстетики, их все более очевидной и глубокой связи с мистикой и магической практикой, герметической философией, каббалой и другими оккультными науками всё более складывается впечатление, что именно в барокко как раз и является то новое качество, которое готовится тремя предшествующими веками.

Позволим себе не останавливаться подробно на истории вопроса, в которой безусловно ведущая роль принадлежит немецким ученым, чтобы сосредоточиться на ситуации в отечественной науке. Понятие барокко, как и весь представляемый им пласт научной проблематики, не могло не стать одним из факторов атмосферы ожесточённой идейной борьбы, отметившей историю XX века. И характер участия барокко в этой борьбе во многом объясняет его *ограниченную совместимость* (если не сказать — органичную несовместимость) с советской наукой.

Уже само по себе выделение и утверждение искусства барокко в качестве суверенного художественного направления, *противостоявшего* «господствовавшему» в то же время направлению классицизма, сегодня может быть осмыслено как симптоматический ментальный знак наступающего «века конфронтации», как может быть определён XX век. Барокко в искусствознании, а затем и в литературоведении, конституировалось в атмосфере и на фоне небывалой прежде тяги к диссоциации художественной жизни на направления и школы, нуждавшиеся как в теоретическом обосновании, так и в опоре на предшественников. Внимательными и активно заинтересованными читателями аналитических и концептуальных книг Генриха Вельфлина¹, Ю. Лангбена, В. Воррингера, О. Вальцеля и других основоположников научного направления на протяжении десятилетий были не только искусствоведы и филологи, но и поэты, живописцы, художественные критики и культурфилософы. По сути, мы имеем здесь дело с единым процессом: само понятие барокко в его историко-культурной предметности своим появлением и утверждением в литературоведении во многом обязано поэтической и художественной практике XX века, нередко узнававшей и познававшей себя через XVII век². Усилиями нескольких поколений исследова-

¹ Wölfflin, Heinrich. Renaissance und Barock. — München, 1888 ; Ders.: Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stillentwicklung in der neueren Kunst. — München, 1915.

В качестве одного из примеров восприятия и усвоения барочного идейно-художественного наследия можно указать на призыв Ангелуса Силезиуса: «Человек, стань сущностью!», ставший, по признанию И. Р. Бехера, одной из «правд» поколения экспрессионистов (см.: *Becher, Johannes R. Von der Größe unserer Literatur. Reden und Aufsätze.* — Leipzig, 1971. — S. 11). Поэт-коммунист и позже считал поэта-мистика «наисовременнейшим» («allermodernst». — *Becher, J. R. Gesammelte Werke.* Bd. 13. — Berlin und Weimar: Aufbau-Verlag, 1972. — S. 237) и, естественно, поместил двустилишие в изданную им антологию

телей и деятелей искусства этот «век классицизма» был осмыслен и как «эпоха барокко». Причём эта контрверза порой приобретала остроту актуальнейшей проблемы, а для отечественной науки — проблемы идеологической и методологической.

Ревностное, чтобы не сказать — агрессивное, отношение «партийного» литературоведения к явлению художественной жизни далекого прошлого¹ косвенно свидетельствовало о сращённости историко-литературной проблематики, свя-

барочной поэзии: «Mensch, werde wesentlich: denn wenn die Welt vergeht, / So fällt der Zufall weg, das Wesen, das besteht» (Tränen des Vaterlandes. Deutsche Dichtung aus dem 16. und 17. Jahrhundert. Eine Auswahl von J. R. Becher. — Berlin, 1954. — S. 230). В непосредственном поэтическом переживании рецепцию того же места можно наблюдать в стихотворении Эрнста Штадлера «Речение» («Der Spruch»), вошедшем в знаменитый сборник «Сумерки человечества»:

In einem alten Buche stieß ich auf ein Wort,
Das traf mich wie ein Schlag und brennt durch meine Tage fort:
Und wenn ich mich an trübe Lust vergebe,
Schein, Lug und Spiel zu mir anstatt des Wesens hebe,
<...>

Der Welt entfremdet, fremd dem tiefsten Ich,
Dann steht das Wort mir auf: Mensch werde wesentlich!

(Menschheitsdämmerung. Ein Dokument des Expressionismus. — Leipzig, Verl. Philipp Reclam jun., 1972. — S. 215.)

¹Особенно ярко это отношение проступает в учебниках. Ср. некогда печально знаменитое, но, впрочем, и сейчас ещё читаемое студентами в учебнике, из употребления окончательно не вышедшем и доносящем до нашего времени полемический тон советского «партийно-классового» литературоведения: «Барокко — болезненное дитя, рожденное от уroda отца и красавицы матери», — и далее от издания к изданию лишь слегка переименоуются «родители»: вместо «гуманистической» — «гедонистическая» античность, вместо «мрачной загробной тени средневекового мракобесия» — уже вполне посюсторонняя, но всё же «мрачная тень средневекового аскетизма» (см.: *Артамонов С.Д., Самарин Р.М.* История зарубежной литературы XVII века. — М.: Учпедгиз, 1958. — С. 8-9; *Артамонов С.Д.* История зарубежной литературы XVII—XVIII вв. 2-е изд., дораб. — М.: Просвещение, 1988. — С. 20). В издании времен ранней оттепели ещё вполне ощутима стилистика известных постановлений ЦК ВКП(б): «все ущербное, идейно надломленное, лишённое волевой цельности связано с барокко», чем и обусловлено «наше критическое отношение к идейным позициям художников барокко», хотя уже «нельзя, однако, объявить барокко антихудожественным явлением», признаются его «бесспорные художественные ценности» (1958, с. 8). Тридцать лет спустя одиозная формулировка смягчается, но логика все та же: «При всем критическом отношении к идейным позициям художников барокко нельзя отрицать того бесспорного факта, что они создали произведения огромной художественной ценности» (1988, с. 21).

занной с барокко, с духовно-эстетическими поисками новейшего модернистского искусства. Это искусство, с одной стороны, выступало визитной карточкой классового врага, так что обращённый к нему критический запал достигал и самое барокко. А с другой стороны, модернизм, обнаруживая глубокие исторические созвучия, тем самым вольно или невольно претендовал быть не чьей-то злонамеренной и бесчеловечной выдумкой или свидетельством духовной деградации буржуазного общества, а проявлением некоей фундаментальной закономерности, свидетельством принципиально иного устройства культурно-исторического континуума, чем это представлялось классикам марксизма-ленинизма.

Все это радикально не совпадало с безоговорочно принятой в нашей науке прогрессистской концепцией исторического роста и накопления в литературном процессе реалистического опыта, прогрессу и надлежало кульминировать в конечном итоге в «вершинах социалистического реализма». Проблема барокко, таким образом, не просто затрагивала претензии «нашей» литературы представлять едва ли не конечные достижения человеческого духа, но угрожала мировоззренческим основаниям науки, в частности и прежде всего в том, что касается принципа историзма, необходимость соблюдать который в научном мышлении не подвергалась сомнению, но который, тем не менее, понимался практически узко как синоним прогрессизма.

Именно эта синонимия в предпочтительном отношении к одной из исторически явленных художественных систем — к реализму — сама по себе вела к методологическому антиисторизму. Искать в истории литературы лишь поступательное развитие одного «творческого метода» и говорить о нем всякий раз, когда в произведении в качестве объекта изображения обнаруживаются исторически достоверные формы социальной жизни (в этом традиционно и состояло *наше* «историко-материалистическое» понимание «реальности») значит игнорировать как собственную эстетическую и семиотическую природу литературы, так и принцип историзма в её рассмотрении. В такой «концепции развития» не должно было быть пропущенных эпох, и если в каком-то веке «реализма» не оказывалось, его следовало найти. Так, именно для литературы XVII столетия первоначально был придуман термин «ренессансный реализм», потому что ни классицизм (с его сословно ориентированной эстетикой), ни, тем более, барокко (с его пессимизмом и спиритуализмом) не могли претендовать на роль продолжателей традиций «прогрессивного» искусства Возрождения. С. Д. Артамонов и Р. М. Самарин прямо писали об этом: «Этот термин («ренессансный реализм» — С. Ш.), *не применяющийся в научной литературе*, взят нами для того, чтобы обозначить ту часть художественного наследия XVII столетия, которая не может быть отнесена ни к классицизму, ни к барокко и непосредственно связана с идеями и эстетическими позициями гуманистов Возрожде-

¹Артамонов С. Д., Самарин Р. М. История зарубежной литературы XVII века. — М., 1958. — С. 9. Эта оговорка, помещенная в специальную сноску, в позднейших переизданиях учебника была С. Д. Артамоновым опущена. Но во втором издании учебника (1963) она ещё повторена слово в слово на той же странице: термин «ренессансный реализм» всё ещё оставался непривычен.

ния»¹. Так, классицизм и барокко оказываются нежеланными пришельцами из ниоткуда. Искажение преподносимой студентам картины художественно-исторической реальности очевидно. Такова была цена превращения литературоведения в один из «фронтов» идеологической борьбы.

Изучение литературы (шире — культуры) барокко в своей уже более чем вековой истории прошло путь от выделения его в качестве самостоятельной художественно-стилевой формации, через констатацию образно-стилевых сходений с ним новейшего искусства и идею периодической повторяемости барочного типа поэтического мышления — к конкретно-историческому расследованию его семиотических и художественных механизмов. Особенность ситуации в отечественной науке, как представляется, определяется тем, что, после долгой «классовой» борьбы с самим понятием барокко и в результате лавинообразного (в последние десятилетия) усвоения зарубежного опыта, эти фазы эволюции переживаются практически одновременно: 70-е годы отмечены полемикой между приверженцами внеисторической и надвременной сущности барокко, с одной стороны, и его исторической обусловленности и ограниченности, с другой. В дальнейшем логика эволюции подтвердилась: перевес получили исследования исторической специфики барокко, среди которых ряд блестящих работ А. В. Михайлова¹. Барокко выступает здесь как высшая и завершающая ступень многовекового развития «риторического состояния культуры», не предполагающая продолжения.

Вторая, отмеченная и А. В. Михайловым², линия эволюции взглядов ведет от представления о переходном характере барокко к убеждению в его самоценности и самостоятельной роли в развитии искусства и поэтического мышления вообще. Тем самым, проблема появления при каких-то условиях, особенно в XX в., художественных форм, изоморфных барокко, стимулированная во многом эстетическими пристрастиями художников модернизма, актуализируется сегодня в принципиально ином научном контексте, чем, например, тот, что сопровождал её в 10-20-е гг. Этот контекст значительно преобразован опытом постмодернизма последних десятилетий ушедшего века с его ощущением завершенности и «отстоенности» всего предшествующего культурно-исторического опыта.

История, в том числе и история литературы, в наше время, как, пожалуй, никогда, проявила способность меняться и обнаруживать новые смысловые потенции под меняющимся взглядом историка. И барочной проблематике принадлежит в этом непривычном поведении объекта исследования одна из заглавных ролей, не в последнюю очередь еще и потому, что эта проблематика теснейшим

¹ См., напр., собранные в приведенном выше издании: *Михайлов А.В. Языки культуры*. См. также статью, почему-то не включенную публикаторами ни в этот, ни во второй том (*Михайлов А.В. Обратный перевод*. — М.: Языки русской культуры, 2000), — *Михайлов А. Время и безвремя в поэзии немецкого барокко // Рембрандт. Художественная культура Западной Европы XVII в.* — М., 1970. — С. 195–220

² *Михайлов А. В. Языки культуры*. С. 114–115.

образом связана с живой художественной практикой и литературным процессом в XX веке. Уже это обстоятельство может быть истолковано двояко: либо «барокко» — фантом, порожденный специфической «оптической» ситуацией этого века, либо «выход» и «воцарение» на исторической сцене этого «нового» явления действительно сигнализирует о завершении большого исторического цикла, суть и смысл которого, по распространённому представлению многих практиков, теоретиков, исследователей и реципиентов искусства XX века, определились изначально именно в барокко. При этом могут быть приняты и оба толкования как взаимодополнительные: именно ситуация конца определяет оптику времени, позволяющую разглядеть невидимое прежде явление, все равно — реальное или фантомное.

Свойство материала, к которому мы обращаемся, таково, что всякое суждение о его истории одновременно вынуждено предстаёт как теоретическое. Иными словами, если вы вознамерились поделиться наблюдениями над барокко, вам приходится сначала объяснить, что вы понимаете под барокко и в каком отношении ваше понимание находится к сказанному о том же предмете прежде. Об этом-то и говорит А. В. Михайлов в пассаже, с которого мы начали. Ситуация осложняется ещё более, если прочесть у него же в примечаниях к той же статье (почему-то выпущенных публикаторами посмертных томов), что «в барокко вообще нет ничего такого отдельного, что принадлежало бы исключительно ему: соединение же всего отдельного даёт тот особый эффект новизны (оригинальности, небывалости), который ставит барокко *поперёк* истории, как плотину, у которой накапливается и подытоживается все бывшее в морально-риторической культуре»¹. Феноменальная начитанность, глубокое знакомство с немецкой традицией филологической и культурфилософской мысли и многолетние занятия барокко привели учёного к тому пониманию барокко, которое сконцентрировано в последнем абзаце цитируемой статьи и звучит как завещание. Поэтому прочесть его необходимо, на наш взгляд, как можно внимательнее:

«Барокко — всё то, что называют этим непонятным словом, — есть, пожалуй, не что иное, как *состояние готового слова традиционной культуры* — собирание его во всей полноте, коллекционирование и универсализация в самый напряженный исторический момент, предвещающий рефлексии — все более настороженную и критическую — по поводу его, постепенно разрушающую его языковой автоматизм и вместе с тем отнимающий у него и его наглядность, и его понятийность-терминологичность. Барокко — это, говоря иначе, готовое слово в его исторически напряжённейший момент, отмеченный предощущением его гибели, отмеченный предсмертностью. Или, еще иначе, это *предфинал* всей традиционной культуры. Если только не рассматривать как такой предфинал

¹Михайлов А.В. Поэтика барокко: завершение риторической эпохи // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. — М., 1994. С. 384. Курсив слова «отдельного» — автора; курсив слова «поперек» — мой. — С.Ш.

²Там же. Или: Михайлов А.В. Языки культуры. С. 168. Курсив — автора.

(после которого остается лишь поставить историческую точку) всё продолжавшееся два с половиной тысячелетия *риторическое состояние культуры*».

Прежде всего обращает на себя внимание, что барокко — это *состояние*. И состояние — экстатическое, а экстатика эта — предсмертная. Это состояние культуры соотносится не с соседними историческими периодами Возрождения и Просвещения (как звено в цепи) и не с сопутствующим классицизмом (как контрагент), а с двумя с половиной тысячами лет «риторического состояния культуры», которая в этом состоянии оказывается «поперек истории», предчувствуя свое разрушение в виду уже дающей о себе знать — еще из-за горизонта эпохи — рефлексии по ее поводу. Но это означает, что сама эта риторическая культура уже начала рефлексировать, пусть пока себе в этом не признаваясь, а полагая, что сводит, наконец, в единую *науку поэзии* всё, что выработано и опробовано за тысячелетия. Барокко, как подмечено и установлено давно, — искусство аутотетичное, занятое самопознанием¹. Лихорадочное накопление бесчисленных *«поэтик»* (классицистических и барочных) на историческом пространстве от Петрарки до Лессинга красноречиво иллюстрирует эти усилия.

Это *состояние* не предполагает продолжения риторической культуры, оно и порождено ощущением её исчерпанности, но обращает на себя внимание настойчивое подчёркивание исследователем *пред-смертности*, *пред-финальности* этого состояния. *Собственно* финал отстоит от «эпохи барокко» по крайней мере еще на столетие: «С романтизмом кончается долгая пора господства риторического «готового слова», заранее заданных форм, жанров, стилистических средств поэзии. Отныне писатель *начинает* овладевать и пользоваться словом как вольным, несвязанным орудием воспроизведения, анализа и познания действительности, отданным в его распоряжение»². Чрезвычайно примечательно здесь употребление глагола — «начинает»: предсмертная экстатика барокко, охватив огромное историческое пространство, вобрав — как периферию вокруг кульминации XVII века — и Ренессанс, и Просвещение, — реальный свой исход обретает только в романтизме, с которым лишь *начинается* действительное отмирание риторической культуры и поиск «вольного» языка. Какова длительность начавшегося процесса *собственно* отмирания и поставлена ли, в конце концов, «историческая точка» в истории риторической культуры, — осталось *открытым вопросом*. Тем более, что и сам романтизм, обозначивший начало исторического перехода, так и не поддался попыткам заключить его в жёсткие хронологические рамки последнего десятилетия XVIII и первой трети XIX веков, а на протяжении полутора веков выказывал способность вбирать новые смыслы и трансформироваться³.

¹См.: Чернов И. А. Из лекций по теоретическому литературоведению. С. 163.

²Аверинцев С. С., Андреев М. Л., Гаспаров М. Л., Гринцер П. А., Михайлов А. В. Категории поэтики в смене литературных эпох // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. — С. 34.

³См. посвященные этой проблеме введение и теоретическую первую главу в: Толмачев В.М. От романтизма к романтизму: Американский роман 1920 годов и проблема романтической культуры. — М., 1997. С. 5-93.

Очевидно, что «барокко», понятое так, и понятый так «романтизм» выходят за пределы привычной парадигмы художественных направлений и означают сущности более высокого порядка, оказывающиеся в этой метапарадигме не только сопредельными, но и охватывающими практически всё Новое время до постмодернизма, что делает неизбежным вопрос об их соотношении и взаимодействии. Очевидно так же, что именно с этим выведением понятия (и явления!) на метуровень связан дискутируемый сегодня в науке вопрос о правомочности поиска «метастаз» того или другого явления в предшествующие ему и следующие за ним эпохи, о критериях такого поиска и о смысле находок на этом пути. Поясним: если Флобер как писатель складывается «из отвращения к романтизму», то значит ли это, что его романы «говорят» на принципиально ином, чем романтический, языке? Или гораздо важнее то, что этот «новый язык» *все равно* оказывается в орбите романтизма, потому что «надстраивается» именно над ним!¹

Очевидно, в-третьих, что это не предел возможного транспонирования понятий: барокко и романтизм, конечно, составляют общность, которую можно обозначить одним из этих терминов и которая выполняет свою функцию в судьбе, возможно, не только риторической культуры, а более продолжительного единства. Ведь и риторическая культура в свое время, как показал С. С. Аверинцев, возникла из предшествующего развития вследствие акта рефлексии², пусть и вполне отличного от того, который кладет ей конец³. Важно, на наш взгляд, что такая возможность возвышения понятия и оперирования им в «большом времени» (М. М. Бахтин) не только не упраздняет его смыслов на более низких уровнях и не исключает исследования означаемых им конкретно-исторических явлений, но, напротив, проясняет их значение и придаёт их рассмотрению осмысленную культурологическую и художественно-философскую перспективу. Так, обрисованное только что построение, конечно, придаёт и барокко, и романтизму на уровне парадигмы художественных направлений и стилей особое значение. Но ведь и классицизм под определённым углом зрения предстаёт явлением вневременным и периодически порождаемым «всеё греческой концепцией литературы»⁴, то есть той же риторической культурой. «Конец классицизма может совпасть только с окончательным преодолением греческой концепции „творчества“»⁵, — мысль С. С. Аверинцева вторит мысли А. В. Михайлова об «исторической точке».

При этом выводы исследований, относящихся к разным уровням представления объекта, или выводы, полученные в результате разных подходов к нему,

¹ Ср. там же (с. 12): «Флобер, по Барзену, — романтик „от противного“, стремится к индивидуальности „в нарочитом отказе от всего индивидуального“» (Barzun J. *Classic, Romantic and Modern*. — Chicago, 1975. P.103).

² Аверинцев С. С. Риторика и истоки европейской литературной традиции. — М.: Школа «Языки русской культуры», 1996.

³ См.: Там же. С. 11.

⁴ Там же. С. 73.

⁵ Там же. С. 74.

не должны, по нашему убеждению, восприниматься как взаимоисключающие. Во взглядах на сложные объекты культуры в не меньшей, а по размышлении, — в гораздо большей степени возможны отношения дополнительности, чем на физические явления. Так, взгляд на барокко как на последнюю стадию истории риторической культуры отнюдь не исключает представления о нем как о художественном направлении, так же как противопоставление художественных направлений барокко и классицизма лишь обостряет постановку вопроса об их общности в рамках единого литературного процесса. Одним из актуальнейших вопросов, возникающим из представленных выше теоретических построений, нам представляется вопрос о совмещении безусловно доказанной финальности барокко в отношении предшествующей художественной культуры и его, по крайней мере, не менее очевидная роль начала многих линий развития европейской культуры нового времени. Предсмертная экстастика оборачивается муками рождения.

Б. В. Орехов: Спасибо, Сергей Михайлович! Я хотел бы начать вот с какого вопроса. По поводу литературоведения и всей мощи его бессилия. Что касается советского литературоведения, по-моему, Вы очень ясно всё объяснили. Но сейчас время несколько другое, и помимо того, что ситуация осложнена некоторой модой на тему барокко, часто без особенного понимания, о чем идет речь (я думаю, что выражу сейчас мнение некоторой группы учёных, точнее ощущение темы, которое касается связанного с ней внутреннего дискомфорта, и он уже связан не с теми идеологическими проблемами советского времени, а несколько с другими общими методологическими проблемами), есть и другие трудности. То, о чем говорит Михайлов, и то, что Вы сейчас перетранслировали, расставив акценты, противостоит концепции стадильности литературы. Вот сначала был классицизм, потом его отрицает романтизм, и прочее и прочее. Понятно, что многие историко-литературные факты с этим не увязываются. Но проблема вот в чём. Наука пытается всё же вещи разложить по полочкам. Мы много раз обсуждали это и здесь. Хочется отграничить как-то явления друг от друга, если они отграничены, то внутри чувствуешь больше комфорта, если они слиты и перетекают одно в другое, чувствуешь, что не до конца их разложил. Анализ не проведен (в греческом значении этого слова). То понимание барокко, романтизма, классицизма, о котором вы сейчас говорили, подразумевает ли оно какие-то границы этих явлений, и как их искать? Потому что ведь первое свойство системы, если говорить вообще о системном анализе, — это нахождение границы системы и отделение её от внешней среды. Вот такое понимание барокко (я выражаю всё-таки соображения некоторой группы ученых), пугает именно тем, что трудно понять, где барокко, а где нет. Подразумеваются ли какие-то границы этого явления, и есть ли какая-то методология их поиска?

С. М. Шаулов: Да, границы есть. Есть граница между стволом и веткой? В

принципе, ветки разделены на дереве, они разные, одна не похожа на другую, но есть их начало в стволе, где они едины. Мы можем одно и то же явление, одно и то же дерево, спилить вообще в разных местах и срезы рассматривать. Собственно, это мы и делаем, когда выделяем какие-то художественные системы, направления и их разграничиваем и друг другу противопоставляем. Но дело-то в этом самом уровне, где в какой-то реальности художественное направление выступает как художественное направление, а в реальности более высокого порядка это, собственно, никакое не направление. То есть я говорю о дополнительной теоретических интерпретаций разного уровня. Что такое свет? Это волна или кванты? И то и другое, это в принципе не совместимые вещи, но это так и есть.

Б. В. Орехов: Ну, вообще-то это известный парадокс — то о чём Вы говорите в связи со стволом и веткой. Если добавлять по одной песчинке, в какой момент получится гора?

Р. Р. Вахитов: Это диалектическая проблема, антиномизм.

Л. А. Каракуз-Бородина: Это и есть элементы метафизики в диалектике. (смех)

Р. Р. Вахитов (со смехом): Сложно очень вы мыслите! Но я так и не понял, где граница.

С. М. Шаулов: XVII век — его литературный процесс (и шире, художественно-исторический, не только литературный) интересен как раз этим моментом, когда мы вроде бы можем вторгнуться и разделить барокко и классицизм как литературные направления, но мы при этом совершаем насилие над тем материалом, который дан. Вот чем был занят Грасиан в своем трактате «Остроумие»? Он там пишет о пробеле, который существует в науке поэзии, и он его хочет восполнить, не более и не менее. Мы сейчас противопоставляем поэтики классицистические и барочные, но он ничему не противостоит, он разрабатывает вот это свое поле, прибавляя к этой науке.

Б. В. Орехов: То есть анализ — это хирургическая операция с необратимыми последствиями?

Р. Р. Вахитов: Наука всегда содержит в себе элемент насилия.

А. А. Галлямов: Можно ли представить барокко с точки зрения большого времени как точку бифуркации? И вот именно в этой точке бывает всегда очень трудно выделить, где есть что. Потому что постоянно всё меняется, переходит, и, может быть, это связано с проблемами так называемой коэволюционно вариативной изменчивости. В языкознании эта же проблема стоит так же остро. После Гегеля шлейхеровская концепция развития языков появилась. Современные лингвисты совершенно по-другому представляют эволюцию языков, нежели раньше: сначала инкорпорация, потом двучленная инкорпорация, эргативный, посессивный, локативный строй, переходим к агглютинативному, и высшая ступень развития — это номинативный строй

языка. Современные исследования показывают, что этой линейности вообще не было. Вполне возможно, что в истории культуры то, что Сергей Михайлович пытается показать, то, что мы называем барокко, представляет собой такую точку бифуркации, в которой всё объединено, и поэтому представляет определенные сложности для анализа.

Р. Р. Вахитов: Раз уж упомянуто священное имя Гегеля (*всеобщий смех*), я позволю себе тоже вмешаться. Дело в том, что согласно Гегелю никакого противоречия между анализом и синтезом, в общем-то, нет. По большому счёту, противоречия. Более того, анализ — это какой-то необходимый этап, без которого синтеза не бывает. Не применительно к тому, что сегодня здесь говорится, а вообще, мне хочется сказать, что очень часто есть такое ощущение от диалектики, что она позволяет говорить всё, что угодно. Можно так сказать, можно сяк, что диалектика рисует такую картину мира, в которой всё нерасчленимо, хаотично, бесформенно. На самом деле, это совершенно не так. Диалектика даёт очень четкую очерченную рельефную картину мира (об этом Лосев много писал), пронизанную таким жестким электрическим светом. В чём суть-то диалектики? В том, что для того, чтобы понять, что всё едино, нужно сначала разграничить, Борис здесь правильно говорит.

Л. А. Каракуц-Бородина: Об этом еще Ленин говорил: «Прежде чем объединиться, надо решительно размежеваться». (*смех*)

Р. Р. Вахитов: Кстати, он был неплохим диалектиком в политике. Гегель бы не согласился с тем, что диалектика требует какого-то линейного прогресса.

А. А. Галлямов: Дело же не в Гегеле, а в том, как это было использовано.

Р. Р. Вахитов: Диалектика как раз предполагает внутреннюю борьбу. Да, я согласен, всё было крайне упрощено. Я не филолог, мне трудно судить, когда вы говорите о барокко и классицизме, но когда речь идет о родной советской марксистско-ленинской философии, мне это понятнее и ближе. Меня поразило, как хорошо Вы обрисовали догматический марксистский взгляд на развитие литературы. Меня поразило, насколько он не соответствует самому духу марксизма. Марксистское литературоведение предполагало постепенное нарастание реализма в истории. А ведь с точки зрения марксизма каждая формация должна породить свой тип реализма. То есть, реальность для человека рабовладельческого общества иная, чем для человека капиталистического общества. То есть, тут марксизмом и не пахнет. С точки зрения марксизма, нет надисторического реализма. Реализм историчен и всегда связан со спецификой того общества, в котором возникает. А что касается прогресса, с позиции диалектики вообще нет чистого прогресса. Прогресс требует своего антипода — регресса.

С. Ю. Данилин: Была речь о разных реализмах: критический реализм,

просветительский реализм, так что реализмов было много.

М. С. Рыбина: Там были этикетки под каждой формацией.

Р. Р. Вахитов: Этикетки были, но продумано это никак не было. Мне кажется, Лосев гораздо больше понимал Маркса, когда писал об антропоцентричном мировоззрении, космоцентричном, чем сами марксисты.

Б. В. Орехов: Вот если позволите, снова к границам вернёмся.

Р. Р. Вахитов: Границы должны быть!

Б. В. Орехов: То, о чем, говорит Сергей Михайлович, — это не совсем диалектика?

Р. Р. Вахитов: Мне кажется, нет, и он говорил об этом. Он предложил очень хорошую метафору: ствол и ветки. Диалектика предполагает определенную антиномичность. По Гегелю, кстати говоря, диалектика это не вообще полная противоположность рассудку, а это такая ступень, за которой идёт такая ступень, как он её называет, спекуляция или мистика. У Гегеля диалектика — это негативно-разумное мышление. Диалектика — это мышление, при котором ты понимаешь, что каждому утверждению можно противопоставить другое утверждение. И в этом смысле был приведен хороший пример. Мы понимаем, где кончается ствол и где начинается ветка. Но, с другой стороны, можно ли сказать, что ветка является продолжением ствола? Можно и это сказать. Это антиномия.

С. М. Шаулов: Более того, в ветке сохраняется значение целостности, присущее стволу.

Р. Р. Вахитов: Совершенно верно. То есть мы можем указать границы, просто я не специалист и не могу сказать, где эта граница.

А. А. Галлямов: Нет, проблема очень остро стоит. По отношению, например, к китайской литературе V века. Там была своя музыка, литература, живопись, которые обозначаются как «лючаоское барокко»¹. То есть, когда говорят о границах применимости терминов, это барокко надо как-то структурировать.

С. М. Шаулов: Кстати о применимости терминов, ещё Лихачев рассуждал в «Поэтике древнерусской литературы», говоря о том, чтобы называть одним и тем же термином сходные формации, независимо от того, к какому времени они принадлежат: и о романтизме, и об экспрессионизме, и о барокко говорится применительно к разным эпохам.

Р. Р. Вахитов: Тогда, видимо, нужен новый термин, который бы, предположим, новоевропейское барокко обозначал только.

¹ «... его лирика [Бао Чжао] отличается необычной для “лючаоского барокко” (кавычки Кравцовой М. Е. — А.Г.) простотой слога и задушевностью...» Кравцова М. Е. Хрестоматия по литературе Китая. — СПб.: Азбука-классика, 2004. — С. 202. (прим. А. А. Галлямова)

М. С. Рыбина: Мы ищем сходства там, где на самом деле сходство лишь внешнее. Например, с лёгкой руки Вольтера пошедшее «Стерн — французский Рабле».

Р. Р. Вахитов: Мне немного приходилось читать по восточной философии, и я не сторонник переноса европейских терминов в область восточных цивилизаций. Строго говоря, я совершенно согласен с Гегелем, что Восток вообще не знает такого понятия, как история, он внеисторичен. Или Генон пишет, что на Востоке нет философии. Современный термин «философия» совершенно зря к ним относят.

С. Ю. Данилин: Но ведь там всё равно рефлексировать.

Б. В. Орехов: Нужна просто другая терминологическая схема.

С. Ю. Данилин: Но там внутри она не вырабатывается.

А. А. Галлямов: Тогда возникнет проблема соответствия.

Р. Р. Вахитов: С точки зрения Генона, если ты начинаешь рефлексировать, ты уже не традиционный человек. Если ты живёшь в ритуале, то ты традиционный человек.

А. А. Галлямов: Конец традиционной культуры — это когда возникает рефлексия.

Р. Р. Вахитов: Да, поэтому мне понравилось то, что вы сказали о конце традиционной культуры. Если только вы понимаете под традиционной культурой то же, что и я.

А. А. Галлямов: В человеческой истории, когда это происходит и происходило неоднократно, тогда и появлялся сам термин «барокко» и проблема барокко.

Р. Р. Вахитов: Может быть и так. Китай знал эпоху, когда он стоял на грани модернистского общества, он от нее ушёл при помощи конфуцианства. Ушёл снова в традицию.

А. А. Галлямов: Если рассмотреть античную культуру с этой точки зрения, конец той и начало нашей эры, вполне возможно, мы там тоже что-то сможем обнаружить.

Р. Р. Вахитов: Какое-то зарождение модернизма там было. В эпоху эллинизма, безусловно. Эллинизм, Рим.

Б. В. Орехов: По поводу того, что мы можем обнаружить. Здесь прозвучала мысль Михайлова, которая периодически в связи с барокко возникает: у барокко нет ничего своего. Каждый конкретный элемент, который мы можем взять, не является чем-то специфическим для барокко. Хотелось бы спросить коллег, а для других терминов того же уровня не схожая ли ситуация, например, для постмодернизма?

Р. Р. Вахитов: Абсолютно. Кристеву если почитать, так и Сократ был постмодернистом.

Б. В. Орехов: С постмодернизмом действительно получается очень схожая

ситуация. А с романтизмом, наверное, несколько иная? Что-то своё будет.

С. Ю. Данилин: Эта граница готового слова и неготового слова тут-то как раз и проходит. Переход от традиционализма к новым типам общества.

Р. Р. Вахитов: Это красивое определение, а для философа особенно соблазнительное. «Барокко — это явление, возникающее на переломе от традиционного к модернистскому». Если я правильно понял Сергея Михайловича, то барокко — это такое явление, которое ближе к традиционной культуре, чем к зарождающейся модернистской. Я правильно понял?

С. М. Шаулов: Да, конечно. Тут вот ещё в чём дело. Вообще многие над этим думали. Сейчас мы разговариваем, и та же ситуация возникает: нужны дефиниции, что я понимаю под барокко.

Б. В. Орехов: Очень хочется. Как я и говорил, это проистекает из внутреннего дискомфорта.

А. А. Галлямов: А там вообще странная ситуация с барокко. В живописи Эль Греко — это барокко?

С. М. Шаулов: Барокко.

А. А. Галлямов: И совершенно не похожий на него ни по технике, ни по манере письма — тоже барокко.

С. М. Шаулов: Рубенс какой-нибудь.

А. А. Галлямов: Поэтому насчёт дефиниции... Мне кажется, это какое-то общее состояние переломности.

Р. Р. Вахитов: Всё-таки Борис в своей настойчивости тут прав. Нужна чёткая дефиниция, потом её можно подгонять к реальности, показывать, что модель всегда немного отличается от живой жизни, но для начала она нужна.

С. М. Шаулов: Вот как примерно это должно выглядеть. Барокко — это художественная система, в основе которой лежит поэтико-философская концепция двойственности мира и человека, а в срезе, так сказать, XVII века — это двойственный мир и двойственный человек в мистическом понимании. Внутренний и внешний человек, это — во-первых, это — основание. В этом основании человек чувствует свою двойственность как телесно-физическую, социальную и прочую определенность, с одной стороны, и свою абсолютность, духовность, если угодно, божественность и бесформенность, с другой. То есть внутренний человек — человек абсолютный, целостный и наиндивидуальный. Это основание, которое в принципе в эстетическом преломлении в конечном итоге, разделяя тезис о смысле искусства как подражания природе, получает импульс не к изображению внешней природы, а к выражению её внутренней сущности, её божественного истока, сознавая невыразимость, принципиальную недоступность для языка, сформировавшегося в этом множественном частичном мире. Следовательно, это ведет к возникновению (как выразился в одной своей теоретической книжке такой господин Чернов, тартуский прибалт) синестетических образований, иначе

говоря, речь идет о стилистических параллелизмах, об избыточности, о такой эстетике, которая самое искусство понимает как прежде всего иносказание. Вот здесь и возникает то впечатление от барокко, с которого начинается его выделение, как самостоятельной формации. Первое, что бросается в глаза, это нарушение вкусовой меры. Вот это самое: «Огонь и колесо, смола, щипцы и дыба // Веревка, петля, крюк, топор и эшафот, // В кипящем олове обуглившийся рот, // С тем, что ты выдержал, сравниться ни могли бы. // И все ж под тяжестью неимоверной глыбы // Твой гордый дух достиг сияющих высот». Это Андреас Грифиус, «Невинно страдающему». Вот это человек барокко. Но ему нужны эти три стиха, заполненные орудиями пыток и всякими мучениями для того, чтобы выразить то, что прямо он выразить не может, это всё не сравнится с тем, что ты перестрадал. Что конкретно, неважно. Вот эта вот барочная иносказательность, где само слово понимается не как прямое название, а как указание направления мысли, в котором она должна следовать, отличает барокко. Здесь уже содержится то зерно романтической теории иронии, которую разовьёт Шлегель. Всё абсолютно серьезно, но всё абсолютно несерьезно, потому что говоря серьезно, я понимаю, что мысль я не выражаю окончательно, потому что это не дано языку. «Мысль изреченная есть ложь». Я сказал, значит я ограничил её, обрубил, и она уже другая.

Ю. М. Камильянова: То есть пока слов нет для того чтобы выразить?

С. Ю. Данилин: Их вообще нет.

Р. Р. Вахитов: Их не существует. Как и Барт считал, что язык ограничен. (смеются все, кроме Р. Р. Вахитова)

С. М. Шаулов: Вот это было барокко. Здесь рефлексия пока недостаточно развита, чтобы понять, что в принципе тогда восприятие мира не может быть трагическим, оно должно быть трагикомическим. Но к этому романтики придут.

А. А. Галлямов: В препринте вашей докторской ещё проводится идея, связанная с тем, что «мысль изреченная есть ложь». Как возник жанр фуги? Сказав что-то один раз, я ничего не сказал, поэтому я повторяю это много раз.

Р. Р. Вахитов: Как студент. (смех)

С. С. Шаулов: То есть любая лекция — это фуга.

Л. А. Каракуц-Бородина: Можно вопрос в продолжение предыдущей темы о барокко и постмодернизме? Меня «зацепило» словосочетание со словом «состояние», я его слышала только один раз от Лиотара в связи с «состоянием» постмодерна, а теперь второй раз от Вас в связи с барокко. А бывает ли состояние реализма, барокко или классицизма?

Р. Р. Вахитов: Состояние реализма — это когда трезвый.

С. М. Шаулов: Я тоже об этом размышлял. Здесь вот что происходит в эпоху Просвещения, в XIX веке с реализмом: тут человек от этого дискомфорта, когда понимаешь эту ситуацию человека, в принципе, она как бы

деструктивная, поскольку нет вот этого каркаса, за который можно было бы держаться. Человек периодически бросается создавать этот каркас — это тоже от этой жажды определённости. В XVIII веке таким каркасом оказывается идея автономии человеческого разума, его критической способности и право человека этим руководствоваться и перестраивать мир, как ему удобно. Главное, чтобы удобно было жить в практически-социальном плане. Когда мы задаёмся вопросом, что такое, в сущности, человек, если мы выведем за скобки его божественную природу. Каждый день на службе, на пашне, в гастрономе ему эта его божественная природа не нужна. До лампочки.

Р. Р. Вахитов: На самом деле она нужна, конечно. Но это просто другое мировоззрение.

С. М. Шаулов: А как ему вот с этим справляться? А человек — это то-то и то-то. Вот разум и деятельность, вот эти потенциалы и естественные права, а следовательно, и всё остальное должно быть устроено так, чтобы он мог этим распорядиться и устроить свою жизнь. Отход от этого состояния, в котором человеку, вообще говоря, очень трудно. Мне даже пришло в голову, что, когда этим занимаешься, положено молоко за вредность требовать, потому что ужасное состояние постоянно преследует. Реализм — это та же самая штука — объяснить, осмыслить человека исходя из его социальной функции.

С. С. Шаулов: Не обязательно только социальной. Исходя из его материальности. Так, может быть.

С. М. Шаулов: Ну, что такое разум человека? Разум человека — это производная от совокупности социальных отношений.

Р. Р. Вахитов: Я понял, что такое реализм, вы натолкнули на эту мысль. Реализм — это мир без Бога.

С. М. Шаулов: Он может быть там немного. Но в практике денежных отношений он не нужен.

Р. Р. Вахитов: Он где-то на периферии, почти нет его. Даже если он есть, то только потому что удобен в данном положении.

М. С. Рыбина: Ну, если про Бальзака, то деньги как раз там очень мистичны.

Б. В. Орехов: Это из серии «свято место пусто не бывает».

С. М. Шаулов: Он понимает, кто ввел деньги.

Л. А. Каракуц-Бородина: Это был не Бог?

М. С. Рыбина: Не Бог, разумеется.

С. М. Шаулов: Дьявол, конечно.

С. С. Шаулов: Речь идёт о том, что эти состояния, как барочно-романтическое, так и состояние противоположное ему...

Б. В. Орехов: Просветительско-реалистическое?

С. С. Шаулов: Да. Они не встречаются в чистом виде.

С. М. Шаулов: Это тоже верно.

Р. Р. Вахитов: Ни одна модель в чистом виде не встречается.

С. С. Шаулов: Хотя нет, наверное, в чистом виде они встречаются, но они неинтересны.

А. А. Галлямов: Их не изучают просто.

Б. В. Орехов: Это литература третьего ряда.

Р. Р. Вахитов: Допустим, физика не изучает реальные предметы, она изучает материальные точки, идеальный газ. Поэтому я выскажу такую дерзкую мысль. Литературоведение не изучает реальные художественные произведения, оно изучает модели.

С. М. Шаулов: Оно и то и другое изучает, просто анализ реального литературного произведения — это использование модели в практических целях.

Р. Р. Вахитов: Но, используя их, мы их изучаем.

С. М. Шаулов: Правильно. Но построения в физике нужны, ну, скажем, чтобы подвал этот построить. Тут и сопромат работает, и так далее.

Р. Р. Вахитов: Сложный вопрос. Физика не всегда практически ориентирована.

С. М. Шаулов: Есть иной уровень реальности, на котором мы, например, воспринимаем барочность Бальзака с его этим торопящимся словом, нагнетанием синтаксиса, это у него есть, и это следствие того же мистицизма его тоже. Это внутренняя подоснова, это чувство мистифицированного мира, где деньги вообще живут самостоятельной самодовлеющей жизнью.

Р. Р. Вахитов: Кстати, Маркс очень любил Бальзака?

С. М. Шаулов: Да.

Р. Р. Вахитов: «Капитал» Маркса совершенно художественное произведение, там деньги как раз живут сами по себе своей жизнью, об этом многие писали.

С. С. Шаулов: Хорошая тема: «“Капитал” Маркса как реализация метафоры».

Р. Р. Вахитов: Об этом уже писали — это не совсем экономический труд, там очень много художественного.

С. М. Шаулов: Однажды читал я «Что делать?» Ленина, и вот у него там есть пассаж, про революционеров-демократов, что ли, по структуре — на странице короткие абзацы. Структура сонета!

Р. Р. Вахитов: Не зря он в гимназии учился.

С. М. Шаулов: Он там впадает в какую-то лирическую тональность, что они там идут какой-то дорогой.

С. С. Шаулов: На смысловом уровне или ритмически тоже?

Р. Р. Вахитов: Кстати, у него довольно часто метафоры встречаются.

С. М. Шаулов: На смысловом, но он выделяет абзацы. Тезис — антитезис. Получается стихотворение в прозе со структурой сонета.

Л. А. Каракуц-Бородин: Извините, когда начинаются такие рассужде-

ния, мне всегда хочется процитировать этот момент из «Маятника Фуко». Там есть такой inferнальный герой Алье: «Театральным жестом он <Алье> распахнул ставни, предложил нам выглянуть и указал невдалеке, на углу между улочкой и бульварами, деревянный цветочный киоск.

— Господа, — сказал он. — Предлагаю вам самим отправиться и измерить эту будку. Вы увидите, что длина прилавка составляет 149 сантиметров, то есть одну стомиллиардную долю расстояния между Землей и Солнцем. Высота его задней стенки, разделенная на ширину окошка даёт нам $176/56$, то есть 3,14. Высота фасада составляет девятнадцать дециметров, то есть равна количеству лет древнегреческого лунного цикла. Сумма высот двух передних ребер и двух задних ребер подсчитывается так: $190 \times 2 + 176 \times 2 = 732$, это дата победы при Пуатье. Толщина прилавка составляет 3,10 сантиметра, а ширина наличника окна — 8,8 сантиметра. Заменяя целые числа соответствующими литерами алфавита, мы получим C10H8, то есть формулу нафталина.

— Фантастика, — сказал я. — Сами мерили?»

Р. Р. Вахитов: Мэсон строил!

Б. В. Орехов: Коллеги, у меня есть один мучающий меня вопрос. Я скажу одну мысль и надеюсь, что меня кто-то опровергнет. Когда мы говорим о барокко, мы не можем его определить формально через какие-то литературоведческие категории. А говорим о том, что оно предпослано какой-то определенной философско-эстетической концепцией. Когда мы говорим о постмодернизме, мы тоже не можем через формальные признаки определить, что это постмодернизм. Нам нужно посмотреть, что за этим стоит, если за этим стоит релятивизм, то это постмодернизм, если нет, то это что-то другое. Выходит, что термины эти не литературоведческие, а философские.

Р. Р. Вахитов: Да, я тоже об этом успел подумать и меня это тоже пугает.

С. С. Шаулов: А «реализм» — это термин литературоведческий?

С. М. Шаулов: Реализм — это вообще не термин. В широком смысле это общеэстетическая категория.

Р. Р. Вахитов: Меня тоже смутило, когда Сергей Михайлович ввёл определение барокко, он давал определение какого-то философского мировоззрения. А я ожидал, что будут описаны художественные приемы барокко.

С. М. Шаулов: Чаще всего под барокко понимают эту самую стилистическую формацию, и описывают стиль как нечто самодостаточное в себе. Но стиль-то — это поверхность, кора дерева, которая зависит от его породы.

Р. Р. Вахитов: Может быть, я буду говорить какие-то наивные вещи, но, как я представляю, есть всё-таки форма и содержание, а литература больше с формой связана. Потому что если мы то же самое выразим философским языком, мы не получим литературное произведение.

С. Ю. Данилин: «Математика» Магницкого стихами писалась.

Р. Р. Вахитов: А Ленин сонеты писал, я уже знаю!

С. М. Шаулов: Правильно. Если вы просто напишете о том, что человек двойственен, что есть внутренний и внешний человек, что они находятся в определённом конфликте, что внешний человек вынужден, подчиняясь обстоятельствам, подавлять в себе внутреннего, что внутренний бунтует и даже подбивает внешнего согласиться с гибелью своей. Если вы напишете такой онтологический дискурс о человеке, это будет чистая философия, не литература. Но когда человек садится и начинает рифмовать какие-то вещи, он точно так же исходит из своего самочувствия, которое связано всё с тем же представлением. Я говорю об основании художественной системы, над которым надстроены, во-первых, мировоззренческие концепты, если они есть соответственно, представления о красоте или безобразии, о смысле творческой деятельности, дальше методы и приемы, правила, признаваемые поэтом для себя. Стиль вырывает в этом во всем. Что такое анализ произведения? Мы берём это яблоко в коже стили, и через этот стиль устремляемся туда, в глубины.

Р. Р. Вахитов: Ваша метафора уже показательна, вы считаете содержание произведения первичным, а форму вторичной. Кожа-то тоньше.

С. Ю. Данилин: Нет, мы не можем оторвать их друг от друга.

М. С. Рыбина: Но яблоко без кожуры не бывает. Срезать можно, но это хирургическая операция.

Б. В. Орехов: Необратимая.

С. М. Шаулов: Из этой поверхности, конечно, мы эксплицируем всё, что там под ней напластовано — уровни системы.

С. С. Шаулов: Речь идёт об основаниях стили.

Р. Р. Вахитов В случае анализа мы не можем их не рассматривать отдельно. Анализ и есть разделение, только потом должна быть операция синтеза, чтоб показать, как это связано между собой.

А. А. Галлямов: Можно посмотреть это на примере так называемого «Шекспировского вопроса». Для современников Шекспира проблемы не существовало, через пятьдесят лет возникла проблема: кто такой Шекспир? После смерти. В отношении барокко приблизительно то же самое. Мы что-то предощущаем, что-то видим в нем, а конкретно определить не можем, потому что эпоха ушла. Может быть, требуется возврат к этому состоянию на новом витке.

С. С. Шаулов: Говорить о философской системе как обосновании барочной системы не совсем верно. Так как речь идет скорее о господствующем мироощущении, из которого поэт уже вырастает, и, как правило, не рефлектирует.

С. М. Шаулов: Я говорил о концепции.

С. С. Шаулов: Ну, о концепции. Почему неверно: речь идёт скорее о господствующем мироощущении, из которого поэт вырастает, и как правило, не рефлектирует над ним.

Р. Р. Вахитов: Может быть, Сергей и прав. Даже Лосев это мифом называл, а уже литература и философия говорят об этом мифе разными средствами.

С. С. Шаулов: А дальше наша задача, мы её не можем иначе решить, называть это концепцией и подвести это под стиль. Иначе мы общую интуицию не поймаем.

С. М. Шаулов: Не уловим специфику этого мироощущения.

Р. Р. Вахитов: Нельзя забывать, что автор литературного произведения никакой концепции не имел.

С. С. Шаулов: Это смотря какой автор.

Б. В. Орехов: Не обязательно концепция, которую он имел, в итоге реализовалась в тексте.

С. М. Шаулов: Я говорю о концепции в случае ее отрефлексированности. Сознать мы это или не сознаём, есть у каждого человека каркас, при помощи которого он просто существует, ориентируется, старается не попадать впросак.

Р. Р. Вахитов: Но он не обязательно в виде философской концепции выражен.

С. М. Шаулов: Да, это правда. Я говорю о концепции как результате рефлексии. Спроси у человека сейчас — есть у тебя философская концепция реальности?

С. С. Шаулов: Интересный эксперимент.

Ю. М. Камильянова: А дальше как у Жванецкого: на вопрос «как дела?» он рассмеялся, ругался матом, плевался, набил морду вопрошавшему — в общем ушел от ответа.

Р. Р. Вахитов: Я хотел спросить вот о чём. Может быть, с этим моим вопросом мы вернёмся на несколько шагов назад. Когда вы говорили, что в барокко человек не может выразить свою мысль, я это соотнёс с вашими словами про то, что барокко — это умирание традиционной культуры. Я подумал, что в традиционной культуре язык может выразить абсолютную истину. Ну, не каждый язык, а священный язык. В христианстве есть священная книга. А человек, конечно, мал, ничтожен, и человек выразить это не может. Может, тут Бог уже умирает, а остается ничтожный человеческий язык?

С. М. Шаулов: Сейчас я скажу, что происходит к XVII веку. Дело в том, что это самое христианство к этому времени ассимилировало и приняло, по крайней мере, для европейской интеллектуальной элиты, герметическую философию. Это, собственно, некий результат всей эпохи Возрождения, где господствует неоплатонизм, его эманационные креативные концепции с герметической философией, с национальной немецкой мистической традицией, где в общем виде всё выглядит таким образом, как это к XVII веку излагает Бёме. Единая божественная субстанция, бесструктурная и бесформенная,

жаждет опредметиться и воплотиться в Ином, и это Иное начинает развиваться дальше само по себе, помня об этой целостности.

Р. Р. Вахитов: Ну, это чистый неоплатонизм.

С. М. Шаулов: Да. Но дальше — ограниченная в своём физическом существовании. Язык наш, пишет Бёме, частичный, он сформировался в этом множественном мире для называния частей его.

Р. Р. Вахитов: Это не предполагает, что язык божественную истину выражает?

С. С. Шаулов: А такого представления уже не могло быть после перевода Библии.

С. М. Шаулов: А человеку он не дан, этот язык. Если кто хочет говорить о Боге, должен брать подобия, через подобия, через эмблему, через метафору, через сравнения можно говорить о Боге, не потому что мы Его сущность постигаем, а направляем сознание к познанию этой сущности. Собственно, на этом всё апофатическое богословие стоит. Как у Кузанского: Бога нельзя назвать никаким именем, скорее, Ему подойдут все имена, но всех мы не знаем и не можем перечислить. Поэтому в заповедях: не поминай Бога всуе. Потому что называешь неправильно.

Р. Р. Вахитов: Флоренский об этом иначе пишет. В традиционной культуре апофатическое богословие не конфликтует с катафатическим. Это в эпоху Возрождения уже возникает забвение катафатического богословия. Традиционный мир живет верой в то, что человек может найти какое-то священное слово, благодаря которому он подчинит себе какие-то силы, даже небесные. Флоренский говорит: не называй имя Бога, потому что если ты обретишь настоящее имя Бога, то ты власть над Богом можешь получить. Вот его точка зрения в книге «О священных наименованиях». Ну, естественно тут можно спорить. Это реалистический взгляд на имя, что оно связано с сущностью. А собственно Каббала средневековая, основная идея — найти магические слова, при помощи которых можно стать всевластным. Вот в Новое время и в эпоху барокко такой нет веры в существование священного языка?

С. М. Шаулов: Здесь всё о двух концах. С одной стороны, это муки творчества и убеждение, что художественность и смысл искусства и состоит в иносказании, и даже необязательно, когда речь идет о сакральной истине, а просто, как у Гонгоры: «Пока руно волос твоих течет, // Как золото в лучистой филиграни, // И не светлей хрусталь в изломе грани, // Чем нежной шеи лебединый взлет». Там всего два слова нужно латинских: *carpe diem* — 'лови момент, пользуйся'. А этот смысл бессмысленно называть прямо. Искусство состоит в том, чтобы в 14 стихах это изложить, причем так, что сначала идут метафоры и сравнения — минералогические, потом растительные, потом в синтезе они повторяются и противопоставляются другому ряду: «... в золу и пепел, в землю, дым и прах». В данном случае, когда я устанавливаю

связь этого двоимирия со стилистическими средствами, я говорю о гносеологической этике, о гносеологической логике, в каком-то смысле, абстрактно и формально. Не обязательно весь путь от концепции до стилистических изысков проходит каждый раз сознанием, т.к. это воспринимается и на уровне моды, какой-то бытующей поэтической практики.

Р. Р. Вахитов: Но тенденция неназывания прямо есть.

С. М. Шаулов: Да. Поэтическое равно иносказание.

А. А. Гальямов: Здесь может быть еще связано со становлением множественности языка. Если, допустим в риторическом слове, существовал язык, на котором ты общаешься с Богом, то здесь много языков, и на каком языке ни говори, ты общаешься с Ним. Отсюда, может быть, это ощущение растерянности и трагичности.

Р. Р. Вахитов: В традиционном мире нет понятия профанного языка, но в европейском Средневековье оно возникает, в этом особенность католицизма, появляется различие между религиозным языком и светским, естественно в европейском Средневековье уже было понятие «священный язык» и «профанный».

В. А. Аношкин: Вы говорили о связи, ощущении прямых параллелей между барокко и XX веком. Если барокко — это предфинальная эпоха, и романтизм был неким разрешением, появилась свобода слова, то с чем связано это ощущение в XX веке, и может быть, XX век тоже предфинальная эпоха? Если риторическая речь подошла к какому-то завершению своему, то что завершает XX век?

С. М. Шаулов: А XX век, я думаю, всю риторику в конце концов и завершает, и заканчивает вообще говоря историю искусства.

Л. А. Каракуц-Бородина:

И не то чтобы здесь Лобачевского твердо блюдут,
но раздвинутый мир должен где-то сужаться, и тут —
тут конец перспективы.

С. М. Шаулов: Во всяком случае, в XX веке заканчивается такое явление, как национальная литература. Эта смена литературных систем (в каком смысле смена? Они в доминирующей позиции одна другую сменяют), мы в XX веке видим просто коллапс, стохастическое нарастание этого ритма, и в конце концов постмодернистское успокоение, равнодушное когда все кончилось, и лежат просто кубики. Можешь просто выбирать и складывать.

Р. Р. Вахитов: И впавшие в маразм европейское человечество начинает просто играть в кубики.

С. С. Шаулов: Недавний пример: скульптурная композиция «Entropa», скандал там вышел, где Болгария была туалетом.

С. М. Шаулов: Что будет дальше, чёрт его знает.

Р. Р. Вахитов: Закат Европы. Шпенглер объяснил, и даже срок назвал

XXII век, конец европейской цивилизации.

С. М. Шаулов: Парадокс состоит вот ещё в чем: как относиться к этой риторической структуре? С одной стороны, она предписывает эти самые формы и структуры, в использовании которых художник не свободен, с другой стороны, полная свобода от них означает свободу от искусства.

Б. В. Орехов: Культура начинается с ограничений.

С. М. Шаулов: Да. То есть вообще живая реальность любая является таковой, имея форму, гештальт. Не имея её, невозможно бытийствовать.

Р. Р. Вахитов: Вопрос немного не по теме. Меня очень заинтриговало то, что вы сказали об исчезновении национальных литератур. Так получается, что мы мыслим во многом синхронно с вами. В последние дни я много размышлял и даже собираюсь писать о том, что исчезает феномен национального государства, которое было совершенно модернистским феноменом, вписанным в проект Просвещения (оно тогда и возникло). Как я понял, исчезает и национальная литература?

С. М. Шаулов: Исчезает, да. Видимо, просто это востребовано на каком-то историческом этапе.

С. С. Шаулов: Подобные этапы были. Литература эллинизма была наднациональной.

Р. Р. Вахитов: Безусловно, мы идем к эпохе больших империй. Видимо, на смену национальной литературе идет литература больших цивилизационных зон, например, общезападная литература.

С. М. Шаулов: В Европе писатели многих таких небольших периферийных стран, как Финляндия, Швеция, просто пишут по-английски.

Р. Р. Вахитов: Ну, по-фински нет смысла писать.

Б. В. Орехов: Нобелевский проект пытается объять все регионы, поддерживая, по возможности, и «малые» литературы.

С. М. Шаулов: Опять-таки, разные страны, общества, если угодно, этот ритм переживают по-разному.

Р. Р. Вахитов: Конечно. «Не у всех» XX век.

С. М. Шаулов: Да. В Германии, собственно, уже нет национальной литературы.

Р. Р. Вахитов: В каком смысле? Литературы на немецком языке, или отвечающей немецкой национальной традиции?

С. М. Шаулов: Дело не в этом. Качество национальности литературы зависит не только от языка. Можно писать по-немецки, но литература обращается к чему угодно, к чему-нибудь интересному, например. Возьмём этого замечательного совершенно «Парфюмера», вот это общеевропейская литература, а написано по-немецки. Она рассчитана не на национального читателя, не на национальные проблемы, не на представления специфики и суверенной ценности национального самоопределения.

С. С. Шаулов: С точки зрения человека такой культуры всё это совершенная крамола. Какое там «национальное самоопределение»!

Р. Р. Вахитов: Это связано с исчезновением феномена нации, который не так давно возник, надо сказать.

С. М. Шаулов: В XVII веке, с чего немецкое барокко и начинается, возникает немецкая национальная литература, писали до этого по-немецки всякие мейстерзингеры цеховые, существовала поэзия на немецком языке, но это была поэзия для цеха, для праздников религиозных. Ну, Ганс Сакс, допустим, большой поэт, у него большой корпус сочинений, но это не национальный поэт. Национальная поэзия начинается с того момента, когда поэт переживает национальную судьбу как некую совокупность, некую специфику духовную, объединяющую его со множеством прочих людей.

Р. Р. Вахитов: Ну, понятно, это национальная идентичность.

Б. В. Орехов: А героический эпос это национальная поэзия?

Р. Р. Вахитов: Нет, это не национальная поэзия, судя по тому, что говорилось.

С. С. Шаулов: Его таким образом переосмыслиют уже потом, когда нация собрана. Я бы сказал по-другому. Национальная литература это та, которая рассчитывает на читателя как на нацию. Нация должна стать читателем.

Р. Р. Вахитов: Есть этнологи-конструктивисты, которые считают, что национальная литература и конструирует нацию.

С. М. Шаулов: Национальная литература принимает на себя ответственность за эту самую формулировку того единства, которое нацию и объединяет. Это начинается с Мартина Опица.

С. С. Шаулов: У нас тогда с Ломоносова.

Р. Р. Вахитов: Может, с Пушкина?

С. С. Шаулов: Всё-таки нужно говорить о XVIII веке. Скорее, Ломоносов. У него было представление о нации?

Б. В. Орехов: Это же целый концепт росса, который потом вырос в его поэтическое наименование («Ломоносов — Пиндар россов»).

Р. Р. Вахитов: Я где-то читал, что даже несмотря на октябрьский разлом, Пушкин и Бродский говорят на схожих языках. И нам понятен язык Пушкина. А язык Державина и Ломоносова нам непонятен.

Б. В. Орехов: Язык Тредиаковского непонятен, а язык Ломоносова понятен.

С. С. Шаулов: Ломоносова с Державиным мы понимаем. Тредиаковский, Кантемир — да, с ними сложнее.

Л. А. Каракуц-Бородина: Я обдумываю мысль об исчезновении границ между государствами и литературами, и есть ощущение, что есть взаимонаправленные тенденции (об этом говорит и опыт пребывания за границей), с одной стороны, есть тенденция к стиранию всех границ, а с другой, к какому-

то крайнему сепаратизму, если хотите.

С. С. Шаулов: Эта местечковость не означает ни появления нации как культурного феномена, ни рождения новой национальной литературы. Это часть распада этой мировой структуры.

Р. Р. Вахитов: Просто распад национализма осуществляется через возникновение новых национализмов. В этом диалектика.

С. С. Шаулов: На социокультурном уровне это видно уже и внутри Башкирии. Есть противопоставление северных зауральских башкир и юго-западных, они друг другу говорят, что они башкирами друг друга не считают.

Б. В. Орехов: Мы более правильные башкиры, говорят они.

С. Ю. Данилин: Может быть, потому что не сформировалась нация?

Р. Р. Вахитов: Нет, в советские времена была сформирована башкирская нация, но это была советско-башкирская нация. Существует два типа наций. Первый тип, который формируется в буржуазном обществе по типу гражданского общества интеллигенцией, она является своеобразным мотором. У нас это было в начале XX века — Валидов и его товарищи. И сейчас начинает формироваться нечто подобное. А социалистическая нация нечто иное, она формируется этатистски, государство создаёт нацию. Это разные вещи. А собственно традиционный мир вообще не знает нации, Генон пишет, что как раз нации разрушили традиционную идентичность. Для средневековой Франции какая была разница, кто ты такой: бретонец или гасконец, главное — это политическая принадлежность и религиозная.

А. А. Галлямов: Король Карл V у чехов по-чешски и слова не знал.

Р. Р. Вахитов: Нехорошие товарищи конструктивисты, которых часто ругают, утверждают, что чешский язык придуман немецким учителем их словесности. Литературный язык имеется в виду, он им учебник написал.

Л. А. Каракуц-Бородина: А наши Фасмер с Далем?

Б. В. Орехов: Розенталь.

Л. А. Каракуц-Бородина: Компания.

С. С. Шаулов: Тут можно припомнить последнюю идею, что «Слово о полку Игореве» было написано И. Добровским¹.

Р. Р. Вахитов: Это очень глубокий феномен, о котором вы говорили, потому что нация вписывается в модернистский проект, она тесно связана с такими понятиями, как автономия разума, свобода человека. Постмодернизм это все рушит, и рушит нацию как таковую.

С. С. Шаулов: Вот вопрос в связи с этим, возвращаясь к барокко околь-

¹ См. критику этой идеи в Зализняк А. А. «Слово о полку Игореве»: взгляд лингвиста. — М.: Языки русской культуры, 2007 и Живов В. М. Улики подлинности и улики поддельности // Русский язык в научном освещении, 2004, № 2 (8), с. 240—267.

ным путём. Как кому кажется, латиноамериканская литература XX века национальная или наднациональная?

Р. Р. Вахитов: Я подумал об этом. В Латинской Америке формируется наднациональная цивилизационная матрица.

С. С. Шаулов: Или может мы находимся в ситуации, когда формируется национальная литература, но границы нации уже совпадают с границами материка.

Р. Р. Вахитов: Нет, такого не бывает. Нациестроительство там осуществлялось в постколониальный период, оно прошло, конечно. Мы просто плохо знаем их историю, философию, литературу. А сейчас они сливаются в нечто единое, как и Европа сливается в единое целое. Мне кажется, они поглотят «белую» Америку.

С. С. Шаулов: Конечно, поглотят! Туда ей и дорога!

