



импринт  
**КОМАРОВО**

Максим Жук

**ПУТЬ К ЗАМКУ,  
ИЛИ КУРС ЛЕКЦИЙ  
О ФРАНЦЕ КАФКЕ**

НОН-ФИКШН

Максим Жук

**Путь к Замку, или Курс  
лекций о Франце Кафке**

«Издательские решения»

**Жук М.**

Путь к Замку, или Курс лекций о Франце Кафке / М. Жук —  
«Издательские решения»,

ISBN 978-5-44-909385-1

Курс лекций посвящен творчеству Франца Кафки в контексте культуры и литературы XX века. В книге очерчены контуры кафкианского художественного мира, представлены различные варианты интерпретаций новеллы «Превращение» и романов «Америка», «Процесс», «Замок». Отдельная часть посвящена восприятию наследия писателя в русской культуре и судьбе публикации его произведений в СССР. В книге впервые на русском языке опубликована новелла Карла Бранда «Обратное превращение Грегора Замзы» (1916).

ISBN 978-5-44-909385-1

© Жук М.

© Издательские решения

## Содержание

Введение	6
Лекция 1. Краткая история европейской культуры первой половины XX века	8
Лекция 2. Пути развития литературы XX века, или Что такое модернизм?	25
Конец ознакомительного фрагмента.	35

# Путь к Замку, или Курс лекций о Франце Кафке

**Максим Жук**

«Комарово»

Импринт Андрея Аствацатурова

В оформлении книги использованы иллюстрации, расположенные на сайтах <http://www.kafka.ru>, <https://vk.com/club949437> (Франц Кафка).

Редактор Анна Анисова

Корректор Анна Анисова

Дизайнер обложки Мария Бангерт

Новелла К. Бранда публикуется в переводе Веры Котелевской

© Максим Жук, 2018

© Мария Бангерт, дизайн обложки, 2018

ISBN 978-5-4490-9385-1

Создано в интеллектуальной издательской системе Ridero

*Наши законы известны немногим, они — тайна маленькой кучки аристократов, которые над нами властвуют. Мы убеждены, что эти старинные законы в точности соблюдаются, но все же чрезвычайно мучительно, когда тобой управляют по законам, которых ты не знаешь.  
Франц Кафка. К вопросу о законах*



## Введение

Франц Кафка – суперзвезда культуры и литературы XX и XXI веков. Его лицо можно увидеть на марках, открытках, значках, футболках, граффити и татуировках. Имя Кафки используется для названий всевозможных кафе, баров, ресторанов, литературных клубов и книжных магазинов. Цитаты из его книг звучат в рекламе. Например, в 1970-е годы слоганом одного из сортов шнапса было: «Для тех, кто не раскусил „Замок“». Образ Кафки стал одним из самых популярных интернет-мемов. А количество научных трудов, написанных о его жизни и книгах, давно не поддается подсчету: их число измеряется не томами, а библиотеками. И это не метафора: уже в 1961 году полный библиографический список работ по творчеству Кафки составлял более четырех с половиной тысяч названий. Представьте, сколько их сейчас.

Степень влияния Франца Кафки на историю искусства XX и XXI веков огромна. Его образы, идеи, интонации можно встретить у Джорджа Оруэлла, Джозефа Хеллера, Курта Воннегута, Габриэля Гарсии Маркеса, Сэмюэла Беккета, Макса Фриша, Фридриха Дюрренматта, Петера Хандке, Кобо Абэ, Харуки Мураками, Ирвина Уэлша и многих других современных классиков.

Кафка оставил свой след и в других видах искусства. Существует большое количество киноверсий и театральных постановок его произведений. Экранизированы по несколько раз романы «Америка»<sup>1</sup>, «Процесс»<sup>2</sup> и «Замок»<sup>3</sup>, новеллы «Превращение»<sup>4</sup>, «В исправительной колонии»<sup>5</sup>, «Сельский врач»<sup>6</sup> и другие. Кстати, художественный фильм по мотивам «Превращения» собирался снимать великий Дэвид Линч в 1970-х годах, но, к сожалению, этот проект был заморожен по финансовым причинам. Однако под влиянием этой новеллы режиссер снял свою первую полнометражную картину «Голова-ластик» (1977). Между прочим, в третьем сезоне сериала «Твин Пикс» большой портрет Кафки висит в кабинете агента ФБР Гордона Коула, которого играет сам Дэвид Линч.

Есть оперы<sup>7</sup> и балетные постановки<sup>8</sup>, созданные по мотивам новелл и романов Кафки. Кроме того, сам писатель превратился в литературного персонажа: в качестве героя он появляется во многих пьесах, новеллах и романах XX и XXI веков<sup>9</sup>. Написаны многочисленные

---

<sup>1</sup> «Классовые отношения» (Даниэль Юйе и Жан-Мари Штрауб, 1984, ФРГ, Франция), «Америка» (Владимир Михалек, 1994, Чехия), «Пропавший без вести» (Анна Фенченко, 2010, Россия).

<sup>2</sup> «Процесс» (Орсон Уэллс, 1962, Франция, ФРГ, Италия), «Процесс» (Стивен Содерберг, 1991, Франция, США), «Процесс» (Дэвид Хью Джонс, 1993, Великобритания), «Клерк» (Дмитрий Теренин, 2010, Россия), «Процесс» (Константин Селиверстов, 2014, Россия).

<sup>3</sup> «Замок» (Рудольф Нольте, 1968, ФРГ), «Замок» (Яакко Паккасвирта, 1986, Финляндия), «Замок» (Дато Джанелидзе, 1990, СССР), «Замок» (Андрей Балабанов, 1994, Россия, Германия, Франция), «Землемер» (Дмитрий Наумов, Валентин Телегин, 1994, Россия), «Замок» (Михаэль Ханэке, 1997, Германия, Австрия).

<sup>4</sup> «Превращение господина Замзы» (Кэролайн Лиф, 1977, США, Канада), «Превращение» (Джим Годдар, 1987, Великобритания), «Превращение» (Валерий Фокин, 2002, Россия), «Превращение» (Фран Эстевес, 2004, Испания), «Превращение» (Клаудио Поссе, 2007, Аргентина), «Превращение» (Фредерико Бейя, 2007, Португалия), «Превращение» (Шандор Кардош, 2008, Венгрия), «Превращение» (Су-Чун-Су, 2008, Корея), «Превращение» (Лимор Даймэн, 2009, США).

<sup>5</sup> «В исправительной колонии» (Рауль Руис, 1970, Чили), «К» (Шоджа Азари, 2002, США, Иран, Марокко), «В исправительной колонии» (Сибель Гювэн, 2006, Канада).

<sup>6</sup> «Сельский врач» (Сергей Маслобойщиков, 1988, СССР), «Человеческое тело» (Тобиас Фрюморген, 2004, Германия), «Сельский врач» (Кодзи Ямамура, 2007, Япония).

<sup>7</sup> «Процесс» (Готфрид фон Эйнем, 1953), «Замок» (Ариберт Райман, 1992), «В исправительной колонии» (Филипп Гласс, 2000), «Процесс Кафки» (Поуль Рудерс, 2005), «Кафе „Кафка“» (Франциско Колл, 2014).

<sup>8</sup> «В исправительной колонии» (композитор – Эрвин Хартунг, хореограф – Татьяна Гзовская, 1962), «Превращение» (композитор – Фрэнк Мун, хореограф – Артур Пита, 2013), «Превращение» (композитор – Моисей Вайнберг, хореограф – Кирилл Радев, 2017).

<sup>9</sup> Новеллы Томмазо Ландольфи «Отец Кафки» (1942), Анны Зегерс «Встреча в пути» (1972), Виктора Фишля «Кафка в Иерусалиме» (1982), Гая Давенпорта «Аэропланы в Брешии» (1974), «Стул» (1984), «Гонцы» (1996), пьесы

продолжения книг Кафки: «Обратное превращение Грегора Замзы» Карла Бранда, «Обратное превращение» Иштвана Эркена, «В Замок» Марианны Грубер и другие. В конце XX – начале XXI веков появились даже компьютерные игры, сюжеты которых созданы по мотивам кафкианских романов и новелл. Например, *Bad Mojo* (Pulse Entertainment, 1996) и *The Franz Kafka Videogame* (Денис Галанин, 2014).

Такое пристальное внимание к творчеству довольно непростого писателя, умершего почти сто лет назад, недвусмысленно свидетельствует, что в его прозе есть важные универсальные смыслы, которые европейская культура до сих пор не может исчерпать. Кафка, один из главных писателей XX века, говорит о тех социальных, нравственных и философских проблемах нашего мира, которые мы никак не можем преодолеть.

Моя книга – это не академический текст, написанный сложным научным языком, но и не поверхностная брошюра в жанре «Кафка за 5 минут». Я постарался адаптировать для читателя литературоведческие категории и термины, но при этом не упростить содержание прозы Франца Кафки и сохранить глубину филологического прочтения его произведений. Другими словами, я хочу рассказать доступным языком о своем понимании творчества Кафки, показать исторический и культурный контексты, которые сформировали писателя, очертить контуры его художественного мира, объяснить различные варианты интерпретаций его ключевых произведений: новеллы «Превращение» и романов «Америка», «Процесс», «Замок». Отдельная часть посвящена восприятию наследия Кафки в русской культуре и судьбе публикаций его произведений в СССР. Основой для этого курса послужили лекции по истории зарубежной литературы XX века, которые я читаю студентам гуманитарных специальностей в Дальневосточном федеральном университете (г. Владивосток). В книге впервые на русском языке опубликована новелла Карла Бранда «Обратное превращение Грегора Замзы» (1916) – продолжение кафкианской новеллы «Превращение» (1912).

Я хочу выразить большую благодарность Андрею Аствацатурову за предложение опубликовать эту работу, Тамаре Георгиевне Боголеповой, Анне Анисовой, Юлиане Каминской, Вере Котелевской, Ксении Лудцевой, Кириллу Чичаеву и Шаши Мартыновой за поддержку и помощь в работе над книгой. Сердечное спасибо студентам и вольнослушателям, которые уже много лет приходят на мои публичные лекции по истории мировой литературы во Владивостоке. Благодаря вашему вниманию и заинтересованности я смог обдумать и отшлифовать те мысли, которые стали буквами на этих страницах.

## Лекция 1. Краткая история европейской культуры первой половины XX века

Франца Кафку называли одним из пророков XX века (Макс Брод) и даже «сейсмографом XX столетия» (Томас Манн). Несмотря на пафос и декларативность, в этих определениях нет преувеличения. Художественные образы, созданные Кафкой, – это метафорический язык, рассказывающий о тех глобальных духовных изменениях, которые произошли с человеком и миром в XX столетии. И прежде чем говорить о книгах этого писателя, нам нужно сказать несколько слов об эпохе первой половины XX века, в которую жил Кафка и трагическую суть которой он смог выразить.

Как можно описать историю европейской цивилизации и культуры XX столетия? Я думаю, что самый подходящий термин – *трагический парадокс*. Под парадоксом (др.-греч. *παράδοξος* – неожиданный, странный) понимается информация, которая в границах логических понятий не может быть признана ни абсолютно истинной, ни абсолютно ложной. То есть *парадоксальность* – это двойственность, множественность, неоднозначность свойств объекта или явления. Например, *конец* лета – это *начало* осени, а *рождение* цветка – это *смерть* семени, из которого он вырос.

Конечно, этот термин можно применить для характеристики и других эпох: Средневековья, Ренессанса или Просвещения. Это не случайно, так как история нашей цивилизации – это история парадоксов, и мы, люди, сознательно или бессознательно творящие историю культуры, сотканы из противоречий. Федор Достоевский говорил, что человек способен «вмещать всевозможные противоположности и разом созерцать обе бездны, бездну над нами, бездну высших идеалов, и бездну под нами, бездну самого низшего и зловонного падения» («Братья Карамазовы»). С одной стороны, у человека есть интеллект и способность создавать прекрасное, с другой – древние инстинкты, темное подсознание. XX век суммирует весь духовный опыт цивилизации, и противоречивость западноевропейской культуры в это столетие обозначается особенно рельефно.

Что было неоднозначного, двойственного, другими словами, парадоксального в XX веке? Так, произошел огромный научно-технический скачок: были побеждены многие смертельные болезни (оспа, чума, холера, туберкулез и другие), созданы новые средства коммуникации и передачи информации (телефон, телеграф, радио, телевидение, Интернет), человек освоил воздушное пространство, вышел в космос, высадился на Луне, овладел новыми видами энергии.

Но все эти, безусловно, великие открытия и события, о которых тысячи лет мечтало человечество, соседствуют в пространстве XX века с другой, темной, стороной нашей истории. XX столетие – это еще и две мировые войны, тоталитарные режимы, фашистские и сталинские концлагеря, перманентная угроза ядерной войны, чудовищные экологические катастрофы. Если представить себе визуальный образ XX века, то это и Юрий Гагарин и Адольф Гитлер – два лика человечества, которые воплощают разные потенциалы развития нашей цивилизации.

История XX века окончательно обозначила одну из главных проблем европейской культуры – технический прогресс обогнал духовное развитие человечества.

Духовные, нравственные и социальные катастрофы XX столетия сформировали содержание и специфическую художественную форму произведений не только Франца Кафки, но и всей литературы этого периода. Для того чтобы разобраться в этом, мы сделаем несколько предварительных шагов.



\*\*\*

Думаю, здесь необходимо сделать небольшое пояснение, которое станет ключом ко многим темам этой книги. Зададим себе немного наивный вопрос: почему нам важно знать, что Франц Кафка – писатель именно XX столетия, а не, например, эпохи Ренессанса? Чтобы найти ответ, давайте подумаем, как появилось искусство. Например, наскальная живопись. Представим себе, как, кем и для чего была написана самая первая картина в истории человечества.

Наш древний предок сидит в пещере у костра. Это очень занятое и прагматичное существо, у него много дел, которые непосредственно связаны с его жизнью и смертью: ему надо есть, пить, спать и размножаться. Если он этого не будет делать, то погибнет. Поэтому ему необходимо найти пищу, догнать, убить, приготовить и переварить ее в каком-нибудь безопасном месте, а потом снова отправиться на поиски еды. Чтобы иметь поддержку в старости, ему нужно найти самку, оплодотворить ее, обеспечивать появившееся потомство. Нужно найти место для ночлега, обороняться от диких животных или людей из других племен. Напоминаю, все это непосредственно связано с его выживанием.

И вдруг это страшно занятое и прагматичное существо подходит к стене пещеры и делает нечто совершенно антипрагматичное – рисует самую первую картину в истории культуры. Допустим, сцену охоты на оленей. Зачем он (или она) это делает? Ведь картину нельзя съесть, выпить, с ней нельзя совокупиться: она бессмысленна с точки зрения прямой пользы. Кроме того, зачем человеку изображать на стене пещеры животных, которых он может увидеть в реальности?

Дело в том, что первобытный художник нарисовал здесь не совсем сцену охоты. Он изобразил не просто оленя и охотников, а выразил свое понимание мира и указал свое место в этом мире. Через этот рисунок он сказал: «Вот это я и мои соплеменники, это моя пища, где-то вверху мой Бог, а все вместе – это мой мир». Другими словами, он не скопировал реальность, а перенес на плоскую поверхность с помощью знаков интерпретацию своего «я» и жизни.

Так возникает искусство и его самая важная задача – объяснить человеку мир, в котором он живет, показать законы и принципы, которым подчиняется бытие. Таким образом, искусство – это инструмент, позволяющий нам рефлексировать, то есть отражать свое понимание жизни. Философ Мераб Мамардашвили говорил об этом так: «[...] когда я рисую что-то, я рисую не то, что вижу, а рисую, чтобы увидеть»<sup>10</sup>.

Рисунок с изображением охоты потребовался первобытному человеку, чтобы охватить одним взглядом мир, в котором он живет. Именно для этого нам и нужно искусство – чтобы видеть себя и мир в одном образе. Эту важнейшую интенцию искусства метафорически сформулировал Уильям Блейк: увидеть мир в зерне песка (*to see a World in a Grain of Sand*):

В одном мгновенье видеть вечность,  
Огромный мир – в зерне песка,  
В единой горсти – бесконечность,  
И небо – в чашечке цветка<sup>11</sup>.

To see a World in a Grain of Sand  
And a Heaven in a Wild Flower,  
Hold Infinity in the palm of your hand

---

<sup>10</sup> Мамардашвили М. К. Психологическая топология пути. Марсель Пруст «В поисках утраченного времени». СПб.: Изд-во РХГИ, 1997. С. 141.

<sup>11</sup> Блейк У. Из «Прорицаний невинности» / Пер. с англ. С. Маршака // Поэзия английского романтизма. М.: Худож. лит., 1975. С. 108.

### And Eternity in an hour<sup>12</sup>.

Итак, важнейшая (но, конечно, не единственная) функция искусства – объясняющая, или этиологическая. Литература, живопись, скульптура и другие эстетические феномены отражают наши *представления* о сущности мира и о природе человека, что помогает увидеть, как в зеркале, образ нашего мира.

Очень важно подчеркнуть, что искусство, как и наука и религия, выражает не абсолютные законы и свойства мира, а картину / модель мира и человека. Другими словами, в произведении искусства вы видите не объективную сущность Бытия, а прежде всего те смыслы, которыми человек наделяет свою жизнь. Ведь первобытный художник изобразил не весь мир, а его небольшой элемент, только то, что он понимал и различал во Вселенной. Поэтому, когда литературоведы делят историю культуры на такие периоды, как Античность, Средневековье, Возрождение, XVII век, эпоху Просвещения, XIX и XX века, они выделяют не просто условные хронологические отрезки человеческой истории. В данном случае речь идет о картине мира, которая была свойственна человеку в определенную эпоху.

Приведу пример с котиками. Если черный кот перейдет дорогу человеку, воспитанному в славянской культуре, тот воспримет это как дурной знак. В англо-саксонской же культуре черная кошка – добрая примета, обещающая богатство и удачу. Кто прав, интерпретируя эту ситуацию? Конечно, кошка, которая просто идет по своим делам.

В Средние века кошки вообще были объявлены аватарами Сатаны, существами, через которых в мир приходит зло, поэтому их безжалостно уничтожали. Отчасти это вызвало чумные эпидемии, так как некому было убивать крыс, переносивших болезнь. Вам это, конечно, кажется дикостью, но если бы вы жили в средневековую эпоху, то с чувством христианского долга убивали бы пушистых тварей, которые сейчас кажутся вам такими милыми. Если бы вас с детства учили видеть в солнце огненный глаз бога, то вы бы его видели. А простая пластиковая бутылка с водой, попав в ваши первобытные или средневековые руки, могла бы стать вашим божеством, которому вы поклонялись бы и приносили жертвы. Дело в том, что сознание, не вооруженное критическим мышлением, – это пластилин, из которого можно вылепить все что угодно, в такого человека можно вложить абсолютно любую версию мира.

Какое отношение все это имеет к литературе XX века? Самое прямое. Художник, поэт, скульптор изображает, прежде всего, не саму реальность, а свое понимание жизни, выраженное в художественном образе. Другими словами, рисует не кошку, переходящую дорогу, а свое представление о кошке. Он превращает это существо в метафору, аллегорию, символ, чтобы выразить какую-либо идею, отражающую определенное мировидение.

Приведу еще один пример. Животное существует только в одном мире, это мир предметов и объектов, которые делятся на съедобные / несъедобные, опасные / неопасные и так далее. А человек, как справедливо говорит Алексей Машевский, живет в двух мирах: в мире предметов и в мире смыслов, которыми он наделяет предметы или явления. И проблема в том, что мир материальный почти не меняется: океаны, горы, континенты трансформируются так медленно, что мы этого не замечаем. А вот мир смыслов меняется (и достаточно быстро) на протяжении жизни отдельно взятого человека и на протяжении существования цивилизации. Вы можете заснуть атеистом, а проснуться верующим, или наоборот. Чтобы ориентироваться в мире предметов, нужна географическая карта, а чтобы ориентироваться в мире смыслов, нужно искусство, которое фиксирует изменения в нашем понимании мира<sup>13</sup>.

---

<sup>12</sup> Blake W. Selected Verse. M.: Progress Publishers, 1982. P. 324.

<sup>13</sup> Машевский А. Г. Курс лекций «Золотые страницы европейской литературы». Часть 1. Лекция 1 // URL: <https://www.lektorium.tv/course/22786>

Вспомните, как выглядят античные статуи: «Дискобол» (V век до н. э.), «Копьеносец» (V век до н. э.), Ника Самофракийская (II век до н. э.) и другие. Это всегда красивые, объемные и зачастую обнаженные или полубнаженные тела. Древние эллины не разделяли тело и душу. Именно поэтому для них был важен обряд похорон, и они хоронили даже трупы заклятых врагов.

А теперь вспомните, как выглядит человеческое тело на средневековых иконах и миниатюрах. Человеческая фигура изображалась художником этой эпохи схематично и двумерно. В раннесредневековой скульптуре и живописи плоские антропоморфные фигуры почти сливаются с геометрическим орнаментом. Например, алтарь короля Рахиса (около 737—744 гг.) или Келлская книга (около 800 г.). Почему в средневековом искусстве именно такие изображения людей? Человек этой эпохи уже не воспринимает себя, как эллин, в единстве телесного и духовного. В его картине мира тело и душа разделены. Тело – это оболочка, в которой томится бессмертная душа, пытающаяся понять сакральную суть бытия.

Средневековый мыслитель Августин Аврелий считал, что в процессе мышления душа отделяется от тела: «Когда мы производим умозаключения, то это бывает делом души. [...] Притом то, что мыслится, должно (по крайней мере, в момент осмысления) полагаться неизменным, телесное же постоянно пребывает в становлении. Поэтому тело не может помогать душе в ее стремлении к пониманию, хорошо уже, если оно не мешает» («О бессмертии души»)<sup>14</sup>.

Однако затем, в культуре эпохи Возрождения, тело реабилитируется, и телесность возвращается в искусство. Ренессансные скульпторы и художники изображают человека и антропоморфных сакральных персонажей полнокровными, трехмерными и красивыми.

Вспомните скульптуру Микеланджело Буонарроти «Давид» (1504). Это изображение молодого обнаженного мужчины. Зададим себе важный вопрос: почему Микеланджело изваял Давида без одежды? Вспомним библейскую легенду. Давид – пастух, победивший филистимского воина-великана по имени Голиаф. У Давида не было почти ни одного шанса выжить в этом бою, но он не только выжил, но и победил. Голиаф – олицетворение тех сил, которые всегда больше и мощнее человека. Это может быть природа, общество или судьба. А Давид – человек, это мы с вами, то есть существо, которое, зная о своей почти неизбежной обреченности, побеждает то, что сильнее его.

Очень важно, что гениальный Микеланджело изобразил Давида не после победы, как до него делали Донателло и Вероккьо, а перед битвой. Мы видим в лице и теле Давида мужество и силу, но видим и сомнение. Он не знает, что победит, но уже принял решение и готов умереть. Однако Давид – человек, поэтому он хочет жить. И в каждой мышце его тела мы различаем ураган противоречивых мыслей и борьбу чувств.

Через наготу Давида Микеланджело, с одной стороны, показывает в совершенной мускулатуре величие человеческого духа, красоту мужества, а с другой, хрупкость и беззащитность человеческого тела. То есть в творчестве и мировоззрении Микеланджело тело и дух уже не противопоставляются, как в средневековой картине мира. Телесное в искусстве Возрождения становится способом выражения высоких духовных смыслов.

Таким образом, когда мы говорим, что Франц Кафка – писатель XX века, это значит, что его творчество выражает определенное мировоззрение, сформированное историческим и культурным контекстом данной эпохи.

Однако здесь стоит сделать оговорку. Я думаю, что гениальным творческим личностям, таким, например, как Софокл, Данте, Шекспир, Кафка и многим другим все-таки удается

---

<sup>14</sup> Блаженный Августин. Творения в 4 т. Т. 1. Теологические трактаты. СПб.: Алетейя; Киев: УЦИММ-Пресс, 2000. С. 373.

сквозь границу сознания, сформированного культурой, пробиться к вечному, сверхчеловеческому, трансцендентному смыслу и выразить его в слове, камне, краске или звуке.

История искусства и культуры – это история человеческой души и мысли, история нашей бесконечной попытки понять себя и постичь то, что за гранью нас. Я думаю, что одна из самых интересных вещей в жизни – это видеть историю искусства и культуры как единый, живой и динамичный процесс, как путешествие по разным вариантам понимания мира.

Альберт Эйнштейн в речи «Мотивы научного исследования» (1918) говорил об этой духовной потребности: «Человек стремится каким-то адекватным способом создать в себе простую и ясную картину мира для того, чтобы оторваться от мира ощущений, чтобы в известной степени попытаться заменить этот мир созданной таким образом картиной. Этим занимаются художник, поэт, теоретизирующий философ и естествоиспытатель, каждый по-своему. На эту картину и ее оформление человек переносит центр тяжести своей духовной жизни, чтобы в ней обрести покой и уверенность, которые он не может найти в слишком тесном головокружительном круговороте собственной жизни»<sup>15</sup>.

\*\*\*

А теперь мы можем вернуться к разговору о культуре и литературе XX века.

Какие исторические события, социальные и духовные процессы и факторы сформировали мировосприятие человека первой половины XX века, которое отразилось в художественных образах искусства той культурной эпохи?

Прежде всего, это главное событие истории начала XX столетия – **Первая мировая война (1914—1918)**, которая радикально изменила социальную и духовную жизнь Европы и представления человека о культуре, религии и политике.

Человеку, живущему в начале XXI века, это чудовищное по масштабам и жестокости событие кажется таким же далеким и туманным, как Троянская война. И названия «Марна», «Ипр», «Верден», «Сомма», «Танненберг», скорее всего, ничего не говорят и не вызывают внутреннего содрогания. Но для человека первой половины XX века они были такими же кошмарными, как для нас «Освенцим», «Бухенвальд», «ГУЛАГ», «Чернобыль», «11 сентября», «Норд-Ост», «Беслан», «Кемерово».

Причиной начала Первой мировой войны послужило сложное переплетение экономического противостояния, политических амбиций и межнациональных конфликтов стран Европы на рубеже XIX—XX веков. Франция хотела взять реванш за позорно проигранную Германию франко-прусскую войну (1870—1871). Англия, которая на протяжении многих столетий была главной экономической державой мира, защищала свои интересы: уже к 1890-м годам Германия занимала первое место по объемам ВВП в Европе, конкурируя с Великобританией. Россия отстаивала идеи панславизма, стремилась вытеснить немцев с Балканского полуострова, обрести контроль над Черным морем и отвоевать выход в Средиземное.

Однако никто не ожидал, что война будет такой жестокой, масштабной и длительной. Убийство австрийского эрцгерцога Франца Фердинанда в Сараево 28 июня 1914 года, послужившее формальным поводом для мировой войны, довольно продолжительное время воспринималось как заурядное происшествие, банальный сюжет для бульварных изданий. В дневнике Франца Кафки есть короткая запись, датированная 2 августа 1914 года: «Германия объявила России войну. После обеда – школа плавания»<sup>16</sup>. Но уже через месяц он написал: «Ход мыслей, связанных с войной, мучителен, они разрывают меня во все стороны [...]» (Дневник, 13 сен-

---

<sup>15</sup> Эйнштейн А. Собрание научных трудов в 4 т. Т. 4. М.: Наука, 1967. С. 39—41.

<sup>16</sup> Здесь и далее дневник Франца Кафки цитируется в переводе Евгении Кацевой по изданию: Кафка Ф. Дневники. Харьков: Фолио, М.: АСТ, 1999.

тября 1914 года)<sup>17</sup>. И далее в записях Кафки можно прочесть размышления о войне и ее жертвах, наброски и фрагменты рассказов и даже описание его снов об этой катастрофе. В докладе, который писатель прочел 5 февраля 1917 года, он говорил: «[...] мировая война вобрала в себя все человеческое горе»<sup>18</sup>.

Император Германии Вильгельм II был уверен, что конфликт будет локальным и не получит широкого распространения. Когда война все-таки началась, он был настолько убежден в быстрой победе, что, рассчитывая дойти до Парижа через 39 дней, заявил: «Обед у нас будет в Париже, а ужин – в Санкт-Петербурге». Политики-оптимисты говорили, что война продлится три месяца, пессимисты давали срок полгода. Война должна была стать стремительной и блистательной военной операцией. Но она завела европейскую цивилизацию в тупик, навсегда изменила мировую политику и стала причиной последующих исторических катастроф.

Масштабы, сущность и влияние этого события на историю XX века можно выразить в трех определениях: *глобальность, технологичность, абсурдность*.

Чтобы понять *глобальный* характер Первой мировой войны, представьте себе количество воюющих стран и размер театра военных действий. Основные участники конфликта – главные мировые державы. Прежде всего, Антанта (фр. *entente* – согласие) – военно-политический блок Франции, Великобритании и России (позже к ним присоединились США, Италия и некоторые другие страны). Этим государствам противостоял так называемый Четверной союз Германии, Австро-Венгерской империи, Османской империи и Болгарии. Но это еще не все участники конфликта: в Первую мировую было втянуто 38 из 59 существовавших тогда стран.

Война охватила не только территорию Европы от Средиземного и Черного до Балтийского морей, она велась на всех океанах. Боевые действия шли на территории Африки (Того, Камерун, Танганьика) и Азии (Палестина, Месопотамия, Турция, Китай), где воюющие стороны оспаривали друг у друга колониальные территории, месторождения полезных ископаемых и плодородные земли.

Количество сражавшихся составило около 80 миллионов человек, из которых 10 миллионов было убито. В Первой мировой войне погибло больше, чем за все войны, которые велись на Земле в предыдущие 1000 лет. 20 миллионов человек было ранено или осталось инвалидами. В Европе нельзя было найти семьи, где не было убитого, раненого, искалеченного. После войны 3 миллиона гектаров земли долго оставались непригодными для земледелия из-за остатков многокилометровых военных укреплений, осколков снарядов, загрязнения химическим оружием и огромного количества трупов.

Первая мировая была *технологичной* войной, то есть смертоносной битвой технологий, инженерных систем и военных изобретений. Все новейшие для того времени научные открытия использовали для создания новых видов вооружения, обладавших невиданной разрушительной силой: танков, отравляющих газов, тяжелой артиллерии, минометов, пулеметов, огнеметов, дирижаблей, самолетов, подводных лодок. Возникли танковые и химические войска, отряды противовоздушной обороны. Увеличилось значение инженерных подразделений, и снизилась роль кавалерии. Война шла не только на земле и воде, но и под водой и в воздухе. Немецкие подводные лодки наносили сокрушительные удары по британским и американским кораблям, немецкие самолеты и дирижабли бомбили английские города. Авиация быстро выделилась в новый род войск, стала подразделяться на разведывательную, истребительную и бомбардировочную.

Первая мировая война – это ситуация, где солдат часто не видел врага и не мог проявить свои доблесть и мужество. Война перестала быть личным поединком: многие погибали,

---

<sup>17</sup> В немецком оригинале эта мысль выражена сильнее: Кафка использует глагол «zerfressen» (разъедать). Буквально: меня разъедают мучительные раздумья.

<sup>18</sup> Цит. по: Зусман В. Г. Кафка и Первая мировая война // Литература и война. Век двадцатый. Сборник статей к 90-летию Л. Г. Андреева. М.: МАКС-Пресс, 2013. С. 52–69.

даже не увидев лица противника. Смерть приходила из-под воды как торпеда или мина, падала с неба как снаряд, пуля или осколок, возникала из воздуха в виде ядовитого газа. В условиях этой войны роскошные мундиры, кивера и плюмажи XIX века были неуместны, их сменило одинаковое военное обмундирование защитного цвета.

Как многие войны предыдущих эпох, Первая мировая была *абсурдной*, но размах этой трагической иррациональности поражал даже на многовековом кровавом фоне европейской истории. Главы основных противоборствующих держав: Николай II (Россия), Георг V (Великобритания), Вильгельм II (Германия) были двоюродными братьями. Вильгельм II даже приходился крестным отцом русскому цесаревичу Алексею. Но близкое родство императоров не помогло им решить политические проблемы мирным путем и предотвратить мировую бойню. Все воюющие стороны заявляли высокие духовные идеалы и цели, оправдывавшие войну: помощь братским славянским народам, выполнение союзнического долга, борьба за великую культуру. Папа Римский Бенедикт XV в 1914 году назвал Первую мировую войну «самоубийством Европы», он неоднократно обращался к враждующим сторонам с просьбами о примирении и планами мирного урегулирования, но все эти предложения понтифика оставались без ответа.

В результате Первой мировой войны радикально изменился политический облик мира, ни одна европейская страна не осталась прежней. Исчезли императорские династии: немецкие Гогенцоллерны, австрийские Габсбурги, русские Романовы. Из великих империй осталась только Великобритания, а Российская, Германская, Австро-Венгерская и Османская перестали существовать. На их месте появились новые государства с новыми границами и политическими принципами.

Казалось, окончание Первой мировой войны должно разрешить все политические проблемы, но оно создало новые и углубило старые. Большинство государств либо остались недовольны итогами войны и хотели больше территорий и компенсаций (Польша, Венгрия, Болгария, Сербия, Италия), либо, как Германия, чувствовали себя униженными и хотели реванша. Немецкое правительство было вынуждено подписать оскорбительный для Германии договор, по которому страна выплачивала огромную контрибуцию, теряла ключевые территории, не имела права производить новые виды вооружения. Уже в 1919 году многие политики понимали, что такое унижение немцев станет почвой для нового военного конфликта, но их голоса не были услышаны. В дальнейшем заложенные после Первой мировой войны политические противоречия приведут к становлению в Германии национал-социализма, лидерами которого будут ветераны прошедшей войны (Адольф Гитлер, Герман Геринг, Эрнст Рём, Рудольф Гесс и другие), и станут в итоге причинами Второй мировой войны (1939—1945).

Именно поэтому многие историки и социологи говорят, что нельзя разделять Первую и Вторую мировые войны, это единый процесс, который начался в 1914 году и закончился только в 1945. А период с 1918 по 1939 год – это перемирие, но не мир.

Стоит повторить: Первая мировая война – важнейшая социальная и духовная катастрофа XX века, после которой мир и человек стали совершенно другими, а цивилизация и мышление XIX века прекратили свое существование.

Возвращаясь из пространства истории на территорию культуры, надо сказать, что Первая мировая война вызвала прежде всего духовную катастрофу: она разрушила веру человечества в благотворность таких ключевых для европейской культуры категорий, как *разум* и *научно-технический прогресс*. А ведь рациональность – это фундаментальная особенность европейской культуры, основы которой были заложены еще на рубеже VI—V веков до нашей эры древнегреческими философами Парменидом и Зеноном Элейским. В эпоху Нового времени разум был провозглашен основной силой, познающей и преобразующей жизнь. Например, Рене Декарт в сочинении «Рассуждение о методе» (1637) утверждал, что лишь разум может дать человеку достоверное и необходимое знание. Эту идею поддерживали и развивали в XVII—XVIII веках



Бенедикт Спиноза, Николя Мальбранш, Исаак Ньютон, Готфрид Лейбниц, Вольтер и другие европейские ученые и мыслители.

Вследствие идеализации разума, развития науки и распространения образования в начале XIX века произошла научно-техническая революция. Именно она сформировала главную черту мироощущения этой эпохи – веру в бесконечный прогресс человечества и познаваемость мира. Это оптимистическое мировидение утвердилось в сознании человека XIX столетия благодаря поражающим воображение темпам технического развития.

Самый первый паровоз был создан в 1815 году, а уже в 1900 в Европе было 284 тысячи километров железных дорог. Если в начале XIX века главным средством связи был почтовый дилижанс, то в конце появляются революционные способы коммуникации – телефон (1876) и радио (1893). Создается большое количество изобретений, которые помогают облегчить человеческий труд и жизнь: динамо-машина, динамит, железобетон, электрическая лампа, кинематограф, рентгеновский луч, вертолет, аэроплан, электрический трамвай, конвейер для сборки автомобилей.

Большая часть населения Европы к концу XIX века была грамотной, а начальное образование – всеобщим. Наука открывала человеку новые горизонты познания окружающего мира. Наблюдая эти стремительные перемены, было сложно не верить в лучшее будущее, в мирное поступательное развитие цивилизации; вечный, или хотя бы долгий, мир казался вполне достижимым. Именно поэтому период европейской истории между последними десятилетиями XIX века и 1914 годом получил название *la belle époque* (фр. – прекрасная эпоха). Многие были склонны не замечать опасных сторон технического прогресса, который стимулировал создание новых технологий уничтожения, очень многие недооценивали накапливающиеся политические противоречия, столкновения экономических интересов.

Конечно, определенная часть европейской интеллигенции в конце XIX века различала в будущем черты возможной катастрофы, поэтому параллельно с оптимистическим взглядом на грядущее формируется так называемый *синдром конца века* или *fin de siècle* (фр. – конец века). То есть мироощущение, которое характеризуется чувством неуверенности в завтрашнем дне, состоянием тревоги, предчувствием грядущей катастрофы. Это отражено во многих произведениях искусства рубежа XIX—XX веков: «Слепые» Мориса Метерлинка, «Будденброки» Томаса Манна, «Сага о Форсайтах» Джона Голсуорси, «Остров пингвинов» Анатоля Франса, «Вишневый сад» Антона Чехова.

Возможно, одно из самых ярких визуальных воплощений *fin de siècle* – картина норвежского художника Эдварда Мунка «Крик» (1893): на фоне кроваво-красного заката изображена фигура кричащего человека, чье бесполое лицо похоже на череп. Человек плотно зажимает уши ладонями, будто этот крик может его убить. На заднем плане видны удаленные силуэты двух незнакомцев, которые кажутся совершенно равнодушными к происходящему.

Предчувствие грядущих катаклизмов не обмануло человечество: политические и экономические конфликты между соперничающими капиталистическими странами привели к Первой мировой войне, которая показала окончательный разрыв разума и научно-технического прогресса с человеческой нравственностью. Повторю, что все новейшие научные открытия были использованы для создания новых видов вооружения: танков, отравляющих газов, тяжелой артиллерии, пулеметов, самолетов, подводных лодок. Целью науки отныне не являлся человек и его жизнь. Теперь наука существует автономно от всего человеческого и решает свои проблемы, абстрагированные от жизни и морали. Франц Кафка выразил этот трагический парадокс в афоризме: «Клетка пошла искать птицу»<sup>19</sup>.

---

<sup>19</sup> Здесь и далее афоризмы Франца Кафки цитируются в переводе Соломона Апта по изданию: Кафка Ф. Афоризмы. Письмо к отцу. Письма. Харьков: Фолио; М.: АСТ, 2000.

Справедливости ради стоит сказать, что наука всегда обслуживает войну, но опять-таки подобного размаха техногенного кошмара человечество еще не видело. В битве на реке Сомма (1916) за четыре месяца было убито около 1 200 000 человек, что сделало это сражение одним из самых кровопролитных в истории человечества. Имейте в виду, что жертв было бы гораздо меньше, если бы не грандиозные научные достижения начала XX века. 10 миллионов погибших в Первой мировой войне – это чудовищный и позорный триумф науки и новых технологий.

Кроме Первой мировой войны, важнейший фактор, формирующий новую модель интерпретации жизни в XX веке, – **разрушение христианской картины мира**. В XX столетии христианство не исчезает, но мировосприятие, система понятий и ценностей, характерные для данной религии, «перестают доминировать в духовной жизни общества и пронизывать все сферы существования» (Юлиана Каминская)<sup>20</sup>.

Важнейшая функция любой религиозной концепции – *объяснительная*, или *этиологическая*. То есть христианство, иудаизм, ислам, буддизм, индуизм и другие духовные модели дают нам очень важное знание: они рассказывают, как появился мир, как он устроен, чем он закончится, какое место в этом мире мы занимаем, по каким законам и ради чего мы должны жить, что будет с нами после смерти. Религия как один из способов интерпретации мира рисует человеку духовную карту его судьбы, жизни и смерти.

Но в контексте трагического и кровавого XX века христианская концепция была дискредитирована и оказалась неспособной интерпретировать жестокую реальность нового столетия. Конечно, процесс разложения христианской модели мира начался задолго до XX века. Возможно, с самого начала истории христианской религии человек стал испытывать сомнение в ее постулатах. Однако события нового столетия, а также альтернативные научные теории происхождения и развития мира самым наглядным и болезненным образом показали несостоятельность традиционного мировосприятия, отраженного в христианстве.

В романе Анри Барбюса «Огонь» (1916), который рассказывает о катастрофе Первой мировой войны, есть важный эпизод, иллюстрирующий эту мысль. Пилот летит над линией фронта и видит с высоты, как одновременно на французской и немецкой территориях солдаты принимают участие в обряде литургии:

*Чем больше я снижался, тем ясней я видел, что эти две толпы одинаковы, совсем одинаковы, так что все казалось нелепостью. Любая из этих двух церемоний была отражением другой [...]. Я услышал рокот, единый рокот. Я разобрал, что это молитва; это было единое песнопение; оно поднималось к небу мимо меня. [...] Я летел очень низко и расслышал два возгласа, единый крик: «Gott mit uns!»<sup>21</sup> и «С нами бог!» В эту минуту в мой самолет попала ирапнель.*

*Раненый покачивает перевязанной головой. Его мучает это воспоминание. Он прибавляет:*

*– В эту минуту я решил: «Я сошел с ума!»*

*– Это жизнь сошла с ума, – говорит зуав.*

*У рассказчика горят глаза; он словно бредит; он старается высказать неотвязную мысль.*

*– Да как же это? Вы только представьте себе: две одинаковые толпы, обе выкликают одинаковые и все-таки противоположные слова, испускают враждебные и в то же время*

---

<sup>20</sup> Юлиана Каминская. Введение в историю зарубежной литературы XX века. Кризис представлений о культуре. Часть 1 // URL: <https://www.lektorium.tv/lecture/14767>

<sup>21</sup> С нами Бог! (нем.)

*однородные крики? Что должен ответить господь бог? Я знаю, что он знает все, но, даже зная все, наверно, не знает, что делать. [...]*

*– Да богу на нас плевать, не беспокойся!*

*– И что тут удивительного? Ведь ружья тоже говорят на одном языке, а это не мешает народам палить друг в друга, да еще как!*

*– Да, – замечает летчик, – но бог-то один. Я еще понимаю, что люди молятся, но куда эти молитвы доходят?»<sup>22</sup>*

Но человек – не камень и не плесень, он не может жить в пустоте, ему нужен смысл, необходим проводник, который сможет объяснить причину его пребывания на земле и структуру Бытия. Поэтому, по справедливому утверждению Юлианы Каминской, из-за кризиса христианской картины мира в XX веке актуализировались альтернативные модели объяснения жизни: *наука, искусство, философия, политика*<sup>23</sup>. Все перечисленные феномены культуры часто называют «субститутами религии», так как их объединяет общая цель – объяснить человеку устройство мира, истолковать цель и принципы человеческого существования. Однако эти модели интерпретации жизни тоже оказываются несостоятельными в контексте катастроф XX века.

*Наука* – вечный конкурент религии в борьбе за сознание и душу человека. Уже в эпоху Нового времени она серьезно потеснила религиозное мировосприятие. Однако наука не может полностью заменить человеку религию. Дело совсем не в том, что она опровергает существование Творца, ведь зачастую многие ученые, например, Исаак Ньютон или Альберт Эйнштейн, сочетали в своем сознании религиозные представления и научное мировидение. Как писал создатель теории относительности, «наука без религии хрома, религия без науки слепа»<sup>24</sup>.

Но проблема в том, что духовное вероучение дает человеку целостную картину мира, связывая в единое все элементы и феномены жизни, природы и культуры. А наука вручает ему лишь фрагментарный набор сведений и фактов, никак не складывающихся в законченный образ мира. Научное знание – это огромный набор дисциплин (физика, социология, химия, юриспруденция, лингвистика и так далее), которые либо условно связаны между собой, либо вообще не связаны. Подумайте, как соотносятся закон тяготения со смыслом жизни или геометрия с нравственными ценностями. Это значит, что в науке не существует единого знания, так как оно раздроблено на множество областей. И вряд ли возможно создать единую теорию, которая объединила бы все фундаментальные дисциплины в целостную картину жизни. А религия дает или, точнее сказать, давала человеку законченный и гармоничный образ мира.

Более того, наука не работает с абсолютным знанием, она оперирует научными моделями, которые могут или полностью опровергаться, как это было с геоцентрической моделью Вселенной Аристотеля—Птолемея, или дополняться, как это произошло с теорией гравитации Исаака Ньютона. Стивен Хокинг в книге «Краткая история времени» (1988) говорит: «Любая физическая теория всегда носит временный характер в том смысле, что является лишь гипотезой, которую нельзя доказать. Сколько бы ни констатировалось согласие теории с экспериментальными данными, нельзя быть уверенным в том, что в следующий раз эксперимент не войдет в противоречие с теорией»<sup>25</sup>.

Кроме этого, каждый раскрытый наукой вопрос порождает массу новых, которые затем провоцируют другие вопросы, и так до бесконечности. Но, помимо всего сказанного, главный недостаток науки – отсутствие нравственного измерения. Ведь религия – это не только набор сведений о мире и человеке, но и определенная система духовных ценностей и нравственных

---

<sup>22</sup> Барбюс А. Огонь / Пер. с фр. В. Парнаха. М.: Худож. лит., 1973. С. 266—267.

<sup>23</sup> Юлиана Каминская. Указ. лекция.

<sup>24</sup> Каку М. Космос Эйнштейна / Пер. с англ. Н. Лисовой. М.: Альпина нон-фикш, 2016. С. 135.

<sup>25</sup> Хокинг С. Краткая история времени / Пер. с англ. Н. Смородиной // Хокинг С. Три книги о времени и о пространстве. СПб: Амфора, 2012. С. 26.

ориентиров. Пускай они не всегда осуществляются в личной или коллективной практике верующих, но этическая модель существует хотя бы в идеале. А наука не знает моральных ограничений, ее открытия могут быть использованы для любых целей: с помощью научных знаний вы можете построить и детский сад и концлагерь. Во время Первой мировой войны, когда крупнейшие ученые участвовали в разработках новых орудий уничтожения, человек имел возможность наглядно убедиться в имморализме науки. Осип Мандельштам писал об этом в стихотворении «А небо будущим беременно...» (1923, 1929):

А вам, в безвременье летающим  
Под хлыст войны за власть немногих, —  
Хотя бы честь млекопитающих,  
Хотя бы совесть ластиногих.  
И тем печальнее, тем горше нам,  
Что люди-птицы хуже зверя,  
И что стервятникам и коршунам  
Мы поневоле больше верим<sup>26</sup>.

В этом отрывке речь идет об использовании аэропланов для ведения военных действий. Русский поэт иллюстрирует один из самых трагических парадоксов XX века. Человеческий разум создал механизм, способный поднимать людей в небо, приближать их к Космосу и Кресту. Но, увы, человек использует воздухоплавательный аппарат как орудие смерти («И тем печальнее, тем горше нам, что люди-птицы хуже зверя»).

Другие альтернативные способы объяснения мира – это *философия* и *искусство*. И философы и писатели преследуют общую цель – показать человеку сущность и свойства мира. Такую задачу перед собой ставили Платон, Аристотель, Данте, Шекспир и многие другие. Однако у философии и искусства есть общий изъян – противоречия в представлениях о мире. Например, в VI веке до нашей эры греческий философ Парменид утверждал, что мир стабилен и неподвижен, а его современник Гераклит Эфесский говорил, что Вселенная и ее элементы пребывают в бесконечном становлении. О свойствах Бытия и природе человека спорили Сократ и философы-софисты, Платон и Аристотель, Рене Декарт и Блез Паскаль, Энтони Шефтсбери и Бернард МанDEVиль, Георг Гегель и Артур Шопенгауэр. Аналогичные дискуссии, очные и заочные, вели Эсхил и Еврипид, Даниэль Дефо и Джонатан Свифт, Вольтер и Жан-Жак Руссо, Чарльз Диккенс и Уильям Теккерей, Лев Толстой и Федор Достоевский, Эмиль Золя и Оскар Уайльд. Таким образом, философия и искусство внутренне противоречивы и опять-таки не могут полноценно заменить целостную картину мира, которую давало религиозное мировоззрение.

Главные *политические режимы XX века* (фашизм, коммунизм, различные версии демократии) начинались как новый этап в понимании реальности. Политика – это всегда определенное мировоззрение, которое формирует социальную иерархию и систему ценностей. В своем истоке фашизм начинался с патриотических лозунгов и декларации идей социальной справедливости, коммунизм своими корнями уходит в христианство, демократия в американском варианте опирается на протестантизм. Однако все политические теории XX века на практике мутировали в античеловеческие тоталитарные режимы. У политики есть такой же изъян, как и у науки, – отсутствие нравственного основания. Политические лидеры, как правило, манипулируют важнейшими духовными ценностями (семья, родина, культура, религия, свобода), которые в результате этого обесцениваются. Говоря метафорически, политическая теория – это дождевая вода, которая, смешиваясь с почвой практики, обычно превращается в грязь.

---

<sup>26</sup> Мандельштам О. Стихотворения. Л.: Советский писатель, 1978. С. 229—230.

Таким образом, в условиях разложения христианской картины мира ни один из альтернативных способов объяснения жизни не может дать человеку XX века целостную систему Бытия, объяснить, как и почему устроена жизнь, в чем ее цель.

Однако Первая мировая война, разрушение христианской картины мира, актуализация науки, искусства, философии, политики как альтернативных моделей объяснения жизни – это еще не все факторы, которые формируют новое понимание жизни.

В начале XX века во многих областях знания произошел **научный переворот**, поменявший прежние представления о мире. Следует сказать, что уже во второй половине XIX века ученые совершили колоссальный научный прорыв. Например, небольшие отклонения Урана от своей орбиты позволили предположить существование рядом с ним неизвестной планеты. И в 1846 году был открыт Нептун. Причем именно в той точке, где он должен был находиться согласно расчетам. В 1874 году были опубликованы уравнения Джеймса Максвелла, обобщавшие свойства электрических и магнитных полей. Благодаря этому была предсказана возможность существования электромагнитных волн, которые и обнаружили в 1887 году.

В конце XIX века фундаментальные открытия происходили почти каждый год: в 1895 Вильгельм Рентген обнаружил рентгеновское излучение, в 1896 Анри Беккерель выявил феномен радиоактивности, в 1897 Джозеф Джон Томсон открыл электрон. В 1909 году Эрнест Резерфорд, ученик Томсона, устранил представления об атомах как неделимых частицах материи. Он обнаружил, что структура атома неоднородна: в его центре находится ядро, вокруг которого вращаются электроны, как планеты вокруг Солнца. Вспомним, что само греческое слово «атом» имеет значение «неделимый».

Парадоксальным образом интенсивное научное развитие в конце XIX века заставило многих ученых поверить, что наука ответила на все основные вопросы Вселенной и после Исаака Ньютона (1642—1727) и Джеймса Максвелла (1831—1879) открывать уже нечего. Например, в 1894 году Альберт Майкельсон утверждал, что дальнейший прогресс в физике будет связан исключительно с повышением точности измерений. А в 1900 году английский физик Уильям Томсон говорил, что ученым уже известно, как устроен мир, и осталось всего несколько нерешенных научных проблем. Когда молодой Макс Планк, будущий основоположник квантовой теории, спросил у своего учителя совета по поводу профессии физика, тот рекомендовал ему выбрать другое поле деятельности, потому что физика, по существу, уже закончена. Однако научные открытия начала XX века показали, мягко говоря, преждевременность таких выводов.

Специальная теория относительности Альберта Эйнштейна, сформулированная ученым в 1905 году, изменила представление о независимости времени и пространства как основных форм бытия. Исаак Ньютон в XVII веке считал, что время подобно стреле, которая летит из исходной точки вперед по прямой, никогда никуда не отклоняясь. Кроме того, ньютоновское время было абсолютно и шло во всей Вселенной одинаково: одна секунда на Земле полностью соответствовала одной секунде на Марсе и на других планетах. Эйнштейн в начале XX века ввел концепцию относительного времени, согласно которой одна секунда на Земле не равна одной секунде на Марсе. Ученый доказал, что время в разных точках Вселенной может идти с разной скоростью в зависимости от того, как быстро вы движетесь. В его понимании время – это река, течение которой может ускоряться и замедляться рядом с небесными телами.

Эйнштейн доказал, что эффект гравитации возникает не из-за того, что существует некая таинственная сила, притягивающая тела друг к другу. Его теория говорит, что притяжение между объектами возникает по причине искривления пространства и времени. Представьте себе тяжелый шар, лежащий на упругой кровати. Он будет продавливать ее своим весом. А затем бросьте рядом с большим шаром шарик поменьше. Он будет катиться не по прямой, а вокруг большого шара. Вы видите, что вмятина на поверхности кровати определяет движение маленького шара. Аналогичным образом Земля вращается вокруг Солнца из-за кривизны

пространства. Согласно Эйнштейну, Земля притягивает к себе наши тела, потому что планета искривляет пространственно-временной континуум и толкает нас вниз к поверхности. А у нас создается иллюзия существования гравитационной силы, которая притягивает объекты друг к другу<sup>27</sup>.

Таким образом, мир, заново открытый великим физиком, оказался более сложным, чем он виделся ученым предыдущих эпох. Под влиянием идей Эйнштейна были радикально пересмотрены классические представления о времени и пространстве. Его теория заставила науку XX века отказаться от объяснений, которые диктовал традиционный здравый смысл. Впоследствии труды Эйнштейна стали толчком для изучения таких феноменов, как путешествия во времени, черные дыры, расширение Вселенной.

Кстати, Франц Кафка слушал лекции Эйнштейна, когда тот жил в Праге и был преподавателем Немецкого университета в 1911—1912 годах. И в понимании парадоксальной природы реальности у двух титанов XX века есть немало общего.

Новое поколение ученых, пришедших в науку после Эйнштейна, еще более радикально изменило привычные представления о сущности и свойствах реальности. Например, физик Вернер Гейзенберг в 1927 году ввел в научный обиход принцип неопределенности, который установил предел точности измерения частиц. В общих словах эта концепция говорит о невозможности одновременно с точностью определить и координаты и скорость квантовой частицы. В XIX веке ученые полагали, что точность измерения ограничивается лишь точностью измерительных приборов. Однако Гейзенберг доказал, что верность измерения некоторых величин не зависит от точности приборов.

Его идея практически отменила ньютоновский принцип детерминизма, который гласил: зная все о настоящем, можно узнать будущее. Например, зная положение и скорость частиц, предсказать итог эксперимента. По этой причине последователи Ньютона сравнивали Вселенную с часами, которые Бог завел в начале времен, и они идут, подчиняясь законам мироздания. Но принцип неопределенности обрушил стройную ньютоновскую систему. Вернер Гейзенберг утверждал: «В жесткой формулировке закона причинности, гласящей: „Если мы точно знаем настоящее, мы можем вычислить будущее“, ложной является не вторая часть, а предпосылка. Мы принципиально не можем узнать настоящее во всех деталях»<sup>28</sup>. С точки зрения теории Гейзенберга, если невозможно рассчитать траекторию движения частиц, то нельзя, например, предсказать момент распада атома урана, можно только ожидать вероятность этого события. Принцип неопределенности показывает, что Вселенная – это не жестко детерминированная система, а набор вероятностей и возможностей.

Кроме того, Гейзенберг утверждал, что наблюдатель влияет на созерцаемую им реальность. Он писал: «Мы должны помнить, что то, что мы наблюдаем, – это не сама природа, а природа, которая выступает в том виде, в каком она выявляется благодаря нашему способу постановки вопросов»<sup>29</sup>. В этом случае поднимается древняя философская проблема: существует ли реальный мир, независимый от наблюдающего? Или, другими словами, слышен ли звук падающего дерева в лесу, если рядом никого нет? С Гейзенбергом был согласен великий Нильс Бор, утверждавший, что окружающая реальность представляет собой лишь вероятностную форму. А его коллега Паскуаль Йордан считал, что наблюдатель не только нарушает то, что должно быть измерено, но и определяет измеряемое.

Принцип неопределенности и другие релятивистские концепции нового поколения физиков очень не понравилась Альберту Эйнштейну. Он спорил с ними: «Неужели луна суще-

---

<sup>27</sup> Каку М. Указ. соч. С. 100—101.

<sup>28</sup> Цит. по: Наука. Величайшие теории. Вып. 3. Существует ли мир, если на него никто не смотрит? Гейзенберг. Принцип неопределенности / Пер. с исп. М.: Де Агостини, 2015. С. 101—102.

<sup>29</sup> Гейзенберг В. Физика и философия. Часть и целое / Пер. с нем. И. Акчурина и Э. Андреева. М.: Наука, 1989. С. 27.



стует, только когда вы на нее смотрите? Может ли мышь переделать Вселенную, просто посмотрев на нее?» Несмотря на новаторство собственных идей, Эйнштейн все-таки стоял на позициях детерминизма. Автор теории относительности говорил: «И начало и конец – все определено силами, над которыми мы не властны. Все определено в равной степени для насекомого и для звезды. Люди, овощи или космическая пыль – мы все танцуем под загадочный ритм, исполняемый в отдалении невидимым музыкантом»<sup>30</sup>.

В 1930 году на Шестом Сольвеевском конгрессе в Брюсселе Эйнштейн жестко полемизировал с Нильсом Бором, который отстаивал принцип неопределенности и развивал новую версию причинности, основанную на средних значениях и вероятностях. Но в этой полемической схватке Бор привел аргументы, которые его великий оппонент был вынужден признать. Новая концепция природы реальности победила, и постэйнштейновский мир XX века обнаружил свои еще более сложные и непредсказуемые свойства.

Альберт Эйнштейн был не просто огорчен из-за удара по своей научной репутации. Принцип неопределенности Гейзенберга, прежде всего, ставил под сомнение эйнштейновское мировоззрение. Он всегда пытался уложить физические законы в стройную и красивую систему, увидеть во Вселенной логику, симметрию, «загадочный ритм». Поэтому в письме к Макс Планку он сказал, что с его точки зрения «Бог не играет с миром в кости». Нильс Бор ответил на это возражение: «Эйнштейн, перестаньте указывать Богу, что делать». Позже создатель теории относительности, признавая правоту своих оппонентов, писал: «Я убежден, что эта теория, несомненно, содержит в себе кусочек истины»<sup>31</sup>.

Параллельно с революцией в физике в 1929 году астроном Эдвин Хаббл потряс мировую науку, доказав, что Млечный Путь – это не единственная галактика во Вселенной. За пределами нашего мира находятся миллиарды других галактик с миллиардами звезд в каждой. Но Вселенная не только обладает гигантским количеством миров. Вопреки представлениям Исаака Ньютона, она не статична, а динамична: Вселенная расширяется с фантастической скоростью. Благодаря открытию Хаббла мир внезапно стал невообразимо неоглядным пространством, бесконечно расширяющийся объем которого невозможно себе представить.

Таким образом, как писал Роберт Пёрсиг в романе «Дзен и искусство ухода за мотоциклом» (1974), открытия ученых XX века показали: больше не существует ни абсолютного пространства, ни абсолютного времени, ни абсолютной материи, ни даже абсолютной величины<sup>32</sup>.

Однако в XX веке меняются представления не только о свойствах мира, но и о сущности человека. Это произошло благодаря открытиям ученых в области психологии.

Зигмунд Фрейд, создав *теорию психоанализа*, описал такой феномен, как бессознательное – область человеческой психики, куда вытесняются все табуированные культурой чувства, желания и потребности.

Человек руководствуется в своей психической жизни социальными и моральными нормами общества (принципом реальности) и стремлением к наслаждению (принципом удовольствия). Часто в сознании появляется нечто, противоречащее принципу реальности. Например, молодой человек видит на улице красивую женщину, и ему внезапно хочется овладеть ею. Это желание, с точки зрения природы, естественное, но, с точки зрения общества, антисоциальное и уголовнонаказуемое, поэтому оно вытесняется в бессознательное и трансформируется в символические образы, которые человек может увидеть во сне. Например, палки, зонтики, карандаши, холодное оружие – символы фаллоса. Шахты, пещеры, бутылки, чемоданы, ящики,

---

<sup>30</sup> Каку М. Указ. соч. С. 175—176.

<sup>31</sup> Там же. С. 176.

<sup>32</sup> Пёрсиг Р. Дзен и искусство ухода за мотоциклом / Пер. с англ. М. Немцова. М.: АСТ, 2016. С. 289.

коробки, комнаты – символы женских гениталий. Верховая езда, спуск или подъем по лестнице – аллегории полового акта<sup>33</sup>.

Но вытесненное не погибает в тюрьме психического, подсознание – это не внутренний крематорий. Все то, что по каким-то причинам нам хочется, но запрещено культурой, все самые постыдные, с точки зрения традиционной морали, желания, вытесняясь из сознания, все равно остаются неотчуждаемой частью нашей личности и формируют наше второе, бессознательное, «я». Очень часто человек совершает действия, произносит слова, выбирает сексуального партнера, выстраивает свою жизнь, руководствуясь своим бессознательным. Таким образом, Фрейд показал, что человек нецелостен. В нем одновременно живут несколько личностей: официальная, одобренная обществом, и тайная, сформированная из наших запретных темных желаний и постыдных страстей.

Карл Густав Юнг, развивая идеи Зигмунда Фрейда, выделил в бессознательном не только личное, но и коллективное – совокупность психического опыта, накопленного предыдущими поколениями, которое передается, как он считал, генетически. Содержанием коллективного бессознательного являются архетипы – образы, сложившиеся в глубокой древности, которые концентрируют в себе чувственные, эстетические, культурные представления. Эти неосознаваемые образы оказывают огромное влияние на наши представления о мире, обществе и человеке. Иначе говоря, память, опыт, желания и потребности древнейших предков продолжают жить и в авторе этой книги и в ее читателе. И, если взглянуть в самые передовые явления культуры XX и XXI веков (новейшая политика, реклама, музыка, кино, культура Интернета), то можно увидеть их архаическую основу: мифы, архетипы и ритуалы.

Психоаналитические концепции показали, что человек является не целостной личностью, а сложным комплексом психических элементов. Осознаваемая часть личности – это детский флажок, который развивается над Эверестом личного и коллективного бессознательного. Поэтому не совсем верно говорить, что у нас есть подсознание, скорее, это мы есть у подсознания. Новаторские идеи Фрейда и Юнга повлияли на многих писателей XX века: Франца Кафку, Томаса Манна, Германа Гессе, Дэвида Герберта Лоренса, Джеймса Джойса, Андре Бретона, Уильяма Фолкнера и других.

Таким образом, в начале XX века радикально меняются представления человека о себе и мире. Разнородные элементы человеческой психики, явления и силы природы обнаружили свою сложную взаимосвязь, с большим трудом поддающуюся изучению и определению. Все вместе это формирует менталитет людей первой половины XX века, что найдет отражение в художественных и философских текстах XX столетия.

Чтобы ощутить и понять отличие менталитета XIX и XX веков, вспомните, как выглядит Санкт-Петербург: это красивый город с прямыми улицами, созданный по четкому плану, это пространство, в котором несложно ориентироваться, это целые кварталы архитектурных шедевров. Пусть он будет образом картины мира, характерной для середины и конца XIX века. Почему именно XIX, а не XX?

Как уже говорилось ранее, главная черта мироощущения середины XIX века – вера в бесконечный прогресс человечества и познаваемость мира. Люди этой эпохи, находясь под впечатлением от ускоряющейся научно-технической революции, воспринимают мир (конечно, с известными оговорками) как нечто целостное, логичное, созданное по четкому плану. Не случайно Оноре де Бальзак, один из главных писателей этого столетия, создавая цикл романов «Человеческая комедия», был вдохновлен идеями Жоффруа Сент-Илера о единстве животного мира. В своем эпическом произведении Бальзак проецировал идеи ученого на жизнь человеческого общества и показывал мир социума как единую систему всех элементов.

---

<sup>33</sup> Руднев В. Словарь культуры XX века. М: Аграф, 1999. С. 247.

А теперь мысленно сбросьте на Петербург ядерную бомбу. Вместо четкого, выверенного, гармоничного пространства у вас получится грудa культурного мусора: обломки жилых домов, дворцов, статуй, мезиво из камня, пыли, фрагментов машин, приборов, трупов людей и животных. И это будет картина мира XX века, главная характеристика которой – *фрагментарность восприятия мира*.

Если человек XIX века воспринимал мир как нечто целостное, как что-то, имеющее своего создателя (Бога или Природу), а значит, смысл, цель, законы и структуру, то человек XX столетия не видит связей между элементами Бытия, не понимает смысла происходящих событий, назначения окружающих его элементов Природы и Культуры. Томас Элиот в поэме «Бесплодная земля» (1922) так выразил духовную катастрофу XX века, сформировавшую человека и искусство этого столетия:

Что там за корни в земле, что за ветви растут  
Из каменистой почвы? Этого, сын человека,  
Ты не скажешь, не угадаешь, ибо узнал лишь  
Грудy поверженных образов<sup>34</sup> [...].

What are the roots that clutch, what branches grow  
Out of this stony rubbish? Son of man,  
You cannot say, or guess, for you know only  
A heap of broken images<sup>35</sup> [...].

Человек XX века, как и лирический герой этого эпизода «Бесплодной земли», не знает истока своего мира: «что там за корни в земле, что за ветви растут из каменистой почвы». Другими словами, откуда пришла жизнь, кто, как и для чего ее создал – это знание живущим в духовной катастрофе XX века недоступно. Герой поэмы, олицетворяющий человечество, не способен познавать мир рационально: «этого, сын человека, ты **не скажешь**». Слово «сказать» («say») предполагает рациональное знание. «Сказать» / «назвать» в данном контексте синонимично «познать», поскольку, называя какую-либо вещь, мы тем самым ее познаем. Интуитивное прозрение смысла жизни героя поэмы тоже недоступно: «этого ты [...] **не угадаешь**». Слово «угадать» («guess») в этом отрывке – аналог интуитивного озарения<sup>36</sup>. Так как рациональное и интуитивное познание своего «я» и мира невозможно, то существование героя лишено духовного основания, а его жизнь – смысла и цели.

Современный человек вместо гармоничной Вселенной, живущей по ясным и мудрым законам, видит только «грудy поверженных образов» («a heap of broken images»), то есть бессмысленный хаос каких-то явлений и феноменов Природы и Культуры. Люди XX века отчуждены от той животворной духовной правды, которая объясняет связь между элементами мира и соединяет в нашем сознании прошлое, настоящее и будущее в единое целое. Не ощущая связи между своей личностью и вселенским смыслом, человек не может полноценно жить, поскольку смыслоутрата делает наш мир пустым и мертвым. Как говорил шекспировский Макбет, отчужденный от Истины, жизнь – это история, рассказанная идиотом, полная шума и ярости и не значащая ничего («Life [...] is a tale told by an idiot, full of sound and fury, signifying nothing»).

---

<sup>34</sup> Элиот Т. С. Бесплодная земля / Пер. с англ. А. Сергеева // Элиот Т. С. Стихотворения и поэмы. М.: АСТ, 2013. С. 149—150.

<sup>35</sup> Eliot T. S. The Waste Land // Eliot T. S. Selected Poems. London: Faber and Faber. 2009. P. 41.

<sup>36</sup> Аствацатуров А. А. Поэма Томаса Элиота «Бесплодная земля». СПб.: Изд-во СПбГУ, 2000 // URL: <http://nikln.narod.ru/tse/index.htm>

Описанная в этой лекции духовная ситуация XX века получила отражение во множестве художественных текстов XX века: «Улиссе» Джеймса Джойса, «Шуме и ярости» Уильяма Фолкнера, «Бесплодной земле» Томаса Элиота. И одним из главных писателей XX века, который с огромной художественной силой смог выразить радикальные изменения, произошедшие в картине мира человека этого времени, стал Франц Кафка. В его романах, новеллах, притчах и афоризмах нашли художественное отражение те явления, которые станут определяющими в XX столетии: абсурд, богооставленность, отчуждение, тоталитаризм.

## **Лекция 2. Пути развития литературы XX века, или Что такое модернизм?**

Как реагирует мировая литература на трагические парадоксы XX века и радикально изменившуюся картину мира? Существуют разные способы понимания сложного и многообразного литературного процесса XX века. Но самый простой и традиционный вариант – систематизировать литературу, то есть разбить эстетический поток на ряд направлений и течений.

И здесь следует ненадолго обратиться к филологической теории. В литературоведении есть термины «направление» и «течение». Что это такое и зачем они? Это своего рода «инструменты», с помощью которых ученый-филолог анализирует и постигает литературный процесс какой-либо эпохи. Со времен Аристотеля классификация / систематизация мира – это один из главных методов научного познания. Биологи классифицируют по различным критериям растения и животных, а филологи – мертвых и живых писателей.

Вспомним эпоху XVII века. Литература этого времени, скажет нам учебник, представлена двумя направлениями: классицизмом и барокко. Что нам дает эта информация?

Литературное направление – ряд художественных текстов, которые обладают общей картиной мира и схожими художественными особенностями. Эти произведения могли быть написаны поэтами, прозаиками или драматургами, которые не знали друг друга лично, поскольку они могли жить в разных странах и даже в разное время. И далеко не все писатели называли себя классицистами, романтиками или реалистами. Более того, термины «классицизм», «барокко», «романтизм», «реализм», «модернизм» не являются самоназваниями. Они возникли, когда обозначенные ими эстетические явления либо существовали уже долгое время, либо уже исчезли. Однако это не значит, что филологическая терминология не имеет отношения к живому содержанию литературы. Для нас важно, что в художественных текстах тех или иных литераторов можно обнаружить несколько схожих особенностей, которые дают возможность объединить эти тексты в одну группу, а значит, увидеть систему и закономерности развития литературного процесса.

Кроме того, писатель в различные периоды творчества может корректировать свое представление о мире и обращаться к методам, характерным для разных направлений. Например, у драматурга Пьера Корнеля, жившего в XVII веке и создавшего образцовые классицистические пьесы «Сид», «Гораций» и «Цинна», после ряда событий меняется восприятие мира и принципов искусства, и в своих последующих пьесах он тяготеет к барочной модели жизни и пользуется повествовательной техникой, более характерной для барокко.

По каким признакам можно объединить творчество тех или иных писателей в одно направление?

Во-первых, это общие мировоззренческие представления, то есть схожее понимание, как устроен мира и что такое человек. Например, писатели-классицисты представляли мир познаваемым и логичным, как механизм, который можно разобрать и собрать заново. Для литераторов барокко мир – это не механизм, а сложный тонкий организм, непостижимая загадка, божественный хаос.

Во-вторых, это общие представления о цели и задачах искусства. Если мир устроен таким-то образом, то искусство должно преследовать такие-то цели и выполнять такие-то функции: воспитывать человека и критиковать несправедливо устроенное общество (классицизм, реализм, натурализм) или, наоборот, отойти от изображения земного, социального, человеческого и писать о возвышенном, трансцендентном (романтизм, символизм, эстетизм).

И, в-третьих, произведения одного направления, как правило, объединяет общая художественная форма. Дело в том, что представления того или иного писателя о мире отража-

ются в выборе приемов повествования. Например, драматурги-классицисты (Пьер Корнель, Жан Расин, Жан-Батист Мольер), полагая, что мир логичен (то есть в нем есть причины, следствия и закономерности), использовали общие принципы повествования: одна сюжетная линия, лаконичность повествования, экономия художественных средств. А барочные литераторы (Педро Кальдерон, Джон Донн), представляя мир как непостижимую загадку, напротив, выстраивали несколько переплетающихся сюжетных линий, использовали сложную композицию, большое количество прихотливых метафор. Все это и украшало и усложняло повествование. Таким образом, читатель барочного художественного текста был вынужден символически разгадывать тайну божественного хаоса жизни.

Если мы понимаем, что такое систематизация литературы по направлениям, это дает нам возможность увидеть, как в определенную эпоху человек трактовал свойства мира и задачи искусства. Однако, конечно, не стоит абсолютизировать данную классификацию, поскольку и жизнь и литература сложнее любой, самой изощренной, схемы. И часто граница между направлениями проходит не между писателями, а внутри творчества каждого отдельного литератора.

В литературе первой половины XX века можно выделить два главных направления: реализм и модернизм.

**Реализм** (лат. *realis* – вещественный, действительный) сложился как полноценная художественная система во второй трети XIX века и существует до настоящего времени. Его основателями были Оноре де Бальзак, Фредерик Стендаль, Чарльз Диккенс, Лев Толстой. Их современные наследники – Джонатан Франзен, Себастьян Фолкс, Захар Прилепин, Роман Сенчин, Алексей Иванов и другие.

Писатели этой традиции создают свои произведения, опираясь на *принцип мимезиса* (греч. *μίμησις* – воспроизведение, подражание): они воспроизводят и интерпретируют жизнь в образах, соответствующих формам самой жизни. Проще говоря, когда вы читаете эти книги, то видите узнаваемую реальность той или иной эпохи: типы людей, структуру и нравы общества. У вас создается ощущение присутствия в реальной действительности.

Однако узнаваемость жизни в подобных текстах условна. Не стоит наивно отождествлять настоящую жизнь и реалистическую литературу. Не случайно Иоганн Вольфганг Гёте (1749—1832) отвергал искусство, копирующее действительность, считая, что настоящее искусство не бывает реалистическим. Дело в том, что самая подлинная и знакомая действительность в книге всегда будет только моделью реальности, а не буквальной копией. Писатель переносит на бумагу с помощью условно реальных или, точнее сказать, узнаваемых образов свое понимание жизни. Он придает какому-либо социальному, нравственному или философскому феномену человекоподобную форму, называя его «Одиссей», «Гамлет», «Фауст», «Евгений Онегин» или «Наташа Ростова», и через это рассказывает вам свою версию мира: как устроена жизнь, культура, общество, что представляет собой природа человека. Об этом говорил Оноре де Бальзак: «Задача искусства не в том, чтобы копировать природу, но чтобы ее выражать» («Неведомый шедевр»).

Кроме того, не стоит думать, что реалистическая литература концентрируется только на внешнем, поверхностном бытописательстве, избегает глубоких философских и нравственных вопросов. Или, как иронично говорил американский писатель Амброуз Бирс (1842—1914), «Реализм – это искусство изображения природы с точки зрения жабы, очарование, отличающее пейзаж, написанный кротом и история, изложенная дождевым червем» («Словарь Сатаны»). Это не совсем так, и слова Бирса, на мой взгляд, скорее остроумны, чем верны.

Бальзак, Толстой и другие писатели-реалисты были глубокими мыслителями, которые пытались разгадать сущность человека, общества и Бытия. Но самое важное в понимании сути реализма то, что *это литература, которая воспринимает мир как нечто, обладающее структурой, логикой и смыслом*. Именно поэтому реалистическая традиция аналитически изучает



социальные и нравственные законы общества, классифицирует разные типы человеческих личностей, показывает зависимость сознания и поступков человека от социальных, исторических или психологических факторов.

Философской базой реализма является *детерминизм* (лат. *determinare* – определять) – концепция, утверждающая, что у всего в мире существуют объективные законы, причины и следствия. Это значит, что личность человека и структура общества формируются под влиянием определенных социальных и исторических факторов. Поэтому в реалистических произведениях личность, поведение, внешность, вкусы, речь героев определены 1) положением персонажей в обществе, 2) нравами их социальной среды, а также 3) исторической эпохой, в которой они живут. Другими словами, герои *социально и исторически детерминированы*. Для писателя-реалиста это способ показать, что человек существует не автономно, а неразделимо связан с миром, временем и обществом. Мы живем в системе объективных законов и взаимоотношений, которые можно изучить и объяснить.

Стоит отметить, что писатели реалистической традиции далеко не всегда стремятся к внешнему правдоподобию изображения. Они могут использовать миф, аллегорию, символ, гротеск, фантастический сюжет. Например, в повести Чарльза Диккенса «Рождественская песнь в прозе» три духа Рождества являются скряге Эбенезеру Скруджу. А в романе Герберта Уэллса «Война миров» марсиане нападают на Землю. Однако реализм остается искусством, которое выражает идею разумности мироздания и веру в возможность его познания.

Некоторые литературоведы считают реализм антитермином, так как, с их точки зрения, реалистическое воспроизведение жизни в искусстве невозможно. Филолог Вадим Руднев пишет об этом: «Как можно утверждать, что какое-то художественное направление более близко, чем другие, отображает реальность, если мы, по сути, не знаем, что такое реальность?»<sup>37</sup> Но мы не будем погружаться в эту дискуссию, оставим ее для другой книги.

Итак, как вы знаете из предыдущей лекции, *в XX веке произошла радикальная трансформация представлений человека о мире и о себе*. Как на это реагирует реалистическая литература? Чтобы понять эту эстетическую реакцию, приведем пример из лекций Юлианы Каминской. Представьте, что у вас дома на почетном месте стоит фамильная драгоценность, например, хрупкая красивая старая ваза из богемского стекла или саксонского фарфора. Она досталась вашим родителям от прадедушки, который жил еще, допустим, в XIX веке, а ему в свою очередь от его родителей. Это красивый предмет с долгой и очень важной для вас историей. И вдруг в окно вашей квартиры влетает брошенный чьей-то рукой камень, который разбивает вазу вдребезги. Что вы можете сделать в этой ситуации? Каковы возможные варианты эмоциональных и рациональных реакций?

Первая реакция будет – шок, потрясение, поскольку привычный для вас мир резко изменился, обнаружил новые свойства: неожиданно в вашу жизнь вторглась иррациональная сила и разрушила что-то важное и дорогое.

Другой вариант – можно заморожено разглядывать осколки и увидеть в разрушенном предмете, в его новой форме, в сверкающих обломках причудливую красоту и даже смысл.

Следующей реакцией на это событие станет попытка собрать осколки старинной вазы и склеить ее заново<sup>38</sup>.

Думаю, что метафора вполне прозрачна и понятна: разбитая красивая ваза – это разрушенные представления человека о мире и себе, камень – духовные и социальные потрясения конца XIX – начала XX веков, а возможные варианты отношения к этому событию – эстетические реакции искусства на резко изменившуюся действительность.

---

<sup>37</sup> Руднев В. Указ. соч. С. 253.

<sup>38</sup> Юлиана Каминская. Указ. лекция.

Литература, которую мы с вами называем реалистической, в условиях социальных и духовных катастроф XX века *пытается вернуть миру утраченную целостность*, собрать из осколков мира новую реальность. Напоминаю, что в основе реализма лежит идея познаваемости и разумности жизни.

Ключевые фигуры реалистической традиции XX века – Джон Голсуорси, Анри Барбюс, Эрнест Хемингуэй, Джон Стейнбек, Томас Манн, Генрих Бёлль. В текстах этих писателей вы увидите героев, которые сталкиваются с трагическими сторонами жизни. Однако для них дисгармоничное состояние мира не является нормой, и они находят или пытаются найти опору в тех или иных ценностях: любви, дружбе, семье, жизни. Герои Хемингуэя, Стейнбека, Ремарка стремятся выработать нравственные ценности, найти философскую опору, которая позволила бы им понять мир и жить в реальности после или во время катастрофы.

Не случайно один из главных жанров реалистической прозы XX века – это семейная сага («Сага о Форсайтах» Джона Голсуорси, «Гроздь гнева» Джона Стейнбека, «Дом без хозяйина» Генриха Бёлля, «Семья Тибо» Роже Мартена дю Гара, «Будденброки» Томаса Манна, «Тихий Дон» Михаила Шолохова). Семья – это модель мира, цельная социальная структура, обладающая связями, логикой, прошлым, настоящим и будущим.

Другое направление литературы XX века – это **модернизм** (лат. *modernus* – новый). О нем мы поговорим подробнее, потому что этот литературный феномен непосредственно связан с героем данной книги.

Модернизм – это и совокупность отдельных литературных течений (символизм, эстетизм, экспрессионизм), эстетических движений (театр абсурда), литературно-философских феноменов (экзистенциализм) и творчество отдельных писателей.

Крупнейшие представители западноевропейского модернизма – это прозаики Джеймс Джойс, Франц Кафка, Вирджиния Вулф, Марсель Пруст, Гертруда Стайн, Уильям Фолкнер, Жан-Поль Сартр, Альбер Камю, поэты Гийом Аполлинер, Томас Элиот, Эзра Паунд, драматурги Эжен Ионеско, Сэмюэль Беккет.

Русский модернизм – это проза Андрея Платонова, Бориса Пильняка, Андрея Белого, Василия Розанова, поэзия Велимира Хлебникова, Владимира Маяковского, Марины Цветаевой, Осипа Мандельштама, Бориса Пастернака, драматургия Александра Введенского, Владимира Маяковского.

Модернизм – не только европейский эстетический феномен, но и азиатский. Японский модернизм охватывает 1920—1950-е годы и связан с поэзией Хагивара Сакутаро, Хагивара Кёдзиро, Хоригути Дайгаку, Хирано Рэнкити, прозой Кавабата Ясунари, Танидзаки Дзюньитиро, Сато Харуо, Хори Тацуо, Дадзай Осаму, Ито Сэй<sup>39</sup>. В Китае это направление появляется в последней трети XX века (1970—1990-е годы). Это поэты Бэй Дао, Шу Тин, Цзян Хэ, прозаики Лю Сола, Сюй Син, Хань Шаогун<sup>40</sup>.

Западноевропейский модернизм начинает складываться в 1870—1880-е годы и существует до 1960-х годов. Принято выделять несколько этапов становления этого литературного феномена.

1. *Ранний модернизм, или предмодернизм* (1870—1910-е годы) – период, когда начинают складываться художественные элементы модернистской эстетики. Этот процесс идет в рамках таких течений, как эстетизм, символизм, экспрессионизм, а также проявляется в творчестве таких литераторов, как Альфред Жарри, Джозеф Конрад, Генри Джеймс, Эдвард Морган Форстер.

---

<sup>39</sup> Подробнее о модернизме в японской литературе вы можете узнать из монографии Т. И. Бреславец «Литература модернизма в Японии» (Владивосток: Дальнаука, 2007).

<sup>40</sup> Подробнее о китайской модернистской литературе вы можете узнать из монографии Н. К. Хузиятовой «Модернистские тенденции в современной китайской литературе как поиск идентичности» (Владивосток: Дальневосточный федеральный университет, 2014).

2. *Высокий модернизм* (1910—1930-е годы). Это время публикации главных модернистских шедевров: романов «Улисс» (1922) Джеймса Джойса, «Миссис Дэллоуэй» (1924) и «На маяк» (1927) Вирджинии Вулф, «Процесс» и «Замок» (посмертно изданы в 1925—1926 годах) Франца Кафки, «Шум и ярость» (1929) Уильяма Фолкнера, поэмы «Бесплодная земля» (1922) Томаса Элиота, пьесы «Шесть персонажей в поисках автора» (1921) Луиджи Пиранделло.

3. *Поздний модернизм* (1940—1960 годы). В этот период широкую популярность во всем западноевропейском мире получают идеи французского экзистенциализма (Жан-Поль Сартр, Альбер Камю), появляется «новый роман» (Ален Роб-Грийе, Натали Саррот, Мишель Бютор) и переживает расцвет театр абсурда (Эжен Ионеско, Сэмюэль Беккет, Эдвард Олби, Славомир Мрожек).

Модернизм никогда не существовал как единое движение, однако в художественной практике писателей-модернистов есть общие мировоззренческие и эстетические признаки: схожее мировидение, общее представление о целях и задачах искусства, а также выбор приемов повествования.

Чтобы понять модернистскую картину мира, вернемся к нашей метафоре – образу разбитой вазы. Самая непосредственная реакция на это событие будет потрясение от неожиданного вторжения иррациональной силы, которая разрушила не просто что-то важное и дорогое, а уничтожила привычный порядок вещей. Модернизм выражает именно такую картину мира. Для Джеймса Джойса, Франца Кафки, Томаса Элиота, Андрея Платонова, Александра Введенского и других модернистов мир – это хаос, духовная реальность, которая утратила целостность.

Александр Блок писал в поэме «Возмездие» (1910—1921) о трагических переменах, которые произошли в мире XX века:

Двадцатый век... Еще бездомней,  
Еще страшнее жизни мгла  
(Еще чернее и огромней  
Тень Люциферова крыла).  
Пожары дымные заката  
(Пророчества о нашем дне),  
Кометы грозной и хвостатой  
Ужасный призрак в вышине,  
[...]  
Сознание страшное обмана  
Всех прежних малых дум и вер,  
И первый взлет аэроплана  
В пустыню неизвестных сфер...  
И отвращение от жизни,  
И к ней безумная любовь,  
И страсть и ненависть к отчизне...  
И черная, земная кровь  
Сулит нам, раздувая вены,  
Все разрушая рубежи,  
Неслыханные перемены,  
Невиданные мятежи...  
Что ж человек? – За ревом стали,  
В огне, в пороховом дыму,  
Какие огненные дали

Открылись взору твоему?  
О чем – машин немолчный скрежет?  
Зачем – пропеллер, воя, режет  
Туман холодный – и пустой?<sup>41</sup>

Итак, модернизм – это литература, созданная людьми, пережившими фундаментальную историческую катастрофу, изменившую все что только было можно. Приведенный выше пример с вазой выразителен, но не совсем точен, поскольку XX век – это, конечно, не разбитая посуда, а стертый в прах город. Поэтому *ощущение радикального кризиса* эпохи у модернистов было обостренным и всеобщим.

Модернистская картина мира катастрофична, и это находит выражение в тематике, сюжетах, специфике повествования. Часто вместо традиционного линейного сюжета появляется фрагментарное, обрывочное повествование, в котором опущены логические связи между эпизодами. Характерный пример модернистского повествования, выражающего трагическое мировосприятие XX века, – новелла Франца Кафки «Превращение». Сюжет этого небольшого произведения начинается с абсурдного и пугающего события: коммивояжер Грегор Замза, проснувшись рано утром, обнаруживает, что стал огромным насекомым. Мы подробно разберем этот текст в другой лекции, но пока обратите внимание на ситуацию, в которой оказался герой. Человек по необъяснимой причине катастрофически изменился, он не может жить прежней жизнью и в прежних условиях, он сам стал абсолютно другим существом. Эта пророческая новелла была написана в 1912 году, и она метафорически показывает, что произойдет с человеческим миром, когда начнется не хронологический, а исторический XX век.

Однако в этом апокалиптическом мировидении потенциально возможно возрождение мира. Такой мотив звучит в романах Вирджинии Вулф «Миссис Дэллоуэй» (1925) и «На маяк» (1927), эпосе Марселя Пруста «В поисках утраченного времени» (1913—1927), поэме Томаса Элиота «Бесплодная земля» (1922). Владимир Маяковский, ранний Андрей Платонов, немецкие поэты-экспрессионисты воспринимали крах цивилизации как бурю, которая сметает старое и открывает дорогу к новому человеку и новому миру.

Помимо общего миропонимания, писателей-модернистов объединяет схожая *эстетика*. Главный принцип модернистской литературы – *интроверсия*. Этот сложный термин мы будем понимать в широком и узком смысле. Начнем с простого.

*Интроверсия в узком смысле* – это повышенный интерес писателей-модернистов к сознанию и подсознанию человека, устройству его внутренней Вселенной. Конечно, было бы страшно несправедливо говорить, что только в XX веке писатели заметили, что у человека есть внутренний мир. Об этом уже в XVIII веке писали Жан-Жак Руссо («Юлия, или Новая Элоиза», 1761) и Лоренс Стерн («Сентиментальное путешествие по Франции и Италии», 1768), а в XIX столетии – Гюстав Флобер, Лев Толстой и Федор Достоевский. Но для XVIII и XIX веков внутреннее пространство человека – это, скорее, периферия, чем центр литературного интереса. В модернистской же литературе сознание и подсознание человека становятся главным, а иногда единственным объектом изображения. Например, в эпосе Марселя Пруста «В поисках утраченного времени» изображаемая реальность вторична, писателю интересны не внешние события, а то, как они преломляются в сознании и памяти главного героя. Параллельно жизни героя происходят такие важные исторические события, как дело Дрейфуса и Первая мировая война. Но для писателя это только фон, потому что настоящая жизнь человека происходит в пространстве его личности.

Эту важную эстетическую интенцию можно выразить через понятие «психонавтика», автором которого является русский поэт и музыкант Егор Летов:

---

<sup>41</sup> Блок А. Избранное. М.: Детская литература, 1981. С. 144—145.

Так значит – слава Психонавтам!  
Слава Пионерам!  
Ура – Первопроходцам  
Своих беспредельных пространств,  
Своих разноцветных глубин  
(«Слава Психонавтам»)<sup>42</sup>

По-гречески «психо» значит «душа». Если космонавты исследуют околоземное и межзвездное пространство, то модернисты – это психонавты, исследующие внутреннюю Вселенную человеческого сознания и подсознания.

*Интроверсия в широком смысле* – попытка выразить с помощью искусства глубинную сущность жизни. Джеймс Джойс говорил об этом векторе модернистской литературы: «Признавая, что классики исследовали материальный мир до конца, мы теперь хотим исследовать мир скрытый, все эти подземные потоки, которые циркулируют под внешне устойчивой поверхностью реальности»<sup>43</sup>.

Этот тезис требует развернутого комментария. Реальность, в которой живет человек, кажется понятной и объяснимой только на первый взгляд. В действительности жизнь обладает очень сложными свойствами: объективностью, субъективностью и конвенциональностью.

Конечно, мир объективно существует. Эту книгу вы сейчас держите в руках или читаете с электронного устройства. И вы можете потрогать бумагу или поверхность вашего гаджета, почувствовать вес, температуру, шероховатость или гладкость. Но при этом понимание того, что вы сейчас читаете, субъективно, оно зависит от множества факторов: вашего образования, эрудиции, духовного или эмоционального опыта.

Владимир Набоков в лекциях по литературе объяснял субъективность человеческого восприятия на следующем примере:

«Представим себе, что по одной и той же местности идут три человека разных сословий. Один – горожанин, наслаждающийся заслуженным отпуском. Другой – профессиональный ботаник. Третий – местный фермер. Первый, горожанин, – что называется, реалист, человек прозаический, приверженец здравого смысла; в деревьях он видит деревья, а карта сообщила ему, что эта красивая новая дорога ведет в Ньютон, где можно отлично поесть в одном месте, рекомендованном ему сослуживцем. Ботаник смотрит вокруг и воспринимает ландшафт в точных категориях растительной жизни, в конкретных видовых терминах, характеризующих те или иные травы и деревья, цветы и папоротники; мир флегматичного туриста (не умеющего отличить дуб от вяза) представляется ему фантастическим, смутным, призрачным, подобным сновидению. И наконец, мир местного фермера отличается от остальных двух тем, что он окрашен сильной эмоцией и личным отношением, поскольку фермер родился здесь, вырос и знает каждую тропку: в теплой связи с его будничным трудом, с его детством тысяча мелочей и сочетаний, о которых те двое – флегматичный турист и систематик-ботаник – даже не подозревают. Нашему фермеру неизвестно, как соотносится окружающая растительность с ботанической концепцией мира; ботанику же невдомек, что значит для фермера этот хлев, или это старое поле, или тот старый дом под тополями, погруженные, так сказать, в раствор личных воспоминаний, накопленных за целую жизнь.

---

<sup>42</sup> Песня Егора Летова «Слава Психонавтам» цитируется по материалам официального сайта группы «Гражданская оборона»: <http://www.gr-oborona.ru>.

<sup>43</sup> Пауэр А. Беседы с Джеймсом Джойсом / Пер. с англ. Е. Гениевой и Е. Крепковой // Гениева Е. Ю. И снова Джойс... М.: ВГБИЛ им. М. И. Рудомино, 2011. С. 316—317.

[...] перед нами три разных мира – у троих обыкновенных людей разные реальности [...]. И эта субъективная жизнь настолько интенсивна, что так называемое объективное существование превращается в пустую лопнувшую скорлупу»<sup>44</sup>.

Помимо объективности и субъективности, сознание обладает таким качеством, как конвенциональность. Это система негласных договоров в данном обществе, которые создают стереотипы поведения и шаблоны восприятия реальности. Например, в европейской культуре зеркалом души являются глаза, а в индийской – ноги. И то, и другое – конвенция, культурный договор.

Теоретически, культура может назначить отражением души что угодно: зубы, уши, нос, большой палец левой руки и так далее. Например, у эллинов «лицом» человека считалось все его тело.

Приведу другой пример. В русской традиции принято уступать место старшим в общественном транспорте, а в некоторых азиатских и европейских странах такой традиции нет. И это не бескультурье, а особая культурная конвенция. Каждый человек является пленником своего сознания, которое формируется культурой его общества и эпохи.

Таким образом, мы видим мир сквозь множество фильтров: через свои эмоциональный, интеллектуальный, жизненный опыт, культуру и историческую эпоху. Модернистское искусство стремится пробиться через эти барьеры к подлинному содержанию жизни, увидеть не культурные конвенции и не отражение человеческого «я», а то, что является сутью мира, увидеть мир «голыми глазами» (Николай Заболоцкий). Эту эстетическую и метафизическую цель модернизма можно выразить строчкой из поэмы Уильяма Блейка «Бракосочетание Рая и Ада»: «Если бы двери восприятия были чисты, всё предстало бы человеку таким, как оно есть – бесконечным»<sup>45</sup>.

Чтобы у вас сложился визуальный образ этой художественной задачи, вспомните картину Казимира Малевича «Черный квадрат». Во-первых, обратите внимание, что квадрат Малевича не нарисован по линейке, это не прямоугольник. Его углы немного скошены. То есть перед нами фигура, которая находится в бесконечном движении к идеальной форме. Эффект движения усиливается тем, что черный квадрат вписан в белый прямоугольник. Если соединить идею бесконечного движения с символикой черного цвета, то картину можно понимать и как метафору физического космоса и как символ бесконечности.

Во-вторых, важно знать, что «Черный квадрат» был написан в 1913 году, когда Малевич одновременно работал над декорациями к футуристической опере Михаила Матюшина и Алексея Кручёных «Победа над Солнцем». Сюжет оперы рассказывает о захвате Солнца будетлянами и их триумфе. Солнце в этой постановке – символ Бога, Природы, старой культуры («Пушкин – солнце русской поэзии», по выражению Владимира Одоевского). Кстати, в оформлении спектакля впервые мелькнул образ черного квадрата, который заменил собой солнце. Этот богоборческий мотив нам сейчас пригодится.

И, в-третьих, «Черный квадрат» был представлен Казимиром Малевичем на выставке супрематистов «0,10» в 1915 году. Эта картина висела не на стене, а в верхнем углу, там, где в домах XIX века обычно была икона. Как вам известно, традиционное содержание иконы – это изображение священного образа, который является персонификацией Бога.

Таким образом, учитывая расположение картины и общий богоборческий контекст, можно интерпретировать «Черный квадрат» как современную икону, представляющую смерть божества. История мирового искусства знает немало картин, изображающих смерть Бога: «Мертвый Христос» (ок. 1475—1478) Андреа Мантеньи, «Мертвый Христос, поддерживае-

<sup>44</sup> Набоков В. В. Франц Кафка. Превращение / Пер. В. Голышева // Набоков В. В. Лекции по зарубежной литературе. СПб: Азбука, 2017. С. 369—370.

<sup>45</sup> Цит. по: Хаксли О. Двери восприятия. Рай и ад / Пер. с англ. М. Немцова. М.: АСТ: АСТ МОСКВА, 2009. С. 6.

мый ангелом» (ок. 1475—1478) Антонелло да Мессина, «Мертвый Христос в гробу» (1522) Ганса Гольбейна Младшего, «Положение в гроб» (1603) Микеланджело Караваджо и многие другие. На всех этих картинах мы видим тело богочеловека после мучительной смерти. Но Малевич идет дальше: убирая всякую фигуративность и жизнеподобие, в условной геометрической форме черного квадрата он передает суть этой духовной катастрофы. Ведь Бог – это не дедушка с бородой, а персонификация экзистенциального смысла и системы ценностей, которые делают возможным полноценное существование человека. Не случайно зрители часто сравнивают эту картину с выгоревшим пепелищем, мертвой землей или окаменевшей коркой адской лавы. Конечно, это далеко не единственная интерпретация «Черного квадрата» Малевича, но с помощью этого примера я хочу показать вам, что такое модернистская интроверсия. За счет условной, антиреалистической художественной формы модернисты обнажают содержание важнейших философских, нравственных и социальных понятий.

Вернемся к эстетике модернизма. Если главный эстетический принцип реалистической литературы – это мимезис, то есть изображение жизни в узнаваемых формах самой жизни, то один из основных принципов модернистской эстетики – это *генезис* (греч. γένεσις, γένεσις – происхождение, возникновение, рождение).

Модернистская литература не стремится к описанию и классификации существующей реальности, она моделирует свою художественную действительность. Говоря проще, модернизм, как правило, не стремится к жизнеподобию литературного текста (хотя и не избегает его), не стремится создать иллюзию достоверности, а всячески подчеркивает условность художественной формы. Поэт и теоретик искусства Казимир Эдшмид писал: «Мир существует. Повторять его нет смысла»<sup>46</sup>.

Когда вы читаете пьесу Сэмюэля Беккета «В ожидании Годо», поэму Томаса Элиота «Бесплодная земля», новеллу Франца Кафки «Сельский врач» или последние эпизоды романа Джеймса Джойса «Улисс», то у вас не возникает эффекта присутствия в реальном мире, как при чтении Бальзака или Толстого. Черты узнаваемо-объяснимой художественной реальности редуцируются. Мир, персонажи, сюжетная логика утрачивают свою привычную устроенность, взаимосвязанность и рациональность. Традиционный для XIX века принцип мимезиса модернистам не нужен, так как они раскрывают сущность Бытия не через внешнее жизнеподобие текста, а через метафоры, символы, предельно обнаженную условную форму повествования.

Для модернизма характерен *художественный эксперимент* с новыми повествовательными техниками. Эта литература отвергает традиционные приемы и способы создания художественного текста. Все это вытекает из главной цели модернизма – увидеть суть мира и человека. Для достижения этой интенции писатели-модернисты разработали ряд новых приемов: метод потока сознания, прием точки зрения, принцип объективного коррелята.

*Метод потока сознания* – это описание непрерывного течения мыслей, чувств и впечатлений человека посредством художественной формы, которая имитирует нашу внутреннюю речь. Этот прием использовали Джеймс Джойс («Портрет художника в юности», «Улисс»), Вирджиния Вулф («Миссис Дэллоуэй», «На маяк»), Марсель Пруст («В поисках утраченного времени»), Уильям Фолкнер («Шум и ярость»). В чем суть данного приема? Давайте проанализируем, как работает сознание человека. Сейчас вы читаете мою книгу, но ваши мысли до конца на ней не сосредоточены. Как только в тексте появляется слово, вызывающее у вас ассоциацию, вы начинаете отвлекаться и думать о чем-то еще, кроме модернизма и Кафки. Наше мышление ассоциативно, и поток сознания выявляет эту особенность. Но, кроме того, сейчас, когда вы читаете, вас атакует множество внешних и внутренних стимулов: запахи, звуки, тактильные ощущения и так далее. И они тоже направляют движение потока ваших мыслей. Метод потока сознания стремится включить в текст все богатство внутреннего субъ-

<sup>46</sup> Цит. по: Ванслов В. В. Эстетика романтизма. М.: Искусство, 1966. С. 387.

ективного человеческого мира. Например, в романе Джеймса Джойса «Улисс» мы видим, как утренний воздух, запах свежего хлеба, тепло от нагретого солнцем костюма вызывают у Леопольда Блума ассоциации и мысли о путешествии по экзотической восточной стране:

*Он перешел на солнечную сторону, минуя открытый люк погреба в семьдесят пятом доме. Солнце приближалось к шпилью церкви святого Георгия. Похоже, день будет жаркий. Когда в этом черном, особенно чувствуешь. Черное проводит, отражает (а может, преломляет?) тепло. Но в светлом костюме никак нельзя. Не пикник. От ощущения блаженного тепла глаза его часто жмурились, фургон из пекарни Боланда лотки наши насыщенный но ей вчерашний больше по вкусу пироги горячая хрустящая корочка. Чувствуешь себя помолодевшим. Где-нибудь на востоке, вот таким утром, пуститься в путь на заре. Будешь двигаться впереди солнца – выиграешь у него день. А если все время так, то в принципе никогда не постареешь ни на один день. Идешь вдоль берега, в незнакомой стране, подходишь к городским воротам, там стража, тоже какой-нибудь служака с усами старины Твиди опирается на эту длинную пилу. Бродишь по улицам под навесами. Головы прохожих в тюрбанах. Темные пещеры лавок, где торгуют коврами, внутри здоровенный турок, Свирепый турка, сидит, поджавши ноги, покуривая витой кальян. Крики разносчиков. Для питья вода с укропом, шербет*



## **Конец ознакомительного фрагмента.**

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.