

А. А. Гугнин

Магический реализм

в контексте литературы и искусства

XX века:

феномен и некоторые пути его осмысления

Q

Москва

1998

Российская академия наук

Институт славяноведения

Научный центр славяно-германских исследований

Доклады
Научного центра
славяно-германских исследований
(2)

А. А. Гугнин
Магический реализм
в контексте литературы и искусства XX века
(*Феномен и некоторые пути его осмысления*)
Москва, 1998. 117 с.

ISBN 5-7576-0072-1

© А. А. Гугнин, 1998

© Научный центр славяно-германских
исследований ИС РАН, 1998

Студентам нескольких поколений, терпеливо (или с энтузиазмом) посещавших спецкурс “Магический реализм в контексте литературных и художественных течений XX века”, основным принципом которого были эмпирические импровизации автора, сопровождавшиеся не менее эмпирическими соображениями студентов. Славное было время...

А также Евгению Викторовичу Жаринову, в дружеских дискуссиях с которым вызревали некоторые “теоретические” идеи этой книжки. Впрочем, если они так и не дозрели, то ответственность за это несет исключительно автор...

Магический реализм... Этим термином нередко обозначаются явления, как будто бы утратившие всякую преемственность. Но завидное постоянство, с которым магический реализм возрождается в живописи и литературе (и – соответственно – в искусствознании и литературоведении) XX в., заставляет внимательнее присматриваться не только к самому феномену, но еще и требует нового взгляда на весь духовный контекст уходящего века, века, безусловно, *переходного*, но *переходного от чего и к чему?* Настоящий обзор проблематики магического реализма, опирающийся – помимо первоисточников – на некоторые отечественные (25; 26)* и зарубежные (8; 9) диссертации и специальные исследования (21; 28; 34; 49), не является ни сводным позитивистским компендиумом, ни специальным исследованием с четко заявленной методологией. Неопределенность самого феномена магического реализма заставила искать и специфические способы его описания. Это описание в данном случае включает в себя: 1) определенное количество эмпирических фактов, чтобы читатель всегда мог видеть, какие *конкретные явления* служат основой для обобщающих рассуждений; 2) *попытки построения контекстов разных уровней*: а) магический реализм в историко-литературном и историко-художественном про-

* Цифры в скобках отсылают к списку “Цитируемая и использованная литература” в конце текста.

цессе XX века; б) магический реализм в контексте противостояния рационализма и иррационализма – как попытка снять искусственную дилемму и обусловленные ей противоречия; в) магический реализм в контексте *ноосферического мироощущения* XX в., выработанного наукой (В. И. Вернадский, А. Ф. Лосев и др.), но имеющего достаточно длительную родословную. Естественно, ни один из названных уровней не мог быть в кратком обзоре описан с подобающей основательностью. *Основная цель* заключалась скорее в другом: наглядно показать, что магический реализм не есть некое побочное, “сопутствующее течение” в литературно-художественной жизни XX столетия, но есть такое течение, сквозь призму которого, может быть, наиболее отчетливо просматривается не только вся *основная проблематика двадцатого столетия в целом*, но и протягиваются связующие нити в предшествовавшие столетия и даже, кажется, и в будущее. Автор отдает себе отчет в том, что многие тезисы предлагаемого труда могут быть либо оспорены, либо иначе интерпретированы (отчасти и поэтому текст насыщен эмпирическим материалом). Но что в наш век не может быть интерпретировано по-разному? Продуктивная дискуссия на основе разработанных здесь тезисов, но с существенным расширением источниковедческой базы – это лучшее, на что надеется автор*.

* Прежние попытки автора освоить обозначенную проблематику см. в том числе в статьях: *Гугнин А. А.* Магический реализм: на примере романа Германа Казака “Город за рекой” (1947) // *Творчество Иво Андрича. Миф. Фольклор. История. Литература. Симпозиум к 100-летию со дня рождения писателя.* М., 1992. С. 40–44; *Он же.* Романтизм, модернизм, авангард (Несколько эмпирических наблюдений) // *Международный авангард. Особенности развития.* М., 1993. С. 36–52; *Он же.* XX век как литературная эпоха (выступление на “круглом столе”) // “Вопросы литературы”. М., 1993. Выпуск II. С. 68–74; *Он же.* Магический реализм и социалистический реализм (Несколько тезисов для сопоставительных исследований) // *Знакомый незнакомец. Социалистический реализм как историко-культурная проблема.* М., 1995. С. 76–90. *Он же.* Некоторые проблемы изучения модернизма // *Проблемы истории литературы. Сборник статей.* Выпуск первый. М., 1996. С. 107–112; *Он же.* Роман Альфреда Кубина “Другая сторона” (1909) и истоки модернизации немецкоязычной прозы в XX веке // *Проблемы истории литературы.* Выпуск второй. М., 1997. С. 85–90.

1

Сюрреализм, магический реализм или что-то еще – прикладывайте любые этикетки к этому феномену внерациональной поэтики, но вы не отнимите у этих форм выразительности их благотворности и законности, равно как и их укорененности в экспрессионизме.

Герман Казак, 1961

После второй мировой войны раньше всего обнаружилась жизнеспособность старой традиции, вскоре снова названной “магическим реализмом” (Г. Поль), который в прозе и в поэзии вобрал в себя важные элементы поэтики экспрессионизма и сюрреализма.

Франк Троммлер, 1971

Термин *магический реализм* был впервые введен в обиход немецким искусствоведом Францем Роо (1890–1965, ученик Генриха Вёльфлина): в 1923 г. в статье “К проблеме интерпретации Карла Хайдера. Замечания о постэкспрессионизме”. Но сравнительно широкая дискуссия развернулась в 1925 г. после выхода книги того же автора “Постэкспрессионизм. Магический реализм. Проблемы новейшей европейской живописи”. Анализируя в статье своеобразие пейзажной живописи Карла Хайдера (1846–1912), Ф. Роо обнаруживает сходство его изобразительной манеры с характерными особенностями немецкой и европейской живописи 1920-х годов, которую он в самом общем плане обозначает как *постэкспрессионизм*, чем на его взгляд, подчеркивается “метафизическая связь с экспрессионизмом” (1, с. 598). И тут же он предлагает использовать понятие “магический реализм”, которое лучше подчеркивает новизну наступающей художественной эпохи, хотя и утрачивает указание на временную соотнесенность с экспрессионизмом. Названные (и другие) работы Ф. Роо многократно привлекали

внимание искусствоведов и литературоведов в разных странах, можно сказать, что их актуальность за последние десятилетия заметно возросла. Отсылая за подробностями к самим работам [1–7] и специальным диссертациям [8; 9], я хочу здесь прежде всего подчеркнуть самое общее, что выявилось за десятилетия дискуссий вокруг введенных Ф. Роо терминов.

Предлагая заменить понятие *постэкспрессионизм* на понятие *магический реализм*, Ф. Роо считал необходимым разобраться в соотношении трех, на его взгляд, принципиально различающихся явлений – реализма XIX века, экспрессионизма (в живописи он датировал его 1890–1920 гг.) и магического реализма. При этом для самого Ф. Роо, одного из крупнейших знатоков европейской живописи, при введении нового термина, естественно, важнее всего было доказать его правомерность, для чего, в первую очередь, необходимо было выявить существенные различия постэкспрессионизма = магического реализма с экспрессионизмом. Выяснением этих различий наука и критика занимаются до сих пор, но никто из серьезных исследователей не может пройти мимо оппозиций (экспрессионизм – постэкспрессионизм), выработанных Ф.Роо и получивших разнообразное освещение в его книгах и статьях. Напомню эти оппозиции:

ЭКСПРЕССИОНИЗМ	ПОСТЭКСПРЕССИОНИЗМ
Экстатические (от экстаз. – А. Г.) предметы	Обыкновенные, обычные предметы
Много религиозных сюжетов и тем	Очень мало религиозных сюжетов
Подавление объекта	Прояснение объекта
Ритмизирует	Изображает
Возбуждает	Углубляет
Необузданность	Скорее строгость и пуризм
Динамичность	Статика
Громко	Тихо
Суммарно	Детализированно
Передний план	Передний и задний план + отдельный образ
Устремленность вперед	Но также и бегство назад
Укрупненно	Укрупненно + расщепленно
Монументально	По принципу миниатюры
Тепло	Прохладно, даже холодно
Пастозная живопись	Лессировочная живопись
Шероховато	Приглаженно, нюансированно

Словно необработанный камень	Словно отполированный металл
Оставляя следы рабочего процесса (фактуры)	Уничтожая следы рабочего процесса (чистая объективация)
Экспрессивная деформация объектов	Гармоническое очищение предметов
Царство диагоналей, зачастую острые углы	Скорее прямоугольники, расположенные параллельно раме
Не подчиняясь окантовке	Прочно располагаясь в окантовке
Самобытность	Культивированность

Разумеется, вышеприведенный перечень оппозиций (2, с. 119–120) носит еще слишком отвлеченный характер, и Ф. Роо вовсе не “зацикливается” на такой суммарной характеристике искусства постэкспрессионизма. Постэкспрессионизм = магический реализм вовсе не предстает в его работах монолитным течением, он выделяет в нем *семь групп* художников – в зависимости от характера использования названных им способов и приемов письма и удельного веса тех или иных принципов в общей палитре художника.

Если попытаться, абстрагируясь от многих важных деталей и подробностей, представить концепцию магического реализма Ф. Роо в самом обобщенном виде, то соотношение всех трех членов оппозиции (реализм – экспрессионизм – магический реализм) будет выглядеть следующим образом: реализм XIX века (Ф. Роо ссылается на француза Г. Курбе и немца В. Лейбля) стремился к максимально точному воспроизведению определенного фрагмента действительности, в котором индивидуальность и характерность увиденного художником сознательно направлялись на выражение типичных закономерностей общественного бытия. Чтобы глубже понять картину художника-реалиста, необходимо лишь, взглядываясь в нее, мысленно раздвинуть раму и в воображении “дорисовать” ее сходными фигурами, предметами и пейзажами. В художественном мире экспрессионизма изображаемые объекты подвергаются “экспрессивной деформации”, “ритмизируется” и “динамизируется” композиция произведения. Отчетливо выраженная в экспрессионизме деформация предметного мира носит заведомо *субъективный* характер, но этот субъективизм по-своему тяготеет к типизации и объективизации. Но какого рода эта типизация и объективизация и каково ее основное отличие от типизации

реалистической? (И здесь – для краткости изложения – мне придется “усилить” наблюдения Ф. Роо несколькими собственными размышлениями.)

Объективизированная и типизированная изобразительность реалистов стала восприниматься экспрессионистами как чересчур статичная, не передающая динамики современной им действительности, не выражающая направление и цели движения этой действительности. Они почувствовали себя визионерами и ясновидцами, которым открылось будущее. Это будущее виделось как вихрь, сметающий и разрушающий, и уж в любом случае *деформирующий* всю окружающую их наличную предметную реальность. Эсхатологическое ощущение “конца света” – неотъемлемая часть мироощущения ранних экспрессионистов, равно как и надежд многих экспрессионистов (не только “левых”) на новое “возрождение”. Древняя формула “умри – и возродись” по-своему точно и наглядно выражает эволюцию и неизбежный конец экспрессионизма, и прежде всего его крайний субъективизм. Но субъективизм этот весьма сложного свойства. Экспрессионисты *провидчески* почувствовали нестабильность XX века, его размытость и деформированность, его будущие агонии и катастрофы. Конец XX века однозначно подтверждает правомерность подобного визионерства. Важнейшим, хотя до сих пор еще явно недостаточно изученным наукой, художественным достижением экспрессионизма является возвращение человека и созданного им предметного мира *из мира цивилизации в лоно природы*. Ранние романтики (Новалис, Тик, Вордсворт и Кольридж) не выделяли человека из мира Природы. Реалисты же акцентировали внимание прежде всего на изучении цивилизационного пространства, самим же человеком созданного и постоянного им пересоздаваемого. Под влиянием позитивистской науки XIX века (а затем и марксизма, совершенно естественно воплощающего и венчающего *самодовольство* и *самобахвальство* позитивизма) постепенно стало казаться, что цивилизационное пространство (коли уж оно создано человеком) вполне может быть *перестроено* человеком на новых, научных, разумных основаниях. Подобная аргументация в той или иной мере характерна для всего так называемого *критического реализма*

и так или иначе связана с дальнейшей *секуляризацией общественного сознания*, которая, зародившись в эпоху Возрождения и Просвещения, нарастала затем в течение XIX–XX вв. Экспрессионисты – продолжая во многом дело ранних романтиков – субъективно деформировали предметный образ цивилизационного пространства, разрушали его. Но этим своим субъективизмом, этим, казалось бы, немотивированным разрушением очевидных пропорций и прекрасных видимостей они разрушали позитивистский миф о способности человека сотворить общественную гармонию. Деформация цивилизационного пространства, выражавшаяся в деформации воплощающих его предметов, включая и самих людей, выступала у ранних экспрессионистов (Г. Тракль, Г. Гейм, Я. Ван Годдис...; с этой точки зрения в эту же группу попадают и австрийцы Альфред Кубин и Франц Кафка) не столько как итог деяний самих людей, сколько как следствие грандиозной естественно-природной катастрофы, перед которой человек просто бессилен, ибо он сам и все созданное им цивилизационное пространство являются лишь крохотной частью Природы и Космоса (или Божественного мироздания, что в данном контексте одно и то же). Так *через крайний субъективизм* в восприятии экспрессионистами позитивистского образа мира происходило *восстановление объективной картины самого мироздания*. Изуродованный экспрессионистами внешний облик предметного мира на самом деле гораздо точнее отражал *реальное состояние человеческой цивилизации* в XX веке, чем уродливо-оптимистическая, прогрессистская модель того же века во всех ее разновидностях и оттенках. Даже более того: деформированный *внешний мир* экспрессионистов по-своему (то есть на свой, “перевернутый лад”) был *точной копией* деформированного под влиянием господствующей позитивистской модели мира *внутреннего мира* (сознания) общества. *Став кривым зеркалом перед божественным мирозданием, экспрессионисты поставили точный диагноз искривленного общественного бытия и изуродованного идеологического сознания*. При таком – на мой взгляд, вполне очевидном – подходе в истории экспрессионизма невозможно обойтись по крайней мере без Ван Гога

и Э. Мунка (10, с. 228), хотя, видимо, действительно не обязательно зачислять туда же и Сезанна (11, с. 13).

Пронзая духовным взором бездуховный предметный мир человеческой цивилизации, экспрессионисты срывали с него покров первичной видимости – и цивилизационное пространство тут же “обнажалось”, в самом буквальном смысле обнаруживало свою деформированность и неприглядность. Тем самым экспрессионисты декларировали *примат духовного видения* объекта изображения над объектом как таковым. Но где пределы допустимой деформации объектов внешнего мира? История искусства и литературы XX века показала, что этих пределов не существует. То есть *сдвиг в субъективизацию* восприятия все же независимо от нас существующего мира (мироздания) в XX веке произошел огромный, и уже в первые два десятилетия темпы были набраны стремительные. Безусловно, этому способствовали открытия З. Фрейда и К. Г. Юнга, активно использовавшиеся уже экспрессионистами, возведенные в абсолют сюрреалистами, хотя не только они. Но вернемся к нашему “треугольнику” (реализм – экспрессионизм – магический реализм). Реалисты стремились выдерживать определенное равновесие между “объективным миром” и субъективным видением его. Насколько это им удавалось – вопрос почти праздный, ибо ответ на него предполагает, что отвечающий сам точно знает пределы своей собственной субъективности в самих подходах к ответу. Именно наш, отечественный, опыт сегодня особенно предостерегает нас от крайностей, проистекающих, в первую очередь, от слишком уж большой уверенности в своей правоте, базирующейся прежде всего на наших *убеждениях*. Но как проплыть между между Сциллой полной аморфности изложения и Харибдой четкой ясности в ответах на все вопросы? Один из способов – постоянное сочетание “очевидного” и “невероятного”, всем известного и тривиального – и неожиданного, потому что ничто не может убедить нас лучше, чем самое обыденное и тривиальное, которое в самый неожиданный момент поворачивается *именно для нас* необыкновенной стороной, при этом, однако, ничего не утрачивая по сути от своей тривиальности.

Субъективизм экспрессионизма можно в каком-то смысле обозначить как *принцип карикатуры* (но в исконном значении слова, от итальянского *caricare* – перегружать). Экспрессионисты постоянно “перегружали” предметный мир действительности своим деформированным субъективизмом, хотя их “карикатуры”, очевидно (как все хорошие карикатуры), помогали выявить в этой действительности черты, не столь заметные в ее обыденной, неокарикатуренной, видимости. Реалисты достигали того же (или почти того же) с помощью гротеска и сатиры, и некоторые экспрессионисты охотно использовали эти приемы (достаточно вспомнить хотя бы Г. Гросса). Но даже ярчайшие “карикатуры” реалистов (“Ревизор” Гоголя, “История одного города” Салтыкова-Щедрина и т. д.) абсолютно свободны от эсхатологической и метафизической тревоги экспрессионистов. “Процесс” и “Замок” Ф. Кафки при всем желании и самом примитивном чтении никак не удастся свести к карикатуре на бюрократическую систему в Австрийской монархии – метафизика здесь, можно сказать, “выпирает” из каждой страницы. Наиболее “экспрессионистичен” роман “Бесы” Ф. М. Достоевского, особенно его финал, но и здесь речь идет не о “конце света”, а о некоем художественном диагнозе состояния российского общества с учетом возможных перспектив развития “болезни”.

Радикальность разрыва экспрессионизма с реализмом XIX века, а также утрирующими (натурализм), размывающими (югендстиль) его течениями, по-настоящему, кажется так и не была осознана, потому что экспрессионисты, начиная делать свои открытия в чисто художественной сфере, двигались поначалу совершенно интуитивно и теоретически себя никак не осознавали. Пора, видимо, окончательно отбросить вульгарную привычку оценивать художественные и литературные течения по внешним, “организационным”, принципам – эти принципы ничего или почти ничего не дают для понимания внутренних закономерностей самого искусства, а многочисленные манифесты различных кружков и групп чаще всего затемняют сущность и место конкретных явлений в историко-культурном процессе в целом: непосредственные участники исторического “действия” почти никогда не пони-

мают его подлинной сути и чаще всего выдают желаемое или вовсе мнимое за действительное. Основоположники экспрессионизма, голландец Винцент Ван Гог и норвежец Эдвард Мунк, хотели выразить своими картинами прежде всего свою болящую и *кричащую душу* (не случайно именно картина Мунка “Крик” (1893) до сих пор нагляднее всего передает глубинную сущность экспрессионизма), “деформация” мировосприятия и экспрессионистский способ письма появились в их творчестве за 30 лет до того, как немецкие экспрессионисты придумали термин *экспрессионизм* и стали сочинять свои манифесты.

В самом обобщенном виде эпохальная особенность экспрессионизма в истории культуры состоит в том, что, расшатывая мир предметной реальности, экспрессионисты визионерски изобразили крах самой этой реальности, но не как дело рук человеческих (хотя и такое было тоже, но не это в данном случае самое главное), а как следствие тотальной природно-космической катастрофы. Невозможно свести деформированный предметный мир Ван Гога *только* к его больному художественному воображению, *только* к его субъективному видению мира. Ван Гог – художник-ясновидец, увидевший и изобразивший то, чего тогда не увидели другие: крах, определенного типа цивилизации зависит не столько от самого человека, сколько от Природы, создавшей этого человека и эту его цивилизацию. В картине Э. Мунка кричит не какая-то определенная и конкретная женщина – это крик ужасающего прозрения если не перед Страшным Судом, то перед страшной катастрофой, превосходящей возможности человека предотвратить ее. И хотя этот *крик*, эту квинтэссенцию одинокого, сумасшедшего и потому бессмысленного вопля, никто не слышит, ибо он обращен не к людям, а в Пустоту, во Вселенную, к Богу, - но тем хуже тем, кто не слышит: их самих, их детей и внуков впереди ждет XX век, который *должен* заставить их задуматься и, может быть, даже и услышать этот вопль из века XIX.

Если натуралисты и импрессионисты лишь слегка расшатывали детерминированно-позитивистскую картину мира, если эстетствующие течения конца XIX – начала XX вв. стыдливо закрывали глаза и уши, чтобы не видеть и не

слышать надвигающиеся катастрофы и устраивая изощренные “пиры *накануне* чумы”, если декаденты всех мастей монотонно (хотя порой и весьма критически) стонали и жаловались *неизвестно кому*, то экспрессионисты были, по сути, единственными (если иметь в виду не отдельных художников, а духовное движение в целом), кто бесстрашно взвалили на себя непомерный, воистину нечеловеческий груз – напрямую и без околичностей выразить сущность грядущей эпохи. Можно ли после этого удивляться, что этот непомерный груз, придавив столь многих из них, других заставил почти сразу же искать пути облегчения? Первопроходец Ван Гог сошел с ума и покончил с собой, Мунк едва не последовал за ним, но с помощью врачей кое-как вышел из “мертвой петли” экспрессионизма; подобная же судьба ждала многих немецких и австрийских экспрессионистов: правда к самоубийствам или умопомешательствам прибавлялись еще ранние смерти на фронтах первой мировой войны или от преследований фашистов.

По многим типологическим признакам экспрессионисты близко соприкасаются с ранними романтиками: их роднит прежде всего полное недоверие к позитивизму (пускай он и носил в XVIII в. громкие названия Разума и Просвещения), предпочтение иррационального видения мира рациональному, решительная ломка унаследованных художественных форм. Романтизм и экспрессионизм – равновеликие по мощности “мины”, взрывавшие позитивистский научно-философский фундамент человеческого общежития, напоминавшие о непрочности или даже иллюзорности рационального сознания и основанного на нем общежития. Но романтическое иррациональное сознание постепенно и достаточно мирно перерастало в позитивистское, реалистическое. Так же и катастрофическое иррациональное мировосприятие экспрессионизма довольно быстро стало “вырождаться”: людям свойственно искать твердые опоры (людьми же разрушенные) и пытаться рационализировать новый опыт. Экспрессионисты и здесь не были исключением. Пережитое в визионерских озарениях требовало выхода в реальную жизнь, требовало *действия*. Для художника всегда важнейшее деяние – это творчество. Но странным образом немецкие и австрийские

экспрессионисты в 1910-е гг. полностью *отождествили деяние и творчество* – об этом хорошо свидетельствуют даже сами названия их журналов, альманахов и отдельных произведений: “Действие” (Die Aktion), “Буря” (Der Sturm), “Трибуна”, “Революция”, “Восстание” и т. д. Эти действия и, “бури” и “революции” поначалу была почти столь же безадресными, как и “крик” Мунка. Но первая мировая война, революция, яростная борьба политических партий и гражданская война – все это не могло не заставлять экспрессионистов постепенно “приземляться” и “рационализироваться”; деформированный мир становится вполне конкретным, когда тебе суют в руку винтовку и приказывают стрелять. Этот процесс “заземления” космических поползновений экспрессионизма по существу является и процессом его умирания. Надолго остаются приемы, навыки экспрессионистской манеры письма, но они служат уже совершенно иным целям. Это уже не эпохальные художественные открытия, а повседневная эксплуатация этих открытий. Оттого уже в конце 1910-х годов сами же художники и писатели в полный голос заговорили о “смерти” экспрессионизма. Магический реализм возникает как способ (один из способов) и как форма (одна из форм) преодоления кризиса экспрессионизма. Но для серьезного разговора о магическом реализме требуется еще несколько предваряющих “вводных”, ибо магический реализм, кажется, больше всего напоминает уравнение со многими неизвестными.

2

Из неосмысленной имитации видимости, из вырождения в пустые декорации, из ложной и сентиментальной мистики мы выйдем к трансцендентной предметности, которая может вырасти из глубокой любви к природе и людям.

Макс Бекман, 1918

В одном из лучших обзоров немецкого экспрессионизма Р. Хаман и Й. Херманд, рассматривая многочисленные конкретные факты в широком контексте культуры XIX–XX вв., пришли к целому ряду почти парадоксальных наблюдений, против которых, однако, вряд ли возможно возражать по существу. В индивидуалистическом анархизме и эротически окрашенной патетике многих экспрессионистов они разглядели типично мелкобуржуазную модель поведения, во многом сопоставимую с патетикой поколения младогерманцев, в 1830-е годы, шокировавших художественные вкусы бидермайеровской эпохи (12, с. 113–114). Но экспрессионистский индивидуалистический бунт по целому ряду признаков заметно отличается от всех предшествовавших ему всплесков индивидуалистического бунтарства нового времени: штурмерского (“Страдания юного Вертера” Гёте), раннеромантического (“Люцинда” Ф. Шлегеля), младогерманского (“Валли сомневающаяся” К. Гуцкова). При всей экстатичности и эмоциональности немецкого экспрессионизма в нем с самого начала развернулись процессы *деперсонализации лирического героя*, которые объективно должны были привести к разрушению субъективно-лирических компонентов произведения со всеми вытекающими отсюда последствиями. Экспрессионистское искусство, *теоретически* провозглашающее всеобщее духовное братство и человечность, *в действительности* чаще всего изображает бесчеловечность, варварство, едва ли не людоедство. Здесь господствуют “элементарные силы” (das Elementare). “Большинство экспрессионистских образов воздействуют как определенные импульсы бессознательного

и легко поддаются рационализации с помощью таких координат, как либидо и инстинкт разрушения. Таким образом начинается далеко идущее разрушение всех прежних представлений о “я”, которое теперь уже вообще не допускает “вчувствования” в сентиментальном смысле. Во всем можно наблюдать обесчеловечивающую деформацию, редукцию в типологическое или карикатуристическое искажение, которое приводит к прогрессирующему овеществлению всех изображаемых состояний и отношений... В экспрессионизме происходит последовательная деперсонализация и тем самым овеществление изображенных содержаний, ведущее в гораздо более прохладные и рациональные сферы” (12, с. 121).

Своеобразной иллюстрацией точности вышеприведенных наблюдений может стать “Легенда о мертвом солдате” (1918) Б. Брехта, которую легко представить нарисованной Г. Гроссом или О. Диксом. О “мертвом солдате” Брехта можно размышлять, рассуждать и делать выводы, но ему нельзя сопереживать, в него нельзя вчувствоваться, ибо он начисто лишен признаков конкретного жизнеподобия, он может быть “пищей” для ума, но не для сердца. Важнейшая тенденция экспрессионизма – изображать не “кричащего”, а “крик”, не “падающего”, а “закон тяготения”, не “скорбящего”, а “скорбь” – почти сразу же стала подталкивать художников на путь *обобщенности через овеществленность*. Таким образом, новая вещественность (*Neue Sachlichkeit*) зарождалась в недрах самого экспрессионизма, подчиняясь не эмоциональности манифестов и душевных порывов, а внутренней логике исторического процесса и самого искусства, долгое время скрытых от непосредственных участников. Никакого противоречия между процессами в жизни и процессами в искусстве, кажется, не было. Экспериментальная многоликость и многовариантность искусства с конца XIX в. и до 1920-х годов соответствовала “многовариантности” самой жизни, включавшей в себя различные “сценарии” возможного развития событий. При наличии подобной многовариантности нет ничего удивительного, что само понятие “*Sachlichkeit*” и “*Neue Sachlichkeit*”, впервые “озвученное” в Германии, кажется, в 1900 г. (24, с. 73; 12; 19), в течение 20 лет проходило период “внутриутробного” развития, чтобы в начале 1920-х

годов выплеснуться, наконец, на поверхность художественной и литературной жизни как идеология искусства, как *мощная художественная программа*, захватившая в свою орбиту все виды, жанры и разновидности искусства.

Несколько слов о термине и его вариантах в русском языке “Итак, “*Sachlichkeit*”. Это – вещественность, деловитость, целесообразность, объективность конструктивность, предметность. Множественность значений, имеющих определенную общность, соответствует рассматриваемому явлению. Все другие, близкие понятия, производимые от слов “*Ding*” (вещь, предмет) и “*Objekt*” (объект), покажутся менее подходящими”, – констатирует В. С. Турчин (20, с. 124). И. М. Фрадкин, один из немногих отечественных литературоведов, обращавшихся к данной теме, обосновал в 1976 г. термин “*новая деловитость*”, предложив обществоведческий подход к разграничению экспрессионизма и постэкспрессионизма: экспрессионизм – искусство периода общественной нестабильности, *новая деловитость* – искусство периода относительной стабилизации после первой мировой войны и революционных потрясений. Не потеряла актуальности попытка исследователя рассмотреть проблематику в более широком культурологическом аспекте: “*Новая деловитость*” была, строго говоря, не художественным течением, а скорее жизнеощущением, “*современным стилем жизни*”. Она проявлялась не только в искусстве, но и в быту, в одежде и прическе, в характере интересов и увлечений... Художники и философы провозглашали новые эстетические принципы – принципы функциональной эстетики: взамен архаических критериев красоты, взамен смешения чувств и экзальтированной духовности экспрессионистов они призывали... видеть красоту времени в документе, факте, прикладной полезности предмета” (30, с. 95). В качестве характерных представителей “*новой деловитости*” И. М. Фрадкин анализирует творчество Эриха Кестнера (1899–1974), Йохима Рингельнаца (1883–1934), Германа Кестена (р. в 1900 г.) и Карла Цукмайера (1896–1977). Н. С. Павлова, считая крупнейшими представителями “*новой деловитости*” Э. Кестнера и Г. Кестена, присоединяет к ним и Альфреда Дёблина (1878–1957) и, в первую очередь, роман “*Берлин – Александрплац*” (1929)

(31, с. 216–219). Продолжая обсуждения термина “новая деловитость” или “новая вещественность”, можно было бы привести целый ряд аргументов в пользу перевода “Neue Sachlichkeit” как “новая предметность”, при таком переводе, в частности, само содержание термина гораздо отчетливее выражало бы сущность нового художественного течения, в рамках которого новый взгляд на мир достигался прежде всего с помощью особого (нового) видения предметов окружающего мира, создавая ту самую “трансцендентную предметность”, о которой уже в 1918 г. говорил М. Бекман. Но разумнее всего, видимо, просто оставить немецкий термин без переводческой интерпретации, транскрибируя латиницу в кириллицу: итак, “Neue Sachlichkeit” = “Нойе захлихькайт” = НЗ.

В качестве термина НЗ впервые обнаруживается в Германии в 1923 г. в статье Густава Фридриха Хартлауба, директора художественного салона в Мангейме. Пауль Вестхайм, редактор журнала “Дас кунстблатт”, летом 1922 г. решил организовать широкую дискуссию по проблемам современного искусства, для чего разослал редакционное письмо ведущим художникам, писателям и любителям искусства, предлагая им высказать свое мнение о специфике современного художественного развития в Германии, особенно же по проблеме “нового натурализма” (с. 19, с.7). Г. Ф. Хартлауб в своем ответе не только дал первую развернутую характеристику НЗ, но и выделил в НЗ два крайних направления: правое крыло (“консервативно-классицистическое”), стремящееся преодолеть хаос нарочитым выпячиванием вневременно здоровой предметности окружающего мира, и левое крыло, пытающееся “в нервном порыве саморазоблачения обнажить хаос как истинный лик нашего времени”(19, с. 7). Хартлауб решил уже в 1923 г. провести выставку под вывеской НЗ (“Die neue Sachlichkeit”) и разослал приглашения 52 художникам. По разным причинам сроки открытия были сдвинуты и выставка “Нойе захлихькайт. Немецкая живопись после экспрессионизма” была проведена в Мангейме с 14 июня по 13 сентября 1925 г. Затем выставка переместилась в Дрезден, Хемниц, Эрфурт и Дессау. Выставку посмотрели тысячи людей, о ней сообщала массовая пресса – этим прежде всего и объясняется широкое распространение термина НЗ в массо-

вом восприятии того времени. На выставке были представлены 32 немецких художника, в том числе Макс Бекман, Отто Дикс, Георг Гросс, Александр Канольдт, Карл Хуббух, Георг Шольц, Георг Шримпф, Эрнст Хайдер, Генрих Мария Даврингхаузен, Карло Мензе, Вильгельм Хайзе и др.

Таким образом, прежде всего можно констатировать, что в 1923 г. одновременно появились два термина – *магический реализм* и *нойе захлихькайт* – для обозначения того нового, что возникло в немецком искусстве после экспрессионизма, что было направлено на *преодоление экспрессионизма*, а прежде всего – против субъективно-чувственного, своевольно-волюнтаристского взгляда на предметный мир, лишавшего этот предметный мир своих собственных, не зависящих от эмоционально-субъективного восприятия контуров. Несмотря на то, что термин НЗ получил в 1920-е годы значительно более широкое распространение, чем магический реализм, оба термина продолжают соперничать вплоть до настоящего времени: в названиях художественных выставок, в статьях и монографических работах, литературных и художественных энциклопедиях, когда эти термины вообще туда попадают (волей providения, ибо никакой научной логики здесь нет: в “Краткой литературной энциклопедии”, например, термин “магический реализм” употребляется многократно в статьях о разных писателях, но статья о самом “магическом реализме” отсутствует). Настоящей проясненности проблемы до сих пор не возникает – ни в искусствознании, ни в литературоведении. Это связано с целым рядом вполне объективных трудностей, основная трудность все же в том, что анализируемое явление (а, точнее, огромная совокупность разноликих явлений) не поддается адекватному анализу с традиционных позиций – как бы эти позиции ни модернизировались. Современные исследователи по существу продолжают работу Ф. Роо или Г. Ф. Хартлауба, привлекая новый материал и уточняя отдельные детали. И мне придется начать с того же, а именно с уточнения некоторых деталей.

3

Кажется, никто до сих пор не обратил серьезного внимания на самое основное различие в бытовании разбираемых терминов. Термин магический реализм оказался, наверно, самым “блуждающим” термином XX века, это своеобразный “ванька-встанька”, в то время как НЗ вполне строго соотносится с искусством и литературой 1920-х годов и достаточно редко “перебрасывается” (как традиция в живописи) на искусство последующих десятилетий. Между тем даже самая предварительная работа с терминами может вывести исследование на некоторые новые проблемы, с помощью которых и сами рассматриваемые термины получают немаловажное дополнительное освещение. Возьмем в качестве отправной точки современный и достаточно авторитетный “Словарь искусства”: “Магический реализм – постэкспрессионистское стилевое течение в живописи, известное также под названием “новая предметность” (Neue Sachlichkeit); понятие было разработано Францем Роо. Оба понятия первоначально обозначали лишь различные аспекты одного явления. Сейчас определение магический реализм распространилось на все направления современной живописи, которые с помощью “реалистических” средств изображают странную, загадочную, “магическую” сторону вещей (предметов), – таким образом магический реализм распространяется на течение *Pittura metafisica* и тем самым даже и на сюрреализм (причем во Франции не различают магический реализм и сюрреализм)” (10, с. 523). Уже это нормативное (?) определение вводит целый ряд новых проблем, указывающих, в первую очередь, на общеевропейский контекст рассматриваемых явлений. Посмотрим с этой же точки зрения определение НЗ в том же словаре: “Нойе захлихькайт, обозначение явления европейской живописи, возникшего как реакция на экспрессионизм, которое около 1920 г. превратилось в художественное течение со многими представителями (Г. Шольц, Г. Шримпф, А. Канольдт и др.) и, как, например, О. Дикс, с социально-критическими тенденциями. Понятие НЗ было введено Г. Ф. Хартлаубом в 1923 г. как программное слово для художест-

венной выставки, которая состоялась, правда, лишь в 1925 г. в художественной галерее в Мангейме. НЗ представляет собой реализм особого качества: все предметное рассматривается с обостренной внимательностью, прорисовывается с предельной четкостью и прочно помещается в простую и ясную композицию, часто настолько прочно, что – как следствие – возникает ощущение неподвижности и окостенелости. В этом выражается также реакция НЗ против импрессионизма. – НЗ называют также направлением в архитектуре, интерьере и художественном промысле 1920-х годов, которое стремилось уйти от подражания историческим стилевым формам и достичь функциональности и целесообразности; это течение зародилось около 1900 годов (веризм). В Италии с 1923 г. новый строительный стиль, стремящийся к обозримости, ясности и целесообразности, соответствующий немецкому НЗ, называют “Stile Novecento” (10, с. 599–600).

В обоих определениях, учитывающих “движение” терминов во времени и пространстве, а также накопившуюся научную литературу, немало любопытного, прямо или косвенно относящегося к нашей проблематике. Обратим внимание пока лишь на загадочную форму в первом определении (“Оба понятия первоначально обозначали лишь различные аспекты одного явления”), потому что о “различных аспектах одного явления” применительно к данным терминам не говорили ни Ф. Роо, ни Г. Ф. Хартлауб, ни следовавшие за ними критики. К этой загадке мы должны будем вернуться, а пока обратимся к понятию “метафизической живописи” (*Pittura metafisica*), с которым авторы словаря связывают магический реализм и даже сюрреализм. Те же авторы отмечают, что *метафизическая живопись* как художественное направление была основана в 1911–1915 гг. итальянским художником Джорджио Кирико (1888–1978); впоследствии к нему присоединились Д. Моранди и К. Карра. “Художники выстраивали с помощью необычайной жесткости рисунка и обостренной (утрированной) пластичности застывший, загадочный мир, в котором предметы утрачивали свой привычный смысл. Фигуры на картинах зачастую представляют собой группировки отдельных частей тела или построения из нанизанных друг на друга геометрических форм; они помещены одиноко и без

всякой связи между архитектурными кулисами или на вымерших площадях. Картины сконструированы с учетом перспективы, но художники-метафизики использовали ирреальный эффект утрированной перспективы или нарушали законы перспективы, размещая отдельные формы на разных линиях горизонта, чтобы усилить изолированность предметов. Направление распалось в 1920 г., но его идеи были подхвачены сюрреалистами. Огромное влияние метафизиков не ограничилось живописью, оно распространилось также и на пластические искусства...” (10, с. 667). В оригинальном современном словаре В. Г. Власова “Стили в искусстве” сообщается, что “метафизическое искусство” “было близко *символизму* и стало провозвестником другого, мощного художественного течения – *сюрреализма*. Когда в 1924 г. Дж. де Кирико приехал в Париж, он с большим успехом выставил свои “метафизические” картины на первой выставке французских сюрреалистов” (17, т. 1, с. 326). Пока обратим внимание лишь на то, что на сюрреализм нас выводит, с одной стороны, итальянская *метафизическая живопись*, и, с другой стороны, магический реализм – я намеренно поставил в начале работы два эпиграфа: Германа Казака (1896-1966), признанного классика магического реализма в литературе ФРГ, и Ф. Троммлера, вдумчивого исследователя этой литературы. Они оба, и словно в один голос, выстраивают некий литературный “треугольник” (экспрессионизм – магический реализм – сюрреализм), причем оба считают экспрессионизм важным источником магического реализма, но далее их мнения как бы расходятся: Г. Казак считает магический реализм и сюрреализм явлениями синхронными и фактически почти взаимозаменяемыми, Ф. Троммлер полагает, что сюрреализм, как и экспрессионизм, предшествовал магическому реализму, который затем “вобрал в себя важные элементы их поэтики” (39, с. 23). Как видим, даже первая попытка прорваться через терминологические “дебри” дала определенный результат, хотя пока еще весьма относительный. Двинемся дальше. Немецкий “Словарь искусства”, определяя истоки НЗ, ссылается на *веризм*, сам же *веризм* определяется следующим образом: “Первоначально – натуралистическое направление в итальянской опере, которое черпало свои темы из повседневности. С измене-

нием значения понятие применяется к любому реализму с социально-критической направленностью (Г. Гросс, О. Дикс, *нойе захлихькайт*) “(10, с. 884). На самом же деле в итальянской *литературе* веризм появляется по крайней мере с 1870-х годов и представляет собой своеобразный вариант натурализма, не идентичный, однако, французскому и развивавшийся собственными путями (16, с. 996–997). В Германии термин веризм был впервые использован В. Хаузенштейном в 1920 г. для характеристики новых – постэкспрессионистских – тенденций в искусстве, которые он обнаружил в творчестве Г. Гросса и Г. М. Даврингхаузена. В произведениях немецких веристов, по мнению В. Хаузенштейна, натурализм возвращался в более радикальном, непримиримом облики. Известный искусствовед П. Ф. Шмидт назвал в 1924 г. веристами (в статье, которая так и называлась “Немецкие веристы”) О. Дикса, О. Грибеля, Г. Гросса и Р. Шлихтера, которые, на его взгляд, полностью порвали с экспрессионизмом и в равной мере революционизировали форму и содержание (13, Bd. 5, S. 400–401).

Итак, в 1924 г. в Германии одни и те же художники-постэкспрессионисты в зависимости от воли того или иного авторитетного критика могли считаться магическими реалистами, веристами или зачисляться в НЗ. По вышеозначенным причинам (и, в первую очередь, из-за выставок, проходивших под вывеской НЗ и достигших сравнительно большой аудитории) термин *нойе захлихькайт* оказался на определенное время доминирующим, хотя и термины веризм и магический реализм продолжали употребляться в критике. При этом содержание понятия веризм было в 1920-е годы настолько очевидным, что не требовало специальных дискуссий: произведение причислялось к веризму, если содержало острую социальную критику действительности – независимо от манеры исполнения, которая могла быть и неонатуралистической, и гротескно-сатирической, и карикатурно-пародийной. Понятно, что со временем многие художники-веристы стали членами КПП и так или иначе вписались в ряды представителей пролетарско-революционного искусства. В рамках НЗ веристы представляли самое левое крыло течения, зачастую вовсе нарушая допустимые границы отклонения от “пред-

метности”. Магический реализм, тесно соприкасаясь с НЗ в требованиях предметности и конкретности изображения, а также наличия у картины “двойного дна”, по сути имел с веризмом еще меньше точек соприкосновения, чем НЗ. Его основной питательной почвой было сочетание (всякий раз в разных пропорциях) экспрессионизма, “метафизического искусства” и НЗ; сюрреализм был его современником, во многом очень близким, с которым ему пришлось “выяснять отношения”. Но то, что было сложно в живописи, в литературе, как представляется, оказалось намного проще.

4

Факты имеют значение лишь настолько, чтобы дать художнику возможность сквозь них достичь того, что сокрыто за ними...

Земля – это исполинский пейзаж, созданный для нас Богом. На него надо смотреть так, чтобы ничего от нас не заслонялось. Никто не сомневается, что не может быть истинным то, что предстает как внешняя реальность. Реальность должна быть создана нами. Мы должны докопаться до смысла предмета. Нельзя довольствоваться описанным фактом, принятым на веру или являющимся плодом воображения, картина мира должна иметь чистое, не искаженное отражение. Но таковое есть лишь в нас самих.

*Казимир Эдмид.
Экспрессионизм в поэзии, 1917*

В 1923–1926 гг. термин “магический реализм” имел хождение в Германии для обозначения постэкспрессионизма в живописи, наряду с ним использовались термины веризм и нойе захлихькайт, последнее понятие, как уже отмечалось, получило сначала более широкий резонанс из-за художественных выставок в пяти городах и связанных с ними рекламы и прессы. Но ситуация заметно изменилась в 1927 г., когда термин “магический реализм” начинает тиражироваться на французском и испанском языках, “прикрываемый” достаточно заметными авторитетами.

Итальянский писатель и критик Массимо Бонтемпелли (1878–1960) стал издавать в 1926 г. в Риме литературный журнал “900” (“Новеченто”)*. Журнал выходил на французском языке, членами редколлегии были ирландец Джеймс Джойс, француз Пьер Мак-Орлан, немец Георг Кайзер и др. Идеино-эстетическая программа журнала была сформулиро-

* “900”, Cahiers d’Italie et d’Europe. В 1926–1927 гг. вышло 8 номеров журнала.

вана как “европейская попытка” (“tentative européenne”) теоретически обосновать и способствовать распространению такой формы литературы, которая соответствовала бы духовной и общественной ситуации в Европе XX века (9, с. 13–15). Практическим издателем и основным теоретиком был сам М. Бонтемпелли, который в 1927 г. – после нескольких попыток найти подходящий термин (в т. ч. встречается у него и понятие “мистический реализм”) – впервые употребил термин и стал разрабатывать понятие магического реализма (“réalisme magique”). Описывая в первом номере усложнившуюся ситуацию человека в современном мире, Бонтемпелли говорит, что задача современного искусства состоит в том, чтобы вернуть человеку духовную родину, создав своеобразную “духовную геометрию” (“une géométrie spirituelle”). Мир человека, по Бонтемпелли, состоит из двух реальностей, внешней и внутренней, и обе эти реальности художник (для Бонтемпелли, прежде всего – писатель-прозаик) должен сконструировать заново. Писатель должен в своей прозе органически соединить “мир реальный” (“monde réel”) и “мир воображаемый” (“monde imaginaire”). При этом *воображение* художника выдвигается на центральное место, так как без воображения он не может творить новые мифы и легенды, без которых нельзя воссоздать сложное “двоемирие” XX века.

Находя определенные точки соприкосновения с метафизической живописью и сюрреализмом, Бонтемпелли решительно отмежевывался от футуризма, видя в нем антипод “новечентизма”. Предшественников магического реализма он находит в художниках кватроченто: А. Мантенья, Г. Мазаччо, Пьеро делла Франческа (на эти имена обращал внимание еще Ф. Роо, говоря об исторических истоках постэкспрессионизма). Бонтемпелли проводит разграничительную линию между “новечентизмом” = магическим реализмом, возникающим из напряжения между “реалистической точностью” (“précision réaliste”) и “магической атмосферой” (“atmosphère magique”), и поверхностным, одноплановым реализмом; одинаково неприемлема для него также и “фантазия ради фантазии” (“Fantaisie pour la fantaisie”). Мир произведения магического реализма, по Бонтемпелли, это не мир сказки, но обыкновен-

ный мир прозаической повседневности, который буквально “кишит” тайнами, загадками и авантурными приключениями.

Одним из основополагающих принципов является для Бонтемпелли приоритет содержания над формой: произведение должно быть понятным, переводимым, отчасти поэтому “900” издавался на французском языке и по большей части состоял из переводных работ. Журнал “900” в дальнейшем должен быть проанализирован более детально и в общеевропейском культурном контексте. Но уже сейчас ясно, что концепция магического реализма Бонтемпелли в основных положениях и выводах была очень близка более ранним работам Ф. Роо. Эпитет “магический” заключал в себе два уровня: во-первых, наряду с первичной, видимой, реальностью он включал в себя вторую, загадочную и необъяснимую, скрытую от наивного взгляда сторону действительности, которую писатель должен был обнаружить и “реалистически” изобразить в своем произведении, и, во-вторых, “магической” должна была быть сама способность художника снова соединить воедино распавшийся и обособившийся мир предметов и человеческих отношений, вдохнуть в него смысл, создавая тем самым новую модель взаимосвязей мира и человека.

М. Шеффель, наиболее дотошный из современных исследователей магического реализма (9), убежден, что М. Бонтемпелли разрабатывал свою концепцию независимо от Ф. Роо. На мой взгляд, это маловероятно: слишком уж близки Германия и Италия, слишком разнообразны были контакты, и слишком открытой была художественная и литературная жизнь 1920-х годов – несмотря на итальянский фашизм и Муссолини, которому М. Бонтемпелли со своим магическим реализмом и журналом “900”, безусловно, противостоял, чего, к сожалению, очень долго не могло понять отечественное литературоведение (40, т. 8, с. 129). Стоит еще упомянуть, что в журнале “900” сотрудничали А. Моравиа, К. Альваро, В. Вульф и другие писатели.

В 1927 г. испанский философ и теоретик искусства Ортега-и-Гассет (1883–1955), уже в начале XX в. изучавший философию в Германии, публикует на испанском языке частичный перевод книги Ф. Роо, озаглавленный им “Магический реализм” (“Realismo mágico”). Почти одновременно с

этим частичным переводом, который Ортега-и-Гассет поместил в редактируемом им журнале “Revista de Occidente” (1927, № 48, июнь, с. 274–301), он публикует отдельной книгой и полный перевод монографии Ф. Роо, изменив, однако, авторское название: и в статье, и в книге Ортега-и-Гассета магический реализм выходит на первое место (44). С этих публикаций начинается длинная и запутанная история магического реализма в латиноамериканских литературах, продолжающаяся и по сегодняшний день. Огромное количество работ (прежде всего на испанском и английском языках), посвященных магическому реализму в латиноамериканских литературах, составляют особую область исследования, которая пока плохо “состыковывается” с обработкой огромного наличного материала по европейским литературам. Основное, что сразу же необходимо отметить: латиноамериканских литераторов, писателей и критиков интересовали не столько объективные факты истории магического реализма в европейских странах, сколько те практически неограниченные возможности, которые допускала произвольная трактовка словосочетания “магический реализм” в молодых литературах, еще только искавших свое настоящее место в мировой литературе. В этом самоопределении латиноамериканских литераторов, конечно же, важную роль играл европейский художественный опыт, который они осваивали не механически, но творчески перерабатывая. Магический реализм стал для латиноамериканцев своеобразным “плавильным котлом”, куда они “сбрасывали” все, что их привлекало в литературах Западной Европы, и из этого немислимого по историко-литературным меркам сплава они “выковывали” затем свои бессмертные шедевры, обеспечившие уже с 1930-х годов постепенный художественный взлет, а затем и необычайную популярность этих литератур. Латиноамериканцы, не особенно задумываясь, сразу же зачислили в магические реалисты австрийца Ф. Кафку, француза Жана Кокто и англичанина Г. К. Честертона (9, с. 41; с. 133). М. Шеффель проследил основные этапы дискуссий вокруг магического реализма в латиноамериканских литературах 1920–1980-х годов (9, с. 41–58; с. 133–138), уже из этого краткого обзора ясно, каким необъятным материалом предстоит овладеть исследователю, который вознамерится

“состыковать” европейский магический реализм (сам по себе еще очень плохо изученный) с его латиноамериканским вариантом, который образно можно назвать “яблоком”, “упавшим”, однако, довольно “далеко от яблони”. Но все равно эту трудоемкую работу рано или поздно придется проделать – хотя бы для новой “Истории всемирной литературы”, где культурологические аспекты и закономерности в описании историко-культурного процесса не будут подавляться социологическими.

Но изучение восприятия и трансформации магического реализма в литературах Латинской Америки имеет по крайней мере один аспект, который необычайно важен и для исследователя европейских литератур. Рецепция латиноамериканцев дает нам очень важный “взгляд со стороны”, дистанцию и перспективу, которую так трудно обрести, “не вылезая” из европейского материала, где того же Ф. Кафку, например, то обозначают как “смесь” натуралиста и экспрессиониста, то относят к сюрреалистам, то называют предтечей экзистенциализма. Латиноамериканцы (но и американцы тоже) с упорной последовательностью продолжают считать его магическим реалистом (28), настолько упорно, что проблема эта уже требует специального анализа. Варианты магического реализма, возникшие в самих латиноамериканских литературах (Х. Л. Борхес – М. А. Астуриас – А. Карпентьер – Г. Гарсия Маркес), а также дискуссии между писателями и в критике дают своеобразное “боковое” освещение европейским дискуссиям, а, значит, их изучение может по-своему способствовать внесению ясности и в понимание европейской ситуации. Очень важны, на мой взгляд, также попытки заново осветить проблемы *фантастического* и *магического* в литературе, предпринимаемые латиноамериканскими писателями и критиками на обоих американских континентах.

5

Мы – не просто люди, мы – люди разных классов, мы – представители того или иного класса, и поэзия связана с классами, и слово подчинено классовым законам. У каждой эпохи свои задачи, и задача нашей эпохи состоит в освобождении пролетариата и, более того, в освобождении всего человечества. Этой задаче служат мои стихотворения...

Иоганнес Р. Бехер, 1930

Социальные движения существовали издавна. Перегруппировка классов постоянно составляла содержание истории. Те, кто внизу, извечно хотели подняться выше, те, кто наверху, не хотели опускаться ниже. Жуткий мир, капиталистический мир... Но по прошествии трех тысячелетий истории, однако, позволительно прийти к мысли, что все это является не добрым, не злым, а чисто феноменальным. Кабала кажется неизбежным условием творчества, а эксплуатация – функцией живущих...

Готфрид Бенн, 1930

(Из радиодискуссии Бехера и Бенна в 1930 г.)

Одним из парадоксов марксистско-социологического, классового подхода к истории и истории культуры является пока еще недостаточно объясненный факт: почему теория и идеология классовой борьбы и диктатуры пролетариата была создана не выходцами из самого пролетариата, а представителями дворянства, буржуазии, дворянской и буржуазной интеллигенции. Прежде бытовавшее объяснение (это были передовые люди своего времени, преодолевшие классовые предрассудки) сегодня представляется совершенно примитивным, поскольку тогда автоматически придется признать,

что классовая борьба и революция дело передовое и прогрессивное. Опыт XX века скорее говорит о том, что общественная борьба (борьба интересов), во-первых, видимо, вещь неизбежная (поскольку сопровождает человечество на протяжении всей его истории) и, во-вторых, человечеству не стоит больше продолжать тешить себя иллюзией “полного и окончательного покорения природы”, в том числе и своей собственной, человеческой. Природа, в том числе и человеческая, развивается по своим собственным законам, и чем активнее человек пытается ее “упорядочить”, “организовать”, тем больше это рано или поздно ударяет по самим “организаторам”. Конец XX века это полностью подтверждает, и здесь не нужно гоняться за новыми или оригинальными примерами.

И все же остается вопрос о самом человеке: уж коли даже Ева и Адам не устояли перед “грехом” и отведали от “плода познания”, то, значит, именно этот путь им и был уготован, и человечество (продолжая творить все свои несуразности) может только надеяться, что сама (не человеком задуманная) эволюция в конечном итоге направлена на то, чтобы когда-нибудь вырастить из человека действительно разумное существо, способное не только понимать свои инстинкты, но и управлять ими. Иисус Христос, видимо, и был одним из провозвестников будущего “разумного существа”, но многие ли из усердно ходящих в церковь действительно осознают это в своей практической жизни? Основное противоречие, с которым сталкивается *почти* каждый человек в своей жизни: очень позднее (да и то далеко не у всех) осознание того, что его собственные мысли, замыслы о собственной жизни (и, тем более, практические дела) вовсе не обязательно совпадают с тем, что ему на самом деле уготовано в общем потоке земной и космической эволюции. Молодой Маркс когда-то очень прозорливо заметил, что “деятели” и “идеологи” почти никогда не осознают *подлинного смысла* своих призывов и действий, он остается скрытым от них самих. Сказал прозорливо, но сам-то в себе был уверен: уж он-то видит все точно и насквозь... И от подобного, к сожалению, не застрахован *ни один человек*, живущий на Земле *активно*, – может быть и поэтому деятельных европейцев так тянет иногда углубиться в буддизм и другие восточные премудрости: в первые десяти-

летия XX века увлечение Востоком доходило едва ли не до размеров моды.

Во всяком случае декадентствовавшие и эстетствовавшие кружки и течения рубежа XIX–XX вв. совершенно не догадывались (да им это было, по сути, безразлично), *какими глазами* будут на них смотреть в конце XX века. Это действительно был пир искусства, но только не во время, а накануне чумы. Сама нервозность художественных поисков, резкая смена ориентиров, многочисленность одновременных или быстро исчерпывавшихся и сменявших друг друга “измов” – все свидетельствует об этом. Потому и сегодня так трудно по-настоящему разобраться с ситуацией рубежа XIX–XX вв. – а не стоим ли мы и сейчас на пороге очередной “чумы”: кто, глядя на сегодняшние действия мировых политиков, осмелится утверждать противное? И может ли – уже хотя бы поэтому – анализ развития искусства ограничиваться только наблюдениями о движении и изменении форм искусства во времени?

Литературу и искусство XX века как магнитом тянуло в политику. Но всех ли? Конец XX века позволяет сделать немаловажный вывод: из того огромного потока писателей и художников XX века, которых мы на определенных основаниях относим к числу модернистов, довольно легко вычленился авангард. Авангардисты рано или поздно “приземлялись” и устремлялись в политику – и при этом не так уж важно (сегодня?), кого они принимались рьяно поддерживать: коммунистов, национал-социалистов или анархистов. Так разделились футуристы, экспрессионисты, сюрреалисты, веристы, дадаисты и т. д. Примеров здесь много, и часть из них общеизвестна (Маринетти, Маяковский, Бехер и т. д.). Сама по себе эта тема огромна, потому что наряду с очевидными фактами, есть масса фактов не столь очевидных и – еще больше – фальсифицированных в процессе *идеологической борьбы*, которая в XX веке проводилась достаточно яростно как на Западе, так и на Востоке. Я затронул эту тему здесь, чтобы высказать одно предварительное наблюдение: изучение творчества и биографий десятков европейских писателей, которых можно было бы отнести к классике магического реализма, позволяет утверждать, что они *не были авангардистами* как в означенном выше смысле, так и в смысле *антиутопического*

пафоса творчества магических реалистов в целом и даже в частностях. Все они относились к Загадке Жизни предельно серьезно и никогда не опускались до цинизма и карикатурности, что было свойственно многим произведениям веристов, футуристов и т. д. Это общее наблюдение подходит как к признанным классикам магического реализма, так и к тем, кого еще необходимо будет таковыми признать. Поскольку фактический материал поистине необъятен, то я, ориентируясь, в первую очередь, на немецкую и австрийскую литературы, сначала назову только тех, кто осознанно разрабатывал теорию и практику магического реализма и кого критика единодушно (или почти единодушно) относит к этому странному течению, пересекающему весь XX век, но так и не дождавшемуся чести попасть в отечественные литературоведческие энциклопедии и справочники.

Германия

Вильгельм Леман (1882–1968)
Герман Казак (1896–1966)
Эрнст Юнгер (1895–1998)
Элизабет Ланггессер (1899–1950)
Фридо Лампе (1899–1945)
Фридрих Георг Юнгер (1898–1977)
Марта Заальфельд (1898–1976)
Эрнст Кройдер (1903–1972)
Хорст Ланге (1904–1971)
Мартин Рашке (1905–1943)

К этой – “основной” – группе некоторые критики присоединяют и целый ряд других писателей:

Оскар Лёрке (1884–1941)
Ода Шефер (1900–1988)
Ганс Эрих Носсак (1901–1977)
Август Шольтис (1901–1969)
Гюнтер Айх (1907–1972)
Ойген Готлоб Винклер (1912–1936)
Карл Кролов (род. в 1915 г.)
Мария Луиза Кашниц (1901–1974)

Австрия

Георг Иммануэль Зайко (1892–1962)

Бельгия

Йохан Ден (1912–1978)

Хуберт Лампо (род.1920)

В помещенной выше список я пока ввел только тех немцев и австрийцев, принадлежность которых к магическому реализму подтверждается литературной критикой, специальными исследованиями, литературоведческими диссертациями и – в большинстве случаев – собственными высказываниями писателей, их статьями и даже книгами эссе. Писавших на фламандском языке бельгийцев я упоминаю в данном случае просто для обозначения более широкого контекста: оба эти крупных писателя проявили себя с 1940-х годов как активные приверженцы магического реализма, они обосновывали свой метод в прозе и в теории, пытаясь создать собственную, оригинальную, концепцию; их творчество заслуживает специального разбора, равно как и творчество итальянских писателей, разделявших идеи магического реализма, сформулированные М. Бонтемелли. Но сосредоточимся на некоторых немцах и австрийцах, чтобы, введя признанную в специальных исследованиях конкретную фактуру, затем двинуться дальше в определении истоков и проблем магического реализма.

6

Ориентирующим центром познания уже не могут быть точные науки; этот центр переместился ныне; следовательно, и все метафизические выводы естественнонаучных дисциплин в лучшем случае являются лишь эмпирическими вспомогательными гипотезами, не могущими лечь в основу какого бы то ни было мирозерцания.

Андрей Белый, 1911

Огромный и сложный контекст, который с неизбежностью должен быть вовлечен в изучение проблематики магического реализма, выводит на многие коренные проблемы человеческого бытия и человеческого сознания, одновременно отражающего и формирующего это бытие. Эти проблемы, по сути, стояли перед человеком всегда, просто в XX веке они открылись и обнажились по-новому и, может быть, с особой остротой. Кризис позитивистской модели мира, многократно отраженный в философии, науке и искусстве с конца XIX века, заставлял наиболее вдумчивых мыслителей и художников постепенно искать *выходы за пределы* традиционных “качелей” (или шараханий) человеческого сознания от рационального к иррациональному и наоборот. Эти “качели” в истории европейской цивилизации нового времени легко прослеживаются: например от отчетливого рационализма просветителей к крайнему иррационализму ранних романтиков, а затем снова к жесткому рационалистическому детерминизму позитивистской науки XIX века. Магические реалисты, хотя и не всегда осознанно, пытались “выскочить” из этих “качелей”, по крайней мере показать взаимосвязанность, взаимообусловленность, взаимопроницаемость и взаимодополняемость рационального и иррационального начал как в самом человеке, так и в окружающем его мире. Тот факт, что поиски новой оптики взгляда на мир и человека привели к попыткам найти и новые слова для обозначения этой новой оптики, на мой взгляд, хорошо подтверждает высказанную

мысль. Р. Музиль уже в 1910-е годы, отвергая дилемму “рациональное – иррациональное”, вводит и разрабатывает понятие “**нерационное**”, то есть то, что “не входит в сферу разума и его схематизирующей логики, но тем не менее *доступно* постижению и, во всяком случае, поэтическому изображению, ибо это “нерационное” и есть, по Музилю, прерогатива и собственная сфера поэзии, в отличие от сферы “рациональной”, то есть логического объяснения мира” (51, с. 296). Г. Казак, оценивая поиски магических реалистов ретроспективно, назвал в 1961 г. найденной ими способ изображения действительности “*феноменом внерациональной поэтики*”. Поиски “*внерациональной поэтики*” в XX веке *по-своему* вели символисты, сюрреалисты и некоторые другие художественные течения. Задача, следовательно, в том, чтобы попытаться понять художественную специфику произведений магических реалистов, что требует уже приближения к их текстам.

Учитывая огромную научную и журналистскую литературу по общим и частным проблемам магического реализма (в т. ч. и об отдельных писателях), я хочу здесь лишь максимально кратко суммировать общие итоги исследований, чтобы попытаться – насколько это сейчас возможно – сразу же двинуться дальше. Дискуссия о магическом реализме актуализировалась в Германии после 1945 г., сначала она распространялась на обе зоны (т. е. Западную и Восточную); с 1947 г. (со статьи Г. В. Рихтера в журнале “Дер Руф”) в центре дискуссии стояли проблемы дальнейшего развития немецкой литературы. При всей содержательности отдельных статей (например, статьи Герхарда Поля “Магический реализм?” (1948) в издававшемся И. Р. Бехером журнале “Ауфбау”) сегодня совершенно очевидно, что эта дискуссия была слишком связана с конкретной общественной и литературной ситуацией первых послевоенных лет и очень скоро на ней стали сказываться идеологические последствия разворачивавшейся “холодной войны”. Если еще в 1948 г. в “Ауфбау” можно было перечислить А. Зегерс и С. Хермлина в одном ряду с Э. Ланггессер, Г. Казаком, А. Шольтисом, С. Андресом, Х. Ланге и Г. Полем и всех вместе назвать магическими реалистами, то вскоре это стало уже совершенно невозможно – в ГДР вступил в свои права социалистический реализм и магических

реалистов полагалось уже только ругать. Но и в ФРГ ситуация магических реалистов оказалась двусмысленной. Их произведения имели безусловный и действительно широкий успех, по сути, лишь в послевоенные годы: романы “Общество с чердака” (1946) Эрнста Кройдера, “Неизгладимая печать” (1946) Элизабет Ланггессер, “Город за рекой” (1947) Германа Казака; эти романы имели сразу же и большой международный резонанс. Но магические реалисты не вступили в литературные группировки, постепенно выяснилась и их внутренняя полемичность по отношению к “Группе-47”, которой суждено было в течение нескольких десятилетий определять официальное лицо литературы ФРГ. (А в глазах российских читателей они определяют это лицо и до сих пор: Г. Бёлль, Г. В. Рихтер, Г. Грасс, А. Андерш, В. Кёппен, З. Ленц, М. Вальзер и т. д. В каком-то смысле сегодня можно сказать, что если советскую литературу официально представлял *социалистический реализм*, то литературу ФРГ у нас представляли *критические реалисты* или – сейчас и это можно сказать – *капиталистические реалисты**. Никаких магических реалистов никто у нас печатать не собирался, отдельные произведения стали проникать к нам в славную эпоху “застоя”, особенно ближе к “перестройке”.) Магические реалисты заметно отличались от вышеназванных (и других) реалистов – как по содержанию, так и по форме. По содержанию они были *не злободневны*. Текущая политическая борьба их словно бы вовсе не интересовала, они говорили о вечности, в то время как реалисты, по сути, заботились о развитии и совершенствовании капиталистического общества ФРГ и по-своему внесли весьма заметный вклад в его современное процветание. По форме же магические реалисты были, как уже отмечалось, наследниками экспрессионизма и сюрреализма, многие из них прошли через школу Ф. Кафки, но не только его. И. М. Фрадкин в 1980 предложил довольно емкую суммарную характеристику магического реализма, в качестве отправного пункта для дальнейших размышлений она и сегодня не устарела:

* Для подтверждения этой мысли приведу лишь одно итоговое высказывание Г. Бёлля: “Это был своего рода критический реализм, отнюдь не магический...” (52, с. 390).

“Магический реализм предполагал такой способ повествования и изображения жизни, при котором материальный мир, предметная действительность сохраняли свой конкретный реальный облик, но вместе с тем приобретали некое потустороннее, трансцендентальное значение, лежащее за пределами повседневной, бытовой, рационально постижимой системы мер. Этой установке соответствовала и определенная поэтика. Излюбленным приемом было частичное, “пунктирное” перенесение сюжета в сферу фантазмагорических сновидений, в которых действия, лица, вещи сопрягались не по законам яви, а с нарушением логики обычной, “нормальной” жизни. Историческому времени и пространству, окружавшим происходящие события, часто придавались черты максимальной неопределенности. Действительность нередко изображалась через налагаемую на нее сеть мифов – античных, христианских, буддистских” (47, с. 24). И. М. Фрадкину здесь по крайней мере удалось избежать резко негативной оценки магического реализма, которая в характерной для тех времен нормативности отчетливо выразилась в единственной в отечественном литературоведении диссертации Л. И. Мальчукова, посвященной магическому реализму: “Реалистический метод по существу нейтрализовался надбавкой, дополнениями, поправками к нему, смысл которых сводился к “преодолению” социального взгляда на мир” (25, с. 29). И. М. Фрадкин, правда, цитируя эти формулировки, тоже называет ее “справедливой” (47, с. 24) – такова была инерция (и мощь) вульгарного социологизма в те годы. Последние цитаты в то же время должны пояснить, почему произведения магических реалистов на русском языке не издавались: здесь дело не доходило даже и до цензуры, их чаще всего отвергали сами специалисты-германисты, которые в основной своей массе все же были достойными питомцами своей эпохи.

7

Эта книга – величественное поэтическое видение всего становящегося, существующего и преходящего – шедевр магического реализма.

Герхард Поль, 1948

Попробуем приблизиться к нашей проблеме на примере конкретного произведения магического реализма, признанного классикой жанра. Таким произведением, безусловно, является роман Германа Казака “Город за рекой”, начатый еще во время второй мировой войны, но заверченный после разгрома фашизма и опубликованный в 1947 г. Этот роман не только стал одним из самых дискуссионных произведений в послевоенной Германии, но вскоре был издан в Англии, Франции, Италии, Норвегии, Финляндии, Швеции, Японии, США и Аргентине, оказав тем самым определенное воздействие на формирование “второй волны” магического реализма в мировой литературе. В России роман смог увидеть свет только в 1992 г. (54, с. 31–339), но по вполне понятным причинам широкого общественного резонанса уже не получил.

Писать и публиковаться Казак начал еще в студенческие годы (1914–1920) в Мюнхене и Берлине, как известно, важнейших центрах экспрессионизма, а затем и магического реализма. Первые стихи появились в журнале Ф. Пфемферта “Ди Акцион” (дело, действие) в 1916 г., экспрессионистски программно был назван и первый стихотворный сборник “Человек” (1918). Молодой писатель испытал себя во всех жанрах (драма, поэзия, проза, радиопьесы, литературная и философская эссеистика). Ученый по образованию (германист, философ, востоковед) он всю жизнь сочетал творчество с интенсивным углублением в разнообразные сферы знания, можно сказать, что востоковедение стало его второй профессией; много лет своей жизни он посвятил издательскому делу. Его близкими друзьями были Оскар Лёрке и издатель Петер Зуркамп. В годы третьего рейха он продолжал жить, работать

и публиковаться в Германии, хотя в душе фашизм всегда был ему чужд. Национал-социалисты запрещают ему успешно начатую работу на радио, где он в основном пропагандировал творчество бывших экспрессионистов (Г. Бенн, О. Лёрке и др.), уже в 1920-е годы экспрессионизм (как и сам Казак) преодолевших. Много путешествовал. Уже после второй мировой войны, когда Г. Казак в 1953–1963 гг. был президентом Немецкой академии языка и литературы, он приезжал и в СССР (1959–1960), ему даже вручили почетную памятную медаль имени Льва Толстого. Но ни одного из его многочисленных произведений так и не издали – *слишком чужд был магический реализм социалистическому реализму.*

Критика постоянно отмечала близость Г. Казака к традициям Ф. Кафки, пропущенным, однако, сквозь опыт третьего рейха и второй мировой войны. Что же касается романа “Город за рекой”, то здесь нельзя не заметить очевидную преемственность с романом австрийского писателя и художника Альфреда Кубина (1877–1959) “Другая сторона” (1909), романом Густава Мейринка (1868–1932) “Голем” (1915) и романами Франца Кафки (1883–1924) “Процесс” (1914, опубл. 1925) и “Замок” (1922, опубл. 1926). Эта преемственность, как факт неоднократно отмечавшаяся в литературоведении, в контексте данной работы приобретает, правда, несколько иное истолкование. Итак, что нам может сказать о магическом реализме этот конкретный роман?

Внешняя канва романа “Город за рекой” – изображение наблюдений и переживаний историка-искусствоведа д-ра Линдхофа в “городе мертвых”, некоем промежуточном мире между миром действительным (откуда д-р Линдхоф был приглашен в “город за рекой” для исполнения должности хрониста) и Небытием, куда почти все жители города отправляются после изучения их ”дел” служителями городского Архива. Если бытие жителей “промежуточного города” изображается как некий метафорический слепок реального мира со всеми его проблемами и противоречиями (но слепок безвременный или вневременной, поскольку здесь одновременно сосуществуют все исторические эпохи, сгущенные до символики наиболее существенных деталей), то городской Архив представлен как инстанция, следящая за строгим исполнением лишенного

религиозности, но все же несомненно высшего космического замысла, в котором при всей неподкупной бесстрастности служителей Архива (включающих в себя в том числе крупнейших философов, мудрецов и поэтов Востока и Запада) и стоящих над ними божественных космических инстанций – поступки и мысли людей играют не фатально предопределенную, но самостоятельную и в конечном счете (для определения судьбы человечества в целом) весьма важную роль. Д-р Линдхоф, имеющий как хронист доступ к Архиву и к жителям города, оказывается в уникальном положении: в Архиве ему открыта вся накопленная тысячелетиями мудрость человечества, при желании он может и лично общаться с отдельными мудрецами; в городе же ему доступна повседневная канва человеческой истории и современности, поскольку он встречается здесь умерших друзей, родных, знакомых и пытается разрешить с ними незавершенные земные конфликты и споры. Он – единственный живой человек среди “мертвых”, который к тому же по своему желанию может вернуться в мир действительный, что он в конце концов и делает. Мир действительный – это метафорически поданная, но реально узнаваемая послевоенная Германия, где д-р Линдхоф пытается в качестве странствующего проповедника распространять свет Истины, открывшейся ему за время пребывания в “городе за рекой”.

Символика и изобразительные принципы магического реализма, как он проявился в романе, при ближайшем рассмотрении оказываются многими (хотя и различными по значимости) нитями связанными с предшествовавшими литературными и художественными течениями: романтизмом, символизмом, экспрессионизмом, “НЗ, экзистенциализмом. Даже сам сюжет путешествия в “город мертвых”, или “город теней” типологически и генетически сопоставим с путешествиями античных героев в Аид, с путешествием, предпринятым Данте в “Божественной комедии”; Л. И. Мальчуков в 1971 г. указал на то, что Г. Казак воспользовался созданной тибетскими мистиками в VIII веке н. э. “Книгой мертвых”, где утверждается, что человек 49 дней после смерти пребывает еще в промежуточном состоянии между жизнью и окончательной смертью. В конце XIX и начале XX веков широко

известна была картина швейцарского символиста А. Бёклина “Остров мертвых”, оказавшая влияние на А. Белого в период работы над “Симфониями” и на “Остров забытых” (1924) – выдающийся роман серболужицкого писателя Я. Лоренца-Залеского. Магический реализм как литературное течение практически ничем не брезговал из арсенала реализма и даже натурализма, когда речь шла об описании деталей и отдельных эпизодов, но использовал в то же время целый ряд специфических приемов, позволявших увидеть реалистические детали и эпизоды в совершенно ином свете; элементы реализма в рамках магического реализма приобрели роль художественного приема, хотя и важного, но подчиненного более глобальной задаче, встроенного в совершенно иной и с традиционной точки зрения скорее фантастический контекст. Этот контекст характеризуется некоторыми общими чертами, которые по отдельности возникали в разных литературах задолго до магического реализма, но лишь в совокупности определили его специфический облик:

1. Особое использование категории времени – будь то “подвешенность” во времени или свободное перемещение по времени во всех направлениях или сосуществование всех трех времен одновременно.

2. Практически полный отказ от выработанного во второй половине XIX века психологического подхода к показу “типического героя в типических обстоятельствах” и опора на вечные, вневременные мифические (или мифически-фольклорные) основы и измерения бытия, в которых конкретно-историческое бытие теряет не только свою определяющую функцию, но даже и свои надежные очертания, поскольку растворяется в гораздо более широком, чем просто исторический, контексте.

3. При внешне достоверном разворачивании сюжета и очевидной наглядности деталей повествование насыщается элементами, постоянно взрывающими изнутри мнимую очевидность и обнажающими все более глубокие и непознанные слои реальности до тех пор, пока привычная реальность рашатывается и за ней достаточно зримо обрисовываются контуры гораздо более страшной, объемной, неизвестной и неустойчиво мерцающей реальности, в которой начисто

утрачивают свою значимость ориентиры и стереотипы поведения, выработанные на уровне первичной – обманно очевидной – реальности.

4. Произведение магического реализма, как правило, разворачивается в строго очерченном и замкнутом пространстве (это пространство может быть и очень узким и достаточно обширным), где действуют свои непреложные законы (они могут иметь абстрактно мифическую, фантастически сконструированную или регионально специфическую мифо-фольклорную основу). При этом важно не то, дает или не дает автор прямые выходы на свою историческую эпоху, а то, что “магическое пространство” произведения вольно или невольно заставляет видеть эту эпоху (как и вообще всю историю человечества) в совершенно ином освещении, ибо произведение магического реализма в любом случае является строго продуманной параболой, своеобразной метафорой человеческого бытия вообще. Степень “зашифрованности” параболы может быть самой различной – важно лишь очевидное несоответствие времени и пространства “магического” произведения с реальным историческим временем и пространством; этот “зазор” не может исчезнуть окончательно, ибо вместе с ним исчезнет и вся специфическая поэтика магического реализма.

5. Магический реализм, никогда не существовавший как оформленное специальными манифестами литературное направление, но лишь наряду с другими течениями и направлениями (некоторые черты сближают его, например, с экзистенциализмом; наиболее отчужден он от социалистического реализма, в котором тоже была своя “магия”, но “магия”, вытекавшая из степени абсолютизации сиюминутно-исторической, идеологической стороны действительности, из того “зазора”, который возникал между реальностью жизни и реальностью мира произведения социалистического реализма), в то же время не растворяется ни в одном из литературных направлений, существовавших в XX веке. Уже поэтому углубленное сопоставительное изучение региональных и национальных вариантов магического реализма, по всей видимости, сможет внести довольно заметную коррективу в общую картину историко-литературного процесса в XX веке.

Разумеется, развернутая интерпретация романа потребовала бы слишком много места; кое-что в этом плане могут дать специальные работы (25; 53; 55), к проблеме *смысла романа* нам еще придется вернуться. Но названные выше *признаки магического реализма*, совершенно отчетливо проявившиеся в этом романе, уже позволяют оглядеться в поисках родственных произведений и, действительно, обнаружить в них общее, и в то же время – провести довольно четкие разграничительные линии с рядом других произведений, в – которых 1–2 признака совпадают с вышеотмеченными. Полностью выделенным признакам соответствуют, например, роман “Ураган” (1950) М. А. Астуриаса, роман “Сто лет одиночества” (1967) Г. Гарсии Маркеса, повесть “Проклятый двор” (1954) Иво Андрича, почти все творчество Андрея Платонова, но особенно роман “Чевенгур” (1929, опубл. в СССР в 1988 г.), и повесть “Котлован” (1930, опубл. на Западе в 1973 г., в СССР – в 1987 г.). И это пока только отдельные, я бы даже сказал *хрестоматийные* примеры, говорящие о масштабе рассматриваемого явления и о его неизученности в *мировом литературном контексте*. Если же взять основной мировоззренческий аспект, согласно которому магический реалист обязательно ищет ответ на самые сложные вопросы бытия и, в первую очередь, на вопрос о цели и смысле человеческого существования и человеческой деятельности *не в социальных, а в космических измерениях* и обязательно избегая исчерпавшей себя дилеммы рациональных или иррациональных подходов, то все магические реалисты – декларируют они это или нет – ищут (и каждый по-своему находят) внерациональные способы изображения и истолкования мира. И здесь оказывается, что философские и художественные идеи магических реалистов по-своему пересекаются с определенным направлением научной мысли XX века, в моем сознании наиболее фундаментально воплощенном в научном творчестве Владимира Ивановича Вернадского (1863–1945).

8

Denn wer in schwankender Zeit noch schwankend gesinnt ist,
Vermehret das Übel.

Johann Wolfgang Goethe

Не пытаясь здесь – даже конспективно – излагать идеи В. И. Вернадского, я хочу попробовать суммировать то, что вынес из чтения его трудов. В конечном итоге самым важным оказалось учение о “живом веществе природы”, продолжающем свою созидательную, но онтологически и аксиологически непостижимую работу в человеке и в ноосфере. Размышления над текстами В. И. Вернадского (хотя, конечно, сильный толчок еще в школьные годы дала “Диалектика природы” Ф. Энгельса) постепенно подвели меня к осознанию и – главное – к живому ощущению того, что при всем разнообразии форм движения материи все они сосуществуют и взаимодействуют; ни одна из “высших” форм движения материи не отменяет ни одну из ее “низших” форм, более того: всякая “высшая” форма, хотя она и возникла из “низшей” (и сама является исходной, т. е. “низшей” для рождающейся из нее “высшей”) и как будто бы отделилась от нее, на самом же деле кровно с ней связана и продолжает испытывать ее мощное направляющее воздействие. И сколько бы ни возникало форм движения материи, они связаны между собой не только через эволюционную цепочку, но и совершенно непосредственно. Так, ноосфера, будучи в настоящий момент “венцом” эволюции, не только *не свободна и никогда не будет свободна* от гнета всех предшествовавших форм движения материи (образно говоря, всегда может случиться землетрясение, или шторм, или может упасть метеорит, или усилиться солнечная или звездная активность – всего здесь человек даже предвидеть не может), которые являются направляющим “двигателем” эволюции ноосферы. Активность и кажущиеся уже сейчас почти беспредельными возможности ноосферы как “крупнейшей геологической силы” (В. И. Вернадский) столь же продуктивны, как и деструктивны, потому что оконча-

тельно свободной от *космического гнета* она не станет никогда. Все уловки и изощрения, к которым прибегает в последние тысячелетия человеческий мозг, чтобы доказать (кому?) свободу своих суждений и воли, выглядят детскими играми – при всей *смертельной серьезности их для самого человека*. Речь, конечно, идет, в первую очередь, о европейском человеке и о европейском способе мыслить...

Но если приглядеться ближе к самому европейскому человеку, к его сознанию и формам поведения, то здесь особенно очевидно обнаруживается, что и европейский человек развивается вовсе не так, как это представлялось обычно в позитивистской схеме: от низших форм сознания и организации жизни – к высшим. То есть подобная форма движения и развития материи существует, но представляет собой в реальности голую, абстрагированную, лишенную конкретной жизненной плоти и естественного контекста, идеальную мыслительную схему развития; реальность же никогда не соответствовала и не будет соответствовать этой схеме. Такой умозрительной схемой была, к примеру, *tabula rasa* просветителей, заставившая их выстроить новую концепцию истории, важнейшим практическим выводом из которой стала идея необходимости активного преобразования общественной среды, “очищения” ее от “реакционных элементов”, очищение человеческого сознания от средневековых “предрассудков”, от суеверий и – в конечном итоге – от феодально иерархического и религиозного сознания (французские “энциклопедисты”). Идеи просветителей-энциклопедистов, по сути, гласно или негласно сопровождали все социальные революции XVIII–XX вв., живы они и до сих пор (чаще всего они в XX в. выступают в разнообразных формах *прагматизма*), хотя сама идея “чистой доски” с точки зрения научных открытий XIX–XX вв. представляется не иначе как наивным детским лепетом. Наиболее осязаемым реальным воплощением просветительской концепции “чистой доски” стали тоталитарные государства XX в. Так, изначально ложная идея обязательно воплотится в самой жизни, наглядно выявляя свою подлинную сущность, хотя вряд ли кто сегодня всерьез возьмется ставить в вину просветителям их неутомимую деятельность: сами-то они мечтали о “свободе, равенстве и брат-

стве”, а не о концентрационных лагерях. Но таковы – увы! – неизбежные последствия определенных способов мышления, когда они абсолютизируются и начинают претендовать на окончательную Истину.

В. И. Вернадский в исключительно важной для данного контекста работе (к сожалению, оставшейся в набросках) “О логике естествознания” (1936), обращаясь к постоянно находившейся (с дореволюционных лет) в поле его внимания проблеме специфики различных форм человеческого мышления (прежде всего он стремился понять специфику научного, философского и художественного способов освоения действительности), указывает, что в рамках разных наук применяются различные “логики”. Но разбирая недостаточность и даже ложность разных типов “логик”, когда их представители от частных суждений (в “цеховой” научной работе в определенной сфере знаний вполне “законных”) переходят к рассуждениям общего порядка, наивно полагая, что “научная логика” едина, важно лишь, чтобы сама мыслительная конструкция была свободна от внутренних (“логических”) противоречий. Но в конечном итоге В. И. Вернадский делает вывод: “Надо оставить для нашей цели и логику, связанную с методологией гуманитарных наук (в значительной мере это логика Милля), и эмпирическую логику, и логику философскую, совсем точному знанию чуждую” (58, с. 545). То есть для изучения ноосферы оказываются в конечном итоге необходимы все науки и все виды “логик”, ибо ноосфера продолжает взаимодействовать со всеми предшествовавшими формами движения материи и, составляя особо активную сферу “живого вещества” (одно из основных понятий В. И. Вернадского, разрабатывавшееся им с 1908 г.), продолжает оставаться неотъемлемой составной частью живого вещества природы, включенного в то же время и во всеобщий космический круговорот. В. И. Вернадский, внимательно изучая развитие гуманитарных наук, постоянно удивлялся той “легкости”, с которой гуманитарии распространяли субъективную логику, возникшую на определенных уровнях ноосферы, на всю ноосферу и – более того – на всю природу. Не случайно он новейшую философию обычно предпочитал называть разновидностью писательства, что, однако, вовсе не мешало ему быть

необычайно внимательным и к философии и ко всякому другому писательству – как к конкретным проявлениям ноосферы. (Идеи В. И. Вернадского любопытнейшим образом преломились в научном творчестве Александра Викторовича Михайлова (1938–1995), отчетливо почувствовавшего “общую связь и взаимозависимость всего со всем в пределах нашего знания о литературе, и литературовед так или иначе вынужден держать в голове хотя бы идею системы целого со множеством сторон и факторов, понятных лишь в их взаимообусловленности” (67, с. 230).) В филологии это неизбежное для всех наук движение “навстречу Вернадскому” (как правило, неосознанное, но от этого ничуть не теряющее объективно-неизбежного характера) начали еще *до Вернадского* А. Н. Веселовский (“Историческая поэтика”) и А. А. Потебня (“Теоретическая поэтика”).

Для самой постановки этой проблемы в рамках новых подходов к “исторической поэтике” форм человеческого сознания придется еще провести немалую подготовительную работу. К примеру, прояснить структуру, формы исторического бытования и причудливое *взаимопереплетение* в современности *всех исторически обусловленных основных форм человеческого мировидения*, связанных со словесной эпохой развития человеческого сознания. Со всей очевидностью здесь выделяются следующие основные типы сознания:

1. *Мифическое сознание*. Это сознание – базовое. Возникнув вместе со Словом, оно живет и будет жить вместе с ним. Записанные *мифологии* многочисленных народов, зафиксировали определенный этап развития мифического сознания, но само мифическое сознание никуда не исчезло, оно сопровождает нас и по сей день, пронизывая всю человеческую историю. Все остальные формы, которые затем принимало и принимает наше сознание, являются *прежде всего новыми мифами*: позитивистский миф о всеилии точной науки, или (как его разновидность) миф о том, что “учение Маркса всеильно, потому что оно верно” (В. И. Ленин), или национал-социалистский миф о “превосходстве арийской расы”, или пережитый нами миф о “революционной перестройке” и т. д. Миф – основная форма бытия нашего сознания, неразрывно связанного со словом-мифом (словомифом)

или мифословом), слово, рассказ (любой, даже самый бытовой) – естественная, повседневная форма бытования мифа. Но из тропов мифу ближе всего метафора (в самом широком и общем ее толковании), поскольку метафора не трактуется, а *изображает* мир, воссоздает (через конкретные образы) *то-тальность* мироздания. Практическая форма бытия в мифе – это магия, исходная форма правления – друиды и жрецы, властители тайн Слова и таинств магии, правители, жрецы и поэты в одном лице. Великим поборником восстановления в правах мифического сознания был немецкий романтик Новалис – отсюда и его непререкаемый авторитет у символистов и у многих магических реалистов. Основная идея мифического (магического) сознания: все во всем и все связано со всем, высшее (тайное) знание либо обладает всей полнотой, либо его просто нет. В мифическом сознании отсутствует расщепление на рациональное и иррациональное, столь характерное для более поздних этапов развития европейского сознания.

В XX веке уже невозможно сомневаться в универсальности мифа, пронизывающего все последующие формы сознания, направляющего их из скрытого для современного обыденного сознания источника. Миф – первооснова, почва человеческого сознания: как растительность на Земле невозможна без почвы, так человеческое сознание невозможно без мифа и вне мифа. Все разнообразные и самые изощренные духовные и эстетические течения – всего лишь различные формы бытования мифа. И в этом смысле – по отношению к мифу – все они *равноправны*. Так же, как роза, трава, дуб, ольха, – суть растения. Миф и действительность человек может противопоставлять лишь условно, теоретически, умозрачительно, поскольку у него нет иной возможности воспринимать действительность, как только через свое сознание, которое базируется на мифе, на мифослове, на словомифе. Попытки преодолеть мифическое сознание есть лишь способы и формы бытования и развития самого же мифического сознания. Каковы эти формы?

2–3. *Рациональное и иррациональное сознания* следует рассматривать как взаимосвязанные и взаимодополняющие формы расщепленного мифического сознания, которые, соревнуясь между собой, раскачивают “качели” европейской

истории между крайностями рационализма и крайностями иррационализма, что и придает ей (европейской истории) бросающуюся в глаза динамику и “прогрессивность”. Рациональное сознание генетически связано с развитием мифа в логос, точнее с “отпочкованием” логоса от мифа, которое произошло в ходе развития античной философии после Сократа, одной из его ранних форм стала античная риторика и ораторская проза. Рациональное сознание в своем дальнейшем развитии породило и все наши рациональные науки: естественные и гуманитарные. Иррациональное сознание, сохраняя в большей степени *преемственность с мифическим сознанием*, в ходе истории многократно расщепилось: оккультные “тайные” науки, астрология, средневековая магия – все это различные формы исторического бытования иррационального сознания, утратившие целостность мифического мировосприятия, но не порвавшие с ним окончательно.

4–5. *Религиозное монотеистическое сознание* по сути является одной из форм иррационального сознания и как таковое сохраняет прямую преемственность с мифическим сознанием. Но универсальное мифическое сознание (в основе которого тоже ведь лежит идея единства мироздания) трансформировалось здесь в *мистическое сознание* с четко выраженной духовной иерархией “верх – низ” и со столь же четко выраженной организационной структурой (церковь как необходимый посредник в иерархии “верх – низ”). Буддистская религия, видимо, в основах своих гораздо ближе к мифическому сознанию, чем христианская. Но в развитии ноосферы не может быть “случайностей”, и мистическая форма сознания, несомненно, была “прогрессивной”. Именно мистическая форма сознания обеспечила то крайнее духовно-чувственное напряжение, в результате которого появились многочисленные мистические видения (ясновидения), озарения, просветления, откровения, которыми так богата христианская религиозная литература; многочисленные дидактические жанры – жития святых, проповеди; притчи, которыми так изобилует Библия, - во всем этом можно видеть попытки *самоорганизации ноосферы, ее самоутверждения как особой области “живого вещества” природы*. Мистическое сознание на практике почти всегда иррационально, но все же вряд ли

возможно смешивать мистику и иррационализм. Поскольку религиозное монотеистическое сознание в основном развивается в рамках церкви, оно не сливается ни с мистикой, ни с иррационализмом.

6. *Прагматическое сознание*, господствующее в наше время и с давних времен господствовавшее в сфере международной и внутригосударственной политики, сопровождает и сопровождает все формы сознания, но его “черноземом” является рациональное сознание. И все же было бы грубейшей ошибкой сводить прагматическое сознание только к рациональному. Прагматическое сознание тем и отличается, что оно успешно “жонглирует” всеми наличными формами сознаний, охотно создает и поддерживает старые и новые мифы (например, миф о “земном рае”, пересказанный в миф о коммунизме, встроенный, однако, в рациональную “научную” модель “прогрессивного развития” человеческой цивилизации), используя настроения масс “раскручивает” иррациональное сознание (как это с завидным искусством сумели сделать национал-социалисты). Основным смыслом прагматического сознания – удержание власти над моментом, над ситуацией, и для этого используются все средства и все способы, выработанные ноосферой на протяжении всей ее длительной эволюции. Прагматическое сознание хорошо владеет искусством управления инстинктами толпы, настолько хорошо, что, видимо, в настоящее время *все* деятели и мыслители, желающие достигнуть широкого общественного резонанса, вынуждены прибегать к искусству прагматики (хочется надеяться, что хотя бы иногда – в литературе, в искусстве, в науках – это случается неосознанно, так сказать, по Божьей воле). Но, и прагматическое сознание – тоже законное детище ноосферы, и всякого рода оценочные категории здесь мало что могут разъяснить по существу. Все идеологические разновидности сознания по неизбежности – прагматические, со всеми вытекающими отсюда последствиями в аргументации.

Разумеется, я предлагаю здесь лишь самую грубую схему, не претендующую не только на “окончателность”, но даже и на “научную точность”. Но для тех, кто не окончательно погряз в научном рационализме и кому ход моих рассуждений не представляется совершенно чуждым, могу пред-

ложить еще несколько наблюдений прежде чем снова выйти к проблемам магического реализма. Риторическое рациональное сознание, не только свободно соседствовало (почти) до конца XVIII века с религиозно-иррациональным, но и философия, и наука, и большая часть богословской литературы строились на риторических основаниях – такова была инерция логоса и непререкаемый авторитет античной риторики. И все же не правы те, кто на этих основаниях переоценивает роль рационального сознания. Необразованные массы европейских народов продолжали жить в сфере мифически-магического сознания – об этом свидетельствуют и “Старшая Эдда”, и “Беовульф”, и “Ирландские саги”, и “Песнь о нибелунгах”, и огромный массив фольклора всех европейских народов. То есть, ноосфера развивается *неравномерно*, и если ее пик устремляется к новым формам сознания, то ее фундамент не торопится преобразоваться. Очевидно, такое *сосуществование* разных форм самосознания человека является *неотъемлемым свойством развивающейся ноосферы*, ее внутренним *творческим диалогом* (если метафорически воспользоваться всем известным термином М. М. Бахтина), ее бесконечным *карнавалом*. Но за рамки риторической традиции всегда вырывались великие мистики (Якоб Бёме, например), великие “маги” (вроде Парацельса), великие ученые (вроде Джордано Бруно или Галилея) и все великие художники и писатели (от Данте и до Гёте, но здесь – наряду с очевидным – для меня еще много неясного; многое проясняют очень важные работы С. С. Аверинцева и А. В. Михайлова, посвященные проблемам риторической традиции, но в предлагаемом здесь контексте нужен еще и совершенно новый ракурс, которого я здесь развернуть не могу).

Величайшим “регулирующим” на обозримых путях и перекрестках ноосферы стал Иоганн Вольфганг Гёте (1749–1832), не оставивший без внимания буквально ни одной формы сознания (я их здесь не все назвал, мне важно было пока только обозначить сам принцип подхода), стремившийся все их синтезировать как в научном, так и в художественном творчестве. Он и в самой жизни пытался жить сразу на всех ее ярусах (от чувственно-плотского до духовного, от практически-утилитарного (веймарский министр) до космически-

свободного (“Фауст”, особенно вторая часть), от рационально-нормирующего жизнь и искусство (период “веймарского классицизма”, особенно его отношение к современной ему живописи и музыке) до абсолютно свободного от всех пред-рассудков и правил в жизненном поведении и в творчестве), сначала инстинктивно, а затем все более осознанно понимая, что именно такой многоголосый “диалог” с самим собой и с Природой (в том числе и со своей собственной) в наибольшей степени отражает действительное положение человека в ноосфере. (Не случайно В. И. Вернадский так внимательно изучал Гёте, видя в нем одного из важнейших предшественников учения о ноосфере; в своей обширной статье “Мысли и замечания о Гёте как натуралисте” (1938–1944, опублик. в 1946 г. с купюрами и в 1981 г. без купюр) Вернадский пришел к весьма знаменательному выводу: “Это был мудрец, а не философ, мудрец-естествоиспытатель” (58, с. 262). Вряд ли нужно разъяснять, какую высокую оценку заключали эти слова в устах такого ученого, как В. И. Вернадский.)

Но Гёте, по сути, начиная с веймарских лет, был столько же “революционером”, сколько и “хранителем” (как гениальный художник он не мог не созидать новое, но главной заботой его все больше становилось сохранение равновесия между различными ярусами ноосферы, проникновение в магические “связи всего со всем”). Не случайно в романе Г. Казака “Город за рекой” Гёте (вместе с Конфуцием и Львом Толстым) входит в число мудрецов, которые следят за равновесием космических “весов”, на которых решаются судьбы Вселенной. По этому признаку к позднему Гёте близок и Новалис, которого Гёте (опять-таки не случайно) назвал “императором романтизма”. В “Генрихе фон Офтердингене” и в “Учениках в Саисе” Новалис, по существу, стремится дать синтез магического (мифического) и мистического мирозерцаний: *голубой цветок* воплощает и то и другое. Голубой цветок, символизируя бесконечно перевоплощающийся, “прогрессирующий” идеал, открывается герою как целеположенный смысл человеческого бытия в мистическом озарении (в вещем сновидении), но путь к нему ведет через бесконечные перевоплощения (эманации), к *голубому цветку* сходятся в конечном итоге все нити жизни, вся ноосфера и даже весь

Космос. Но для нас важно и то, что Новалис впервые употребил само понятие “магический реалист”, противопоставив его понятию “магический идеалист”. Согласно Новалису, “магический реалист” ищет “чудесный объект – чудесный образ”, а “магический идеалист” – “чудесное движение – чудесный субъект” (9, с. 117). Но это пока лишь только “заметка на полях”, потому что проблема установления генетических взаимосвязей терминов Новалиса с магическим реализмом XX века – тема специального и серьезного исследования.

9

Нет той инертной, безразличной, с ним не связанной среды для живого вещества, которое логически принималось во внимание при всех наших представлениях об организме и среде; организм – среда; и нет того противопоставления: организм – природа, при котором то, что происходит в природе, может не отражаться в организме, а есть неразрывное целое; живое вещество – биосфера, причем совокупность организмов представляет живое вещество.

Целый ряд следствий, которые можно было делать, когда говорилось об организме-среде, не может иметь места, когда мы имеем отношение: живое вещество – биосфера.

В. И. Вернадский, 1936

Нет нужды выходить из дому. Оставайся за своим столом и прислушивайся. Даже не прислушивайся, жди. Даже не жди, будь неподвижен и одинок. И мир откроется тебе, он не может иначе.

Франц Кафка

XX век начинался с резкого крена (или качка) качелей “прогрессивного” (элитарного) общественного сознания в сферу иррационализма (символизм, экспрессионизм; иррационалистические идеи захватили и философию, и даже “точные” науки). Сколь велик был “революционный” крен в иррационализм, столь же мощным должен был стать затем и ответный “консервативный” “откат” качелей человеческого сознания в рационализм. Эта простая логика, хотя и отчетливо прослеживается, все же является не более чем схемой, в которой многое еще требует анализа и уточнения.

Но обратим пока внимание на один весьма любопытный историко-литературный факт: на судьбу реалистического направления и самого термина *реализм* в XX веке. В XIX в. (если забыть о Новалисе, которого в XIX в. почти не знали и

который в основном оперировал все же понятием “магический идеализм”) термин “реализм” утвердился в общественном сознании, по существу, только в 1857 г., когда во Франции *впервые* вышел журнал и литературный альманах с названием “Реализм”. Ни Стендаль, ни Бальзак, как известно, сами себя реалистами не считали. Ипполит Тэн только в 1863 г. впервые сформулировал “триаду” (“раса – среда – момент”), эпохальную для *теоретического самосознания* реализма. А знаменитое (для советского литературоведения) определение реализма Ф. Энгельсом (“...помимо правдивости деталей изображение типичных характеров в типических обстоятельствах”) было дано в письме М. Гаркнесс в 1888 г., когда в самой литературе уже 20 лет декларировал свои новые позиции натурализм.

При сегодняшнем взгляде на реализм XIX в. важна не столько переоценка творчества выдающихся писателей, зачисленных в разряд реалистов, сколько восстановление реального исторического контекста возникновения, бытования и развития самого термина. Сегодня важно вспомнить, что и сам термин и все его теоретическое наполнение в XIX веке (в XX в. все постепенно осложнилось) – очевидно *позитивистского происхождения*. Хотя ни один крупнейший писатель XIX в. (от Стендаля и Пушкина до Чехова и до Л. Толстого), разумеется, в русло рационального позитивистского мышления никоим образом не укладывается, все они считались у нас реалистами. Нормативная модель реализма, переименованного у нас с подачи А. М. Горького в *критический реализм*, возникла в недрах рационального позитивистского сознания XIX в. и была подхвачена его крайним – вульгарным – ответвлением, воплощенном в позитивистах-марксистах. Попытки втискивания великих писателей в вовсе не свойственные им рамки рационально-прагматического мироощущения идеологов-марксистов привели к печально-известным вивисекциям Гёте (на “гения” и “филистера” – с точки зрения социально-классового прагматизма Ф. Энгельса), Л. Толстого (на “гения” и “хлюпика” – с точки зрения В. И. Ленина, поскольку при всей своей критике внешней и внутренней политики России и конкретной прагматики православной церкви Л. Толстой вовсе не мыслил себя ни социал-революционером, ни атеистом),

Ф. М. Достоевского и т. д. Поэтому для сегодняшнего понимания великой классики XIX века – как русской, так и зарубежной – нам прежде всего нужно всю эту классику заново и непредвзято читать, не обращая внимания ни на какую нормативную критику.

Но нормативная критика – ввиду методологической четкости ее позиций и определений – может сослужить немалую пользу как своеобразный ориентир в широком потоке многочисленных “реализмов” XX века. Тогда *социалистический реализм* предстанет перед нами как некое логическое завершение того пути, на который уже в XIX в. стремились направить реализм (критический реализм) позитивисты-прагматики марксистской ориентации. С точки зрения современного учения о ноосфере это означало, что позитивисты-марксисты (но и писатели, и художники, искренне поверившие в истинность предлагавшейся схемы) считали, что человек составляет уже настолько самостоятельный и обособившийся ярус ноосферы (сегодня не имеет значения, что они не использовали этот термин, впервые введенный в научный оборот французским философом и математиком Эдуардом Леруа в 1927 г., подчеркивавшим, что само представление о ноосфере возникло у него после прочтения книги В. И. Вернадского “Геохимия”, опубликованной на французском языке в Париже в 1924 г.; нельзя забывать и то, что Вернадский в 1923–1924 гг. читал в Сорбонне курс лекций по геохимии, где многократно развивал свои идеи “живого вещества” – слушателями его были тогда многие будущие знаменитости XX века), что на этом своем, обособленном, ярусе (то есть в человеческом сообществе, в государстве) может устраивать человеческое общежитие так, как ему захочется. То есть это было временное торжество того самого позитивистского мифа, против которого, по сути, была направлена вся научная деятельность В. И. Вернадского (но и Н. И. Вавилова, А. В. Чаянова и др.), все его учение о ноосфере. Но в нашем контексте пока важнее другое.

Писатели и художники XX в. вовсе не могли да и не хотели так просто отбрасывать научные и художественные достижения XIX века. Открытия позитивистской науки игнорировать было невозможно, но их трудно было правильно

истолковать. Известно, что натуралисты, создавая свои “клинические” срезы человеческой психики и общественной жизни, опирались уже не столько на И. Тэна, сколько на Ч. Дарвина и других ученых, разрабатывавших концепцию эволюционного развития человека, обусловленного наследственностью и борьбой за выживание. Типичнейший представитель позитивистской науки конца XIX в. австриец Зигмунд Фрейд (1856–1939) попытался изучить и рационализировать *сферу бессознательного в человеческой психике* и, отказавшись от гипноза, изобрел *метод свободных ассоциаций* (впервые сформулирован им в 1892 г.), чтобы раскрепостить (освободить) *поток сознания* своих пациентов – надо ли здесь доказывать, какой мощный прием он ввел (и научно обосновал) тем самым в художественную литературу XX века. Сенсационной стала в буквальном смысле открывшая XX век книга З. Фрейда “Толкование сновидений” (1900), постепенно переведенная на многие языки (на русском языке сокращенный вариант был опубликован уже в 1904 г.) и вдохновлявшая затем не одно поколение писателей и художников (в первую очередь, сюрреалистов, но уже и экспрессионисты ей увлекались). Предлагая в этой книге “научно” рационализированные толкования сновидений и тем самым рационализируя сферу бессознательного, З. Фрейд (сам того не осознавая или в прагматически-позитивистском самоослеплении) создал один из самых фантастических позитивистских мифов XX века, широко раскрыв все шлюзы для безудержного потока *фантастики сновидений*, тоже ставшей мощным художественным приемом в литературе XX века. Начиная с Ф. Кафки (но уже и до него) многие романы XX в. целиком строятся по принципу “*опрокинутых сновидений*”, но и те писатели, которых З. Фрейд не захватил “целиком”, с завидным упорством продолжают эксплуатировать найденные им приемы (к этой проблеме я еще вернусь в связи с анализом романа А. Кубина “Другая сторона”). Карл Густав Юнг (1875–1961) попытался затем скорректировать своего любимого учителя, создав *аналитическую психологию* (в отличие от *глубинной психологии* З. Фрейда), в основе которой лежит понятие *коллективного бессознательного*, передаваемого из поколения в поколение совокупностью архетипов. Но и в основе учения Юнга лежит

рациональное сознание – только с его помощью можно было создать четкую схему архетипов – то есть придумать очередной позитивистский миф, который теперь уже тысячекратно растиражирован в литературе и искусстве XX века.

Конспективный перечень неразрывной связи литературы XX в. с рациональным мышлением и позитивистской наукой можно было бы продолжать еще на многих страницах, например, напомнить о тесных связях научных идей и технических открытий XX в. с развитием разных жанров фантастической литературы и т. д. Но основной смысл этих кратких рассуждений все же совсем в другом: рациональное сознание европейского человека и в XIX и в XX веках продолжало оставаться определяющим и доминирующим, “заплывы” в магию, мистику и иррационализм, сделанные символистами и экспрессионистами, хотя и “захватывали дух”, но в открытом море и без твердой почвы под ногами легко утонуть (о большом количестве самоубийств среди “заплывщиков” я уже упоминал), и постепенно писатели и художники начинают осматриваться в поисках более твердой почвы и опоры. Такую твердую почву и опору, несомненно, давал *реализм*, который уже и в XIX в. обнаружил свои неисчерпаемые способности идти вровень с наукой и философией или даже опережать их. Но после иррациональной волны начала XX в. реализм уже никак не мог вернуться к *прежним берегам*. Поэтому реализм XX в. и дал такой разнообразный веер названий с уточнениями – чтобы в самих названиях подчеркнуть свою новизну по сравнению с реализмом XIX века. Я приведу здесь, может быть, и неполный перечень, но все же и он достаточно внушителен:

I. Реализм с отчетливо манифестированной рационально-позитивистской основой:

1. **(Критический) реализм** (“Будденброки” Т. Манна, “Сага о Форсайтах” Д. Голсуорси).

2. **Социалистический реализм** (например, “Поднятая целина” М. Шолохова, “Оле Бинкоп” Э. Штритматтера).

3. **Неореализм** (как направление в итальянской литературе 1940–1950-х годов; по сути, модификация критического реализма).

4. **Реализм XX века** (этот термин употребляли преимущественно отечественные литературоведы для определения специфики произведений целого ряда писателей XX века – Э. Хемингуэй, У. Фолкнер, Д. Стейнбек, Д. Дос Пассос и др., - активно использовавших модернистские приемы в реалистическом в основе своей повествовании).

5. **Новый реализм** (сам термин возникал в XX в. неоднократно в разных контекстах – в том числе и применительно к новой захлывающей и магическому реализму, – но в данную рубрику я отношу так называемую Кёльнскую группу немецких писателей (Д. Веллерсхоф, Г. Хербургер, Р. Д. Бринкман, Г. Зойрен, Н. Борн и др.), выступивших с начала 1960-х гг. с требованиями более конкретного, наглядного и детализованного изображения обыденной действительности и более четких общественно-критических акцентов, по сути представлявших очередную модификацию критического реализма).

6. **“Реализм без берегов”**. Хотя это и не строгий термин, но концептуальная книга марксиста и члена Политбюро ЦК Французской компартии, писателя и литературного критика Роже Гароди (род. В 1913 г.) “О реализме без берегов” (1963, на русском яз. 1965), вызвавшая полный переполох в отечественном литературоведении и одну из серьезных дискуссий о реализме XX в. во всем мире, по существу, породила и широко употреблявшийся термин, весьма важный в данном контексте. Р. Гароди, безусловно, в целом стоял на позициях позитивизма и марксизма, но не был догматиком и любил литературу. Реалистами он предлагал считать всех крупнейших художников и писателей XX века (в том числе П. Пикассо и Ф. Кафку), на том основании, что все они – пускай и каждый по-своему, *рассказывали неприукрашенную правду* о XX веке. Как это ни парадоксально, подобный подход в принципе вполне допустим..., если бы разные типы сознания, утверждающие себя в ноосфере, мирно сосуществовали, дополняя и обогащая друг друга, потому что *часть Истины* включает в себе каждая из исторически возникших форм сознания. Но на данном этапе вряд ли продуктивно объединять в одном реализме “Замок” и “Процесс” Ф. Кафки с “Молодой гвардией” А. Фадеева. Хотя в будущем это станет, ви-

димо, не только возможным, но и совершенно естественным...

II. Реализм с иррационально-рациональной основой мировосприятия: из сознания (психики) с помощью разнообразных приемов его “раскрепощения” извлекается иррациональное (бессознательное), которое мгновенно (симультанно) фиксируется в четкие и рационально скомбинированные художественные образы.

7. **Сюрреализм** (“Художественное произведение должно создавать сверхреальную реальность. Лишь это поэзия”, - писал Иван Голль в своем “Манифесте сюрреализма” в 1924 г. Французский мэтр сюрреализма Андре Бретон определил его тогда же, как он выразился, “раз и навсегда”: “Чистый психологический автоматизм, имеющий целью выразить, или устно, или письменно, или любым другим способом, реальное функционирование мысли. Диктовка мысли вне всякого контроля со стороны разума, вне каких бы то ни было эстетических или нравственных соображений”). Разногласия между немецким и французским “крыльями” сюрреализма формально выразились в разном отношении к Фрейду: Голль относился негативно к попыткам перенесения психоаналитических идей Фрейда в литературу, Бретон, по образованию врач-психолог, увлекался Фрейдом, серьезно изучал его, пытаясь извлечь из психоанализа максимум возможностей для литературного творчества. Но изучение текстов Бретона все же показывает, что ему удается *не столько извлечение бессознательного, сколько изоциренная интеллектуальная игра*, эстетическое наслаждение которой по существу доступно только интеллектуалам-рационалистам. Подобного рода интеллектуализм есть ничто иное как интеллектуальная *рациональная игра с иррациональным*. Но в борьбе с таким могущественным противником, как рациональное сознание, все средства хороши, даже интеллектуальные забавы. Особый раздел “Манифеста сюрреализма” (1924) Бретона называется “Тайны магического сюрреалистического искусства” (попутно замечу, что описание этих “тайн” очень напоминает описание “техники свободных ассоциаций” З. Фрейда, подробно изложенной в книге о Фрейде известного тогда писателя (в том числе автора нашумевшей книги “Сексуальный голод”,

1908) и ученика З. Фрейда Ф. Виттельса, опубликованной в 1924 г.); эпитет “магический” здесь употреблен не случайно, и магические реалисты активно использовали конкретные художественные приемы, открываемые сюрреалистами, – правда, совсем в других целях. Сюрреализм – очень важное экспериментальное поле в искусстве XX века, то, что это “поле” в основном игровое и в основном служит изощренным забавам интеллектуалов и рационалистов (а потому абсолютный приоритет здесь и принадлежит французам), ничуть не отменяет и не уменьшает важность художественных открытий, сделанных сюрреалистами.

III. Реализм, стремящийся овладеть “внерациональной” (Г. Казак) или “нерациоидной” (Р. Музиль) формой сознания; на практике из этого возникают обычно смешанные комбинации из вышеперечисленных основных форм человеческого сознания, пока трудно поддающиеся систематизации и группировке, потому что за каждым из этих писателей стоит огромный интеллектуальный опыт, трудно вписывающийся в разработанные литературоведческие схемы.

8. **Магический реализм.** При том, что я его выше уже как-то пытался представить, вопросов пока остается больше, чем ответов. Известные литературоведению немецкий, австрийский, итальянский, бельгийский и латиноамериканский варианты магического реализма все же вовсе не идентичны друг другу и нуждаются еще в изучении как сами по себе, так и в сопоставительных аспектах. С точки зрения комбинаций выступающих в нем *традиционных форм человеческого сознания* здесь может присутствовать все, но, в первую очередь: мифически-магическое сознание, функционирующее как *национальная модель мира* (например, *балканская модель мира* у Иво Андрича или латиноамериканская модель мира, но этот вопрос, кажется, пока менее изучен), или как иррационально-магическая интеллектуальная конструкция (“Город за рекой” Г. Казака), или как мощный стихийный (пассионарный) прорыв на новые уровни ноосферы, для обозначения которых у нас еще нет пока подходящих терминов, (на мой взгляд, это случай Андрея Платонова, которого очень многое с магическими реалистами сближает). Разумеется, и магические реалисты не могут обойтись без элементов рацио-

нального сознания, хотя бы потому, что они предпочитают сложные, но завершенные конструкции, проникнутые, хотя и “внерациональной”, но все же очевидной внутренней логикой – как по содержанию, так и по форме. Больше всего они, кажется, стремятся избежать трех крайностей: религиозного (и всякого другого) мистицизма, прагматического рационализма и всех форм догматического фанатизма. Но все они – не затворники, а нормальные, живые и активные люди, и, живя в обществе, на практике, разумеется, не всегда могут (хотят) избежать требуемых обществом прагматических реакций, а порой и естественных человеческих увлечений и заблуждений. Но в художественном творчестве это, как правило, сказывается, лишь в юности, в период поисков. Ниже я попытаюсь продолжить и конкретизировать соображения о магическом реализме. Но здесь хочется завершить разговор о “реализмах” XX века, назвав еще некоторых писателей, по ряду признаков очень близких магическим реалистам, но использующих столь специфические формы организации своего художественного материала, что можно – в качестве экспериментальной попытки – выделить их в отдельные рубрики.

IV. Реализм, стремящийся овладеть всеми формами человеческого сознания с помощью рационального сознания, вывести их, так сказать, “на чистую воду”.

9. **Мифологический реализм:** Т. Манн “Иосиф и его братья” (1933–1943), К. С. Льюис “Пока мы лиц не обрели” (1953), М. Стюарт “Полые холмы” (1975), К. Вольф “Кассандра” (1983), “Медея” (1995), Ф. Фюман “Ухо Дионисия” – этот ряд может быть легко продолжен, но и так, видимо, ясно, о чем идет речь. При всем различии названных писателей у всех есть общее: они стремятся максимально “расшифровать” и актуализировать миф, рассказав его как отдаленную от нас, но вполне достоверную историю, используя при этом все достижения старого и современного реализма, а прежде всего – изошренный психологизм, которого реальный миф был практически лишен. Эта рационализация мифа, как правило, у талантливых писателей продуктивна, ибо мифологический материал, хотя и обработанный рациональным сознанием, все же это рациональное сознание расширяет, углубляет и обога-

щает, а порой даже и ставит под сомнение (К. С. Льюис, К. Вольф, Ф. Фьюман).

V. Реализм, активно использующий приемы фантастики, фантастической мистики, оккультные знания и т. д.

10. **Фантастический реализм:** “Другая сторона” (1909) А. Кубина, “Голем” (1915) Г. Мейринка, “Мастер и Маргарита” М. А. Булгакова, очевидно, что и такого рода произведений в XX веке было создано немало. При всем различии художественных дарований авторов все названные романы объединяют не столько даже неотъемлемые от них фантастические и мифологические элементы, сколько такое сочетание реальности и фантастики, при котором они “взаимопроникаются”, создавая в единстве совершенно иной масштаб и совершенно иной взгляд не только на изображаемый срез реальной действительности, но и на сущностные вопросы, загадки и проблемы человеческого бытия в целом. Фантастический реализм подобного типа, пожалуй, наиболее близок к магическому реализму по целям, которые ставят перед собой писатели, но в фантастическом реализме фантастический элемент все же слишком самостоятелен, слишком бросается в глаза, слишком очевидно и извне вторгается в мир первичной реальности. Хотя в вопросе о фантастическом реализме пока еще можно сказать, сплошные вопросы... Ведь тот же М. А. Булгаков в “Мастере и Маргарите” использует и комбинирует, по существу, несколько сюжетных линий, применяет *три разных способа* организации повествования. Сюжет с Понтием Пилатом соответствует всем канонам *мифологического реализма*, повествование здесь в *высшей степени психологизировано*, учтены самые мельчайшие детали; с определенной точки зрения – это *самая реалистическая* часть романа. Здесь нет и тени пародии, гротеска, сатиры, иронии, интеллектуальной игры и т. д. – всего того, чем перенасыщена остальная часть романа. Мир Воланда и мир советской действительности, хотя как будто бы представляют собой разные сюжетные линии, *связаны между собой неразрывно* единством повествования – не только с точки зрения сюжетных переплетений, но и в способе подачи материала, что создает ощущение тождества этих миров, их *взаимонеобходимости*. Именно эта часть повествования, строго говоря, и может быть обозначена

как фантастический реализм. История Мастера (четвертая сюжетная линия) по характеру психологизма ближе к истории Понтия Пилата, но это не мифологическое повествование. Это – новый миф, миф XX века, миф о судьбе Мастера в XX веке, пропущенный сквозь судьбы всех Мастеров во всех веках (Иешуа – тоже Мастер). Ради истории Мастера роман и был написан, без Мастера он рассыпается как художественное целое (и образ Маргариты без Мастера сразу потускнеет и великолепный финал романа потеряет глубину и мощь космических координат). История Мастера – ближе всего к принципам магического реализма, для которых важно, чтобы самое бытовое самым естественным образом обнаруживало свою чудесность, плавно переходило в другую систему координат (у Г. Гарсии Маркеса есть немало интересных рассуждений на эту тему; но реальность всегда и везде чудесна, не только латиноамериканская, только рационалисты-европейцы в большинстве своем разучились это видеть – но увидел же Андрей Платонов и разве можно ему не верить?)

11. **Мистический концептуалистский реализм:** Г. Мейринк “Ангел западного окна” (1927). Ограничусь лишь этим примером, чтобы яснее сформулировать, о чем идет речь. Различные мистические учения, каббалистика, магия, алхимия и прочие, часто называемые “окультурными”, области человеческого сознания обычно обозначаются как иррациональные. Но если начинать пристальнее вглядываться в них, то обнаруживается, что каждое из этих течений иррационального сознания имеет и четко выраженную *рациональную форму*. Эта рациональная форма всякий раз наглядно обнаруживается тогда, когда представители того или иного иррационального течения *выходят в сферу практической деятельности*. Но этой огромной и интереснейшей проблемы я здесь не касаюсь. Я лишь “рикошетом” затрону необъятную тему разносторонних связей литературы XX в. с оккультными источниками. В 1917 г. известный деятель экспрессионизма Курт Пинтус в своем послесловии к *шестому тому* собрания сочинений Густава Мейринка дал очень широкую трактовку “окультуризма”, отнеся в эту область не только “магию, гностицизм, мистику, алхимию, каббалу, спиритизм, теософию, тайное учение”, но и все “феномены, предстающие перед на-

ми как манифестации незнакомых существ (Wesen): сны, предчувствия, откровения, предзнаменования, видения”, а также “деятельность и знания всех тайных орденов, братств и обществ, которые тайно и явно пронизывают все эпохи человечества” (Цит. по: 45, с. 281). Данная формулировка известного и умного издателя интересна во многих отношениях, не в последнюю очередь она свидетельствует и об огромной тяге экспрессионистов ко всему иррациональному: не случайно А. Кубин, Г. Мейринк и Ф. Кафка (и многие другие поборники “внерационализма”) вошли в литературу в общем экспрессионистском потоке и, как правило, через экспрессионистские журналы и издательства. Но из всех писателей, активно интересовавшихся оккультными знаниями, пожалуй, только Г. Мейринк отдался им страстно, самозабвенно и без остатка, изучив и перепробовав все ему доступное и завершив свою жизнь буддистом. Но именно этим своим страстным поиском он, по сути, отделил себя от всякой веры, *верующий – верит, а не взвешивает*, в какой вере больше Истины. Взвешивание разных вер на Истинность требует знаний, сравнений, комбинаций, чаще всего приводит к мировоззренческой эклектике, что в целом и характерно для мировоззрения Г. Мейринка. В конечном итоге – и “Ангел западного окна” только весьма характерный пример подобного *мистического концептуализма* – он со всей тщательностью пытается рационально (концептуально) убедить читателя XX века в доподлинности *иррационального*, в его, так сказать, всеприсутствии. (С этой точки зрения интересно было бы посмотреть некоторые романы В. Брюсова и Д. Мережковского: нет ли и здесь концептуализма – пускай и в других комбинациях.)

Заход в сомнительную область “мистического реализма” и пример Г. Мейринка на самом деле понадобились мне, чтобы постепенно подойти к более сложным фигурам, какими мне сегодня – каждый по-своему – представляются, например, А. Кубин, Д. Джойс, Ф. Кафка и А. Платонов. Но прежде чем обратиться к этой – последней – теме, хочу предложить несколько беглых сопоставлений магического реализма и социалистического реализма, исходя из того, что эти реализмы *максимально отдалены друг от друга по самой своей сущности*. При этом речь в данном случае, конечно, идет о

некоторой *программной сущности*, внутреннего пафоса этих явлений в целом, а не об отдельных писателях, которых порой зачисляли в социалистические реалисты, их вовсе об этом и не спрашивая. На самом же деле, Ремарк (“Три товарища”) и Хемингуэй (“Старик и море”) и даже Фолкнер (“Особняк”) и Стейнбек (“Зима тревоги нашей”) не так уже далеки от В. Распутина (“Последний срок”), Ч. Айтматова (“И дольше века длится день”) и от “Печального детектива” В. Астафьева. Все это – реалисты, последовательно развивающие традиции реализма XIX в его национально сложившихся вариантах. Поэтому мы в свое время “взахлеб” читали названных западных авторов по-русски, а немцы, например (и это хорошо известно мне из непосредственного общения со многими из них), очень любили названных здесь советских писателей. Магические же реалисты предлагали не столько какую-то новую мораль или нравственность, они предлагали совершенно иное видение мира в целом, по многим параметрам соответствовавшее ноосферическому этапу человеческой мысли, *ноосферической форме сознания*, по неизбежности включающей в себя все прежние формы сознания, но *включающей их с полным осознанием легитимности и даже неизбежности этого включения*, что уже само по себе представляет *новый качественный этап* в дальнейшей эволюции ноосферы.

10

Я когда-то убивался и изнывал, наблюдая звериную жестокость и кровавые страдания в животной и человеческой жизни. Но теперь я спокоен. Кто видел мало зла, тот хлопочет, суетится, ерзает, ужасается и убивается. Но кто знает, что весь мир лежит во зле, тот спокоен, ибо самая эта суета мира как лежащего во зле уже сама по себе предполагает, что мир не есть зло, что это его временное состояние, что существует истина и правда, превышая жизни и что каждому велено природой отдать свою дань и злу и добру.

*Алексей Федорович Лосев.
Жизнь. 1941*

Термины *магический реализм* и *социалистический реализм* формировались в общественном сознании XX в. практически синхронно. Их точкой соприкосновения было общее стремление эпохи выйти из кризиса разброда и иррационализма, охватившего общественное сознание и общественную жизнь Европы в первые десятилетия XX в. Но из некоего *общего центра* (в Германии – это экспрессионизм, в России – два десятилетия духовного разброда и шатаний российской интеллигенции от одних “вех” к другим “вехам”) эти два реализма пошли в противоположные стороны: социалистический реализм – по пути приятия насильственно внедряемого прагматически-рационалистического сознания, магический реализм – по пути во “внутреннюю эмиграцию” (с метафорической точностью можно сказать, что сам процесс ухода отдельных художников во “внутреннюю эмиграцию” начался в Германии еще до первой мировой войны: А. Кубин, Ф. Кафка и – несколько позднее – Г. Мейринк, и это только примеры, которые очень легко продолжить) с отказом от активного участия в социальных и идеологических массовых движениях.

В данном контексте бесполезно вспомнить, что наши отечественные литературоведы ставили в вину магиче-

скому реализму, когда писали о нем с точки зрения социалистического реализма. Так, в энциклопедической статье о М. Бонтемпелли в 1962 г. З. М. Потапова пишет о том, что он выдвинул формулу магического реализма, которая “требовала сочетания реалистической конкретности с гротескной фантастикой, смещающей реальные закономерности” (37, т. 1, с. 692). Такая формулировка предполагала, что советский литературовед хорошо знает, где лежат эти самые “реальные закономерности”, которые зачем-то пытаются “сместить” магические реалисты. На самом же деле все обстояло скорее наоборот: магических реалистов прежде всего не устраивала примитивная трактовка “реальных закономерностей”, господствовавшая в политико-идеологическом сознании эпохи и чреватая будущими катастрофами (сталинизм в России и национал-социализм в Германии), и они пытались с помощью целого ряда специфических литературных приемов показать, насколько обманчив примитивно-идеологизированный взгляд на действительность, где якобы господствуют четкие “реальные закономерности”. Как мне уже приходилось писать, в произведениях магических реалистов при внешне достоверном развертывании сюжета и очевидной наглядности деталей повествование насыщается элементами, постоянно взрывающими изнутри мнимую очевидность и обнажающими все более глубокие и непознанные слои реальности до тех пор, пока привычная реальность расшатывается и за ней достаточно зримо обрисовываются контуры гораздо более страшной, объемной, неизвестной и неустойчиво мерцающей реальности, в которой начисто утрачивают свою значимость ориентиры и стереотипы поведения, выработанные на уровне первичной – обманно очевидной – реальности. Таким образом, вопрос о “смещении реальных закономерностей” у магических реалистов отнюдь не относится к числу самых простых и при разрешении его заведомо бесперспективно становится в позу человека, досконально знающего, где “реальные закономерности” и где они начинают “смещаться”. При этом необходимо подчеркнуть, что, видимо, вовсе не случайно в 1920–1930 гг. магический реализм дал наиболее очевидные всходы в Германии, Италии и России, то есть в странах, где эти самые “реальные закономерности” – социалистические или нацио-

нал-социалистические – внедрялись в массовое сознание с наибольшей настойчивостью и последовательностью. В России возникла удивительная проза Андрея Платонова, буквально насыщенная характерными для эпохи идеологическими штампами, которые, однако, будучи “перемещены” из идеологического газетного контекста в художественный, мгновенно меняют свои функции и “саморазоблачаются”: *“В день тридцатилетия личной жизни Воцеву дали расчет с небольшого механического завода, где он добывал средства для своего существования. В увольнительном документе ему написали, что он устраняется с производства вследствие роста слабосильности в нем и задумчивости среди общего темпа труда”*. “Магия”, с помощью которой магические реалисты пытались пробить окно или хотя бы брешь сквозь заидеологизированную массовую тупость эпохи, чтобы обнаружить “реальные закономерности” иного, более высокого порядка, осуществляется у А. Платонова почти в каждой фразе, и в восприятии читающего все время доминирует удивление: с одной стороны, перед потрясающей достоверностью повествования и, с другой стороны, перед совершенной невероятностью описываемых событий (как в том же “Чевенгуре”, где в конце романа в строящемся коммунистическом раю, кажется, не остается в живых ни одного человека, что немислимо в традиционном реалистическом романе).

Магический реализм как художественный принцип постепенно складывался из большого и разноречивого потока модернистских и авангардистских группировок начала XX в., когда из них стали выделяться писатели, постепенно осознававшие недостаточность одного лишь формалистического протеста против неприемлемых для них идеологий и общественных структур и стремившиеся к восстановлению *целостной концепции мира вне рамок господствовавших идеологий*. Модернистские и авангардистские приемы, разумеется, и особенно на первых порах, сохраняются в творчестве магических реалистов, потому что именно эти приемы помогали взламывать и размывать традиционно унаследованную от философского позитивизма и реализма XIX в. упорядоченную и целостную картину мира. На практике любой модернист мог сближаться с магическим реализмом – как только он

отчетливо осознавал необходимость на месте разрушенной уже традиционной картины мира воссоздать новую картину, пускай и не столь завершённую, но все же тяготеющую к целостности. Даже если будущие магические реалисты и не проходили через специальную выучку в модернистских кружках и школах (Э. Ланггессер, А. Платонов), они все равно должны были использовать уже найденные модернистами приемы или находить собственные, в той или иной степени родственные модернистским: перед магическими реалистами всегда вставала проблема изображения двух “реальностей”, из которых одна – хотя и очевидная для массового идеологического сознания, но отнюдь не доподлинная, – должна была быть размыта и устранена, чтобы уступить место другой, претендующей на внесоциальную и вневременную истинность. В этом размывании и устранении позитивистско-реалистической картины мира модернисты были непревзойденными мастерами и обойтись без соприкосновения с ними при выполнении частично сходной задачи было практически невозможно.

В противовес магическому реализму, стремившемуся вырваться за пределы магнитного притяжения господствовавших идеологий, социалистический реализм, уходя своими корнями в социалистическое движение и в социалистическую идеологию, открыто признавал свою приверженность определенной идеологической доктрине. В социалистическом реализме тоже неизбежно соотносились две “реальности”: та, которая пока существует как очевидная данность, и та, которая неизбежно должна возникнуть в жизни в результате ее “революционного развития”. Задача социалистического реалиста состояла вовсе не в том, чтобы “лакировать” изображение всем известных и очевидных реальностей жизни (не случайно такие писатели получали клеймо “лакировщиков”), напротив, на этом ярусе изображения писатель мог быть сколь угодно реалистичен и даже сгущать краски – лишь бы создаваемая им картина отчетливо подводила к мысли о необходимости “революционного развития” и показывала достаточно заметные ростки этого развития, которые убеждали бы читателя в том, что нарисованная писателем первая реальность будет рано или поздно преодолена и устранена и на

смену ей придет другая “реальность”, гораздо более светлая и праздничная, и ради этой второй “реальности” стоит сегодня жить, сражаться и умирать. На уровне изображения первичной реальности социалистические реалисты могли прямо опираться на традиции реализма XIX в. и даже развивать их, могли они в отдельных случаях использовать и модернистские приемы (ведь первичную реальность им тоже надо было не только критиковать, но и разрушать). Отличительная новизна социалистического реализма начиналась на уровне изображения второй – еще не существующей – “реальности”, в которую нужно было заставить поверить и самого себя и своего читателя. Социалистические реалисты должны были, пристально вглядываясь в жизнь, то есть в первичную реальность, искать и находить в ней ростки второй – новой – “реальности”, которая в идеологической риторике постепенно обрела вполне четкие контуры неразрывного триединства: “новый человек”, “новые общественные отношения”, “новое общество”. При сопоставлении магического и социалистического реализмов в плане отражения в творчестве писателей двух “реальностей” необходимо, разумеется, не абсолютизируя, все же принимать во внимание следующее: социалистический реализм у своих истоков, да и в дальнейшем, как правило, вовсе не предполагал и не требовал приукрашивания первичной реальности (и “Поднятая целина” М. Шолохова в этом плане достаточно показательна), социалистический реализм примитивизировал вторую – будущую – “реальность” (оттого так трогательно- или раздражающе-наивны – как посмотреть! – многие рассуждения Нагульнова и Давыдова о будущем в той же “Поднятой целине”); магический реализм волей-неволей должен был примитивизировать первичную реальность, потому что она заранее была для него неприемлемой, поскольку выступала прежде всего в идеологической оболочке, обволакивавшей массовое сознание (оттого-то главные творческие достижения магических реалистов расположены на втором ярусе, в их изображениях второй, доподлинной “реальности”). При этом важно помнить и то, что само по себе противопоставление видимости и сущности жизни, кажущейся жизни на поверхности и доподлинной жизни в ее глубинах в тех или иных формах существовало в литературе с

незапамятных времен, и когда, например, современный мексиканский писатель К. Фуэнтес пишет: “Я всегда стремился прощупать за обманчивой оболочкой действительность” (78, с. 11), то вовсе не обязательно на основании такого заявления сразу же относить его к магическим реалистам. И “Крейцера соната” и “Смерть Ивана Ильича” Л. Толстого отчетливо несут в себе сопоставление двух планов жизни, но сам Л. Толстой из-за этого никаким магическим реалистом не становится. Помимо противопоставления двух планов жизни, что в магическом реализме неизбежно и само собой подразумевается, магические реалисты постепенно выработали целый ряд специфических литературных приемов, которые по отдельности уже достаточно широко использовались писателями (прием выстраивания “замкнутого пространства”, как, например, в “Волшебной горе” Т. Манна или в “Замке” Ф. Кафки, или прием “игры со временем”, показа относительности и субъективности хода времени в той же “Волшебной горе”, о чем литературоведы уже достаточно много писали), но лишь в своей совокупности дают новое качество: магический реализм.

Сопоставительного изучения магического реализма и социалистического реализма ни в отечественном, ни в зарубежном литературоведении практически еще не существует. Более того, сам уровень и характер изученности этих литературных методов и направлений в мировой литературе на сегодняшний день еще с трудом поддается объективной оценке. Социалистический реализм, возникавший и развивавшийся в русле социалистической идеологии и социалистического движения, вплоть до самого последнего времени изучался либо активными сторонниками этой идеологии, либо ее столь же активными противниками. Сотни и тысячи трудов, вышедших из-под пера сторонников названной идеологии, отражают прежде всего логику и динамику развития самой социалистической догмы на протяжении более чем столетнего периода ее реального и нарастающего участия в мировом общественном развитии (46, с. 414–416), иначе говоря ее самопропаганду и самооправдание, которые в период “перестройки” постепенно сошли почти на нет, во многих случаях уступив место яростной “самокритике”. Менее многочисленные, но

все же обширные труды противников социалистической идеологии и социалистической догмы стремились прежде всего к развенчанию этой догмы, искали и находили ее слабости и подвохи, иллюстрируя отражение этих слабостей догмы примерами из отдельных произведений социалистического реализма.

Магический реализм, возникавший прежде всего как антиидеологическое течение, если и изучался, то прежде всего в его национальных и региональных разновидностях, да и то, как правило, лишь в тех случаях, когда сами писатели провозглашали свою приверженность к нему. Первый парадокс состоит в том, что, хотя отдельной статьи или даже заметки о магическом реализме нет ни в одной отечественной литературной энциклопедии или справочнике, само это понятие с завидным постоянством употребляется как в энциклопедиях, так и в статьях и монографиях. Ю. Ф. Сидорин пишет о Й. Дене (1912–1978) как “основателе “так называемого” “магического реализма” – направления в бельгийской и нидерландской литературах” (37, т. 9, с. 265–266). С. А. Миронов пишет о Х. Лампо (род. в 1920 г.) как о “представителе одного из модернистских течений – “магического реализма” в бельгийской литературе” (37, т. 9, с. 411–412). З. И. Плавский пишет о том, что после второй мировой войны в аргентинской литературе “начинают распространяться экзистенциализм, “магический реализм” и другие космополитические течения” (37, т. 1, с. 286). В своих статьях о новеченто З. М. Потапова, употребляет понятие магический реализм без кавычек: “Главной формулой новеченто был так называемый магический реализм, смысл которого – открытие в обыденной жизни, в человеке, в природе зон поразительного, ирреального, таинственного” (37, т. 5, с. 308; 46, с. 248). Наиболее изученным в отечественном литературоведении до сих пор остается немецкий магический реализм, но изучается в основном период после второй мировой войны, когда магический реализм практически занял ведущее положение в литературе западных зон оккупации и в ФРГ. Упомянуть стоит диссертацию Л. И. Мальчукова “Реализм и “магический реализм” в западногерманской литературе 1945–1949 гг. (Л., 1971), главы И. М. Фрадкина и И. В. Млечиной в “Истории литературы

ФРГ” (М., 1980), предисловие А. В. Дранова к роману Г. Казака “Город за рекой”, одному из наиболее характерных произведений немецкого магического реализма. В то же время нельзя не заметить, что даже и отечественные германисты предпочитают употреблять понятие магический реализм в кавычках, хотя и немецкие писатели, и критики, в свое время немало дискутировавшие о магическом реализме, писали о нем как о факте естественном и состоявшемся и никаких кавычек для размышлений о нем им не требовалось. Причины недоверия отечественных литературоведов к магическому реализму отчасти проясняет одна из формулировок Л. И. Мальчукова: “Реалистический метод по существу нейтрализовался надбавкой, дополнениями, поправками к нему, смысл которых сводился к “преодолению” социального взгляда на мир” (25, с. 29). Таким образом, за магическими реалистами сразу же закреплялись по крайней мере три несмыслаемых греха: во-первых, они “нейтрализовали” и разрушали реализм, во-вторых, отказывались от – святая святых – “социального взгляда на мир”, и, наконец, в-третьих, они для художественного претворения в текст двух первых грехов активно использовали “надбавки, дополнения, поправки”, то есть, попросту говоря, разнообразный арсенал средств и приемов, уже разработанных в различных течениях модернизма XX в. Сюда же прибавлялась еще и специфика нашего восприятия западногерманской литературы – ведь магические реалисты не входили ни в Группу-47, ни в Группу-61, ни тем более в какие-то еще более левые писательские группы и организации в ФРГ, которые мы постепенно начинали признавать и издавать (хотя и со “скрипом”, и с задержками, но все же издавались у нас Г. Бёлль, Г. Грасс, М. Вальзер и т. д.). Магические реалисты духовно противостояли всем этим группам, а потому у нас практически совершенно не издавались, наиболее осторожные литературоведы и критики избегали упоминать понятие “магический реализм” даже в кавычках. В. И. Стеженский, к примеру, так обошел проблему магического реализма в энциклопедической статье о Г. Казаке: “В 1947 г. опубликовал мистико-символический роман о послевоенной Германии “Город за рекой”, проникнутый пессимистическими идеями”(37, т. 3, с. 291). А уж он-то, будучи референтом

по литературе ФРГ в Союзе советских писателей, прекрасно знал, какие дебаты шли в послевоенной Германии вокруг этого романа Г. Казака и как формировалось в этих дебатах само представление о магическом реализме, дошедшее даже – благодаря многочисленным переводам романа – и до Латинской Америки. Сюда же следует добавить и то, что в отличие от своих итальянских и бельгийских собратьев по перу немецкие магические реалисты никогда не публиковали специальных манифестов и не утверждали, что они магические реалисты, – так их стали называть с 1947 г. немецкие писатели (Г. В. Рихтер, основавший в том же году Группу-47) и немецкие критики (в частности Г. Поль, опубликовавший в 1948 г. статью “Магический реализм?”), пытавшиеся уяснить специфику этой группы писателей (Э. Ланггессер, Х. Ланге, В. Леман, К. Кролов, Г. Э. Носсак и др.) в заново складывавшемся литературном ландшафте Западной Германии. В то же время следует подчеркнуть, что вышеназванные и многие не названные писатели, которых в пылу общественных и литературных дискуссий 1940–1950-х годов критика относила к магическим реалистам, никогда не составляли монолитной литературной группы, каждый из них пробивался к собственному магическому реализму поодиночке и сугубо индивидуальным путем.

Магические реалисты крайне редко придумывали какие-то новые литературные приемы, еще реже декларировали их, но используя и трансформируя уже известные модернистские приемы, они совершенно по-своему компоновали их, выстраивая свое двухъярусное видение мира, где первый ярус хотя и совершенно очевиден, но с высоты второго яруса столь же очевидно нереален, второй же ярус – то есть мир абсолютных, вневременных и внесоциальных, истин, – хотя и совершенно реален, но изобразить его традиционными и даже обновленными реалистическими средствами магические реалисты считали невозможным. Почему? Кажется, в данном случае особенно важно понятие “внерациональной” поэтики, которая составляла основу основ магического реализма и которая была им необходима для построения внерациональной картины мира, ибо рациональную картину мира они тоже отвергали как идеологизированную, в которой человечество уже совершенно запуталось и в рамках которой уже никак

невозможно найти истину, которая на самом деле (то есть на втором ярусе) может быть обнаружена лишь на внерациональных путях. Еще раз акцентирую внимание на том, почему изучение магического реализма постепенно заглохло и в западногерманской науке: литературоведение в ФРГ (и не только в ФРГ), как бы оно не разветвлялось, развивается все же рациональными, а не внерациональными путями. Видимо, для адекватного изучения магического реализма должно возникнуть и адекватное ему “магическое” литературоведение, признающее по крайней мере объективную возможность и допустимость (а, может быть, и необходимость) использования тех же (или иных, еще более емких и разработанных) внерациональных категорий, к которым апеллируют магические реалисты.

Весьма перспективным для дальнейшего изучения национальных и региональных вариантов магического реализма представляется изучение творчества отдельных писателей в рамках “балканской модели мира”, “латиноамериканской модели мира” и т. д. Разумеется, понятие “модели мира” значительно объемнее, шире и глубже, чем творчество любого магического реалиста: “модель мира” создается в ходе жизни многих поколений людей в течение многих столетий, магический же реалист проживает свою короткую жизнь в рамках определенной исторической эпохи. И тем не менее магический реалист (например, И. Андрич на Балканах или Г. Гарсиа Маркес и Х. Л. Борхес в Латинской Америке) стремится не только осознать и воспроизвести близкую ему национальную и региональную “модель мира”, но и выйти за ее пределы: найти в ней моменты внерегиональные, вневременные, общечеловеческие и общезначимые – иначе он по самому определению уже не был бы магическим реалистом. Магический реалист – это обязательно человек удивительно образованный, уважающий и хорошо чувствующий чужие и географически далекие от него культуры, но все же я пока не встречал среди магических реалистов космополитов, ибо магический реализм немислим без очень глубоких корней, а такие корни, как правило, вырастают лишь однажды и на определенной почве и вытащить их из этой почвы практически невозможно, даже если сам писатель захочет впоследствии расшатать свои

корни. Пока представляется, что больше всех стремился по-кинуть непосредственно немецкую почву Г. Казак в своем “Городе за рекой”, и все же, чем больше вчитываешься в роман, тем лучше понимаешь, что сконструировать столь грандиозную и всеобъемлющую философскую параболу если кто и мог, то, в первую очередь, именно немец. Да и приметы первичной реальности – военной и послевоенной Германии – в романе тоже совершенно очевидны, равно как и немецкий национальный менталитет.

Вышеназванные положения позволяют заметить, что в изучении обоих феноменов XX в. – магического реализма и социалистического реализма – еще достаточно много лакун, хотя, может быть, именно их сопоставительное изучение позволит пролить дополнительный свет на оба эти явления, поскольку во многих отношениях они находятся на совершенно противоположных полюсах: попытки найти вневременные, абсолютные, внеидеологические, внесоциальные истины, с одной стороны, и столь же упорные попытки абсолютизации временных, конкретных, социальных и исторических, и особенно идеологических факторов, с другой стороны. В социалистическом реализме тоже была своя “магия” и своя “внерациональность” – ее-то и надо постепенно выявлять и исследовать. Ниже я предлагаю несколько конкретных наблюдений, позволяющих, как представляется, увидеть перспективность гораздо более детализированных текстуально-сопоставительных разработок:

1. *Соотношение прошлого, настоящего и будущего.*

В магическом реализме прошлое – неотъемлемая часть настоящего, оно постоянно воздействует на настоящее, живет в нем, направляет и определяет его (в романе Маркеса “Сто лет одиночества” тень убитого “оживает” и преследует убийцу; “Мост на Дрине” Андрича весь соткан из истории; в “Проклятом дворе” того же Андрича далекая история врывается в современность и определяет ее; 33 посвященных у Казака в “Городе за рекой” воплощают высшую мудрость человечества, “Архив” вмещает в себя память человечества). В социалистическом реализме прошлое – чаще всего то, что нужно разрушить “до основания” (“Отряхнем его прах с наших ног”), прошлое здесь, как правило, “ненавистное прошлое” (начиная

с романа “Мать” Горького), прошлое нужно смести и зарыть настолько, чтобы оно больше не напоминало о себе (прошлое уничтожалось и в форме уничтожения церквей и культурных памятников, и в форме уничтожения частной собственности, и в форме уничтожения традиционного сословного общества – все это и многое другое разносторонне отражено в советской литературе и в литературах бывших социалистических стран). Прошлое “затаивается” в настоящем в виде врагов или пороков, которые нужно разоблачать, выявлять и уничтожать – будь то частнособственнические инстинкты, кулацкая психология или казачий заговор в “Поднятой целине”. В магическом реализме настоящее – поток событий и поступков, приводные нити которых уходят в прошлое и направляются из прошлого; настоящее – просто очередное извержение вулкана, который клокочет с давних времен, и причины его извержений – в самой природе жизни, в человеческой природе, отражающей природу мироздания. В социалистическом реализме настоящее – поле (яростной) битвы за лучшее (прекрасное) будущее, которое приближается по мере того, как стряхивается прах прошлого с наших ног, побеждаются и уничтожаются “враги народа” и в самом настоящем появляются “посланцы будущего”: стахановцы, ударники коммунистического труда, ветераны партии, ветераны труда, “Кавалеры Золотой Звезды”. Будущее в магическом реализме вытекает из прошлого и настоящего и уже поэтому не дает никаких оснований для энтузиазма. В социалистическом реализме будущее – нечто прекрасное, общество справедливости и обеспеченности, окупающее все жертвы, лишения и тяжелый труд в прошлом и настоящем (“Наш паровоз, вперед лети – в Коммуне остановка”).

2. Если попытаться кратко охарактеризовать *основную проблематику произведений*, то в магическом реализме это – коренные проблемы человеческого бытия вообще, поиск основополагающих, вневременных (не зависящих от времени) параметров функционирования человека и человечества от древнейших времен и до современности, желание понять, ощутить эти параметры и взвесить дальнейшие шансы человечества, найти хоть какие-то основания, позволяющие надеяться на некий благоприятный исход. В социалистическом

реализме это прежде всего – борьба против врагов и вредителей (бюрократов, взяточников и т. д.) за новое общество и нового человека.

3. Если попытаться сопоставить рассматриваемое направление с точки зрения представлений о “новом человеке” и “новом обществе”, фундаментальных для концепции социалистического реализма, то придется отметить, что в магическом реализме таких понятий нет и быть не может – особые люди, хранители опыта, мудрецы были всегда, и испокон веков, а – следовательно – они должны быть и есть в настоящем. Если даже возникает нечто вроде “нового общества” (Макондо в романе “Сто лет одиночества”), оно тут же воспроизводит все грехи “старого”. В социалистическом реализме “новое общество” возникает по мере освобождения от груза прошлого и от его проклятого наследия и по мере “воспитания нового человека”. Но странным образом вдруг обнаружилось, что этот “новый человек” во многом ведет себя как “сверхчеловек” Ницше: он попирает прошлое, он непременно атеист (то есть отрицает христианство и религию вообще), а создаваемая им “новая религия” местами удивительно напоминает “катехизис” из Ницше – “новый человек” навязывает миру “свою волю”, убирая и уничтожая всех несогласных и вообще все, что не нравится; он цинично попирает все прежние святыни, ни перед чем не останавливаясь, его “воля” перерастает в волюнтаризм, способный субъективно перекраивать природу и общество и даже попирает естественные законы и науку (история советской генетики, кибернетики и агрономии – лишь некоторые штрихи из “биографии” “нового человека”); “новый человек” – это, конечно же, Лысенко, но никак не Н. И. Вавилов и А. В. Чаянов). “Новый человек” в социалистическом реализме – это обязательно или почти обязательно герой, он постоянно недоедает и почти не спит, его труды и усилия заметно превосходят физические возможности обычного, рядового человека (“Как закалялась сталь” и “Молодая гвардия” – всего лишь два примера из многих). Ничего подобного, разумеется, нет в магическом реализме, который в принципе “антигероичен”.

Разумеется, все эти сопоставительные наблюдения пока еще слишком далеки от конкретного сопоставления самих

текстов. Разумеется и то, что и магический реализм и социалистический реализм не оставались в XX в. статичными и могли претерпевать самые различные трансформации, что также должно учитываться в сопоставительных исследованиях. Но все же хотелось бы хотя бы одним примером подтвердить высказанную выше мысль о том, что магический реализм, принципиально стремящийся уйти как от рациональной, так и от иррациональной моделей мышления, не может быть адекватно описан современной позитивистской рационалистической наукой – при всем доброжелательном и объективном отношении очень многое будет ускользать из поля зрения, а, главное, – даже раздражать, вызывать ощущение “нехудожественности” (в каждой из основополагающих форм мышления – свои представления о художественности, и это вполне естественно).

В качестве примера я хочу привести статью известного и знающего свое дело литературоведа Д. М. Урнова о магическом реализме в латиноамериканской литературе (82, с. 86–95). Меня не удивило, что в его трактовке Борхес и Маркес получились второразрядными писателями, едва ли не эпитонами. В статье о Джойсе меня не удивила оценка Джойса как плохого писателя, хотя и великолепного стилиста. Совершенно ясна в этом контексте уничижительная оценка В. Набокова. Тогда я из любопытства составил себе список “плохих”, или “слабых”, или “посредственных” писателей по Д. М. Урнову. Когда я затем все же прочитал книгу Д. М. Урнова, то мои предположения практически полностью подтвердились: в “посредственные” или просто “слабые” писатели у Д. М. Урнова по *неизбежной мировоззренческой избирательности прогрессистского позитивистского сознания* попали практически *все* писатели, тяготевшие к видению мира в антипозитивистском ноосферическом измерении: И. А. Бунин, Андрей Платонов, М. М. Пришвин... И ни одного исключения! Д. М. Урнов абсолютно безошибочно чувствует: это – мое, а это – чужое. И постоянно подчеркивает, что у него очень развитый художественный вкус.

На самом же деле речь должна идти об очень четко очерченном, определенном мирозерцании, которое подобно большому магниту способно вытащить из кучи хлама кусок

железа, но если кто-то спрятал в этом хламе алмаз или золото, то даже очень сильный магнит они не привлекут. Хотя в целом в книге, безусловно, масса интересного – прежде всего как позиция, высказываемая прямо, эрудированно и – в рамках избранной логики – последовательно.

11

Познание не есть отвлеченность. Познание не есть разрыв или раскол, не есть объединение расколотого. Познание есть брак познающего с познаваемым. Познание есть любовь познающего к познаваемому, и любовь эта – взаимная. Познание есть рождение в жизни, истине, порождение познающего с познаваемым такого третьего, в чем уже нельзя различить познающего и познаваемого, порождение той истины, которая уже не сводится ни на познающего, ни на познаваемое, а есть их чудное потомство, поднимающее родителей на новую и никогда раньше не бывшую высоту. Для кого познаваемое – не родное, тот плохо познает или совсем не познает. Только любовь открывает очи и возвышает тайну познаваемого.

Нет, знание законов природы, да и вообще научное знание не есть жизненное знание! Это не та мудрость, которая есть разрешение жизненного противоречия и которая бы соответствовала человеку целиком. Нет, эта отвлеченность только и соответствует отвлеченной стороне человека, его рассудку, и ничего не говорит о жизни, никакой человеческой жизни не соответствует...

Нет, мудрость жизни не есть знание законов природы. Мудрыми бывали и бывают люди, никогда не учившиеся никаким законам природы и не имеющие равно никакого научного представления о том, что такое законы и что такое сама природа.

Человек есть личность, а законы природы безличны. Человек есть клетка в общественном организме, а законы природы – рассудочные формулы.

А. Ф. Лосев. Жизнь, 1941

Суть всякого воображения – правда.

*Урсула Ле Гуин.
Левая рука Тьмы, 1969*

Переходя к завершающей части фрагментарных соображений о магическом реализме в контексте XX века, я должен хотя бы конспективно затронуть проблему его генезиса, попытавшись тем самым еще раз обозначить масштабы этого явления, реальная предыстория которого пока еще не подда-

ется полной реставрации. Крупнейший теоретик йенского романтизма Фридрих Шлегель в 1800 г. в своей “Речи о мифологии” обосновал необходимость создания “новой мифологии”, принципиально отличающейся от “древней, прежней мифологии, первого цвета юношеской фантазии, непосредственно примыкающего к ближайшим, самым жизненным элементам чувственного мира и образующегося в соответствии с ними” (84, т. 1, с. 387). Не ставя здесь вопроса о том, насколько верно Ф. Шлегель трактовал “древнюю” (прежде всего античную) мифологию, рассмотрим в нашем контексте ключевое определение в его концепции: “Напротив, новая мифология должна быть создана из сокровеннейших глубин духа; это должно быть самое искусное из всех произведений искусства, ибо оно должно охватывать все остальные, – новое вместилище и сосуд древнего извечного источника поэзии и само бесконечное произведение поэзии, заключающее в себе зачатки всех остальных” (там же). Известно, сколько усилий приложили йенские романтики для создания образцов этой *новой мифологии* (на первом месте здесь для меня Л. Тик и Новалис), но по разным причинам созданный ими громадный “задел” оказался в XIX в. далеко не полностью востребованным. Хотя и здесь дальнейшее изучение вопроса, видимо, приведет ко многим уточнениям. Учитывая, что в Собрании сочинений (1822–1825, т. 1–10) Ф. Шлегель переименовал “Речь о мифологии” в “Речь о мифологии и символическом воззрении” и многократно оперировал такими понятиями, как “символическое познание в искусстве”, “символический мир идей”, “символика природы и искусства” и т. д. и т. п. (84, т. 1, с. 469), можно с уверенностью предположить, что он видел *несколько взаимосвязанных путей* к созданию “новой мифологии”: *мифотворчество* в его всевозможных формах (Ф. Шлегель нередко приравнивал его к “творящей фантазии”), *символизм*, *мистицизм* в его духовно организованных (то есть так или иначе рационализированных формах). То есть фактически он предвидел все основные пути *новаторского развития форм искусства* в XIX–XX вв. Сюда попадает Э. Т. А. Гофман, талантливо растиражировавший для массового читателя некоторые художественные открытия Л. Тика и Новалиса; Эдгар По, не мыслимый вне контекста йенского роман-

тизма (и в этой связи – Э. Т. А. Гофмана) и “озерной школы” (особенно через посредство С. Т. Колриджа, очень внимательно осваивавшего немецкую эстетику и литературу), Шарль Бодлер, открывавший творчество Э. По для французов и тоже не мыслимый без романтического “фундаментализма”, и т. д. Эта тема неисчерпаема, требует специальных усилий и методики, и я вынужден пока ограничиться лишь одним аспектом, непосредственно выводящим на XX век и на магический реализм.

В “Разговоре о поэзии” (1800) Ф. Шлегель, называя поэзию “чудом”, устами Людовико так расшифровывает свою мысль: “Поэзия – благороднейшая ветвь магии, а человек в его изолированности не может возвыситься до магии; но там, где какое-нибудь человеческое влечение действует совместно с человеческим духом, там пробуждается магическая сила” (84, т. 1, с. 386). В собрании сочинений Ф. Шлегель заменяет вышеприведенную формулировку (что уже само по себе свидетельствует о ее принципиальной важности) на следующую: “В скрытой ткани творящей фантазии не прекращается магическая деятельность, и из этого незримого источника постоянно расцветает искусство и зреют все его плоды. Это не дело рук одного человека, не его преднамеренное создание, но везде, где глубокие человеческие стремления объединяются человеческим духом и направляются к общей цели, пробуждается эта тайная магическая сила” (84, т. 1, с. 468–469).

Сегодня представляется, что йенские романтики, выросшие на благодатной почве удивительного подъема немецкой философии, эстетики и литературы конца XVIII в. и внимательно перерабатывавшие все доступное им духовное наследие человечества, задолго до позитивистского научного доказательства взаимосвязи и взаимообусловленности *живого вещества природы* и *ноосферы*, стали напряженно размышлять об *эстетических последствиях* этой *априорно очевидной для них взаимозависимости* и пришли к соответствующим выводам, художественное претворение которых по-своему интенсивно продолжалось в XIX–XX вв. и, судя по всему, еще более интенсивно будет продолжено в XXI веке... Перечитывая опубликованные сейчас в собранном виде ранние дневники, трактаты и художественные про-

изведения А. Ф. Лосева (77), я поражался в том числе и тому, как много в этой книге почти дословных *перекличек* не только с мыслями В. И. Вернадского, но и с афористически заостренными идеями Ф. Шлегеля. И все вместе это взывает к необходимости выработки нового, *ноосферического* мышления, которое не только снимет ложную дилемму (рационализм – иррационализм), но позволит всем необходимым и неизбежным формам человеческого сознания *существовать* без яростной борьбы друг с другом, но в *творческом диалоге* и взаимообогащении. В этом смысле и постмодернизм – неизбежная *переходная ступень*, когда мыслители и художники, отказавшись от позитивизма и рационализма как конструктивной формы сознания, не могут найти и никакой другой конструктивной формы и “комбинируют” свои произведения из разрозненных элементов *всех* исторически обозримых форм сознания и произросшего на их базе искусства. В итоге создается *немыслимая какофония* изолированных групп и течений, не слышащих и *не желающих слышать друг друга*. Но если присмотреться внимательно к каждой из этих групп, то рано или поздно обнаруживается их *историческая почва* и *легитимность*, – хотя бы и как способ освобождения от жесткой лимитированности и регламентированности мысли и искусства, которыми был окрашен XX век не только в СССР. Эта какофония свободы (но точнее все же – *видимости* свободы) может сейчас продолжаться долго (но может и резко прерваться из-за вполне вероятных *политических катаклизмов*), но она не может продолжаться бесконечно: подтверждением этому служит весь опыт человеческой истории, который, конечно, нельзя воспринимать в позитивистско-прогрессистском ключе, но из которого, однако, нельзя и “выпасть”.

Продвигаясь еще дальше к завершению заявленной темы, я вынужден сделать еще одно необходимое разъяснение из-за существующей в современном литературоведении путаницы. Это разъяснение, в общем-то уже неоднократно делалось, хотя бы уже упоминавшимся Д. М. Урновым (82, с. 87), но путаница продолжается, да и разъяснения Д. М. Урнова, развенчивающие “вторжение мифа”, в конечном итоге лишь запутывают проблему. Речь идет о необходимом разграниче-

нии мифа, мифического мышления как такового (на мой взгляд, в пределах ноосферы – базового и основополагающего) и мифологии как письменно зафиксированного свода исторически возникших мифов разных народов. Я выделил в своем перечне “реализмов” XX в. мифологический реализм, имея в виду именно его четкую ориентированность на мифологию. Мифологический роман, который я имею в виду, как правило, – типичный исторический реалистический роман, действующие лица которого взяты из мифологии, а не вымышлены (как Базаров у Тургенева или Наташа Ростова у Толстого) и не заимствованы из истории (как Кутузов или Наполеон у того же Толстого). Но я не решился пока выделить в своей схеме мифический реализм, который на самом деле уже давно существует, не решился потому, что мифический реализм с точки зрения выработанного в позитивистской науке представления о реализме – гораздо бóльший абсурд, чем социалистический реализм. Социалистический реализм заставляет писателя смотреть на мир сквозь вполне определенные идеологические “очки”, сквозь определенный “фильтр”, и в этом смысле эпитет социалистический достаточно ясен: мы заранее знаем, что произведение социалистического реализма – при всей правдивости – должно базироваться на рациональном, позитивистском, прогрессистском сознании, причем вера в прогресс должна так или иначе носить социалистический оттенок. Если, скажем, в “Мастере и Маргарите” М. А. Булгакова и в “Чевенгуре” А. П. Платонова рационалистическая форма мирозерцания не присутствует (а если и присутствует, то лишь для “саморазоблачения”), то нет и литературоведческих оснований относить эти произведения к социалистическому реализму – даже если бы в своих публичных выступлениях эти писатели социализма и не отрицали.

Но в XX в. создано достаточно много произведений, которые так и напрашиваются на определение “мифический реализм”. На самом деле этих произведений гораздо больше, чем “мифологических”. Очень часто возникают комбинации из мифических и мифологических элементов (“Мастер и Маргарита” М. А. Булгакова, “Пока мы лиц не обрели” К. С. Льюиса и т. д.). У истоков этих комбинаций стоит гени-

альный экспериментальный роман Новалиса “Генрих фон Офтердинген”, где помимо мифического и мифологического способов повествования испытывается еще и символический и аллегорический (“Сказка Клингсора”), но еще и многое другое. С точки зрения теории “новой мифологии” Ф. Шлегеля эксперимент Новалиса был, безусловно, образцовой попыткой создания этой “новой мифологии”, попыткой указать *возможные направления движения по пути к “новой мифологии”*. Не буду пытаться здесь проследить судьбу эксперимента Новалиса в XIX веке, но литература XX века многократно “растиражировала” предложенные Новалисом модели, сделав их уже и достоянием самого массового читателя.

Но литература XX века – учитывая огромный исторический и эстетический опыт целого столетия – неизбежно должна была двинуться дальше. Создать новый – мифический – тип повествования, который, если проводить параллели с наукой, соответствовал бы *ноосферическому мирозерцанию*, было вовсе не так просто. Прежде всего писатель должен был сам обладать этим мирозерцанием и – не в последнюю очередь – огромным новаторским талантом, необходимым для образного воплощения этого мирозерцания. Может быть, и поэтому в XX в. возникло так много вариантов художественного воплощения нового мироощущения (слово *новое* на самом деле должно лишь указывать, что это мироощущение постепенно распространялось: Гёте, Новалис и Ф. Шлегель чувствовали и по-своему выражали это с конца XVIII в.). Приближаться к нему писатели и художники стали *с двух сторон*: от ума и от таланта. То есть речь идет о *степени преобладания* в созданных произведениях *рационального концептуализма*, так сказать *всевидящего ума*, подкрепляемого незаурядным талантом, или *глубочайшего органического таланта*, далеко опережающего сопутствующие потуги рационализирующего сознания.

Наиболее отчетливо эти две крайние позиции в рамках общего ноосферического мирозерцания выразились, с одной стороны, в “Улиссе” Д. Джойса и, с другой стороны, в большинстве произведений А. П. Платонова, упомянем здесь снова “Чевенгур”, “Котлован” и “Ювенильное море”. Образно

говоря, Д. Джойс мастерски *сконструировал* новый миф, создав, безусловно, классическое произведение *мифического реализма*; Платонов же ничего не конструировал, он *просто и безыскусно* рассказал о том, что он видел и чувствовал, разумеется, стремясь быть максимально правдивым и – в этом смысле – реалистом. Поэтому можно с уверенностью сказать, что “Улисса” Джойса литературоведы-позитивисты (или “ноосферисты”) рано или поздно расшифруют и прокомментируют от первой и до последней строки; с “расшифровкой” произведений А. Платонова дело обстоит гораздо сложнее. Основа мирозерцания Ф. Кафки – тоже, по сути, ноосферическая, лишь несколько осложненная мистическыхасидистскими иррациональными мотивами и тяготением к притчеобразной форме повествования. Органичность таланта Ф. Кафки для меня – вне всякого сомнения, и, очевидно, для комментаторов он еще долго будет оставаться полуразгаданной загадкой. Если бы нашелся исследователь, пожелавший посвятить жизнь (или хотя бы половину ее) фундаментальному сопоставлению Д. Джойса, Ф. Кафки и А. П. Платонова, то мы значительно продвинулись бы в понимании *разных путей вхождения европейского сознания в “ноосферическую эру”*. Я же в качестве самого последнего пункта моих “соображений” могу еще предложить до предела сжатый анализ романа австрийского писателя А. Кубина “Другая сторона”, романа, находящегося на грани мифического, магического, мифологического и фантастического реализмов, и уже этим представляющего значительный интерес для современного литературоведения.

12

Человек – это еще не закрепостившийся зверь, восприимчивый к впечатлениям, способный развиваться, стоящий лишь у истоков своего видового определения. Тело его в основных чертах сформировалось, теперь разветвляются духовные стороны, передаются дальше и сохраняются. Плавность становления приобретает новое измерение, эмансипация духа ощупью находит путь во вновь открывающиеся пространства. Здесь вовсе нет речи об утрате среды, среда полна неисчерпаемости, высокоразвитые культуры дали нам лишь намеки на нее. Но направление движения этой среды становится ясным, она движется в сфере сознания и духа, не по направлению инстинкта, чувственной теплоты, культивированной ботанически-зоологической внутренней идиллии, но в направлении сцепления обострившихся понятий, от избытка животного начала к интеллектуальным конструкциям, от продуктивных порывов внутреннего мистицизма к ясным, земными нитями связанным формам, – это движение к миру, желающему сознания и выражения, одним словом, к абстракции. Но, по-видимому, конец человека не будет таким, каким он видится меланхоликам от культуры; если человек будет вести себя в соответствии с этим своим видом, он будет вести себя по творческим законам, которые возвышаются над атомной бомбой и над грудой урановой руды. Согласно этому ходу мысли, европейский человек не погибнет, он много страдал, он стабилен и мог бы развить из своего частичного разрушения непредвидимые формообразующие силы.

Готфрид Бенн, 1951

Восстановление исторической справедливости по отношению к забытым и полузабытым авторам происходит, как правило, почти спонтанно в новую историческую эпоху, когда формируются новые общественные потребности и новые эстетические ориентиры, и те, кто их формирует, начинают оглядываться и всматриваются в историю в поисках своих идейных предшественников. Так в начале XX в. были заново открыты Г. фон Клейст и Ф. Гёльдерлин, а после второй мировой войны – Ф. Кафка, Р. Музиль и Г. Гессе. В этой неизбежной ревизии прошлого, извлечении из литературных “запасников” достойного, но не замеченного или незаслуженно

забытого – важное поле деятельности для профессиональных историков литературы.

Итак, Альфред Кубин (1877–1959) – австрийский художник и писатель, сам иллюстрировавший свои произведения. Вырос в состоятельной католической семье. После безуспешных попыток сделать из сына государственного служащего или военного, отец выделил Кубину наследство, позволившее ему переехать в 1898 г. в Мюнхен и получить солидное художественное образование. Среди друзей и знакомых Кубина – художники Эдуард Мунк, Пауль Клее, Василий Кандинский, Франц Марк, писатели Густав Мейринк и Франц Кафка, писатель-художник Фриц фон Херцмановски-Орландо и др. В 1902 г. – первая выставка картин в Берлине, в 1903 г. – публикация первого альбома. Ранний стиль Кубина – оригинальное слияние элементов неоромантизма и югендстиля с фантастическим визионерством. Кубин много путешествует (Вена, Прага, Париж, Италия, Балканы), но с 1906 г. и до конца жизни вместе с женой живет в собственном замке Цвикледт около Вернштейна на реке Инне.

Кубин вошел в историю немецкого искусства XX в. не только как один из крупнейших иллюстраторов произведений мировой литературы (Ф. М. Достоевский, Э. По, Э. Т. А. Гофман и другие – в целом более 100 произведений), но и как один из первых экспрессионистов в живописи и литературе. В декабре 1909 г. в Вене в салоне Писко состоялась выставка группы “Новое искусство”, где были представлены работы Париса Гютерсло, Эгона Шиле, Эрвина Доминика Озена, Оскара Кокошки, А. Кубина, Антона Хонака и Арнольда Шёнберга; эта выставка по своему содержанию и манифестациям носила отчетливо экспрессионистский характер, хотя сам термин “экспрессионизм” по отношению к живописи был в Германии впервые употреблен в Берлине в 1911 г. (23, с. 136-137; 84, с. 3). Начиная с 1903 г. в рисунках и картинах Кубина обнаруживается “мятежная мощь пророческого видения. Ужасающие символы опасностей, символы войны и мрачных тайн жизни были схвачены примитивным пламенным почерком, выросшим из потребности освобождения от внутренних страхов. Эта необходимость воспринимать обрушивающиеся со всех сторон галлюцинации и изгонять их на бумагу являет-

ся исходным и постоянным источником его искусства” (86, с. 192).

В 1907 г. у Кубина умер отец; связанные с этим переживания усилили творческий кризис художника, утратившего на целый год способность рисовать. Чтобы избавиться от невыносимого состояния “ничегонеделания” Кубин в конце 1908 г. начинает сочинять “авантюрную историю”, в которой гротескно-фантастически переосмысленные конфликты реальной действительности перемещаются в утопическое государство со столицей Жемчужина (согласно “географии” романа – где-то в Азии, вблизи Тянь-Шаня). Жемчужина, обозначаемая в романе как “царство грез и сновидений” (Traumreich), являет собой антирациональную и антипрогрессистскую утопию, создателем и абсолютным Хозяином которой является Клаус Патера. Патера выступает в романе не столько как реальная личность, но как сложный и многоярусный символ, важной составляющей которого являются исходные латинские слова *pater* (*Vater*) и *patera* (чаша возлияний и жертвенная чаша), но и “Отец-вседержитель” и “Бог-Отец”. Свой “миф о Патере” Кубин начал разрабатывать еще в школьные годы, когда в его личной судьбе очень важную роль играл конфликт с авторитарным отцом. Этот конфликт включился по-своему в конфликт вымышленного, но по многим признакам автобиографического героя (он, как и Кубин, художник, ищущий свой стиль) со своим бывшим одноклассником, создавшим Жемчужину и населившим ее “антипрогрессистами” со всех концов света. Не случайно психологи сразу же усмотрели в романе “изживание Эдипова комплекса”, но столь же очевидно и включение этой сюжетной линии романа в характерный для экспрессионизма “конфликт поколений”.

Роман “Другая сторона” (“Die andere Seite”, 1909) был написан за три месяца, еще месяц понадобился на создание 50 иллюстраций, – по интуитивному методу и по мотивировкам здесь обнаруживается немало общего с будущим сюрреалистским “автоматизмом” и фрейдистской “поэтикой сновидений”; поэтому Кубина нередко (и вместе с Ф. Кафкой, который внимательно читал “Другую сторону”) относят к сюрреализму (87, с. 134-135). И все же, видимо, более правы

искусствоведы, которые, рассматривая литературное и художественное творчество Кубина в комплексе, приходят к выводу, что оно больше тяготеет к экспрессионизму – благодаря единству композиции и форме изображения, которая у Кубина “не сверхреальна, но сверхъестественна”, то есть предполагает равномерно проработанное, единое представление образа, которое лишь выходит за пределы естественных, визуальных возможностей. В произведениях Кубина господствуют не натуралистические, а квазиестественные взаимосвязи, но в рамках принятой им логики образ разворачивается изнутри, из заложенной в него внутренней и внешней целесообразности (86, с. 194). В 1936 г. Кубин написал, что “фантазия – это действительность, увиденная до самого основания”; в то же время он до конца жизни подчеркивал, что в романе “Другая сторона” он выразил свое мировоззрение с наибольшей полнотой и с точки зрения наглядности образного выражения никогда уже не переступал границы, обозначенные в этой книге. Ввиду своей художественной многозначности роман сегодня трудно поддается адекватной интерпретации, ибо с ходом времени в нем раскрываются все новые стороны, позволяющие не только вслед за Францем Марком назвать эту книгу “великолепным расчетом с XIX столетием” (88, с. 238), но и еще более “великолепным расчетом” с нашим, двадцатым столетием. Мощь экспрессионистского визионерства воплотилась в “Другой стороне” в такой конкретной и самодостаточной образности, что ее не удастся убедительно “втиснуть” в господствующие пока конструкции историко-культурного процесса XX в. 22 июля 1914 г. Ф. Кафка написал Кубину: “Возможно, мне все же удастся еще раз сказать Вам, какое значение имеет для меня эта Ваша работа” (там же, с. 250). Но эти слова – единственное, что сохранилось из их переписки (они познакомились в 1911 г. в Праге). Исследователи находят общие черты, объединяющие “Другую сторону” с “Замком” Кафки, с романом “Голем” (1915) Г. Мейринка, с романом “Элеагабал Куперус” (1910) Карла Ганса Штробля (1877–1946), то есть с творчеством современников Кубина. Найденные Кубином композиционные и художественные приемы обнаруживаются в дальнейшем в творчестве Ханса Хенни Янна, Эрнста Юнгера и др., вообще у “магиче-

ских реалистов”, и особенно в классическом для “магического реализма” романе Германа Казака “Город за рекой” (1947). Из современной австрийской литературы преемственность с романом Кубина отражает широко известное произведение Кристофа Рансмайра (род. в 1954 г.) “Последний мир. Роман с Овидиевым репертуаром” (1988), в котором описание города Томы, места ссылки Овидия, поразительным образом напоминает описание Жемчужины, столицы “царства грез и сновидений”, в романе Кубина.

Роман “Другая сторона” переиздается на немецком языке, но остается недооцененным в его художественном и историко-культурном значении – в силу неоднозначности замысла, до понимания которого господствующее массовое сознание XX в. пока не “созрело” (как оно созрело до моды на Ф. Кафку, Г. Мейринка, Г. Гессе и др.). Мы можем пояснить здесь лишь некоторые стороны сюжета и символики романа, связывающие его с экспрессионизмом. В поисках собственной идентичности вымышленный “Я-герой” романа принимает приглашение сказочно разбогатевшего школьного товарища Клауса Патеры навсегда поселиться в построенном им “царстве снов и грез” (Traumreich) и едет туда вместе с женой. Царство снов и грез отделено от реального мира специально возведенной непреодолимой стеной; к моменту прибытия туда героя “царство” существует уже 13 лет (до сих пор, кажется, никто не обратил внимания на почти точное совпадение со временем существования “третьего рейха” – в этом тоже своеобразное визионерство Кубина). “Другая сторона”, где расположено “царство грез с его столицей Жемчужиной, это одновременно – темная, “ночная” сторона жизни, в которую погрузился герой, покинувший не удовлетворявшую его европейскую цивилизацию, в поисках духовной свободы и новых художественных впечатлений. Вместо желанной свободы герой находит в Жемчужине гротескную цивилизацию, утратившую видимый смысл и динамику (и здесь много похожего на образ Праги у Мейринка и Кафки, на “магический реализм” раннего творчества Георга Гросса и Отто Дикса), направляемую, однако, некими демоническими силами к скрытой и неведомой цели. Но очевидная стагнация в Жемчужине переходит тем больше в стадию не поддающегося

контролю упадка и разрухи, чем больше революционизирующего, “прогрессивного” смысла пытается внести в нее американский миллиардер Геркулес Белл, принципиально не терпящий застоя. Картина тотального саморазрушения, апокалипсис Жемчужины и “царства снов и грез”, нарисованная Кубином в романе и в сопутствовавших ему рисунках и картинах, была родственна многим экспрессионистам, рисовавшим картины мировых потрясений и возвещавшим “конец света”. Но в отличие от левых экспрессионистов, поверивших в возможность революционного обновления мира, и от всех представителей авангардных направлений в искусстве, преувеличивавших 1910–1920-х годах возможности обновления мира с помощью духа или с помощью “нового искусства”, Кубин уже в 1909 г. полностью отвергает даже саму мысль о плодотворности какого бы то ни было революционного или даже прогрессивного “обновления”, что резко отделяет его от большинства авангардистов и повышает его актуальность накануне XXI века.

“Демоны и ночные лица” (“Dämonen und Nachtgesichte”, 1959) – так назвал Кубин свою последнюю автобиографию (первая из его автобиографических книг была издана еще в 1911 г.), в которой еще раз стремился объяснить, каким образом его странные галлюцинации и сновидения, уводившие его на “другую сторону” от реального мира, оказались более точным и художественно-объемным – выражением “сырой” первичной реальности. Художественный мир Кубина можно представить как развернутое в новых исторических условиях “двоемирие” Э. Т. А. Гофмана: когда из царства “Крошки Цахеса” окончательно изгнаны музы и мудрый волшебник Проспер Альпанус, а фея Розабельверде, подарившая несчастному уродцу Цахесу три золотых волоска, полностью утратила представление о том, что она творит; в мире воцарился бы по-человечески объяснимый, но по своей естественно-природной нецелесообразности совершенно бессмысленный “принцип Крошки Цахеса”, и этот принцип господствовал бы в “царстве Крошки Цахеса” до тех пор, пока он не подточил бы сам себя изнутри и не саморазрушился – как это случилось в “царстве грез и сновидений” Кубина, или в “третьем рейхе” Гитлера, или в “обществе развитого социа-

лизма”. Поэтому и упреки в односторонности изображения действительности, которые выдвинул, например, В. Кандинский в письме Кубину от 14 апреля 1911 г., в конце XX в. можно признать несостоятельными. Но они несостоятельны еще и по другой причине: композиция романа “Другая сторона” заметно отличается от композиции “Процесса”, “Замка” и большинства новелл Ф. Кафки, где художественное пространство произведения замкнуто на самое себя и все множество предполагаемых интерпретаций не может выйти, однако, за пределы единого замкнутого на себя космоса этого художественного пространства. Кубин (как впоследствии и Г. Казак в “Городе за рекой”) дает возможность герою выехать из реальной Австрии, где он зарабатывает на жизнь как художник-иллюстратор, и снова вернуться в Австрию через три года пребывания в Жемчужине, в “царстве грез и сновидений”. То есть тотальное разрушение Жемчужины, хотя и описано апокалиптически, означает по композиции романа все же не всемирную катастрофу, а катастрофу некоего человеческого эксперимента, произведенного неким австрийцем из Зальцбурга Клаусом Патерой на приобретенной им территории 30.000 кв. км с населением менее 100 тысяч человек. Этот композиционный прием Кубина позволяет исследователям относить роман “Другая сторона” к жанру “фантастической литературы”, что, однако, в данном случае не облегчает историко-литературного анализа, но скорее вносит дополнительные сложности, в частности, необходимость сопоставления “мира реального” и “мира фантастического”, которые то почти сливаются и зеркально отражают друг друга в реалистически точных и максимально определенных описаниях, то совершенно расходятся, ибо в “мире реальном” галлюцинации не могут достигнуть столь всепоглощающих масштабов, как это стало возможным в Жемчужине. Или все же могут? Массовые психозы XX века скорее подтверждают эту возможность. Великий гипнотизер Клаус Патера смог, согласно Кубину, внушить свои странные видения и галлюцинации 65 тысячам жителей Жемчужины, но скольким миллионам немцев и австрийцев внушил свои странные идеи и галлюцинации Гитлер? и сколько миллионов людей в Советском Союзе находились под гипнозом “великого вождя всех народов”

Сталина? Вопросы, поставленные пророческим фантастическим романом Кубина, не исчерпаны XX веком.

И еще несколько конкретизирующих наблюдений. Роман “Другая сторона” имеет авторский подзаголовок “фантастический роман” (“Ein phantastischer Roman”), и современное литературоведение оценивает его как “один из великих фантастических романов немецкой литературы” (89, с. 238). Но произведение Кубина синтезирует в себе несколько жанровых традиций: роман путешествия, роман воспитания, антиутопия, философский роман, роман-метафора, роман абсурда, роман-апокалипсис. “Другая сторона” легко вписывается в каждую из этих жанровых разновидностей, но не растворяется в них без остатка, с чем связаны и трудности его развернутой интерпретации, которая по необходимости должна учитывать то дополнительное смысловое наполнение, которое придает этому произведению его отчетливая “вписанность” в столь разные жанровые традиции. Не меньшие сложности представляет и анализ стиля и языка романа, широта палитры которого простирается от сухого и протокольно точного журналистского репортажа до экспрессивно разорванного, эмоционально перенасыщенного потока впечатлений и эмоций героя, находящегося на грани умопомешательства (герой и в самом деле пишет свои записки после нескольких лет пребывания в психолечебнице, что дает в том числе и возможность рассмотреть текст как “бред сумасшедшего” или “роман абсурда”). Изменяющиеся повествовательные ракурсы и интонации повествования нарочито подчеркивают субъективность мировосприятия человека, зависимость его суждений и взглядов на мир от изменяющихся эмоционально-психических состояний. Кубин демонстрирует в романе различные ступени субъективизации мировосприятия, как зависящие от самого героя, так и не зависящие от него. В “царстве грез и сновидений” герой прежде всего сталкивается с “другой стороной” – символика названия романа соотносится как с реальной действительностью, так и с человеческой психикой, и автора интересует прежде всего их неразрывная связь и взаимозависимость. Эта зависимость многоступенчатая, и Кубин искусно выстраивает “роман воспитания” своего героя на пути преодоления рационально-прогрессивной

модели цивилизации и принятия антипрогрессистско-иррациональной модели мироздания на основе нового опыта, приобретенного им в "царстве грез и сновидений". Этот новый опыт обусловлен как внешними (изменившиеся условия жизни), так и внутренними (психическими) факторами. Раскрепощение психики, ее освобождение от рациональной доминанты сознания происходит у героя благодаря: 1) неукоснительно антипрогрессистскому жизнеустройству в Жемчужине; 2) мощному гипнотическому воздействию Патеры, всемогущего властителя "царства грез и сновидений", контролирующего каждый шаг его жителей; 3) пробуждению дремавшей прежде бессознательной части психики героя, чему способствуют: а) столкновения с необъяснимыми, иррациональными сторонами жизни в Жемчужине; б) сновидения; в) высвобождение могучей силы воображения, возрастающей по мере того, как герой опускается в глубины бессознательного, где связываются воедино все нити жизни и открываются конечные загадки человеческого бытия. Таким образом, в романе возникают два движущих центра, внешний и внутренний. Внешний – это Патера, демиург "царства грез и сновидений", создавший Жемчужину силой своего воображения, творческий и разрушающий ее по своему усмотрению. Внутренний – это развивающееся сознание героя, углубляющееся по мере "опускания" в глубины бессознательного. На определенных ступенях этого "опускания" в глубины бессознательного герой обретает способности ясновидения, он прозревает, становится визионером; раскрытие тайны замысла Патеры становится для него ключом для раскрытия тайны мироздания. Оба движущих центра романа по существу сливаются: творение постигло тайну творца и приняло предложенные им правила игры. Правда, за понимание этой тайны герою пришлось расплатиться утратой рассудка, умопомешательством – пускай даже сам герой и утверждает, что его умопомешательство было временным и пишет свои записки.

Кубин, испытавший определенное влияние идей З. Фрейда ("Толкование сновидений"; 1900) и К. Г. Юнга (учение об архетипах и коллективном бессознательном), а также разнообразной мистической литературы разработал в "Другой стороне" целый ряд художественных приемов и принципов

изображения, которые затем активно использовались художниками и писателями разных направлений: Ф. Кафкой в “Процессе” и в “Замке” (см. описание попыток героя пробиться сквозь бюрократические препоны в замке Патеры), сюрреалистами и дадаистами (см. особенно главу “Смятение сна” во второй части роман), магическими реалистами (вплоть до знаменитого романа Г. Казака “Город за рекой”, 1947) и современными писателями (см. описание “метаморфоз” исчезновения Жемчужины и исчезновения города Томы в романе современного австрийского писателя К. Рансмайра “Последний мир”, 1988) и другие. К экспрессионизму ближе всего третья часть романа “Крушение царства грез и сновидений”, которая по апокалиптическому визионерству и надрывно кричащей деформации всего изображаемого, а также эмоциональному монтажу образов, картин и событий вполне вписывается как в живопись, так и в литературу экспрессионистов. Но роман “Другая сторона” Кубина не сливается полностью ни с одним из литературных течений XX века: будучи авангардистом по форме и приемам, разделяя с экспрессионистами критику современной буржуазной цивилизации и не веря в ее прогрессивное развитие, Кубин тем не менее был совершенно далек от какой-либо социальной или общественной ангажированности. Основу его духовной позиции составлял пессимистический фатализм, социальный нигилизм и нравственный стоицизм. Эти его качества хорошо объясняют, почему его творчество, высоко оцененное многими крупнейшими художниками и писателями (М. Даутендей, Ф. Марк, В. Кандинский, Г. Гессе, Ф. Кафка, К. Тухольский и другие), так и не стало модным в XX веке. Что скажет по этому поводу век XXI?

Вместо заключения

Несмотря на явное намерение сделать изложение максимально конкретным и насыщенным историко-литературным материалом, чтобы набросать общую панораму явления и наметить тем самым соответствующую самому явлению перспективу его дальнейшего изучения, даже и это удалось пока в весьма ограниченном объеме. Как, например, литературоведчески оценить огромный поток произведений, обычно относимых к жанру “фэнтези”? Лучшие произведения этого жанра, безусловно, являются индивидуальным мифотворчеством, представляют собой *фантастически-мифические романы*: “Властелин колец” Дж. Р. Р. Толкина, “Маг Земноморья” У. Ле Гуин и т. д. Историк литературы вправе сделать предположение, что эти авторы *на одном из направлений* объективно продолжают ту работу по созданию “новой мифологии”, общую программу которой наметил Ф. Шлегель и другие йенские романтики. Другое дело, что всю проблематику и поэтику “фэнтези” надо проработать в историко-литературном и теоретическом аспектах, уяснить духовный и литературный генезис жанра, чем я сам вплотную никогда не занимался, хотя серьезные работы на эту тему и у нас уже начинают появляться (90). У той же У. Ле Гуин я с большим интересом прочитал роман “Порог” (1980), “двоемирие” которого по многим параметрам напоминает и “Другую сторону” А. Кубина и “Город за рекой” Г. Казака. Как “классифицировать” в связи с рассматриваемой проблемой многие произведения великого польского писателя. Станислава Лема, от которых, по-моему, никак нельзя отмахнуться определением “научная фантастика”? С точки зрения предложенной мной схемы это – научно-фантастический и философско-футурологический реализм одновременно. Но что нам может дать такое определение, точно ли оно даже в моей системе координат, правомерно ли вообще подобные термины? Пока не знаю. Но ведь и все уже существующие термины когда-то кто-то впервые выдумал или придумал и далеко не все они были сразу же приняты...

Но все же процитирую напоследок статью “Магический реализм” из новейшего отечественного словаря “Стили в искусстве” – просто чтобы подтвердить, сколько еще всего, так или иначе связанного с данной темой, я не мог в данной работе пока даже и упомянуть:

“Магический реализм (англ. Magic Realism; см. реализм) – художественное течение в искусстве США 1950-х гг., распространившееся главным образом в живописи как реакция на господство формалистического и абстрактного искусства. Другое название гиперреализм (от греч. hyper – сверх). В 1940-х гг. группа немецких и французских художников, спасаясь от бедствий войны, эмигрировала в США. Среди них были сюрреалисты М. Эрнст и А. Массон. В Америке они передали свой метод молодым живописцам, сумевшим создать свое оригинальное искусство, которое и было названо “магическим реализмом” по контрасту с наиболее распространенным тогда абстрактным экспрессионизмом и представляло собой наиболее консервативное течение. Гиперреалисты стремились к абсолютно точному, до мельчайших деталей, изображению, не уступающему фотографии, которое своей иллюзорностью действительно производило магическое впечатление на зрителя. Однако в лучших произведениях, к каковым относятся практически все картины ведущего художника этого течения Э. Уайста, эта иллюзорность сочеталась, самым парадоксальным образом, с тонким поэтическим ощущением реальности и не превращалась в натурализм. Магический, или гиперреализм, считается частью более широкого художественного течения неореализма. Интересно, что по одной из версий термин “магический реализм” придумал в 1914 г. создатель абстрактного экспрессионизма В. Кандинский, он назвал им живопись примитивиста “таможенника” Руссо. В США магический реализм получил наибольшее распространение не в крупных городах, где процветал абстрактивизм, а, главным образом, в провинции, на Среднем Западе и Юге. Но в 1970-х гг. в новой, модернизированной форме гиперреализма вошел в моду. Отличительной чертой “живописи” гиперреалистов является натурализм, сухость и жесткость трактовки мельчайших деталей, демонстративная случайность “кадрировки”, дилетантизм и привкусом коммерции

и внешней эффектности. Все это обнаруживает связь гиперреализма с поп-артом, которому это течение программно противопоставлялось. Другие названия: суперреализм, фотореализм, радикальный реализм (см. также “Новая вещественность”).

Магическим реализмом также иногда называют искусство немецких живописцев Северного Возрождения первой половины XVI в.” (17, т. 1, с. 309). Но комментировать это определение я в рамках данной работы уже не буду. Разве только:

Магический реализм и несть ему конца...

P. S. – Еще цитата: “Фантастический реализм. Термин употребляется, главным образом, по отношению к творчеству группы австрийских художников, выступивших в конце 1940-х гг. и составивших так называемую “Венскую школу фантастических реалистов” (Эрнст Фуке, Рудольф Хаузер, Вольфганг Хутгер, Эрих Брауэр, Антон Лемден). Для этого направления характерно пристрастие к фантастическим и “магическим” сюжетам в сочетании с академической техникой исполнения. В ряде отношений смыкается с направлением сюрреализма” (91, с. 213).

Магический реализм. – Этим термином обозначались в XX веке весьма разнородные явления в живописи и в литературе: **1)** С 1923 г. этот термин впервые получил распространение в Германии в статьях и книгах искусствоведа Франца Роо для характеристики постэкспрессионистской живописи и некоторое время употреблялся как синоним “новой вещественности” (Neue Sachlichkeit) – речь шла прежде всего о возвращении на полотна художников предметного мира, конкретной и отчетливо зримой реальности, которая, однако, с помощью смещения перспективы, искажения пространственного жизнеподобия и ряда других приемов приобретала сверхреальное, “магическое” наполнение, что отчетливо отделяло новое течение от реализма XIX века. Во Франции магический реализм иногда сближали с сюрреализмом (А. Бретон). **2)** Второе течение магического реализма обозначилось в итальянской литературе 1920-х годов и получило теоретическую разработку в 1927–1928 гг. в журнале “900” (XX век), издававшемся писателем М. Бонтемелли. Журнал первоначально выходил на французском языке, носил международный характер, в нем публиковались известные немецкие (Г. Кайзер), английские (Д. Джойс, Д.-Г. Лоуренс, В. Вульф), русские (И. Эренбург), французские и итальянские писатели. Концепция магического реализма Бонтемелли была очень близка более ранним работам Ф. Роо. Эпитет “магический” заключал в себе два уровня: во-первых, наряду с первичной, видимой, реальностью он включал в себя вторую, загадочную и необъяснимую, скрытую от наивного взгляда сторону действительности, которую писатель должен был обнаружить и “реалистически” изобразить в своем произведении и, во-вторых, “магической” должна быть сама способность художника снова соединить воедино распавшийся и обособившийся мир предметов и человеческих отношений, вдохнуть в него смысл, создавая тем самым новую модель взаимосвязей мира и человека. **3)** В 1927 г. испанский философ и теоретик искус-

ства Ортега-и-Гассет, уже в начале XX в. изучавший философию в Германии, публикует на испанском языке в редактируемом им популярном журнале “Revista de Occidente” частичный перевод книги Ф. Роо “Постэкспрессионизм. Магический реализм” (1925). В этом же году Ортега-и-Гассет публикует и полный перевод монографии Ф. Роо, опуская, однако, и в журнальной, и в книжной публикации из названия оригинала “постэкспрессионизм” и сохраняя лишь “магический реализм”. С этих публикаций начинается длинная и запутанная история “внутриутробного развития” магического реализма в латиноамериканских литературах. 4) После 1945 г. магический реализм на несколько лет выходит на авансцену литературной жизни Германии: романы Эрнста Кройдера “Общество с чердака” (1946), Элизабет Ланггессер “Неизгладимая печать” (1946), Германа Казака “Город за рекой” (1947) и др. Немецких магических реалистов, так и не ставших сплоченной литературной группировкой, объединяло отсутствие злободневной общественной проблематики в творчестве, отрицание продуктивности идеологических и политических дискуссий, неизбежно связанных с отстаиванием корпоративно-групповых и партийных интересов. Так магические реалисты, не желая того, оказались в оппозиции “Группе-47” – самой авторитетной и влиятельной литературной группировке в ФРГ вплоть до 1970-х годов (Г. В. Рихтер, Г. Бёлль, З. Ленц, В. Кёппен и др.). Изучение генезиса немецкого магического реализма выводит на экспрессионизм и романтизм; в истории его становления в литературе заметную роль сыграл журнал “Колонна” (“Die Kolonne”, 1929–1932), выходивший в Дрездене и занимавший позицию резкого отрицания литературы “почвы и крови” и пролетарского интернационального искусства. В группе писателей “Колонны” (Г. Казак, Г. Айх, П. Хухель, О. Шефер, Х. Ланге, Э. Ланггессер и др.) выработывалась философия и поэтология магического видения Космоса, природы и человеческого общества, в рамках которого человеческие деяния – при всей их брутальности и очевидности – всегда занимают подчиненное место в иерархии космического круговорота, смысл и цели которого (если они вообще есть) недоступны человеческому пониманию. Произведения немецких магических реалистов, как правило, трудны для по-

нимания, трудно поддаются рационализированной литературоведческой интерпретации, ввиду отсутствия злободневных сюжетов не представляют интереса для газетной и журнальной критики. По мере стабилизации западногерманского общества интерес к магическим реалистам заметно снизился уже в 1950-е годы. 5) В 1940–1950-х гг. сформировался бельгийский вариант магического реализма, представленный прежде всего в творчестве Й. Дена и Х. Лампо, писавших на фламандском языке. Итогом теоретического осмысления опыта собственных романов и принципов магического реализма стала книга эссе Й. Дена “Литература и магия” (1958), где в том числе обосновываются приемы и принципы показа реальной действительности как чуда творения, которое может открыться духовному взору человека. 6) Магическим реализмом искусствоведы называют также художественное течение в искусстве США 1950-х годов (другое название – гиперреализм), сформировавшееся под влиянием немецких и французских сюрреалистов (М. Эрнст, А. Массон), эмигрировавших в США. Магический реализм в США утверждал себя в борьбе с формалистическим и абстрактным искусством. В лучших картинах (Э. Уайст) иллюзорность фотографически точного воспроизведения действительности сочеталась с тонким поэтическим ощущением, уводившим от натурализма и производившим магическое впечатление на зрителя. 7) Латиноамериканский вариант магического реализма, получивший широкую известность после второй мировой войны (Х. Л. Борхес, М. А. Астуриас, А. Карпентьер, Г. Гарсиа Маркес и др.), по сути, базируется на оригинальной переработке опыта разных литературных течений (сюрреализм, экзистенциализм, магический реализм) и крупнейших европейских писателей XX в. (начиная с Д. Джойса и Ф. Кафки), но переработке не эпигонской, а конгениальной, сопряженной с глубоким освоением национального исторического и литературного опыта. Латиноамериканским магическим реалистам удалось вдохнуть новую жизнь в малопопулярное в европейских литературах направление, в том числе за счет введения элементов занимательности и детективности в сверхъсерьезное, по сути, повествование (“Ураган” М. А. Астуриаса), элементов шутки, гротеска и абсурда (“Сто лет одиночества” Г. Гарсии

Маркеса), высокоинтеллектуальной игры парадоксами человеческого сознания (Х. Л. Борхес). Но в основе всех разновидностей магического реализма – отрицание плодотворности рационалистического мышления и поиски более продуктивных жизненных основ, приводящие всех магических реалистов к мифически-магической модели мировидения, которую они пытаются понять, выразить художественно и (в зависимости от индивидуальных особенностей таланта) *более* или *менее* рационализировать.

Возвращение к мифически-магическому способу мировидения захватило в XX в. и целый ряд писателей, относящихся к регионам, не упомянутым в приведенном выше перечне: например, Иво Андрич (“Проклятый двор”), Андрей Платонов (“Котлован”, “Чевенгур”) и др. Произведение магического реализма обладает характерными чертами, которые лишь *в совокупности* достигают особого качества, позволяющего выделить тексты магических реалистов из массы во многом сходных произведений: а) специфическое использование категории времени – с целью раскрытия его субъективности и относительности; б) отказ от детерминированно-психологического принципа изображения человеческого сообщества, стремление изобразить функционирование этого сообщества на уровне мифического сознания; в) показ сосуществования и взаимопроникновения двух реальностей: “низшей”, первичной, вроде бы очевидной, но не доподлинной, и “высшей”, доподлинной, на уровне которой теряют всякий смысл и значение стереотипы поведения, пригодные для жизни в обманно очевидной реальности; г) “магическое пространство” произведения, хотя и может быть вполне конкретно очерченным, не совпадает полностью с каким-либо реальным географическим и историческим пространством, поскольку пространство магического реализма не подчиняется общепринятым формам детерминизма, а живет по своим – магическим – законам, которые, однако, не имеют ничего общего с иррациональной мистикой.

Неотъемлемая черта магического реализма – жизнеподобие, обязательное наличие конкретных и узнаваемых черт исторической реальности. Это качество отделяет магический реализм от жанра “фэнтези”, где жизнеподобная и легко

опознаваемая историческая реальность, как правило, начисто отсутствует. Магический реализм совершенно органично использует элементы фантастики, но эти элементы играют все же подчиненную роль и по этому признаку проходит граница между магическим реализмом и научной фантастикой.

Магические реалисты устраняют дилемму рационального и иррационального сознаний с помощью восстановления в правах мифически/магического мировидения. Особенно наглядно и образно противопоставление прагматически-рационального и мифически-магического мироощущений разработано в творчестве Андрея Платонова. Герои его произведений, как правило, живут мифически-магическим сознанием, и их конфликты чаще всего обусловлены принципиальной чуждостью этого их сознания сознанию рационально-прагматическому.

В обязательный “джентельменский набор” признаков магического реализма входят антиутопичность, антипрагматизм, антиидеологизм и антидогматизм. В рамках магического реализма вступают в диалог все исторические типы человеческого сознания: синкретические (миф, фольклор), рациональные, иррациональные, религиозные, атеистические, мистические... Для магического реализма весьма характерно преодоление европоцентризма и национализма. Магические реалисты стремятся выйти за рамки европейского типа цивилизации, европейского мировидения, синтезировать мировой опыт. В последние десятилетия изучения магического реализма в Германии, Австрии, США и странах Латинской Америки заметно активизируется.

Лит.: Мальчуков Л. И. Реализм и "магический реализм" в западногерманской литературе 1945–1949 гг. Л., 1971 (Дисс.); Федосова О. В. Магический реализм Мигеля Анхеля Астуриаса 60-х годов. М., 1990 (Дисс.); Гугнин А. А. Магический реализм в контексте литературы и искусства XX века: феномен и некоторые пути его осмысления. М., 1998; Roh F. Nachexpressionismus. Magischer Realismus. Probleme der neuesten europäischen Malerei. Leipzig, 1925, ²1958; Amoroso G. H. Realismo Magico di Bontempelli. Messina, 1964; Miller D. C., Barr A. H. American Realists and Magic Realists. New York, 1969; Schmied W. Neue Sachlichkeit und Magischer Realismus in

Deutschland. 1918–1933. Hannover, 1969; *Chanady A. B.* Magical Realism and the Fantastik. New York; London, 1985; *Hülsweg-Johnen J.* (Hrsg.) Neue Sachlichkeit – Magischer Realismus. Bielefeld, 1990; *Scheffel M.* Magischer Realismus. Die Geschichte eines Begriffes und ein Versuch seiner Bestimmung. Tübingen, 1990; *Kirchner D.* Doppelböigige Wirklichkeit: magischer Realismus und nicht-faschistische Literatur. Tübingen, 1993; *Fluck A.* Magischer Realismus in der Malerei des 20. Jahrhunderts. 1994.

А. А. Гугнин

Цитируемая и использованная литература

1. *Roh F.* Zur Interpretation Karl Haiders. Eine Bemerkung auch zur Nachexpressionismus // "Der Cicerone". 1923. N 15. S. 598–602.
2. *Roh F.* Nachexpressionismus. Magischer Realismus. Probleme der neuesten europäischen Malerei. Leipzig, 1925. 2. Ausgabe, 1958.
3. *Roh F.* Rückblick auf den Magischen Realismus // Magischer Realismus und Verwandtes. Sonderausgabe der Zeitschrift "Das Kunstwerk." Kunstwerk Schriften. Bd. 31. Baden Baden, 1952. S. 7–9.
4. *Roh F.* Geschichte der deutschen Kunst von 1900 bis zur Gegenwart. München, 1958.
5. *Roh F.* Georg Schrimpf und die neue Malerei // "Das Kunstblatt". 1923, N 7. S. 264–268.
6. *Roh F.* Ein neuer Henri Rousseau. Zur kunstgeschichtlichen Stellung des Meisters. // "Der Cicerone". 1924, N 16. S. 713–716.
7. *Roh F.* Kay Nebel und die Wendung in der Malerei // "Die Kunst für alle". 1924. S. 10–13.
8. *Kirchner D.* Doppelböigige Wirklichkeit: magischer Realismus und nicht-faschistische Literatur. Tübingen, 1993.
9. *Scheffel M.* Magischer Realismus. Die Geschichte eines Begriffes und ein Versuch seiner Bestimmung. Tübingen, 1990.
10. *Jahn J., Haubenreisser W.* Wörterbuch der Kunst. Stuttgart, 1995.
11. *Muller J.-É.* Lexikon des Expressionismus. Köln, 1993. Книга была впервые опубликована на французском языке в 1972 г.
12. *Hamann R., Hermand J.* Expressionismus. München, 1977 (Hamann R., Hermand J. Epochen deutscher Kultur von 1870 bis zur Gegenwart. Bd. 5).
13. Lexikon der Kunst. Bd. 1-5. Leipzig, 1968–1978.
14. *Best O. F.* Handbuch literarischer Fachbegriffe. Definitionen und Beispiele. Frankfurt-am-Main, 1973.
15. Kleines Wörterbuch der Weltliteratur. Hrsg. von H. Greiner-Mai. Leipzig, 1985.
16. *Wilpert G.* von: Sachwörterbuch der Literatur. 7., verbesserte und erw. Auflage. Stuttgart, 1989.
17. *Власов В. Г.* Стили в искусстве. Т. 1–3, СПб., 1995–1997.
18. *Hütt W.* Deutsche Malerei und Graphik im 20. Jahrhundert. Berlin, 1969.

19. *Buderer H.-J.* Neue Sachlichkeit. Bilder auf der Suche nach der Wirklichkeit: Figurative Malerei der zwanziger Jahre. Hrsg. und mit einem Vorwort von M. Fath. München; New York, 1994.
20. *Турчин В. С.* “Новая вещественность” – искусство потерянного поколения // “Советское искусствознание”. М., 1990, № 26. С. 99–150.
21. *Schmied W.* Neue Sachlichkeit und Magischer Realismus in Deutschland. 1918–1933. Hannover, 1969.
22. *Zimmermann R.* Die Kunst der verschollenen Generation. Deutsche Malerei des expressiven Realismus von 1925–1975. Wien, 1980.
23. *Amann K., Wallas A. A.* (Hrsg.) Expressionismus in Österreich. Die Literatur und die Künste. Wien; Köln; Weimar, 1997. – 625 S.
24. *Пышиновская З. С.* “Новая вещественность” в Германии // Художественные процессы и направления в искусстве стран Восточной Европы 20–30-х годов XX века. М., 1995. С. 59–73.
25. *Мальчуков Л. И.* Реализм и “магический реализм” в западногерманской литературе 1945–1949 гг. Диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук. Л., 1971.
26. *Федосова О. В.* Магический реализм Мигеля Анхеля Астуриаса 60-х годов. Диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук. М., 1990.
27. *Захарова Ю. В.* Творчество Иво Андрича и латиноамериканская литература “магического реализма” (опыт типологического сопоставления балканской и латиноамериканской “моделей мира” // Проблемы истории литературы. Выпуск первый. М., МГОПУ, 1996. С. 113–120.
28. *Chanady A. B.* Magical Realism and the Fantastik. New York; London, 1985.
29. *Руднев В. П.* Словарь культуры XX века. Ключевые понятия и тексты. М., 1997.
30. *Фрадкин И. М.* Литература периода относительной стабилизации и экономического кризиса (1923-1933) // История немецкой литературы в пяти томах. Т. 5. М., 1976. С. 92–124.
31. *Павлова Н. С.* Экспрессионизм. “Интеллектуальный роман” // Зарубежная литература XX века. Учебник. Под ред. Л. Г. Андреева и А. В. Карельского. М., 1996. С. 188–223.
32. *Гирин Ю. Н.* Авангардизм как пучок смыслов. Опыт исследования художественного сознания 1910–1930-х годов // “Вопросы искусствознания”. М., 1997, № 2. С. 280–295.
33. *Якимович А.* Парадигмы XX века // “Вопросы искусствознания”. М., 1997, № 2. С. 121–133.

34. *Hilsweg-Johnen J.* (Hrsg.) *Neue Sachlichkeit – Magischer Realismus.* Bielefeld, 1990.
35. *Angermeyer-Deubner M.* *Neue Sachlichkeit und Verismus 1920–1933.* 1988.
36. *Michalski S.* *Neue Sachlichkeit.* 1992.
37. Краткая литературная энциклопедия. Т. 1–9. М., 1962–1978.
38. История всемирной литературы. Т. 1–8. М., 1983–1994.
39. *Tendenzen der deutschen Literatur seit 1945.* Hrsg. von Th. Koebner. Stuttgart, 1971.
40. Литературная энциклопедия. Под ред. А. В. Луначарского. Т. 1–11. М., 1934–1939 (т. 10, опубликованный впоследствии по сохранившимся гранкам, был мне недоступен).
41. Называть вещи своими именами. Программные выступления мастеров западно-европейской литературы XX века. Под ред. Л. Г. Андреева. М., 1986.
42. *Miller D. C., Barr A. H.* (Hrsg.) *American Realists and Magic Realists.* New York, 1969.
43. *Amoroso G.* *Il Realismo Magico di Bontempelli.* Messina, 1964.
44. *Roh Fr.* *Realismo mágico. Poseexpressionismo.* Madrid, 1927.
45. *Phantastik in Literatur und Kunst.* Hrsg. von Ch. W. Thomsen und J. M. Fischer. Darmstadt, 1980.
46. Литературный энциклопедический словарь. М., 1987.
47. *Фрадкин И. М.* Литература первых послевоенных лет (1945–1949) // История литературы ФРГ. М., 1980 (о “магическом реализме” см. с. 23–29).
48. *Václavek L.* *Der deutsche magische Roman // “Philologica Pragensia”.* Praha, 1970. S. 144–156.
49. *Menton S.* *Magic Realism Rediscovered. 1918–1981.* New York, 1983.
50. *Wehdeking V.* *Der “magische Realismus” einer jungen Nachkriegsliteratur // Geschichte der deutschen Literatur aus Methoden: Westdeutsche Literatur von 1945–1971. Bd. 1.* Hrsg. von H. L. Arnold. Frankfurt-am-Main, 1972. S. 1–11.
51. *Карельский А. В.* От героя к человеку: два века западно-европейской литературы. М., 1990.
52. *Die Gruppe 47. Bericht, Kritik, Polemik.* Hrsg. von R. Lettau. Neuwied und Berlin, 1967.
53. *Млечина И. В.* Герман Казак // История литературы ФРГ. М., 1980. С. 97–106.

54. *Казак Г.* Город за рекой. Перевод Т. А. Холодовой и А. А. Гугнина // Гелиополис. Немецкая антиутопия. Романы. Составление Ю. И. Архипова. Предисловие А. В. Дранова. М., Прогресс, 1992.
55. *Leben und Werk von Hermann Kasack. Ein Brevier.* Hrsg. von W. Kasack. Frankfurt. a. M., 1966.
56. *Lennartz F.* Deutsche Dichter und Schriftsteller unserer Zeit. 10., erw. Auflage. Stuttgart, 1969.
57. *Neues Handbuch der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur seit 1945.* München, 1993.
58. *Вернадский В. И.* О науке. Т. 1. Дубна, 1997.
59. *Сапожникова Е. В.* “Фантастическая действительность” в романе Г. Гарсиа Маркеса “Сто лет одиночества” (1967) // Проблемы истории литературы. Сборник статей. Выпуск второй. М., 1997. С. 131–134.
60. *Вернадский В. И.* Биосфера. Л., 1926.
61. *Вернадский В. И.* Живое вещество и биосфера. М., 1994.
62. *Вернадский В. И.* Философские мысли натуралиста. М., 1988.
63. Переписка В. И. Вернадского с Б. Л. Личковым. М., 1979.
64. Письма В. И. Вернадского А. Е. Ферсману. М., 1985.
65. *Вернадский В. И.* Проблемы биогеохимии. Выпуск 1. Л., 1935.
66. *Вернадский В. И.* Труды по биогеохимии и геохимии почв. М., 1992.
67. *Михайлов А. В.* Проблемы исторической поэтики в истории немецкой культуры. Очерки из истории филологической науки. М., 1989.
68. *Лосев А. Ф.* Диалектика мифа // Лосев А. Ф. Философия. Мифология. Культура. М., 1991. С. 21–186.
69. *Аверинцев С. С.* Риторика и истоки европейской литературной традиции. М., 1996.
70. *Михайлов А. В.* Языки культуры. Учебное пособие по культурологии. М., 1997.
71. Самосознание европейской культуры XX века. Мыслители и писатели Запада о месте культуры в современном обществе. М., 1991.
72. Проблема человека в западной философии. М., 1988.
73. *Фрейд З.* По ту сторону принципа удовольствия. Составление, послесловие и комментарии А. А. Гугнина. М., 1992.
74. *Martini Fr.* Deutsche Literaturgeschichte Stuttgart, 1991.
75. *Einstein K.* Die Kunst des 20. Jahrhunderts. Leipzig, 1988.

76. Literarische Utopie – Entwürfe. Hrsg. von H. Gnüg. Frankfurt a. M., 1982.
77. Лосев А. Ф. “Мне было 19 лет...” Дневники. Письма. Проза. Составление, предисловие, комментарий А. А. Тахо-Годи. М., 1997.
78. Фуэнтес К. Избранное. Предисловие В. Кутейшиковой. М., 1983.
79. Цивьян Т. В. Лингвистические основы балканской модели мира. М., 1990.
80. Кириллова О. Л. Творчество Иво Андрича. М., 1992.
81. Творчество Иво Андрича. Миф. Фольклор. История. Литература. Симпозиум к 100-летию со дня рождения писателя. Тезисы и материалы. Редактор-составитель О. Л. Кириллова. М., 1992.
82. Урнов Д. М. Вторжение мифа. Магический реализм и латино-американский роман//Урнов Д. М. Пристрастия и принципы. Спор о литературе. М., 1991. С. 86–95. (В этой же книге статья о В. Набокове (с. 96–114) и о Д. Джойсе, с. 115–142)
83. Guenther J. von. Ein Leben im Ostwind. Zwischen Petersburg und München. Erinnerungen. München, 1969.
84. Шлегель Ф. Эстетика. Философия. Критика. Т. 1–2. М., 1983.
85. Theorie des Expressionismus. Hrsg. von Otto F. Best. Stuttgart, 1976.
86. Schmidt P. F. Geschichte der modernen Malerei. 8. erweiterte und überarbeitete Auflage. Stuttgart, 1961.
87. Bortenschlager W. Deutsche Dichtung im 20. Jahrhundert. Strömungen-Dichter-Werke. Eine Bestandaufnahme. Wunsiedel; Wels; Zürich, 1966.
88. Kubin A. Die andere Seite. Ein phantastischer Roman. Leipzig, 1981.
89. Hauptwerke der österreichischen Literatur. Einzeldarstellungen und Interpretationen. Hrsg. von E. Fischer. München, 1997.
90. Жаринов Е. В. “Фэнтези” и детектив – жанры современной англо-американской литературы. М., 1996.
91. Крючкова В. А. Социология искусства и модернизм. М., 1979.
92. Куликова И. С. Экспрессионизм в искусстве. М., 1978.
93. Лобок А. М. Антропология мифа. Екатеринбург, 1997.
94. Kayser W. Die Wahrheit der Dichter. Wandlung eines Begriffes in der deutschen Literatur. Hamburg, 1961.
95. Berlin – Moskau. 1900–1950. Bildende Kunst. Photographie. Architektur. Theater. Literatur. Musik. Film. München; New York. 1995.

96. *Платонов А. П.* Чевенгур. М., 1988.
97. *Платонов А. П.* Мусорный ветер. Повести. Рассказы. Публицистика. Таллинн, 1991.
98. *Чалмаев В. А.* Андрей Платонов. (К сокровенному человеку). М., 1989.
99. *Лотман Ю. М.* Внутри мыслящих миров. Человек – текст – семиосфера – история. М., 1996.
100. Из работ Московского семиотического круга. Составление и вступительная статья Т. М. Николаевой. М., 1997.
101. *Кофман А. Ф.* Проблемы (магического реализма) в латино-американском романе // Современный роман. Опыт исследования. М., Наука, 1990.
102. *Голосовкер Я. Э.* Логика мифа. М., Наука, 1987.
103. *Фрейденоберг О. М.* Миф и литература древности. М., 1978.
104. *Мелетинский Е. М.* Поэтика мифа. М., 1976.
105. *Стеблин-Каменский М. И.* Миф. Л., Наука, 1976.
106. *Хюбнер К.* Истина мифа. М., 1996.
107. *Хук С. Г.* Мифология Ближнего Востока. М., Наука, 1991.
108. *Шеллинг Фр.* Введение в философию мифологии // *Шеллинг Фр.* Сочинения. Т. 2. М., Мысль, 1989. С. 159–374.
109. *Kerenyi K.* (Hrsg.) Die Eröffnung des Zugangs zum Mythos. Darmstadt, 1967.
110. *Eliade M.* Myth and Reality. New York, 1963.
111. *Евсюков В. В.* Мифы о вселенной. Новосибирск, Наука, 1988.
112. *Kroker E.* Katechismus der Mythologie. Leipzig, 1891.
113. *Simek R.* Lexikon der germanischen Mythologie. 2., ergänzte Auflage. Stuttgart, 1995.
114. Лики культуры. Альманах. Том первый. М., 1995.
115. *Юнг К. Г.* АИОН. Исследование феноменологии самости. М., 1997.
116. *Юнг К. Г.* Душа и миф: шесть архетипов. Киев – Москва, 1997.

Содержание

(Некоторые тематические узлы)

Постановка проблемы: три уровня осмысления магического реализма	3
1. Немецкий экспрессионизм, магический реализм сквозь призму работ Франца Роо	5
2. Экспрессионизм, магический реализм и “новая вещь-ственность”	15
3. Дальнейшие попытки разобраться в терминологии пост-экспрессионизма (связи и Италией и Францией)	20
4. Магический реализм в Италии (М. Бонтемпелли и журнал “900”. Ортега-и-Гассет как популяризатор магического реализма в испаноязычных странах.....	25
5. Модернизм, авангардизм и магический реализм – поиски различий. Перечень магических реалистов, признанных критикой.....	30
6. “Внерациональная поэтика” немецких магических реалистов и некоторые ее последствия для дальнейшей судьбы их произведений.....	35
7. Герман Казак и его роман “Город за рекой” (1947) как характерное произведение магического реализма в немецкой литературе	39
8. Основные типы человеческого сознания с точки зрения понимания автором учения В.И. Вернадского о ноосфере (опыт классификации и некоторые сопутствующие наблюдения)	45
9. Классификация “реализмов” XX века и попытка объяснить феномен их многочисленности. Магический реализм в числе других “реализмов” XX века	55
10. Магический реализм и социалистический реализм: опыт сопоставления	68
11. Магический реализм и йенские романтики (к проблеме генезиса)	83
12. Альфред Кубин и его роман “Другая сторона” (1909) (к проблеме литературной родословной магического реализма)	90
Вместо заключения	100
Резюме и некоторые дополнительные выводы	103
Цитируемая и использованная литература	111

**ИЗДАНИЯ
НАУЧНОГО ЦЕНТРА
СЛАВЯНО-GERMANСКИХ ИССЛЕДОВАНИЙ
ИНСТИТУТА СЛАВЯНОВЕДЕНИЯ РАН**

Серийные издания:

- | | |
|--|---|
| Доклады | Научного центра славяно-германских исследований
1. <i>А. В. Назаренко</i> . Русско-германские связи древнейшей поры (IX–XI вв.): состояние проблемы. М., 1995. – 61 с.
2. <i>А. А. Гугнин</i> . Магический реализм в контексте литературы и искусства XX века (Феномен и некоторые пути его осмысления). М., 1998. – 120 с. |
| Обзоры | Научного центра славяно-германских исследований
1. <i>А. А. Гугнин</i> . История серболужицкой литературы: Краткий очерк с библиографией. М., 1996. – 32 с. |
| Справочники | Научного центра славяно-германских исследований
1. <i>Л. П. Лаптева</i> . Российская сорабистика XIX–XX веков в очерках жизни и творчества ее представителей. Справочник. М., 1997. – 132 с. |
| Труды | Научного центра славяно-германских исследований
1. <i>А. А. Гугнин</i> . Введение в историю серболужицкой словесности и литературы от истоков до наших дней. М., 1997.–224 с. |
| Славяно-германские исследования | Славяно-германские исследования . Том первый. Коллективный труд историков, литературоведов, лингвистов и культурологов по широкому спектру славяно-германских взаимодействий – от Средних веков до наших дней. 30 а.л. Книга выходит в издательстве “Индрик”.
Славяно-германские исследования . Том второй. 26 а.л. Книга выходит в издательстве “Индрик”. |

Внесерийные издания:

1. *А. А. Гугнин. Серболужицкая словесность в эпоху просвещения. Краткий обзор. Новополоцк, 1994. – 32 с.*
2. *А. А. Гугнин. Серболужицкая литература в эпоху романтизма. Из серболужицкой поэзии. Новополоцк, 1994. – 40 с.*
3. *А. А. Гугнин. Верхнелужицкая литература в эпоху национального возрождения XIX века. Вводная глава. Новополоцк, 1995. – 54 с.*
4. *А. А. Гугнин. Библиография литературоведческих, литературно-критических публикаций и переводов. М. – Новополоцк, 1995. – 64 с.*

Книги, изданные при содействии Научного центра славяно-германских исследований

1. Проблемы истории литературы. Сборник статей. Выпуск первый. М., 1996. – 127 с.
2. Проблемы истории литературы. Сборник статей. Выпуск второй. М., 1997. – 136 с.
3. Проблемы истории литературы. Сборник статей. Выпуск третий. М., 1997. – 132 с.
4. Проблемы истории литературы. Сборник статей. Выпуск четвертый. М., 1998. – 136 с.

Приобрести или заказать названные издания можно по адресу:

*117334, Москва, Ленинский проспект, 32-а, корп. “В”
Институт славяноведения РАН, комн. 920
Тел.: (095) 938-54-66 Гурьева Маргарита Васильевна.
Только за наличный расчет.*

Доклады
Научного центра славяно-германских исследований. 2:

А. А. Гугнин
Магический реализм в контексте
литературы и искусства XX века
(Феномен и некоторые пути его осмысления)
Москва, 1998. 117 с.

Для оформления обложки использована репродукция картины:
М.В. Веревкина. Проселочная дорога. Около 1910.

Оригинал-макет – *З. М. Гирфанова*
Оформление обложки – *М. И. Леньшина*

ЛР № 020935 от 9 ноября 1994 г.