

КОСМОС И ХАОС КАК МЕТАМОДЕЛИ МИРА (К отношению классического и модернистического типов культуры)

Н. Лейдерман (Екатеринбург)

Сегодня уже вряд ли может быть опровергнута теория происхождения искусства из мифа и ритуала. К числу наиболее убедительных подтверждений относятся исследования по генезису фольклорных и литературных жанров: здесь в первую очередь следует назвать фундаментальный труд О. М. Фрейденберг «Поэтика сюжета и жанра» (1963), а также работы В. Я. Проппа, М. М. Бахтина, Н. Фрая, Е. М. Мелетинского и др. Однако генетическая связь между жанром (как конструктивной парадигмой художественного произведения) и мифом (как парадигмой онтологической) еще недостаточно осмыслена теоретически.

Как известно, в мифологии выстраивается такая целостная модель, которая не только охватывает все мироздание, но и выявляет в нем некий всеобщий порядок, строй, лад — словом, устанавливает К о с м о с . И хотя при переходе от мифологии к искусству происходит структурная перестройка модели Вселенной: из «богоцентричной» она становится «человекоцентричной» — однако сама картина мира как Космоса остается принципиально неизменной. В искусстве мифологическая модель мира, утратив свою онтологическую функцию, перестав быть познавательно-объясняющим, практически ориентирующим руководством, обрела иную роль: она стала высшей эстетически ценностной мерой — наглядно-зримым образом гармонии, грандиозным воплощением Вселенского Смысла, по отношению к которому и стал оцениваться человек, его помыслы, деяния и судьба. Этот художественный Космос, генетически восходящий к Космосу мифологическому, имплицитно присутствует в каждом произведении искусства, являясь конструктивной основой образа мира, этой творческой модели, в которой единственно может быть воплощена эстетическая концепция действительности.¹ Нет какого-то единого пути

1 Впервые понятие «образ мира» в качестве достаточно строгого научного термина, обозначающего и своеобразие мышления писателя, и особенности художес-

претворения словесного и предметного материала в целостный образ мира, по нашим наблюдениям, есть, по меньшей мере, пять основных принципов моделирования мира в литературном произведении (условно названных — непосредственное запечатление, «иллюзия всемирности», метафорический, метонимический, ассоциативный), но каждый из них ориентирован на Космос: либо на уподобление изображенной художественной реальности всемирной целокупности, либо на соположение с нею как части с целым². В разные эпохи выдвигались разные мотивировки художественного космоса: мистические, рационалистические, психологические, социальные, политические. Но Космос всегда оставался целесообразным, и те наглядно-зримые образы, которые изначально были эмблемами вселенского лада: образы Неба и Земли, света, круговорота природы, образы любви и дома, Матери и Дитяти — выступали и выступают носителями бытийного смысла и духовного блага у Гомера и Гоголя, у Шекспира и Льва Толстого, у Сервантеса и у Чехова. Макрообраз Космоса как эстетической меры, предполагающей наличие некоей всеобщей объективной истины бытия, некоего высшего смысла человеческого существования, сохраняет свою эвристическую функцию и в искусстве XX века: достаточно назвать хотя бы эпические полотна А. Солженицына и лапидарные рассказы В. Шукшина. В сущности, Космос как макрообраз мира является структурной основой целого *типа культуры*, который уместно называть КЛАССИЧЕСКИМ.

Но если во все предшествующие эпохи макрообраз Космоса был самой авторитетной художественной моделью, то именно в XX веке с нею началась энергичная полемика. Что тому причиной? Переворот в научных представлениях о Вселенной и ее законах? Отчасти, да. «Теперь мы, большинство физиков, уверены, что на самом деле законы природы носят вероятностный характер. Причем не просто потому, что мы не точно что-то знаем о природе или не точно умеем подсчитать, а потому, что эта вероятностная трактовка заложена в самой природе вещей», — говорил в своей «Лионской речи» А. Д. Сахаров³. Такой тезис подрывает самую основу веры в устойчивость и гармоничность физического Космоса. Но — повторим — в искусстве физический Космос уже давно стал

твенной философии, и специфику воплощения эстетической концепции в произведении искусства, ввел Я. О. Зунделович. См. его работы: *Поэтика гротеска // Проблемы поэтики*. М. -Л., 1925. *Романы Достоевского*. Ташкент, 1963. *Этюды о лирике Тютчева*. Ташкент, 1971.

2 См. об этом в нашей работе: *Жанр и проблема художественной целостности // Проблемы жанра в англо-американской литературе*. Вып. II. Свердловск, 1976.

3 Цит. по публикации: Огонек, 1991, Но 21, с. 7.

художественной условностью. Скорее переворот в науке о природе, происходящий в XX веке, некоторым образом «овнешнил» тот колоссальный духовный переворот, тот апокалипсический разлом в менталитете цивилизованного человечества, который произошел на рубеже XIX–XX вв. под напором целой лавины накопившихся факторов (гносеологических, социальных, политических и др.) и о котором отчаянно возгласил Ницше: «Бог умер!» Трещина прошла по всему зданию духа, потрясши все устои веры в смысл жизни, в бессмертие души, поставив под сомнение всю систему воззрений, убеждений и норм, выработанных цивилизацией в течение многих столетий и обеспечивавшую относительную гармонию между человеком и миром.

Это потрясение произвело кардинальный сдвиг в художественном сознании: зародился новый тип культуры — культура МОДЕРНИСТИЧЕСКАЯ. В противоположность классической культуре с ее Космосом, в искусстве модернизма парадигмой образа мира стал Х а о с .

Уже в 80–90-е годы XIX в. декаденты с безысходной горечью, прикрываемой эпатажем, принялись подпиливать столпы традиционного Космоса — ниспровергать вековые этические и эстетические аксиомы: «Людей родных мне далеко страданье./ Чужда мне вся земля с борьбой своей. » (К. Бальмонт); «. . . Никому не сочувствуй./ Сам же себя полюби беспредельно» (В. Брюсов); «Утомлением и могилой дышит путь./ Воля к смерти убеждает отдохнуть/ И от жизни обещает уберечь» (Ф. Сологуб).

В 1900-е годы поколение молодых символистов экзистенциально устремлялось от низменной обыденщины к поиску внебытийных ценностей — «в иную пустоту», к Прекрасной Даме, Мировой Музыке. Позже, в 1910-е годы, предпринимались отчаянные попытки в земном прозреть неземное (если несколько перефразировать строку Вяч. Иванова) — через дематериализацию и мистификацию реальности (характернейший пример — роман Андрея Белого «Серебряный голубь»). Но тогда же, с неменьшей силой в русскую литературу входит образ современного земного Хаоса как трагическая беспросветная минус-гармония. Поначалу этот неведомый классическому художественному сознанию макрообраз создается путем нащупывания аналогий: так, у А. Ремизова в «Крестовых сестрах» это аналогия России современной с Русью юродивой, с ее «кромешным миром», а у Е. Замятина в «Уездном» и «На куличках» это неявное, но достаточно осязаемое травестирование («аналогия наоборот») окурловских повестей Горького и «Поединка» Куприна.

Ощущение хаоса как онтологического качества Вселенной и человеческого существования получило колоссальную подпитку в трагедии первой мировой войны и в катастрофических последствиях октябрьского переворота в России. В русской литературе времен войн и первых пооктябрьских лет образ Хаоса, жестокого и иррационального, входит в творчество многих художников. Он воссоздается разными способами: тут и экспрессионистский гротеск (лирика раннего Маяковского, «Голый год» Б. Пильняка, новеллистика Е. Замятина и С. Кржижановского), и импрессионистская субъективация объективного мира (напр. «Шум времени» и «Египетская марка» О. Мандельштама), и сюрреалистическая фантазмагория («Красная корона» М. Булгакова, «Сэр Генри и черт» В. Катаева, в частности), и абсурдистское опровержение здравого смысла (наиболее ярко — в творчестве обэриутов). Так была заложена мощная литературная традиция, которая после почти полувекового запрета вновь ожила в русском постмодернизме, начиная с «Затоваренной бочкотары» В. Аксенова и вплоть до текстов Вен. Ерофеева, Саши Соколова, Д. Пригова, Т. Кибирова, Ю. Мамлеева, Н. Садур, Вик. Ерофеева, В. Сорокина. . .

Как же выстраивается мирообраз Хаоса, какова его поэтика? Не вдаваясь во внутренние различия между модернистическими системами, можно отметить общий конструктивный принцип, на котором держится образ Хаоса, — это принцип тотального отрицания художественной парадигмы Космоса. Как отмечает И. ван Баак, «существенная и сплошная конфликтность авангардистского построения мира» проявляется в деиерархизации всех подсистем произведения (речевых, пространственно-временных, характерологических), в ослаблении или полной отмене причинных и мотивированных связей, в жанровых кризисах и колебаниях⁴. Так расшатывается вся система традиционных художественных условностей, конституирующих мирообраз Космоса. Тем самым смещаются все веками освященные ценностные центры и дискредитируется высшая ценность классической культуры — идея Гармонии и Смысла бытия. Ей на смену приходит идея энтропийного, дискретного, релятивного, иррационального Хаоса, враждебного человеку.

Модернизм стал закономерным явлением в истории художественной культуры. Он осуществил ревизию всей системы духовных ценностей, опровергнув окаменелые представления и установления, он воззвал к отказу от иллюзий и утешительных обманов, дал мощный импульс обновлению художественного арсенала. Однако

4 I. van Baak: *Авангардистский образ мира и построение конфликта*. Russian Literature. Amsterdam. 1987, XXI, v. 1.

идея Хаоса как ядро художественной философии модернизма вступает в трудноразрешимое противоречие с формообразующими законами искусства. Как известно, необходимым качеством совершенного произведения искусства является завершенность образа мира, без этого никакая концепция не обретет эстетической определенности.⁵ В сущности, речь идет о некоем консерватизме искусства, о его, если угодно, «ограниченности», состоящей в «установке на Космос», за которой стоит поиск согласия, гармонии между человеком и действительностью. Поэтому традиционная семантика формы художественного целого сопротивляется идее Хаоса.

Видимо, не случайно наиболее значительные произведения модернизма характеризуются этой самой «установкой на Космос», но осуществляемой по принципу «от противного»: в них выстраивается четко маркированный как минус-гармония а н т и м и р, насквозь пронизанный тоской по Космосу. В качестве показательного примера можно было бы рассмотреть лирику одного из самых талантливых поэтов русского зарубежья Бориса Поплавского. Центральный образ, организующий поэтический мир Поплавского — это образ Ада, каноническая модель антимира: даже Вселенная здесь — «звездный ад», даже высшие религиозные святые здесь освещены мрачным адовым светом (стих. «Черная мадонна»), а время беспросветно гибельно — «мертвая вечность». Глубочайшей печалью и состраданием к человеку, обреченному существовать в «казарме лет» и зависеть от законов этого ада, проникнуты стихи Бориса Поплавского. (Столь же характерна прозаическая поэма Вен. Ерофеева «Москва-Петушки», в которой сквозь хлам и мерзость повседневного существования героя проступают архетипы Евангелия, знаки высшей ценностной меры⁶.) Когда же Хаос не коррегируется Космосом, то образ мира идет «вразнос», итогом движения в этом направлении становятся черный квадрат, линия, заумный язык. Как наглядно-чувственные эмблемы теоретических допущений они представляют определенный научный интерес, но в эстетическом плане все эти крайние формы воплощения Хаоса могут означать только одно — тотальный релятивизм. В черном

5 В этой связи уместно напомнить об идеях М. М. Бахтина относительно внутренней завершенности художественного целого. См.: Медведев, П. Н. (Бахтин, М. М.): *Формальный метод в литературоведении*. Л. 1928, с. 176–186.

6 На них впервые указали Б. М. Гаспаров и И. А. Паперно в статье «Встань и иди» (*Slavica Hierosolymitana. Jerusalem. 1981, No 5–6*). Семантическая функция этих аллюзий раскрыта в статье М. Липовецкого «Апофеоз частиц, или Диалоги с хаосом. (Москва-Петушки Вен. Ерофеева в контексте русского постмодернизма)». In: *Знамя*, 1992, No 8.

квадрате нет места морали и каким бы то ни было духовным ценностям, а значит — нет места человеку. Это уже такой край образного мышления, который приводит к распаду художественного мирообраза, а это означает крах искусства как обиталища человеческого духа.

Но чтоб остаться самим собой, искусство никогда не сможет примириться с пустотой и немотой, с отказом от поиска духовных ориентиров в земной человеческой жизни. Не случайно уже в 1910-е годы, наряду с первыми художественными открытиями бездн и мрака Хаоса, психологического, социального, онтологического, предпринимаются активные попытки преодоления духовного релятивизма и энтропии человеческого мира. Крайне показательны в этом отношении позиции трех великих романистов XX века — Ф. Кафки, М. Пруста и Д. Джойса. В их романах, созданных примерно в одно время, проявились три ведущие тенденции в разрешении коллизии «Космос — Хаос». В своих романах, которые Альбер Камю назвал «процессом по делу обо всей вселенной»⁷, Кафка создал гениальный образ повседневной реальности как чудовищного антимира, где неотвратно действуют законы аннигиляции человеческой личности. Марсель Пруст в своем многотомном цикле «В поисках утраченного времени» противопоставил вселенскому хаосу космос малого мира, который создается самим человеком вокруг себя напряженными усилиями души, воображения и поэтического чувства.

Джойс же в «Улиссе» избирает третий путь. Этот роман, провозглашенный образцом модернистской прозы, на самом деле никак не вмещается в модернистическую парадигму: мирообраз здесь значительно — но сложнее модели Хаоса.

По меньшей мере, автору «Улисса» чуждо символистское отрицание реальности, он ни в коей мере не стремится ее дематериализовать или мистифицировать, чуждо ему и авангардистское конструирование художественного мира. Наоборот: обстоятельнейшее описание одного дня, точнее — восемнадцати часов жизни Дублина, насыщенное самыми дотошными подробностями («принцип гиперлокализации»⁸). Причем подробности и детали быта,

7 Камю, А.: *Бунтующий человек*. М., 1990, 100. Здесь, в статье «Надежда и абсурд в творчестве Франца Кафки», Камю дал точную характеристику про- тивоположения Хаоса и Космоса в художественном мире автора «Процесса» и «Замка»: «Если смысл искусства — увидеть общее в частном, переходящую вечность капли воды — в игре ее отражений, то еще верней будет оценивать величие абсурдного писателя по тому разрыву, который устанавливается им между этими двумя мирами».

8 Хоружий, С.: *Вместо послесловия*. // Джойс, Д.: *Улисс*. Пер. с

нравов, психологии обитателей Дублина даны подчеркнуто натуралистически, вызывающе окрашены мотивами откровенного блуда, да к тому же преподносимыми на самом «низовом» жаргоне. Возникает грандиозно-гротескный образ — некая «физиология одного дня» как воплощение тотального Хаоса. В этом хаосе, кажется, релятивно все, и прежде всего человеческая натура: например, кто он, Леопольд Блум, центральный персонаж романа — циник или святой, ловкач или недотепа, юродивый или мудрец? И эстетическим выражением хаоса становится в «Улиссе» форменное вавилонское столпотворение «языков»: разных культурных, исторических, художественных, функциональных стилей — от высокого библейского слога до «потока сознания» в натуралистической форме синтаксически бессвязной внутренней речи. . . Но автор не ужасается Хаосом и не отшатывается брезгливо от него. Это самое «здесь и теперь» (знаменитая формула дзэнбуддизма обыгрывается на страницах романа), в котором человек пребывает, то есть не просто физически существует, но и осуществляет свое духовное бытие — любит и ненавидит, радуется и страдает, вращается в историю, ищет свое место в просторах Вечности. В этом хаосе десятки поколений как-то устроили свою жизнь, находили в ней какой-то смысл. Джойс и хочет поймать закон единства тотального хаоса, уловить принципы его саморегуляции. Главный поисковый механизм автора «Улисса» — принцип аналогии. Джойс ищет универсальную мифологическую модель, которой бы структурировался этот «сборный день» Леопольда Блума. Такой моделью выступает миф об Одиссее, в котором автору важен синтез сразу трех мотивов: мотива домашнего очага (Одиссей и Итака), мотива любви и супружества (Одиссей и Пенелопа) и мотива сына (Одиссей и Телемак). К тому же мифом об Одиссее не исчерпываются мифологические аналогии Бечного Жида, некоторые евангельские мотивы. Миф у Джойса (в отличие от Белого и Ремизова) десакрализован, начисто лишен мистического смысла, автор проявляет в нем ту общую парадигму, которая несет в себе экзистенциальные константы, то, что позволяет человеку в с е г д а , а значит и «здесь и теперь», в локальном и кратком пространстве и времени своего индивидуального существования, преодолевать ужас одиночества, противостоять энтропии и распаду, находить смысл в жизни. В «Улиссе» экзистенциальными константами оказываются домашний очаг, любовь к женщине, обретение сына. И хотя эти мифологические парадигмы тоже, как все у Джойса, амбивалентны, комически заземлены и травестированы, в то же время в них очень весом полюс серьезности.

В сущности, роман Д. Джойса «Улисс» был едва ли не самым первым произведением, в котором сложилась новая система принципов эстетического отношения к действительности, заявил о себе новый творческий метод (его мы условно назвали *постреализмом*, ничуть не претендуя на окончательное закрепление этого термина). В русской литературе черты постреализма проступали уже в 20-е годы, но наиболее целостно эта художественная система оформилась в романах А. Платонова и лирике О. Мандельштама 30-х годов. И хотя в течение нескольких десятилетий над русским искусством довлела официозная соцреалистическая модель мира, этот суррогат Космоса, где онтологические координаты Вселенной и Вечности подменены социально-классовыми хронотопами государства, Завода, Колхоза, а Семья и Род превращены в «трудовую ячейку» и «рабочую династию»⁹, все же к 80–90-м годам постреалистическая тенденция стала вновь набирать силу — тому подтверждения мы находим в лирике И. Бродского, повестях и рассказах В. Маканина и Л. Петрушевской, романах А. Иванченко, В. Шарова, М. Харитонova. Постреалистический «хаосмос» (используем термин, принадлежащий Делёзу и Гуаттари), крайне сложен и зыбок, он, словно раскаленная плазма, зависает между полюсами отчаяния и ответственности. Но, в противовес тотальному релятивизму, пронизывающему модернистическую модель мира, постреалистическая парадигма ориентирована на поиск смысла человеческой жизни в окружении экзистенциального хаоса, она одухотворена пафосом «самостоянья человека»¹⁰.

Не отрицая и не замещая классическую модель Космоса и модернистическую модель Хаоса, постреалистическая парадигма образа мира вмещивается в диалог между ними и вносит новую энергию в развитие художественной культуры.

9 Такая модель мира, которая лишена онтологических первооснов, становится удобным инструментом для воплощения умозрительных концепций: для изображения жизни «в революционном развитии», прямого следования «из царства необходимости в царство свободы» и т. п. Такой Космос очень соблазнителен своей упорядоченностью, неколебимой ясностью эстетических оценок, несокрушимым оптимизмом. Поэтому соцреалистическая модель мира очень хорошо вписалась в «массовую культуру» и продолжает привлекать к себе многих читателей.

10 Более обстоятельно об эстетических основах и поэтике постреализма, а также о его современном состоянии нам пришлось писать в работах: Лейдерман, Н. Л.: *Теоретические проблемы изучения русской литературы XX века*. (Предварительные замечания) // *Русская литература XX века: направления и течения*. Вып. 1. Екатеринбург, 1992, 19–24. Лейдерман, Н. Л., Липовецкий, М.: *Жизнь после смерти, или Новые сведения о реализме*. Новый мир, 1993, Но 7.