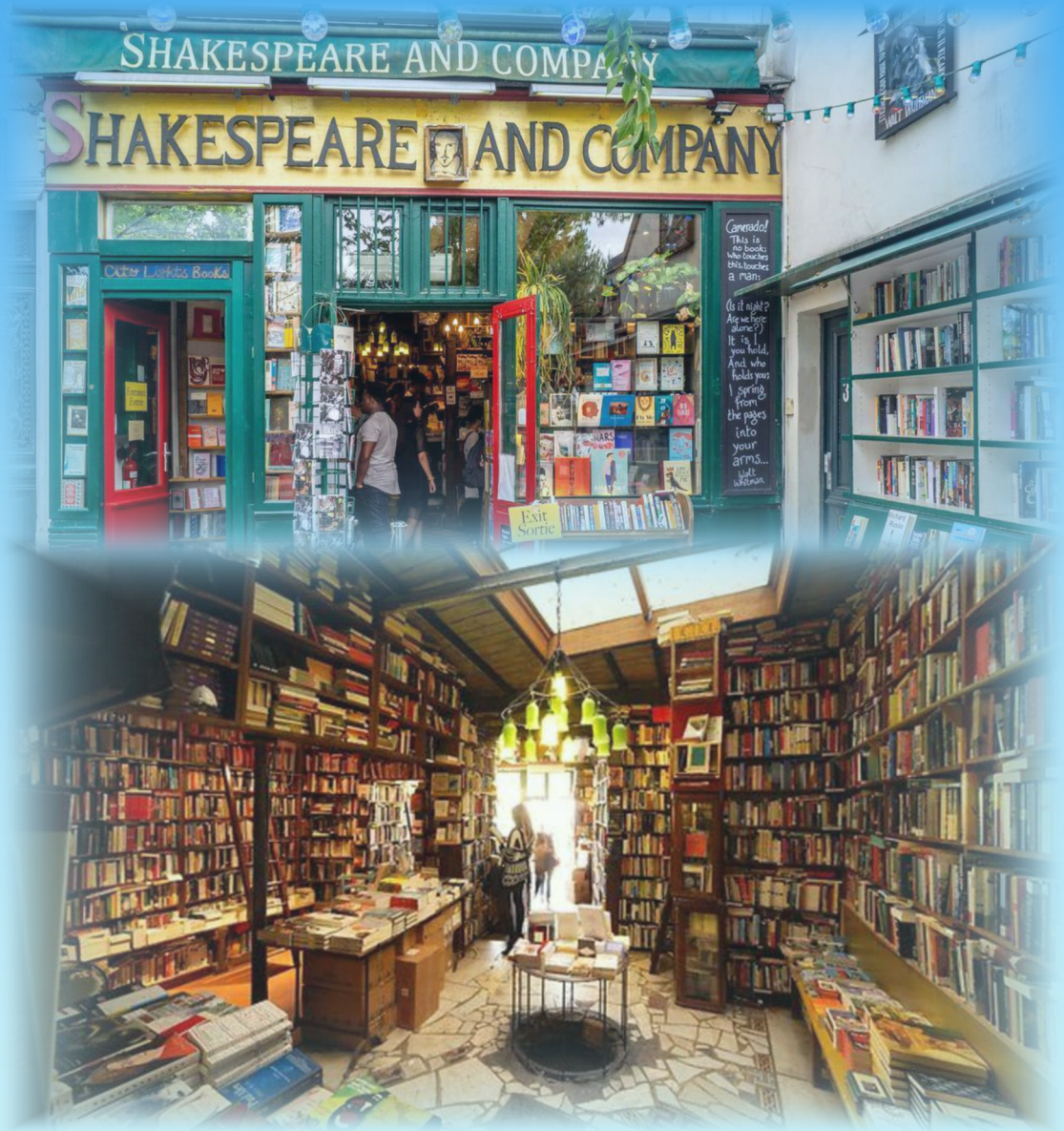

ISBN 978-5-4217-0749-3

Курганский
государственный
университет

Библиотечно-издательский
центр
65-48-12

Н. В. Шихардин

Философия и социология литературы во французском неомарксизме XX века

Монография

МИНИСТЕРСТВО НАУКИ И ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
«Курганский государственный университет»

Н. В. ШИХАРДИН

Философия и социология литературы во французском неомарксизме XX века

Монография

Курган 2026

УДК 141.82(044)
ББК 87.3(4Фра)6
Ш 95

Рецензенты:
Сергей Евгеньевич Вершинин, доктор философских наук, профессор кафедры философии и культурологии УГГУ;
Андрей Александрович Коряковцев, кандидат философских наук, доцент кафедры философии, социологии и культурологии УрГПУ.

Печатается по решению научно-технического совета Курганского государственного университета.

Шихардин Н. В.

Философия и социология литературы во французском неомарксизме XX века : монография / Н. В. Шихардин. – Курган : Изд-во Курганского гос. ун-та, 2026. – 80 с.

В монографии анализируются взгляды представителей французского неомарксизма второй половины XX века, рассматривавших с философских и социологических позиций литературный процесс. Авторский анализ концепций Р. Гароди, Л. Гольдмана, Л. Альтюссера сочетается с рассмотрением социального и политического контекста, на фоне которого формировались их теоретические построения. На основе теоретического исследования обоснована гипотеза о том, что стержневая проблематика литературно-критической деятельности вышеуказанных авторов была задана спецификой той области философии, которая стала ключевой в пути, пройденном ими от марксизма к неомарксизму, а затем и за его пределы. Для Гароди это была гносеология, для Гольдмана – методология, для Альтюссера – аксиология. Обращение к философским дискуссиям XX века представляется актуальным в контексте современных дискуссий об исторической судьбе неомарксизма и гуманистической составляющей литературного процесса.

ISBN 978-5-4217-0749-3

© Курганский государственный университет, 2026
© Шихардин Н. В., 2026

СОДЕРЖАНИЕ

Введение 4

Глава 1. Роже Гароди: реализм без берегов 7

Глава 2. Люсьен Гольдман: социология литературы 25

Глава 3. Луи Альтюссер: «новый» театр и критика спонтанной идеологии 50

Библиографический список 75

ВВЕДЕНИЕ

Среди характерных особенностей французской культуры – тесная взаимосвязь литературы и философии, реализующаяся в двух основных формах.

С одной стороны, писатель и философ зачастую выступают как две ипостаси одного и того же интеллектуала, достаточно вспомнить Монтеня и Вольтера, Эразма и Руссо. Именно благодаря этому философия обретала качества и статус хорошей литературы, что открывало ей дорогу к широкому кругу читателей. Сартр и Камю были лауреатами престижной Нобелевской премии в области литературы, хотя и совершенно по-разному отнеслись к признанию своих заслуг.

С другой стороны, философской мысли Франции всегда было присуще пристальное внимание к проблемам духовной жизни, в том числе к литературе как её квинтэссенции, однако в зависимости от онтологических, гносеологических, методологических позиций исследователя оно фокусируется на различных гранях рассматриваемого объекта, что и гарантирует многомерность анализа. Данный тезис вполне справедлив по отношению к французскому неомарксизму в период его наиболее продуктивного развития: в 60-е–80-е годы XX века.

Этимология понятия «неомарксизм» вполне прозрачна, но всё, что касается его содержания, объёма, наличия или отсутствия в нём валюативного аспекта составляет предмет дискуссии в современной философии. Автором понятия считается англичанин Дж. Коул, который в книге «Мир труда», опубликованной в 1913 году, именно так определил воззрения французского социолога и философа Жоржа Сореля, увидев в них появление «новой школы» в марксизме. Сорель предпринял попытку синтезировать марксизм с взглядами Прудона и в результате в понимании справедливости и собственности оказался значительно ближе к Прудону с его анархосиндикализмом, чем к Марксу [38, с. 4].

Попытки ассимилировать марксизм с иными философскими и политическими идеями в XX веке появлялись неоднократно (легальный марксизм в России, австромарксизм, марксистская школа в Испании), что провело к признанию неомарксизма одним из направлений западного марксизма. Первое упоминание о западном марксизме появляется в материалах Коминтерна в 1929 году при оценке работ Лукача и Корша, отрицающих значимость философского наследия Энгельса, и в дальнейшем он трактуется его сторонниками как гуманистический, субъективистский, недогматический марксизм, существующий к западу от «железного занавеса» [24].

Определение «западный» становится антитезой определению «восточный», во времени это совпало с канонизацией в Советской России сталинской версии ленинской интерпретации марксизма. Аналогично понятие «неомарксизм» обретает смысл в оппозиции к «старому» марксизму. Сущность западного марксизма, конечно, не исчерпывается этим двойным отрицанием, она задана и его тесной связью с современной западной культурой, её философией, сочетающей валюативный и рефлексивный стили мышления, традициями рационализма и либерализма.

В советской философской литературе в понятие «неомарксизм» вкладывалась в основном отрицательная коннотация: ревизионизм, оппортунизм, псевдомарксизм, «нацеленные, прежде всего, на мировоззренческое и политическое разоружение рабочего класса» [6].

Наиболее продуктивно неомарксизм прижился на французской почве, где увлечение марксизмом пережили такие видные интеллектуалы, как Барт, Леви-Стросс, Лакан, Гольдман, Роллан. Наиболее значимые представители французского неомарксизма были тесно связаны с компартией, но их политическая активность иссякла раньше, чем теоретическая. Они отвергли ортодоксальную трактовку марксизма не только под влиянием процесса десталинизации, но и в силу внутренней логики развития национальной философии. Свою роль сыграли и переводы на французский язык ранних работ Маркса и книги Лукача «История и классовое сознание», и рост влияния экзистенциализма с его интересом к марксизму, и популярность

среди молодых интеллектуалов лекций Кожева, который предложил марксистско-экзистенциалистскую трактовку гегелевской «Феноменологии духа».

Французские неомарксисты стремились ответить на вызовы, которые были брошены марксизму в новых исторических условиях. Они предложили ряд проектов его модернизации: превышение марксизма у Лефевра, марксизм как философия действия у Гароди, марксизм как теоретический антигуманизм у Альтюссера [38, с. 10].

Философские основания и ориентиры своих проектов они искали вне марксизма: Гароди в философии Фихте, Гольдман у Лукача, Альтюссер у Башляра и Лакана. Соотношение идеологической и философской ревизии марксизма у каждого из них было индивидуально, но теоретическая составляющая рано или поздно становилась основной. Постепенно неомарксизм перемещается со страниц партийных изданий в университеты: Лефевр, Гольдман, Альтюссер занимают профессорские должности на кафедрах философии и социологии.

Ещё одна особенность французского неомарксизма, общая для неомарксизма в целом, состоит в том, что предметом философского анализа чаще всего становится духовная жизнь общества, попытки государства манипулировать ею, и отсюда всё возрастающее отчуждение личности во всех сферах её жизнедеятельности. Проблематика личности и гуманизма, поднятая на социально-философский уровень, вышла в неомарксизме на первый план. Именно этим можно объяснить тот факт, что литературно-критические исследования присутствуют в философском наследии почти каждого из французских неомарксистов [38, с. 11].

В силу неоднородности авторских версий данного философского направления даже обращение к творчеству одних и тех же авторов обретало разную интерпретацию. Речь не идёт о палитре и субъективности эстетических вкусов и предпочтений: прочтение и толкование текстов, их выбор обнаруживает гносеологические и аксиологические позиции того или иного теоретика [54, с. 148].

Объект исследования в данной работе – представления французских неомарксистов об особенностях современной духовной культуры. Предметом анализа стали литературно-критические воззрения Роже Гароди, Люсьена Гольдмана и Луи Альтюссера.

Содержание работы составляет обоснование гипотезы о том, что стержневая проблематика их литературно-критической деятельности была задана спецификой той области философии, которая стала ключевой в пути, пройденном ими от марксизма к неомарксизму, а затем и за его пределы. Для Гароди это была гносеология, для Гольдмана – методология, для Альтюссера – аксиология.

ГЛАВА 1. РОЖЕ ГАРОДИ: РЕАЛИЗМ БЕЗ БЕРЕГОВ

Литературная и литературно-критическая деятельность – неотъемлемая часть теоретического наследия Роже Гароди (1913–2012). Его первые шаги на литературном поприще во многом были порождением и отражением непосредственного жизненного опыта молодого интеллектуала. Так событийную канву романа «Антей» (1947 год) составляют жизнь и борьба участников движения Сопротивления. По форме он представляет собой дневник соотечественника-антифашиста, заключённого в концлагерь. Как известно, Антей – один из персонажей греческой мифологии, сын Посейдона и Геи, чья сила питалась прикосновением к земле – его матери. Сила участников Сопротивления в их патриотизме – таков лейтмотив романа. Можно напомнить, что Вторую мировую войну Гароди встречает солдатом, а её окончание застаёт его в лагере для политически неблагонадёжных в Алжире, где он провёл почти три года [55, с. 10].

В том же 1947 году увидел свет роман «Восьмой день творенья». Автор раскрывает этапы, которые проходит французский интеллигент на пути к участию в демократическом движении, к осознанию себя как части своего народа. Восьмой день творения – это творение самого себя, творение, которое не может завершиться. «Человек – не завершение, а начало… Мы дети

Дня восьмого», – заметил когда-то Торнтон Уайлдер (1897–1975), американский прозаик, драматург и эссеист в книге «День восьмой» [49].

Уже в следующем году Гароди опубликовал две пьесы, посвященные столетию революции 1848 года: «Весна народов» и героическая трагедия «Прометей 1848 года». Трагедия была инсценирована в парижском театре Аполло и переведена на русский язык [17]. После исключения Гароди из ФКП появился приказ Главлита №14. 26. V1. 1970 «Об изъятии книги Гароди Прометей 1848 года: Трагедия в 5-ти действиях. М.: Иностранная литература. 1961.103 с.» [7]. В 1992 году приказ был аннулирован, и книга вернулась к читателям.

Хотя содержание пьес носит исторический характер, это, скорее, фон, на котором поднимаются актуальные для послевоенной Франции вопросы: какой должна быть позиция интеллигенции в ситуациях обострения социальных противоречий, как долго можно оставаться «над схваткой», какой выбор сделать, если политические разногласия приводят к разрушению дружеских отношении. Герой трагедии – писатель – автор пьесы о Прометее, который видится ему как символ созидательной деятельности, воплощение революционного порыва.

В начале 60-х годов творчество Гароди обретает теоретический характер: философские трактаты, политические исследования, публицистика, но и в них отчётливо видно его литературное дарование. Гароди всё больше привлекает литературно-критическая деятельность, подтверждением этого может служить эссе «Литература могильщиков» [71].

Позднее Гароди признает, что оно было проникнуто духом «ждановского догматизма», и запретит его переиздание. Автор обличает идеологическую непоследовательность творческой интеллигенции, которая легко превращается из «попутчиков» в отступников и ренегатов. Лексика и аргументы, используемые в эссе, аналогичны стилю Постановлений ЦК ВКП(б) 1946 года о журналах «Звезда» и «Ленинград», о репертуаре драматических театров, о фильме «Большая жизнь», в которых критикуемые воззрения характеризуются как пустые, бессодержательные, аполитичные, проникнутые духом пессимизма [45].

В эссе прозвучала резкая критика в адрес Сартра. Существует мнение, что пьеса Сартра «Грязными руками» была ответной акцией на памфлет Гароди. В пьесе речь идёт о мучительных и трагических поисках компромисса между целями и средствами политической деятельности, о том, как этот компромисс разрушает личность и её самые дорогие связи с близкими людьми.

Другое критическое исследование Гароди – монография «Путь Арагона». В судьбах Гароди и Арагона было много общего. Луи Арагон (1897–1982) – крупнейший поэт Франции XX века, участник Сопротивления, член ЦК ФКП. Советские литературоведы позиционировали его в качестве классика мировой прогрессивной литературы, писателя-коммуниста, соцреалиста, друга Советского Союза. Но Гароди интересует главная, по признанию самого Арагона, доминанта его творчества: чувство пути. Арагон предстаёт в книге Гароди как сын своего времени. Его мировоззрение, художественный метод не оставались застывшими, его поэтические сборники – летопись трагических и героических страниц истории Франции.

В 60-е годы Арагон начинает пересматривать догматическую концепцию реализма как некоторой замкнутой, законченной системы. Он приходит к пониманию соцреализма не как универсального метода, но как течения в современной литературе. Важным шагом творческого пути Арагона Гароди считает стремление очистить социалистический реализм как литературный метод от вульгаризированной его трактовки, расширить его границы, включив в него творчество писателей и художников-модернистов, например, Кафки. Гароди принимает характерный для Арагона отказ от противопоставления реализма и модернизма.

Название нашумевшего эссе Гароди «Реализм без берегов» после его исследования творчества Арагона выглядит вполне закономерным, как и тот факт, что предисловие к нему написал Арагон. Содержание книги составляют три очерка: о живописи Пикассо, поэзии Сен-Джон Перса и прозе Кафки. Гароди стал одним из первых философов-марксистов, давшим высокую оценку творчеству австрийского прозаика [54, с. 148].

Литературно-критический анализ, предпринятый Гароди, наполнен

философским контентом. Это, прежде всего, гносеологическая проблематика: характеристика особенностей форм отражения, которые присущи искусству вообще и литературе в частности. Важное место занимает и анализ аксиологический, погружённый в контекст конкретных произведений Франца Кафки.

Предпринятое Гароди исследование интересно и тем, что в нём можно проследить те «шаги в сторону», которые привели одного из признанных идеологов французской компартии в стан «ревизионистов» и «ренегатов». Одним из первых признаков этого процесса становится использование марксизма не как идеологического оружия, а в качестве методологии научного анализа.

Другим симптомом преодоления ортодоксальности стало введение Гароди принципа субъективности в гносеологическую часть его теоретических построений. Постепенно двучленная модель: объект – образ сменяется трёхчленной: субъект – объект – образ. Гароди уверен в том, что жёсткая дихотомия неизбежно огрубляет процесс познания любого явления.

В обновлённой гносеологической концепции ключевые позиции занимают понятия «миф», «проект», «символ», но начинает Гароди её построение с понятия «образ», рассматривая, в первую очередь, ту его форму, которая предоставляет возможность проявления важнейших измерений человека: субъективности и трансцендентности [14].

В теории литературы сложился ряд подходов к пониманию природы образности, которые условно можно разделить на негативные и позитивные [21]. Что касается первых, то Гароди не устраивает ни одна из относящихся к ним трактовок образа из-за абсолютизации субъективного аспекта. Он полемизирует с Гуссерлем, для которого произведение – это онтологизированное сознание субъекта, интенциальный предмет, особая действительность, пребывающая в неизбежном конфликте с реальностью. Непродуктивно, полагает Гароди, и понимание образа как иллюзии, в которой находят выражение подсознательные импульсы человеческого духа, эманации неких высших сил.

Гароди, анализируя позитивные концепции, собственно и занимающиеся исследованием проблемы художественного образа, отвергает те из них, что сводят эстетическую ценность образа к степени его адекватности изображаемому и тем самым вульгаризируют теорию отражения. Коллизия, по мнению Гароди, состоит в соотношении объективного и субъективного, а не в исключении одного из этих начал.

Понять суть художественного творчества, утверждает Гароди, его эстетическую и познавательную функции невозможно, опираясь исключительно на фундамент теории отражения. Образ – это создание новой идеальной модели, процесс, соединяющий действительность и автора. И автор, и читатель (зритель, слушатель и т. д.) неизбежно лишаются возможности познать мир таким, каким он был до предпринятой ими попытки его интерпретации и трансформации.

Проблему трансцендентности Гароди решает, вводя в теорию отражения понятие «символ». В марксистской философии XX века после ленинской критики теории символов Плеханова термин этот фактически исчез, тем более не разрабатывался теоретически. В западной философии интерес к природе и функциям символа в теории познания привёл к появлению таких фундаментальных исследований, как «Философия символических форм» Кассирера, учение о символах Уайтхеда, символическая или глубинная психология Юнга, герменевтическая символика Хайдеггера.

Гароди использует понятие «символ» не для характеристики ощущений, а того, что выходит за их пределы [55, с. 27]. Символ «указывает не на присутствие чего-либо, а на отсутствие, пустоту, которую надлежит заполнить» [14, с. 135]. Символ с необходимостью присущ диалектическому разум, сознающему собственное преодоление. Такая трактовка природы символа близка к поэтическому определению Андрея Белого: «Символ – окно в Вечность, лазейка из тюрьмы трёх измерений. Человек вырастает из мира и уже стучится к безмирному» [4, с. 249].

В трактовке природы символа у Гароди нет ничего мистического, как, например, у некоторых русских поэтов-символистов, для которых в символе «явления становятся видениями» [51]. Но нет и приземления символа

до знака, чья главная функция субститутивная: замещение некоторых абстрактных понятий. Для Гароди если символ есть знак, то не всякий знак есть символ, поскольку не каждый знак порождает новую реальность [55, с. 28].

Не приемлет Гароди и рационально-логическую трактовку символа, когда его понимание связывается с неким законом, присущим всему ряду данных явлений, обобщённым и развёрнутым знаком которого выступает символ [35, с. 35].

Гароди, рассматривая понятие «символ» как часть теории познания, получает возможность сблизить познание и созидание: символ не даёт нам готовую реальность, а лишь заставляет иметь в виду реальность, находящуюся в процессе созидания. Определить реальность окончательно – значит впасть в догматизм, исключить из неё всё, что является творчеством, созиданием новой реальности [15, с. 152]. Именно этот тезис становится основанием для вывода о необходимости «расширения берегов» реализма как художественного метода.

В марксистской эстетике долгое время преобладал вульгарно-социологический подход к анализу художественных произведений. Ортодоксальный социалистический реализм, хотя и не отрицал сложности взаимоотношений между искусством и жизнью, был сфокусирован на понятии «отражение». Гароди оказался одним из тех, кто в конце 50-х – начале 60-х годов выступил против недооценки специфики художественного творчества, против механистического детерминизма отношений между литературой и жизнью. Он пишет: «Творчество – не арифметическая сумма, а общий ответ на совокупность вопросов, которые ставит перед художником его время, его семейная, социальная, религиозная, культурная среда… его любовь и вся его жизнь в целом. Этот ответ есть нечто большее, чем сумма определивших его условий» [15, с. 197].

Гароди разграничивает понятия «реалистичность» и «реалистический метод» [56, с. 116]. Первое выражает связь искусства с материальным миром, его способность дать объективное отражение действительности. Второе – сознательная установка на выявление многообразных, в том числе

причинно-следственных связей между изображаемыми явлениями. Как писал А. Белый, символизм «современного искусства не отрицает реализма, как не отрицает он ни романтизма, ни классицизма, ни классицизма. Он только подчёркивает, что реализм, романтизм, классицизм – тройственное проявление единого принципа творчества. В этом смысле всякое произведение искусства – символично» [4, с. 258].

Гароди, осуществляет инверсию эту формулы: нет искусства, которое не было бы реалистичным, то есть которое не соотносилось с высшей для него и независимой от него реальности. Быть реалистом означает не имитировать реальность, «давать слепки или точные копии вещей, событий и людей, а участвовать в акте создания мира, находящегося в становлении, находить его внутренний ритм» [15, с. 197].

Реализм недостаточен, если он допускает лишь то, что можно воспринять чувствами и объяснить разумом. «Истинный реализм, – пишет Гароди, – не тот, что говорит судьба человека, а тот, который уделяет больше внимания его выбору, ибо собственно человеческая действительность – это также всё то, чем мы ещё не стали, то кем мы предполагаем стать благодаря мифу, выбору, надежде, решению, борьбе» [14, с. 155].

В гносеологической концепции Гароди понятия «символ» и «миф» становятся взаимосвязанными. Исходную точку познания он видит не в констатации непреложных фактов, а в «создании модели или глобальной гипотезы, содержащей тем самым часть мифа» [14, с. 4]. Гароди определяет миф как «модель, непроверяемую экспериментальным методом» [16, с. 35]. Из множества значений понятия «модель» [34, с. 13–20] он выбирает то, которое не несёт в себе никакого момента оценки: модель – это искусственная система, обладающая известными аналогиями с исследуемой системой и призванная выявить в ней другие аналогии [12, с. 232].

Модель обладает двойной структурой, которая определяется и структурой объекта, и структурой процесса познания [55, с. 30]. Структура и модель, по мнению Гароди, не могут существовать без знака. Данный подход разделял и А. Лосев, утверждая, что структура и модель – необходимые

принципы, без которых исключено понимание знака [35]. Пользуясь терминологией Ч. Пирса, можно выделить, по крайней мере, три типа знаков: знак-изображение, знак-индикатор и знак-символ, которому присущ дискретный характер соответствия объекту. Символ – это предельно обобщённый знак.

Гароди утверждает, что две составляющих модели: миф и гипотеза имеют основания соответственно в разных видах знака: символе и понятии. Различие между ними принципиально: понятие исключает метафоричность, получает её только в контексте, а для символа образность есть распространённый способ существования: «понятие изживает мысль рассудочно, а символ – образно, имагинативно...» [48, с. 98].

И научная, и мифологическая модели исполняют роль проекта в процессе познания. Проект предвосхищает реальное, и одновременно он определяет свои цели исходя из условий, в которых это реальное возникает. Даже будучи мифологическим, проект позволяет «оторваться от непосредственно данного, преодолеть его, предвосхитить реальность, либо, чтобы оправдать существующий порядок (отражение), либо, чтобы восстать против него (проект) и попытаться его изменить» [14, с. 98].

Гароди признаёт, что между мифом и наукой существует не только функциональная преемственность, но и разрыв в методе: миф в отличие от научной гипотезы не попадает под критерий практики [14, с. 40]. В связи с этим Гароди осуществляет демаркацию мифа и аллегории: аллегория имеет «чисто иллюстративное, а не созидательное или интерполяционное значение…» [14, с. 134].

Данный подход можно проследить и у А. Боннара, который, оценивая творения Гомера, Гесиода, Эсхила, пишет, что поэт не имеет права сочинять сплошь выдуманные рассказы о богах, он «сочиняет» так же, как учёный формулирует гипотезу, «выдумывает», чтобы передать реальность такой, какой он её видит [8].

Гароди разделяет мнение своего соотечественника психолога А. Валлона: миф – своего рода социальная хитрость, прелюдия к рождению концепции, миф побуждает воздействовать на действительность и задумываться над ней [11].

Вместе с тем он полемизирует с протестантским теологом Бульманом, который пытался дать мифу экзистенциальное толкование: миф – «всего лишь форма, в которой выражается… вторжение трансцендентального в жизнь людей» [16, с. 11–12].

Гароди предупреждает от смешения мифа с его догматическим вырождением – мифологией, которая стремится сохранить букву мифа, а не его дух, не его значение. Освобождение мифа от мифологии начинается там, где понятие останавливается, то есть не с осознания данного бытия, а нацеливания на действие.

Гароди, разместив между перцептами и концептами элементы мифологической рефлексии, обретает эффективные методологические и эвристические инструменты объяснения духовной сферы жизни человека и общества, включая идеологию, мораль, религию, искусство. Миф создаёт некие абсолютные объекты, которые вводятся как исходная точка в процессе познания.

Гароди подчёркивает отличие мифа не только от мифологии, но и от социальных стереотипов, направленных на простое воспроизводство или сохранение настоящего посредством господствующей идеи или образа. Миф – это символическое повествование, которое напоминает человеку о его истинном призвании творца, это особый способ целеполагания, предшествующего творчеству.

Миф в самом высоком его проявлении находится на уровне поэтического познания, где одновременно раскрывается смысл жизни и истории [55, с. 32]. Главное во всяком великом мифе то, что человек постигает собственную трансцендентность по отношению к существующему порядку. У мифа три измерения, и в этом Гароди следует традиции, идущей от Леви-Стросса, признававшего, что миф всегда относится к прошедшим дей-

ствиям, которые образуя некоторую перманентную структуру, воздействуют на настоящее и будущее [32, с. 224]. Гароди главным измерением мифа считает будущее, его способность опережать время.

Подобные идеи вызвали в своё время не мало критических замечаний: «абсолютизация будущего … может привести к недооценке прошлого, традиций, настоящего, актуального» [21, с. 475]; «роль прошлого и настоящего в формировании сущности человека полностью игнорируется» [25, с. 40]. Однако представляется, что Гароди не столько абсолютизирует будущее (устремлённость в будущее как компонент психики общепризнанна), сколько видит в мифе господство над временем: «миф впереди времени» [14, с. 98].

С обновлённых гносеологических позиций приступает Гароди к анализу творчества Франца Кафки как великого творца мифов, для которого использование символов открывает доступ к сущности явлений, постижению не только настоящего, но, возможно, будущего, позволяет выйти за пределы исторически ограниченной данности.

В каждом своём произведении Кафка, полагает Гароди, создаёт нечто вроде «модели», конструкция которой, основанная на описании человеческих отношений, является лишь знаком или шифром реальности, выходящим за рамки всех поверхностных интерпретаций. [15, с. 193–194]. Типы моделей одного и того же явления многообразны, поэтому значения могут накладываться одно на другое.

Так, юридическая аллегория «Процесса» может быть передана в терминах медицины, психиатрии, религии или мистики. «Ни одна из этих расшифровок, ни даже их сумма не выражает смысла произведения, прежде всего, потому, что в произведении искусства… символ нельзя отделить от того, что он символизирует» [4, с. 194]. Сущность символа в том, что он зависит не от объяснения, а от пережитого опыта, личного видения.

Отсюда возникает потребность в истолковании миропонимания Кафки, именно этим определяется интерес Гароди к личности писателя, его записным книжкам, «Дневнику», переписке с близкими людьми. Искусство ценно не свое объективностью, это прерогатива науки, а человечностью,

оно требует присутствия человека. То, что интересно в натюрморте Сезанна «Ваза с яблоками», замечает Гароди, это не наличие яблок, а присутствие Сезанна [64].

Гароди, стремясь рассмотреть творчество Кафки через призму его жизни и судьбы, ведёт полемику по нескольким направлениям, выступая против попыток втиснуть сложную и противоречивую личность в рамки некой предвзятой схемы, ограниченной, как прокрустово ложе. Чешский философ Козик писал: «Для истолкования Кафки использовались самые различные методы: от психоанализа до структурного анализа, социологические и антропологические исследования, теологическое, религиозное, философское изучение самого произведения и его отношений с идеальным миром юдаизма, христианства, Кьеркегора, Достоевского; можно сказать, что толкователи исчерпали все возможные объяснения» [22, с. 168].

Объектом критики Гароди в первую очередь становится вульгарный социологизм тех, кто усмотрел в Кафке или мелкого буржуа, впавшего в пессимизм и декаданс, имея в виду ту социальную среду, к которой он принадлежал по происхождению, или, напротив, обличителя и борца против мира капитала, в силу тех же обстоятельств жизни.

Гароди признаёт тот факт, что мировоззрение Кафки несомненно испытало влияние среды, из которой он вышел, но сила таланта выводит его за пределы личных обстоятельств жизни, «даёт нам увидеть, как при вспышке молнии, возможность существования другого мира, внушает жгучую потребность в этом мире» [15, с. 147].

Не согласен Гароди и с мнением тех, кто подошёл к оценке творчества Кафки исключительно с позиций психоанализа, обнаружив у писателя типичные симптомы Эдипова комплекса. Анализируя «Письмо к отцу», «Письма к Милене», Гароди не находит в отношениях Кафки с отцом ничего патологического, их конфликт социален по своей природе. Деловой человек, поднявшийся с большими усилиями до среднего класса, не может понять сына-поэта, не желающего стать продолжателем, наследником семейного дела. Можно заметить, что сам Кафка довольно скептически отно-

сился к психоанализу как универсальной отмычке к характеру человека, поскольку «психоанализ, когда он ищет первоначальную основу религий, находит только то, что лежит в основе болезней личности» [15, с. 135].

Определяет Гароди и своё отношение к попыткам трактовать творчество Кафки в духе экзистенциальной философии. Он признаёт безусловную продуктивность подобного подхода, но находит его слишком прямолинейным, не учитывающим «трагическую диалектику» внутреннего мира писателя. Вероятно, Кафка мог сказать, что ад – это другие, но при этом он никогда не скрывал стремление обрести общность с другими. «Счастье – это находиться в кругу человеческих существ, – пишет он Милене Есенской, понимая недостижимость этого для себя, – мои тридцать восемь еврейских лет говорят об этом перед лицом ваших двадцати четырёх христианских» [29, с. 405]. Для Кафки любовь – первая жертва отчуждения, условие участия в жизни и одновременно искушение, отвлекающее от цели. Тем не менее свобода – в сохранении связей с другими, а не в их разрушении.

Не проходит Гароди и мимо стремления сблизить мировоззрение Кафки с «диалектикой отчаяния», начиная с Кьеркегора и заканчивая Бартом. Кафка был достаточно хорошо знаком с творчеством датского философа, читал «Страх и трепет» и трактат «Или – или». В их судьбах действительно немало общего: разлад с отцом, разрыв с невестой, тоска как результат колебания между верой и безверием. Кафка признавался: «…я ведь весь целиком из него (страха) состою, и он, возможно, лучшее, что во мне есть» [29, с. 80]. По его словам, пророк становится способен к пророчеству благодаря страху, смолкнет страх – смолкнет и пророк.

Тем не менее Гароди был уверен, что аналогии между жизнью Кафки и Кьеркегора поверхностны. Конфликты с близкими людьми у них имели разную природу. Расставание с Региной – жертва, которую приносит Кьеркегор, подобие жертвы Авраама. Кафка же отказывается от Фелиции, потому что не хочет обременять её своими проблемами и видит в ней преграду на пути к своему призванию.

У Кафки и Кьеркегора разное отношение к вере. Сторонники теологии кризиса увидели в романе «Процесс» аллегорию её центрального тезиса: никакие усилия, предпринимаемые человеком, не могут привести его к богу, божественная справедливость и человеческая мораль несоизмеримы. Аналогично трактуется и соборная притча из того же романа.

У Кафки вера, полагает Гароди, – надежда на то, что человек может преодолеть страх перед чужим ему миром. Он цитирует «Journal intime» австрийского прозаика: «Я должен… стремиться достичь лучшего всеми моими средствами» [15]. Известно, что Кафка считал Гёте своим учителем и неоднократно упоминал знаменитые строки немецкого поэта: «Лишь тот достоин жизни и любви, кто каждый день за них вступает в бой!» Такое отношение к жизни вряд ли совместимо с концепцией, в основе которой лежат отчаяние, покорность судьбе, эсхатологические представления.

Как уже отмечалось, отношение Гароди к экзистенциализму менялось по мере его перехода к неомарксизму. Этот переход от идеологической конфронтации к диалогу обнаруживается при сопоставлении анализа творчества Кафки им и Альбером Камю в статье «Надежда и абсурд в творчестве Кафки» [27].

Камю, как и Гароди, признаёт сложность понимания символического текста. Причину этого он видит в том, что символ всегда оказывается шире, полнее того, что вложил в него автор, он способен жить собственной жизнью, меняющейся от читателя к читателю. Гароди же причину трудности интерпретации текста усматривает преимущественно в объективной вариативности герменевтики символа.

Камю, признавая отражающие способности символа, соглашается с правомерностью истолкования произведений Кафки как социальной критики, поскольку сама символика предполагает наличие мира идей и мира ощущений, взаимосвязанных между собой. Камю, как и Гароди на данном этапе его философского самоопределения, не трактует отражение как абсолютную адекватность. «Если свойство искусства, – пишет он, – состоит в том, чтобы соединить общее с частным, преходящую вечность капли воды

с игрой её цвета, то правильно судить о величии писателя абсурда мы можем по тому отклонению, которое он смог внести между этими двумя мирами. Его секрет состоит в том, чтобы найти точку, в которой они смыкаются при самом большом расхождении» [26].

Особенность символизма Кафки Камю видит в том, что он растворён в обыденности повседневного существования человека. Камю замечает: «… Трудно говорить о символе в романе, самым характерным признаком которого является естественность, лишающая героя удивления, недоумения по поводу окружающего и лично с ним происходящего» [26]. В этом отсутствии удивления Камю усматривает первый признак абсурда существования.

И Гароди, и Камю при анализе творчества Кафки обращаются к философии и судьбе Кьеркегора. Но если у Гароди речь идёт о степени отражения судьбы в творчестве, то Камю обращается к более глубинным, философско-аксиологическим параллелям. У Кафки, как и у Кьеркегора, истина вступает в противоречие с моралью. И тот и другой впускают в безысходный мир надежду. Экзистенциальная мысль, признаётся атеист Камю, «замешана на той безмерной надежде, которая с возникновением раннего христианства и вестью о рождении младенца Христа перевернула древний мир» [26].

Природу этой надежды Камю оценивает более трагично, чем Гароди. Он обращает внимание на то, что герой романа «Замок» предпринимает последнюю попытку обрести бога через абсурд, через отрицание, обрести не в привычном обличии красоты и добра, а в пустых и уродливых ликах его равнодушия, несправедливости и ненависти.

Творчество Кафки привлекает Гароди своим аксиологическим пафосом, протестом против разрушительной силы отчуждения. В чисто социальной перспективе Гароди в этот период понимал отчуждение как разрушение всякой возможности универсальной человеческой культуры, рассматривая его как конкретно-исторический феномен [54, с. 146]. Он пишет: «Отчуждение – это разрушение и мы, и я» [14, с. 76]. Представляется, что

Камю ближе к Кафке в оценке природы отчуждения, для которого это феномен вневременной, вытекающий из самой природы общества и человека, абсурдности их бытия.

Мир произведений Кафки состоит из того материала, который ему дала жизнь, в том числе и собственная – мира отчуждения. Всё самое невероятное, необъяснимое, бессмысленное совершается в обстановке тривиальной повседневности. «Контраст между безликостью и ужасом – вот формула кафковского стиля» [23, с. 4].

Кафка, строя мир из реальных образов, символов, придаёт ему аллегорическую, иногда иносказательную форму, «соединяет в одно неразрывное целое опыт, мечту, вымысел … и в этом сверхвпечатлении, в этом наложении смыслов воскрешает для каждого из нас облик обыденных вещей, скрытые сновидения, философские и религиозные идеи и стремление выйти за пределы всего этого» [15, с. 188]. Реализм подробностей не противоречит иносказанию, метафоре, напротив, придаёт им дыхание жизни.

Гароди приходит к выводу: способом постижения действительности для Кафки является миф, реальность невозможно изолировать от мифа. Начиная с «Процесса», он создаёт «подлинные произведения, то есть мифы, в которых выражает моменты открытия им реального, противоречий и движения, которое оно в себе несёт, того, чего ему недостаёт, и того, что требует своего преодоления» [15, с. 178].

В творчестве Кафки Гароди выделяет три основные темы: тема зверя, тема искания и тема незаконченности, – раскрывающие разные грани одной и той же человеческой трагедии – отчуждения.

Чаще всего повторяется тема зверя, в которой можно проследить влияние фантасмагорий Гауффа и Гофмана. В новеллах «Коршун», «Гигантский крот», «Нора», «Певица Жозефина, или мышиный народ» представлены различные её модификации. Но более всего Кафку интересует момент пробуждения человеческого достоинства. «До каких пор ты будешь это терпеть?» – вопрос, который звучит в рассказе «Исследования некой собаки».

В «Отчёте для Академии», сделанном обезьяной, превратившейся в человека в результате ускоренной эволюции, разрыв с прежним существованием начинается с порабощения, с ощущения, что выхода нет, с понимания того, что человек тоже живёт в клетке, только создана она переплетением условностей. Обезьяна обнаружила, как одинаковы люди, их лица, жесты, походка, часто ей казалось, что мимо клетки ходит один и тот же человек. Уже в первые дни перерождения она научилась пожимать руку и плевать на людей.

В новелле «Превращение» в основе лежит противоположная метаморфоза; человек превращается в насекомое, сбрасывая с себя социальные путы, спасаясь тем самым от обесчеловечивания.

В одной из бесед Кафка заметил, что творчество – это страдание, и художник не исполин, а только пёстрая птица, запертая в клетке собственного существования. Он напоминает, что по-чешски kavka – галка, но этой его родственнице живётся куда лучше: «…ибо мои крылья отмерли. И теперь для меня не существует ни высоты, ни дали… Я сер, как пепел. Галка, страстно желающая скрыться среди камней» [28, с. 546].

Теме поиска посвящена трилогия «Процесс», «Америка» и «Замок». Этот поиск наталкивается на множество препятствий: лабиринты, лестницы, которые никуда не ведут, заваленные хламом чердаки, безликая бюрократическая иерархия. Землемер не может добраться до Замка, Йозеф К. в поисках правосудия блуждает по бесконечным коридорам. Но это внешняя сторона поиска, ещё более трагична его сущность: поиск самого себя. Гароди пишет: «Кафка изнемогает в нескончаемой борьбе с отчуждением внутри самого отчуждения» [15, с. 147].

Отчий дом – первое место, где человек испытывает силу отчуждения. В «Письме к отцу» перед читателем предстаёт трагедия личности, спущенная на уровень обыденного, повседневного бытия. Позднее дом сменит контора по страхованию, в которой Кафка довольно долго служил. Отчуждение станет менее персонифицированным, а оттого ещё более жестоким. В этом мирке «…ничего нельзя сказать. Можно только кричать, заикаться,

хрипеть. Конвейер жизни несёт человека куда-то – неизвестно куда. Человек превращается в вещь, в предмет, перестаёт быть живым существом» [28, с. 561].

В новелле «В исправительной колонии» Кафка создаёт аллегорию государственной власти: машина, карающая на основе высочайшей технологичности, упорядоченности и организованности. Люди, обслуживающие эту машину, в большинстве своём вовсе не злы, «они лунатики, а не злодеи» [28, с. 559]. Если в романе «Замок» апологетами репрессивной системы выступали её жертвы, то здесь сами создатели становятся, в конце концов, жертвами. По сути дела, Кафка создаёт прообраз тоталитарной системы, чья сила в том, что её могут защищать даже жертвы, а она способна функционировать, лишь пожирая своих создателей.

Тема незавершенности – третья, по мнению Гароди, в творчестве австрийского прозаика, наиболее трудна для рационального объяснения. Незавершённость одновременно трагична и оптимистична: незавершённый мир – это вызов отчуждению. Бесконечность человеческих возможностей подвергает испытанию на прочность любые запертые двери, но это лишь одна сторона незавершённости. Другая состоит в том, что не поддаются расшифровке до конца, «до донышка», образы, созданные воображением автора, в которых иррациональное не менее важно, нежели то, что формулируется в понятиях и добротных реалистических воспроизведениях реальности.

Наконец, незавершённость проявляется в том, что Кафка покидает читателя в тот момент, когда он, как и его литературные герои, задаётся вопросами: где высшая судебная инстанция? кто этот судья? кто определяет порядок, царящий в этом мире?

Кафка, конечно, не революционен по своему умонастроению, но побуждает к осознанию трагедии отчуждения. Миссия Кафки, утверждает Гароди, состоит в том, чтобы «взломать привычные рамки жизни и дать возможность хоть краешком глаза увидеть присутствие иной, более высокой действительности, услышать её зов, ощутить надежду на её приход [15, с. 173].

Гносеологические позиции, отстаиваемые Гароди в период написания книги «Реализм без берегов», аксиологическая одушевлённость его неомарксистских исканий приводят его к выводу: творчество Кафки глубоко реалистично и гуманистично. Как признавался Кафка: «Истинная реальность всегда не реалистична» [28, с. 565]. И в этом нет противоречия. На выставке французской живописи, где были и картины Пикассо, спутник Кафки назвал его «озорным деформатором», и Кафка возразил: «Он просто отмечает уродства, ещё не осознанные нашим сознанием. Искусство – зеркало, но иной раз оно уходит вперёд как часы» [28, с. 565]. Возможно, именно поэтому созданные писательским воображением символы обрели вневременное существование.

Книга Гароди, посвященная явлениям в западной литературе, была опубликована в СССР и не только вызвала литературный и философский интерес, но и стала предметом резкой идеологической критики. Причиной этого стал, с одной стороны, отход Гароди от постулатов теории отражения, что, в общем-то, увидели не многие из её читателей. Опаснее показалась сама идея размывания берегов, разрушения возведённых границ, охраняемых идеологических рубежей. «…Без границ вся система была обречена на размывание, за нерушимость границ нужно было бороться» [52].

Философия Роже Гароди представляет собой сплав эмоционально-личностного и рационально-академического познания и переживания, поведенческое воплощение мировоззренческих установок [55, с. 9]. Это нашло отражение в его стремлении рассмотреть и свою судьбу в перипетиях двадцатого века в автобиографических произведениях «Исповедь человека» [13], «Биография XX века» [68], «Мой бег по веку в одиночку» [69], подтверждающих единство его философских исканий и незаурядного литературного дарования.

ГЛАВА 2. ЛЮСЬЕН ГОЛЬДМАН: СОЦИОЛОГИЯ ЛИТЕРАТУРЫ

Термин «социология литературы» появился в XX веке, и до сих пор продолжается дискуссия по поводу того, является ли социология литературы автономной дисциплиной или её место на стыке социологии и литературоведения.

В настоящее время сосуществуют три основных подхода к определению понятия «социология литературы»:

– социология литературы имеет своим предметом исследование чтения, читателей, критики, автора как интерпретатора прочитанных текстов, а также проблему идентичности текста;

– социология литературы – это часть социологии, использующая социологические методы при исследовании книжного рынка, успеха у публики, распространения литературы;

– социология литературы – раздел социологии, изучающий вкусы, предпочтения читателей в определенных социальных группах, организации и рынки продаж книжной продукции, в большей степени ориентированный на эмпирический анализ, чем на теоретические исследования.

Все эти подходы в той или иной степени фиксируют различные ипостаси социологии литературы, но не исчерпывают её предмета.

В европейской традиции принято разграничивать социологию литературы и её составную часть – литературную социологию как необходимый элемент литературоведения, которую интересует в первую очередь создание литературного произведения, его восприятие, интерпретация, его социальная фундированность [47, с. 77].

В данной главе в фокусе внимания находятся те проблемы, в решении которых социология литературы ближе всего смыкается с литературоведением. В литературоведении художественное произведение трактуется как произведение искусства, обладающее некой эстетической ценностью, его содержание является предметом раскрытия и анализа.

Основополагающие принципы и проблематика социологии литературы были заданы представлениями о литературе как выражении духа времени, сложившимися к началу XIX века под влиянием философии Гегеля. Французский философ XIX века, историк и литературовед Ипполит Тэн в «Философии искусства» позиционировал гегелевское понятие «дух времени» в качестве важнейшего инструмента объяснения социокультурных феноменов.

Становление социологии литературы происходило под существенным влиянием марксизма, хотя формы этого влияния отличались значительным разнообразием. Так, у В. Беньямина (1842–1940), немецкого философа, литературного критика, стоявшего у истоков Франкфуртской школы, он сочетался с мистицизмом и психоанализом [5].

Под влиянием марксизма находился и К. Кодуэлл (1907–1937) – британский писатель и поэт, член британской компартии, погибший в Испании, сражаясь в рядах интернациональной бригады, оказавший заметное влияние на становление социологии литературы. Следствием его увлечения марксизмом стал жёсткий социологизм, который, с одной стороны, сочетался с увлечением психоанализом Фрейда и Юнга, а с другой, разбивался о хорошее литературное образование [30].

Кодуэлл подверг критике два наиболее распространённых подхода к анализу произведений литературы. Во-первых, формализм, который, как эстетическая теория, соответствует механистическому материализму в философии и приводит к сведению анализа к рассмотрению концепций, схем, правил. Во-вторых, понимание произведения искусства как субъективного феномена, эстетического переживания художника или читателя. В силу этого любая критика признаётся сугубо личной и индивидуальной, а потому критерий научности не может быть к ней применён [47].

К середине 30-х годов в результате социологической генерализации и рационализации складывается концепция литературы как отражения общественной жизни и предпринимаются успешные попытки применения социологического инструментария для решения традиционно литературовед-

ческих задач. Это были по преимуществу контент-аналитические исследования, фиксирующие корреляционные связи содержания литературного произведения и социальной реальности.

Лишь в конце 50-х – начале 60-х годов происходит окончательное становление социологии литературы как самостоятельной научной теории, использующей адекватные её предмету методы анализа. С момента возникновения в ней сосуществуют две противоположных тенденции. С одной стороны, стремление к конкретизации социологических исследований, вплоть до применения количественных методов, когда объектом анализа становятся книжные рынки, вкусы читателей, источники успеха у читателей. С другой стороны, можно зафиксировать усиление философского характера социологических исследований, возникающее как ответная реакция на преобладание в социологии эмпиризма [47]. Именно к этому периоду относится творчество Гольдмана.

Люсьен Гольдман (1918–1970) – видный французский социолог, литературовед, основатель Центра социологии литературы в Институте социологии в Брюсселе. Его философские позиции принято определять как неомарксизм, однако собственно марксистом он никогда и не был. Гольдман не скрывал, что воспринял марксизм в интерпретации Д. Лукача (1885–1971) – венгерского философа, эстетика, литературоведа, основателя будапештской школы марксизма, чьи работы он перевёл на французский язык.

В Брюсселе в 1973 г. появляется сборник «Социология литературы», в котором наряду с программными статьями Гольдмана были опубликованы работы ряда его учеников и сотрудников. С этого времени Гольдман становится родоначальником социологической школы, имеющим многочисленных последователей, анализирующих произведения художественной литературы в русле предложенной мэтром «генетико-структуральной» социологии. Они обращались к поэзии Бодлера, романам Стендаля, пьесам Ионеску, фильмам Годара и Пазолини [53, с. 75].

Работы Гольдмана получили высокую оценку таких видных представителей европейской философии и социологии, как Сартр, Пиаже, Барт, Маркузе. Во многом именно благодаря Гольдману социология литературы

становится не просто популярным, но даже модным теоретическим направлением. Тем не менее у него были не только последователи, но и обстоятельные оппоненты. Французский социолог, философ Бурдьё, предложивший концепцию символического поля, ставил своей целью преодолеть ограниченность структуралистского подхода, ориентированного на анализ текста произведения и не учитывающего экономических и социальных условий, в которых оно создавалось, и ограниченность ультрасоциологического, игнорирующего текст, специфические особенности объектов культурного творчества, чего так и не смог сделать Гольдман.

Глубокий философский анализ генетического структурализма Гольдмана был осуществлён С. Митиной. Она анализирует последствия предпринятой Гольдманом попытки объединить в органически целое совершенно разнородные, противостоящие друг другу социально-философские теории, такие как марксизм, экзистенциализм, психоанализ и структурализм. Поскольку данная теоретическая процедура проводится им на самом абстрактном уровне, исследуемые феномены могут трактоваться совершенно произвольно. Весь понятийный аппарат «генетической социологии» Гольдмана, делает вывод Митина, построен на принципе подмены конкретной марксистской терминологии абстрактными обозначениями [41].

Гольдман относил предложенную им концепцию генетического структурализма к третьему этапу становления данной методологии социологического анализа. Первый был задан философией Гегеля и Маркса. Гольдман опирался, по его собственному признанию, на диалектический материализм Маркса, который «представляет генерализованный генетический структурализм» [76, XI].

Разумеется, как сам Гольдман, так и его последователи имеют в виду не столько идентификацию генетического структурализма с учением Маркса, сколько его развитие и модернизацию в рамках неомарксизма. Примечательно, что, с точки зрения Гольдмана, венгерский философ Лукач является едва ли не первым по значению автором современного, наиболее адекватного варианта диалектики, развившим собственно философскую

часть марксизма и создавшим последовательную теорию диалектического материализма.

Второй этап эволюции генетического структурализма связан с теорией психоанализа Фрейда. Гольдман уверен, что марксизм и психоанализ представляют собой две научные школы структурно-генетического типа [74, p. 225]. Как и марксизм, психоанализ стремится объяснить гуманитарные факты путём их включения в структуры социальной реальности и индивидуальной биографии. Объектом критики, однако, стал тезис Фрейда о том, что субъектом культурного творчества является только индивид, что приводит, по мнению Гольдмана, к абсолютизации динамики индивидуальной психики и игнорированию коллективного субъекта [47, с. 78].

Гольдман предостерегает от переоценки возможностей предлагаемого психоанализом биографического метода в литературном исследовании. Биография автора не способна выполнить функцию универсального ключа к расшифровке литературного произведения, она лишь вспомогательный элемент данной теоретической процедуры [19, с. 15]. Декарт, как известно, был верующим человеком, а картезианский рационализм оказался атеистическим: «…Намерение автора, и то субъективное значение, которое имеет для него его произведение, не всегда совпадают с его объективным значением» [19, с. 15].

Преодолеть ограниченность биографического и психологического анализа личности автора может филологическое и феноменологическое исследование самого произведения. Движение должно идти не от текста к автору или от автора к тексту, а от индивида к группе. Понять произведение нередко позволяет не поведение автора, а поведение той социальной группы, с которой он себя ассоциирует. Таково методологическое кредо Гольдмана [19]. Поясняя свою мысль, Гольдман напоминает о несводимости анализа творчества Паскаля исключительно к выявлению характера его отношений с сестрой: «Мы установим тем самым лишь сугубо аффективное или биографическое значение этих произведений, однако… даже не приблизимся к их философскому или литературному смыслу» [20, с. 436].

Вывод Гольдмана категоричен: «Гёте есть Гёте, потому, что в своих чувствах он отражает и выражает целый мир [75, p. 61].

Психоанализ в той его форме, которую создал Фрейд, имеет для Гольдмана ещё один принципиальный недостаток: в нём «отсутствует такое временное измерение, как будущее» [20, с. 345]. И в этом, по мнению Гольдмана, он существенно проигрывает марксизму.

Присущее Гольдману стремление взаимодополнить марксизм и психоанализ – характерная черта многих неомарксистских теоретических построений, в том числе и социологии Франкфуртской школы. Гольдман был солидарен с присущей ей критикой сциентизма и позитивизма, с диалектическим подходом к социальным фактам [72, с. 39]. Однако это не помешало ему подвергнуть критике взгляды одного из авторитетных её представителей – немецкого философа и музыкального критика Адорно.

Адорно утверждал, что сущность творчества сводима к неким бессознательным импульсам, отражающим историческую реальность. Только принципиальное отрицание системности и завершённости может быть истинным, поэтому ближе всего к истине приближается искусство абсурда. Всякое законченное произведение есть пример «ложной идеологии». Поскольку содержание истины с трудом поддаётся рациональному пониманию, то произведение искусства не следует рассматривать в его целостности, в том числе нет смысла выявлять его генезис. Литература может быть объектом размышлений лишь немногих избранных, критически мыслящих личностей.

Гольдман не смог принять ни отказ от генетического подхода, ни субъективизации анализа духовного творчества, ни полного отказа от анализа содержания произведения культуры. Он отвергает «негативную диалектику» Адорно, так как она не способна обеспечить развёрнутое объяснение ни социальной реальности в целом, ни духовной культуры в частности. Адорно, в свою очередь, упрекал Гольдмана в излишней социологизации духовного творчества.

Критически относился Гольдман и к структурализму, в том числе и к его неомарксистскому варианту, предложенному Альтюссером, поскольку

тот оперирует безличными и статичными структурами [72, p. 114–115]. Для Альтюссера комбинации средств, элементов структуры оказывается превыше анализа ценностей и целей. Структурализм как теория «формальных трансисторических структур», убеждён Гольдман, бессилен дать строгий критерий обоснованности выбора той или иной структуры в качестве объекта исследования [72, p. 8].

Гольдман, критикуя и интегрируя некоторые элементы структурализма, психоанализа, Франкфуртской школы, позиционирует «генетический структурализм» как теорию принципиально более совершенную, способную взглянуть на произведение «сквозь призму научной позитивной социологии познания». В основе такого подхода лежит «диалектическое изучение человеческой реальности в целом» [78, XII]. Отличительную особенность своей теории Гольдман видел в раскрытии содержания и придании методологического характера понятию структуры, рассмотренной в её генезисе и динамике, то есть генетической структуры.

Своими учителями Гольдман считал Пиаже и Лукача, которые каждый в своей области: первый в гуманитарных науках, второй – в психологии – методологически чётко сформулировали понятие генетической структуры.

Под руководством Пиаже, основателя швейцарской школы генетической психологии и создателя генетической эпистемологии, Гольдман работал в Швейцарии в годы Второй мировой войны. Именно он автор понятия «генетические структуры» – важнейшего в социологии литературы Гольдмана. Мыслительная операция, человеческий акт, утверждал Пиаже, представляют собой внутренне присущее субъекту действие, генетически производное от внешнего предметного действия [47, с. 79].

Гольдман экстраполирует идеи Пиаже на область социальных отношений: любой человеческий акт, в том числе и творческий, есть ответ на реальную историческую ситуацию, с целью обеспечить уравновешивание (термин Пиаже) между субъектом и окружающим его миром, разрушив при этом прежде существовавшее равновесие.

В творчестве венгерского философа Георга Лукача центральное место занимали проблемы эстетики. Его книги «К истории реализма» и «Исторический роман» были изданы в Советском Союзе, где он жил с 1929 по 1945 год. В средине 50-х Лукач был обвинён в ревизионизме. Его работу «История и классовое сознание», написанную в 1921 году, Гольдман сделал доступной для французских интеллектуалов.

Лукач, по мнению Гольдмана, с одной стороны, возродил диалектическую мысль Гегеля, а с другой – интегрировал некоторые важные аспекты философии Гуссерля и Кьеркегора, тем самым ещё раз доказав, что марксизм и экзистенциализм – две «великие школы» современной мысли, с генетической точки зрения вполне сопоставимые [18] и радикально разделять их можно только стоя на «антиисторических» позициях [31].

Хотя Гольдман и пользуется марксистской терминологией: классы, классовое сознание, отражение, – при внимательном знакомстве с его концепцией становится очевидным, что в его концепции между литературой и социальной реальностью расположена целая совокупность идеологически опосредованных систем: религия, мораль, традиции повседневного существования. Это позволяло Гольдману избежать ловушек, характерных для ортодоксально настроенных представителей марксистской эстетической мысли. Литература не воспринимается им как непосредственное отражение и выражение интересов определённой социальной группы, а писатель как рупор – классовых интересов.

Гольдман подчёркивает неотделимость методологии от конкретных литературно – критических исследований. Метод совпадает с самим исследованием. Гольдман выделяет два пути познания. Один из них используется в естественных науках и очень редко в науках о человеке (данные социологии, прикладной психологии, в экономической теории). Другой широко используется в общественных науках и крайне редко находит применение в науках о природе (частично, например, в биологии) [53, с. 64–65].

Первый путь познания, ведущий от индивидуального к общему, зачастую оказывается абстрактным, второй – от абстрактного к конкретному –

во многих случаях более продуктивен, поскольку абстрактное изучение отдельных явлений, фактов конкретизируется исследованием их внутренней структуры, функций, отношений.

Гольдман ставит перед собой цель разработать позитивный метод в социологии литературы. Он пишет: «…Мы, с одной стороны, отвергаем сциентизм и в то же время превозносим позитивную историю и социологию, науку о человеческой жизни, противопоставляя её эссеистике и абстрактным спекуляциям» [19, с. 8]. Структурно-генетический метод – это применение к области литературы «некой общей методологии, поскольку художественное творчество имеет ту же природу и подчиняется тем же законам, что и все прочие формы человеческого поведения» [20, с. 335].

Ключевыми в социологии литературы Гольдмана являются два концепта: тотальность и мировидение, которыми он обязан Лукачу, как и тезисом о том, что произведение искусства есть часть коллективного сознания выработанного социальной группой как отражение её социального бытия и повседневной жизни.

Художественное произведение, настаивает Гольдман, следует анализировать как структуру, тесно связанную, а в некоторых случаях идентичную соответствующим структурам экономической, политической и духовной жизни эпохи рождения данного произведения. Учитывая иерархичность структур, он предлагает для обозначения самой фундаментальной из них, охватывающей всё многообразие реально существующих социальных структур в их диалектической взаимосвязи и взаимозависимости, понятие «тотальность».

Социальная тотальность, представляя собой «значимую динамическую структуру», предстаёт как совокупностью разномасштабных, диалектически взаимосвязанных «структур». Термин «значимая динамическая структура» является основным в концепции «генетического структурализма». Именно трактовка структуры в её генезисе и динамике представляется Гольдману основным отличием его теории от традиционного структурализма.

Гольдман, вводя понятие тотальности, получает возможность не обращаться к таким важнейшим в марксистской теории понятиям, как базис и надстройка в их методологическом значении. «Человеческое поведение, – пишет он, – предстаёт как двусоставный процесс, а именно процесс деструктурирования старых структур и как процесс структурирования новых целостных образований, способных создать такие системы равновесия, которые удовлетворяли бы требованиям, вырабатываемыми определёнными социальными группами» [20, с. 336].

Другим важнейшим для социологии литературы Гольдмана является понятие «мировидение»: vision du monde, как перевод термина, используемого Гегелем и Лукачем; weltanschaung, введённого в научный оборот немецкими романтиками. Видение мира для Гольдмана – критерий, «позволяющий отделять главное от случайного» [19, с. 21], это «совокупность надежд, чаяний, чувств, идей, объединяющих членов группы и противопоставляющих их другим группам» [19, с. 24]. Таким образом, видение мира – это не арифметическое суммирование индивидуальных сознаний, не метафизическая реальность, а конкретный аспект того, что социология описывает как коллективное сознание.

Человек одновременно принадлежит к нескольким социальным группам, и это существенно затрудняет изучение индивидуального сознания в его уникальности и полноте. Более продуктивным является анализ коллективного сознания, поскольку в нём элементы, общие для данной социальной группы, доминируют, а те, что обусловлены принадлежностью к другим группам, минимизируются.

Принципы генетического структурализма как инструмента анализа литературного произведения, предложенные Гольдманом, можно свести к следующим:

– Рассмотрение художественного произведения требует сочетания понимания и объяснения как общенаучных методов познания. Генетический структурализм – рефлексивная диалектическая социология гуманитарных фактов: философских, литературных и т. д. произведений в их со-

циокультурных контекстах. Гуманитарные факты одновременно понимаются и объясняются. Понимание рационально и логично, оно предполагает выявление сущностных связей, структур и внутренней согласованности текстов [47, с. 79].

У Гольдмана нет указаний на необходимость экзистенциального погружения в прочтение произведения: «Понимание означает не просто интерпретировать, как это имеет место в герменевтике, но означает схватывать предмет в имманентно деятельностной логике его использования другими людьми» [37, с. 183]. Суть понимания – уразумение смысла, но оно «лишь результат какого-то более фундаментального процесс, в котором данное уразумение фундировано» [37, с. 181].

Объяснение – это поиск того субъекта (индивидуального или коллективного), по отношению к которому ментальная структура, управляющая произведением, имеет функциональный и, следовательно, значимый характер. Объяснение предполагает обращение к структурам более масштабным, чем исследуемая частная структура. Объяснить – значит включить факт в охватывающую его значимую динамическую структуру. Способность и умение соединить процессы понимания и объяснения в литературно-критическом анализе и делает генетический структурализм диалектическим научным методом.

– Проблемное поле социологического анализа художественного произведения образуют структуры и состояния ментальности определённой социальной группы, которые вобрал в себя воображаемый мир, созданный автором и которые нашли отражение в отстаиваемых им моральных ценностях. Сложная иерархичность и взаимодействие многообразных социальных структур делает неизбежным существование различных типов мировидения. Основными из них Гольдман считает рационализм, трагическое мировидение и диалектическое мышление.

Гольдман, высоко оценивая статус понятия мировидение в социологии литературы, тем не менее подчёркивает, что, изучая произведение, нельзя ограничиваться рассмотрением содержания мировидения. Необхо-

димо найти ответ на вопрос, каковы социальные и индивидуальные причины, которые обусловили тот факт, что это видение выражено данным образом и в данную историческую эпоху [19, с. 26].

– Цель социологии литературы состоит в том, чтобы определить взаимосвязь идеологии группы и литературного жанра, избранного автором. Коллективный характер литературного творчества обусловлен не объектом воспроизведения, а изоморфностью структур, образующих мир произведения, мыслительным структурам некоторых социальных групп [20].

В этом смысле, утверждает Гольдман, писатель не отражает коллективное сознания, а, напротив, продвигает, оформляет в некоторую целостность выработанные этим сознанием структуры. Произведение, следовательно, «конституирует коллективное осознание индивидуального сознания творческой личности, в результате чего у группы возникает неосознанное стремление следовать мыслям, чувствам, поведению данной творческой личности» [31, с. 245].

Таким образом, ментальные структуры, генетически обусловленные надиндивидуальным субъектом – группой, лишь воплощаются во множестве её представителей, поэтому они по-разному проявляются в реальном и возможном сознании. Именно возможное сознание порождает идеалы и пределы переоценки и переустройства социальной реальности, и ближе всего к этим пределам способны подойти создатели великих произведений культуры.

Обвинить Гольдмана в ограничении творческой свободы автора было бы упрощением его позиции. Автор вовсе не обязательно представитель той социальной группы, чьё мировоззрение он отражает. Сложное переплетение социальных отношений продуцирует многообразные коллизии между его творчеством и его повседневной жизнью, но именно он продвигает, презентует выработанные группой ментальные структуры, синтезируя их в некую тотальность.

Только второстепенные произведения искусства непосредственно отражают реальное сознание, поскольку в арсенале доступных им вырази-

тельных средств преобладают штампы и стереотипы. В значимых произведениях, способных выдержать проверку временем, автор имеет широчайшую свободу творчества. Именно поэтому реализм, безусловно, существенный, но не единственный и решающий критерий оценки художественного произведения. Многие шедевры искусства, в том числе и литературы, отнюдь не соответствуют данному критерию [47, с. 80].

– Гольдман констатирует, что понятие класса как «творческой группы» слишком расширительно, поэтому следует, не отвлекаясь «идеологическими симпатиями и антипатиями», обратиться к «позитивному эмпирическому поиску», чтобы определить «новые творческие группы». Гольдман рассматривает два типа социальных групп с точки зрения их значения для культурного творчества. Коллективное поведение и сознание одних направлено, главным образом, на улучшение собственного положения в данной социальной структуре. Коллективное сознание подобных групп он определяет как идеологическое. Сознание и эмоции, поведение привилегированных групп направлены на реорганизацию, реформирование некоторых уровней социальной тотальности на основе собственных идеалов видение мира. Наконец, существуют элиты, вырабатывающие новое, целостное, глобальное видение мира. Элитарное видение мира, его идеалы противопоставляются Гольдманом утилитарному идеологическому подходу [31].

Так, марксистский подход к творчеству как явлению социально дифференцированному «увязывается» с теорией творческих элит.

Основное достоинство методологии, предложенной Гольдманом, состоит в том, что она позволяет одновременно исследовать и генезис, и структуру произведения духовной культуры. Самая очевидная претензия к ней, связанная с минимизацией субъекта в пользу социальных структур, может быть объяснена тем, что она сформировалась в том числе как антитеза литературной методологии, избранной Сартром. Для Сартра «писатель (художник вообще) неизменно представал, независимо от меры осознания этого, как истинное и действительное воплощение экзистенциальной свободы» [44, с. 190].

Гольдман называет три направления, по которым можно проследить методологическую ценность предложенного им литературно-критического метода. Во-первых, он позволяет выявить различные видения мира, существующие в определённую эпоху, прояснить содержание самых значительных литературных произведений и их место в культуре. Во-вторых, социологическая эстетика определяет отношение между видением мира и универсумом произведения. В-третьих, собственно литературная критика и эстетика выявляет отношения между этим универсумом и теми литературными средствами, которые автор выбрал для его выражения [19, с. 376].

В теоретическом наследии Гольдмана работы по социологии культуры имеют своим предметом философские произведения (Паскаль), романы (Мальро и Кафка), поэзию (Гёте и Валери), драматургию (Расин и Жане). Литературно-критический анализ – составная часть его философских исследований, таких как «Сокровенный Бог», «Лукач и Хайдеггер», «О социологии романа».

В пространство его интересов вписываются: комплекс произведений отдельного автора – наследие Расина; отдельное произведение духовной культуры – роман Кафки; явления стилевого порядка – роман как литературный жанр; социально-политическая установка автора – трагическое мировоззрение янсенизма [43]. Иногда они выступают предметом самостоятельного исследования, но чаще дополняют друг друга.

Гольдман, как уже отмечалось, выделяет три основных типа мировидения: рационалистическое, диалектическое и трагическое, последнее объект его наиболее пристального внимания.

Характерные черты рационалистического видения мира Гольдман фиксирует в философских произведениях Вольтера, романах Франса, поэмах и прозе Валери.

Специфику мировидения трагического он раскрывает через сопоставление понимания Творца Паскалем и Декартом. Декарт – деист, по мнению которого, Бог – создатель, более не вмешивающийся в дела мира. Он не наставник, не собеседник, а некий общий и универсальный закон. В то

время как Бог трагического мировидения – это бог «чей суд, чья шкала ценностей в корне противоположна суду и ценностям повседневной жизни» [19, с. 46]. Бог Паскаля скрывается от тех, кто его пытает, и открывается навстречу ищущим [46].

Трагическое сознание не верит ни в возможность изменить мир, ни в возможность бежать от него. Декарт, по мнению Паскаля, неспособен признать ничтожество человеческой природы, но человек слаб, разум его ограничен, воля порочна.

Трагический человек всё время остаётся в состоянии постоянного и обоснованного осознания несоответствия между ним и всем, что его окружает, в состоянии «осознания непроходимой пропасти, отделяющей его и от целостности, и от данного явления» [19, с. 64]. Следует заметить, что трагическое мировидение для Гольдмана не имеет никакого отношения к любой форме мистицизма или спиритуализма.

Суть диалектического мировидения Гольдман выявляет через его сопоставление с трагическим восприятием мира Паскалем. Маркс и Лукач, пишет Гольдман, сумели заменить «ставку на парадоксального бога – посредника христианской религии, ставкой на историческое будущее и человеческое сообщество» [19, с. 370]. В то же время диалектическая мысль не отвергает идею логического или линейного порядка, присущую рационализму Картезия.

Отличие диалектического мировидения состоит в том, что оно благодаря понятию «становление» может сказать «да» или «нет» любой действительности, не впадая в противоречие: человек постоянно преобразует действительность, превращая истину в ошибку и ошибку в истину. В трагическом видении мира двусмысленность, неопределённость, пари – необходимый элемент всякой значимой системы. Даже бог присутствует и отсутствует, он достоверен и недостоверен, а человек требует истинной истины и справедливой справедливости [53].

Гольдман, исходя из тезиса о том, что структуры произведения гомологичны мыслительным структурам некоторых социальных групп, осуществляет литературно-критический анализ творчества Паскаля и Расина.

Он тщательно исследует экономическую, политическую и духовную ситуацию во Франции XVII века, раскрывает сущность и содержание янсенизма – религиозного течения во французском католицизме как формы протеста против королевского и папского абсолютизма, центром которого стало аббатство Пор-Рояль и с которым были связаны судьбы и творчество Паскаля и Расина.

Гольдман обнаруживает в ряде их теологических, философских и литературных произведений общность структуры и генетическое родство воплощённых в них духовных ценностей, присущих трагическому мировидению.

С 1649 по 1653 год Расин был воспитанником школы при монастыре Пор-Рояль, затем обучался в коллеже в Бове, потом снова в Париже, все время под эгидой янсенистов. Преподавание в этих учебных заведениях велось на новых для того времени началах. Кроме латыни оно включало греческий язык и литературу – впоследствии это ощутимо отразилось на творчестве Расина. Основательно изучались риторика, всеобщая грамматика, философия, логика, а также основы поэтики. Большое внимание уделялось формированию нравственных и религиозных взглядов воспитанников. Радикальный янсенизм проповедовал идеи высокой моральной ответственности, нравственной бескомпромиссности, суровой, почти пуританской морали, основанной на отрицании свободы воли, на признании предопределения и спасения божественной благодатью, а не делами.

Янсенисты не раз подвергались гонениям со стороны официальной церкви. Атмосфера накалилась еще более после выхода «Писем к провинциалу» Паскаля (1656), которые были открытым обвинением иезуитов. Оно стало для Расина школой полемического искусства. Силой обстоятельств Расин оказался в центре напряжённой и безжалостной идеологической борьбы, сыгравшей большую роль в жизни французского общества в XVII веке.

Гипотеза, обоснование которой предпринимает Гольдман, сводится к следующему. Если бы Расин получил другое воспитание, принадлежал к иной социальной среде, то его пьесы могли бы быть подобны тем, что писал

Мольер, но невероятно, чтобы та часть французского дворянства, которая вышла из буржуазной среды и разделяла идеи янсенизма, выработала бы эпикурейскую или радикально-оптимистическую идеологию [20, с. 338]. Заключение, к которому он приходит: творчество Расина – свидетельство существовавшего в тот период во Франции противоречия между аристократическим гедонизмом и янсенистским аскетизмом.

Все его трагедии – это одновременно и апология страсти, и апология отречения от страсти. Расин разделяет представления янсенизма о слабости и порочности человеческой природы. Отсюда и присутствующий в его трагедиях конфликт между волей и страстью, в котором побеждает страсть. «Береника» – единственная трагедия Расина, где проблема чувства и долга решается героями бесповоротно и однозначно, где страсть оказывается преодолимой и управляемой с помощью разума.

Гольдман в книге «Сокровенный бог» выделяет в творчестве Расина два типа трагедий [47, с. 81].

Трагедии с неожиданными коллизиями, узнаваниями, разоблачениями: «Федра», «Баязит», «Митридат», «Ифигения». Так в «Ифигении» лишь в последнюю минуту выясняется, кого по требованию богов нужно принести в жертву. И трагедии без ошеломляющих неожиданностей (например, «Андромаха»), которые, в свою очередь, имеют два варианта в зависимости от того, кто стоит в центре действия: герой или мир. Например, суть трагедии «Британик» – конфликт между Юнией, Британиком и Нероном. Остальной римский мир перемещается на периферию.

В трагедии не обязательно должна быть кровь, трупы, но всегда должна быть страсть, обнажённые нервы, раскалённые чувства и выбор, который не знает компромисса. В «Андромахе» автор показывает, как гибельна для человека слепая страсть, она сильнее воли разума, эгоистична, разрушительна и общественно опасна. В образе царя Пирра Расин изобразил человека, охваченного страстью обладания. Причем он претендует, прежде всего, на власть над душой человека. Пирр – деспот и по своему положению в обществе и по своим внутренним побуждениям. Это наиболее явственно проявляется в том, что, добиваясь согласия Андромахи на брак,

он играет на её материнской любви. Альтернатива, стоящая перед Андромахой, – изменить памяти мужа, став женой убийцы всей ее семьи, или принести в жертву единственного сына – не имеет разумного и нравственного решения [76, p. 255]. Последовательный янсенист, замечает Гольдман, не писал бы трагедий, но их бы и не писал бы человек, интегрированный в мир, интеллектуально и духовно принимающий его ценности. Расин мог их писать, поскольку находился в промежуточной ситуации [19, с. 439].

На размышления Гольдмана о природе романа наибольшее влияние оказал Лукач. Гольдман был хорошо знаком с его работами в области теории искусства в рамках эстетки как философской науки.

Прежде чем изложить свою теорию романа в работе «К социологии романа», опубликованной в 1963 году, Гольдман обращается к сравнительному анализу взглядов по этому вопросу Лукача и Жирара. Рене Жирар – французский философ, культуролог, литературовед, в своей первой книге «Ложь романтизма и правда романа» (1961 г.) в результате сравнительного анализа произведений Сервантеса, Флобера, Стендаля, Пруста и Достоевского формулирует базисное положение: человек в желаниях миметически (подражательно) равняется на желания другого. Чем больше отходит на задний план направленность к трансцендентной цели, тем притягательнее становятся желания ближнего. И вот уже объекты его желаний становятся и нашими, а сам он оказывается нашим соперником или даже противником. Такие феномены, как ревность или зависть, происходят именно из этой коллизии.

Согласно Гольдману, роман – всегда хроника разрыва между героем и миром. Этим он отличается от своих близких родственников: трагедии и эпоса. В трагедии разрыв абсолютен; в эпосе он отсутствует или случаен. В романе имеет место компромиссное решение между этими двумя крайностями. Герой не может примириться со своей средой в поиске ценностей, которых в ней нет. Но так как герой – часть этой среды, он нередко примиряется с ней в конце романа. Содержание романа вращается вокруг поиска героем подлинных ценностей в деградирующем обществе [73].

Гольдман ссылается на три типа романа, которые выделяли и Лукач, и Жирар:

– идеалистический: у героя слишком узкий и поверхностный кругозор, чтобы понять и оценить сложность и неоднозначность мира, в который он погружён, поэтому его выбор эмоционален и спонтанен. Это выбор Дон-Кихота: иду, даже если не знаю, куда приду.

– психологический роман: его предмет: внутренний мир героя. Герой не совпадает со своим временем и окружением, его внутренний мир слишком широк и многогранен, чтобы вписаться в окружающий его мир, принять его персонажей и их взаимоотношения.

– bildungsroman (воспитательный) – вид романа, который фокусируется на психологическом и моральном росте главного героя, начиная с его юности и заканчивая взрослой жизнью [36]. Обычно сюжет составляет конфликт между исканиями главного героя и ценностями общества.

Если в трактовке типологии романа позиции Лукача и Жирара не имеют принципиальных расхождений, то этого нельзя сказать о понимании каждым из них формы романа.

Жирар утверждает, что роман – история трагического и болезненного поиска в мире, который не может дать ответа на мучающие героя проблемы. Герой, опустошённый безуспешными попытками найти конкретные ценности в реальном мире, начинает обращаться к метафизическому, потустороннему. В этих поисках абсолюта, идеала, согласно Жирару, героя отвлекают, задерживают «посредники», которые, помещая себя между героем и подлинными ценностями, сбивают его с пути (как сирены Гомера).

Есть две формы посредничества, внешнее и внутреннее. В качестве примера первой Гольдман ссылается на романтические увлечения Дон Кихота, которые отвлекают его от поиска подлинных ценностей. Внутренний посредник – это какая-то часть внутреннего мира самого героя [73]. В этом случае неизбежен разлад с самим собой.

Для Лукача роман как эпический жанр никогда не может утратить контакт с эмпирической реальностью, которая представляет собой неотъемлемую часть его формы. «В романе конституируется не тотальность

жизни, но скорее отношение, действенная или ошибочная позиция писателя, который появляется на сцене как эмпирический субъект, во весь свой рост, но также во всей своей ограниченности», пишет Лукач [36].

Жирар и Лукач, утверждает Гольдман, разошлись и в анализе отношения автора современного романа к воссоздаваемому им миру. Тематическая двойственность, разорванность между земной участью и сознанием, стремящимся преодолеть эту обусловленность, ведет к структурной дискретности формы романа. Эта дискретность определяется Лукачем как ирония. «В романе ирония есть свобода поэта в отношении к божественному, поскольку именно благодаря иронии в интуитивной неотчетливости взгляда постигается присутствие божественного в мире, оставленном богами» [36]. Что касается Жирара, то он полагает, что средства, с помощью которых романист преодолевает формой произведения очевидную случайность своей ситуации, даёт юмор.

Оба теоретика соглашаются, что романист должен показать изменения в сознании его героев. Но если Жирар полагает, что преобразование героя – открытие подлинных ценностей, то Лукач убеждён, что преобразование героя – открытие невозможности подлинных ценностей [47, с. 82].

Гольдман объясняет, что подлинные ценности конкретно не присутствуют в романе; скорее, они только присутствуют абстрактно в уме писателя, в романе нет места для абстрактных идей [73].

Гольдман внимательно прослеживает историю романа как литературного жанра, менявшегося с изменением социальных структур.

Во Франции становление романа относится к XV веку. Янсенизм, по мнению Гольдмана, оказал на этот процесс двоякое влияние. Наряду с иезуитами и кальвинистами его сторонники обрушились на роман с теологических позиций. С другой стороны, противниками нового жанра стали представители классицизма, просветители, такие законодатели литературных вкусов, как Дидро и Руссо. Их общий критический аргумент сводился к тому, что романы портят нравы, деформируют читательский вкус. Это касалось и куртуазных, и бытовых романов. Под их давлением в конце XVIII

века публикация романов была законодательно запрещена, правда, это не помешало появлению многочисленных переводов английских романов.

Возвращение французского романа также во многом обязано янсенизму, развивавшейся в его русле эссеистской моралистики Паскаля, Ларошфуко, Лабрюйера, адаптировавших религиозные идеи к новым политическим, социальным и экономическим структурам. К началу XX века роман становится наиболее адекватной формой повествования о масштабных событиях и людях, в них вовлечённых сознательно или волею случая. Так появляется роман-эпопея – широкое социальное полотно с множеством действующих лиц, представляющих различные социальные структуры. Однако расцвет жанра был кратковременным.

Гольдман отмечает, что примерно до Первой мировой войны роман был социальной хроникой, портретом эпохи, отражением времени. Но в послевоенные годы роман-биография исчезает, появляются попытки ввести коллективного героя. Авторы романов всё чаще рисуют абсурдный мир, вымысел выглядит как реальность. В современном романе исчезают как герой, так и сюжет. Гольдман в качестве примера ссылается на творчество Натали Саррот, её романы «Портрет неизвестного», «Вы слышите их?» и Роб-Грийе «Смотрящий» и «В лабиринте».

Почему это обнаруживается именно в начале XX века? Отвечая на этот вопрос, Гольдман предлагает смотреть не на содержание романа, а на его форму, его отношение к структуре современного общества. Верный избранному методу, Гольдман устанавливает корреляцию между исторически меняющимися социальными структурами и теми изменениями, которые претерпевает роман как литературный жанр.

Подход Гольдмана к истории романа как литературного жанра и его типологии носит, в первую очередь, социологический характер: он выявляет в жанре гомологичность социальным структурам. Существует строгое соответствие между литературной формой романа и повседневными отношением между человеком и предметами потребления в целом, и отношениями между людьми в условиях рыночной реальности [73]. В эпоху раннего капитализма свободная конкуренция позволяла личности сохранять свою

индивидуальность, которая принималась или отвергалась окружающими. Отсюда интерес к внутреннему миру героев романов. Гольдман в качестве примера ссылается на романы Бальзака. Но по мере развития капитализма меновая стоимость начинает постепенно вытеснять потребительную и, как следствие, подлинные человеческие ценности: любовь, дружба, сострадание теряют самоценность, они опосредуются социальным статусом, престижем, модой и т. д.

Социологическая методология литературного анализа, которой пользуется Гольдман, неразрывно связана с той системой ценностей, которую он разделял. Её основные координаты: кризисное состояние современной духовной культуры и трагедия отчуждения и овеществление, реификация ценностей в искусстве (это понятие использует Гольдман в работе «К социологии романа») взаимосвязаны.

Под напором эгоизма целостную личность средневековья вытесняют картезианское эго, статуя Кондильяка, монада Лейбница. «Европейское общество всё больше начинает напоминать множество монад без окон и дверей», – констатирует Гольдман [19, с. 474]. Отчуждение для него, в первую очередь, проблема человеческой психологии. В случае отчуждения «психическая жизнь человека, его личность, его сознание теряют контакты с реальностью, которая кажется ему чем-то странным, в крайней степени нереальным» [75, p. 84].

Мир всё больше начинает напоминать механический театр марионеток: судья применяет закон, булочник печёт хлеб…, подсудимый – только повод для применения закона. Покупатель – автомат, который кладёт деньги на прилавок. Все они большую часть своей жизни лишь носят маски, которые слились с их лицами [75, p. 83].

Подтверждение данного тезиса Гольдман увидел в романах Кафки. Причём не только в судьбах героев, в сюжете, но и в той форме, которую автор выбирает для своих произведений. Калейдоскопическая, мозаичная форма романов постоянно саморазрушается, а границы между её размытыми структурными элементами не поддаются устойчивой фиксации.

В романе «Замок» два главных персонажа: некто К. (даже его фамилия не имеет значения) и управляющий, которого никто не видел и не знает. Сам замок, казалось бы, вполне достигаем, но до него невозможно добраться. Всё происходящее одновременно логично и абсурдно. Герой романа «Процесс» также наделён только именем: Йозеф К., хотя обстоятельства его жизни вполне реальны и прозаичны. Он живёт в пансионе, служит старшим прокуристом в банке, но невидимая сила разрушает его обыденное существование. Ему так и не удалось до самой смерти узнать, за какое преступление он осуждён, тщетны все его попытки доказать свою невиновность перед каким-то трансцендентным судом. Да и сами судьи не знают ответа на вопрос, в чём состоит его вина [54, с. 150].

По мнению Гольдмана, структура этих романов отражает возрастающую атомизацию общества, механический мир, где есть только маски, личины, марионетки, где даже частная жизнь становится еще одной утраченной иллюзией. В этом мире «любовь трансформируется во внешнее и условное украшение брачного контракта, а взаимоотношения между родителями и детьми, братьями и сёстрами сводятся к проблемам наследования» [75, p. 84].

Гольдман, давая определение романа как литературного жанра, пишет: «Роман – это история поиска аутентичных ценностей деградирующими средствами в деградирующем обществе, и деградация в отношении героев проявляется в основном в опосредовании, в редукции аутентичных ценностей до имплицитного (скрытого) уровня, в исчезновении их как выраженных реальностей» [75, p. 16].

Современный роман отражает структуры того общества, где личность лишается возможности выбора и ответственности за него. Ей отводится роль конформного и эффективного исполнителя чуждых ей решений. Во всех сферах: политике, образовании, культуре происходит усиление авторитарных тенденций. Всё это становится почвой, на которой взращивается трагическое мировидение современного романа.

Гольдман предпринимает попытку определить ту социальную группу, которая могла бы переломить ситуацию. Он приходит к выводу, что западный пролетариат не способен стать творцом новой культуры, поскольку он успешно интегрирован в современное общество потребления, а потому утратил свой креативный потенциал. Тотальное овеществление превратило его коллективное сознание в проекцию политических и экономических структур, в которые включена его жизнедеятельность.

Рассматривая творчество французского драматурга Жана Жене, Гольдман обнаруживает носителя социальных изменений в группе маргинальной по своей сути, которую общество старается не замечать или просто игнорирует [53, с. 73].

«Жене – известный драматург со скандальной биографией: от пожизненного заключения его спасла только петиция, подписанная Сартром и другими видными французскими писателями. Его пьесы носили исключительно эпатажный характер. Жорж Батай, французский писатель и философ, писал, что Жене отправился на поиски Зла подобно тому, как другие идут искать Добро» [3].

Гольдман предостерегает от попыток рассматривать творчество Жене через призму его биографии: последовательный имморалист в личной жизни, творчестве, политической деятельности. Творчество Жене следует рассматривать в контексте его эпохи [78].

Первая книга Жене «Богоматерь цветов» о жизни проституток была признана критикой гениальной, но недопустимой для публикации. Затем появились его пьесы «Балкон», «Негры», «Ширмы». В России имя Жене стало известным в конце 80-х годов благодаря постановке Виктюком пьесы «Служанки».

Творчество Жене интерпретировали по-разному. Сартр увидел в нём драму человека, который, не выдерживая бремени своей изначальной свободы и неизбежной трагедии выбора, стремится вернуться в объективированный вещный мир, пытается уйти из ничто в бытие, хотя бы и отчуждённое. Иной взгляд у Жоржа Батая: мораль всегда утилитарна, всё, что выхо-

дит за её пределы, соприкасается со злом. Вхождение в область сокрального превращает человека в преступника, его подстерегает искушение злом, кощунство, саморазрушение. Если человек стремится стать самим собой, он превращается в преступника в глазах общества.

Гольдман, реализуя постулируемый им принцип гомологии, обнаруживает у Жене нового социального актора – люмпен-пролетария. Он циничен, асоциален, переполнен презрением к современному миру, его ценностям, навязанному им порядку, насаждаемой тягой к респектабельности. Открывает Гольдман и нового автора: теперь творцами становятся проблематичные личности, зачастую с девиантным поведением, маргинальная элита, ориентированная на чуждые большинству качественные ценности.

Гольдман приходит к выводу, что Жене бессознательно интегрировал умонастроения определённой части радикально настроенной интеллигенции, которая в 60-е годы испытала разочарование в социализме Восточной Европы и утратила иллюзии по поводу революционных изменений в Европе Западной.

Диагноз, который Гольдман ставит индустриальному обществу, пессимистичен: деперсонализация набирает всё большую силу. История в «Процессе» Кафки начинается с «ничего нелепости» и заканчивается «ничем смерти». Кто тот судья, которого К. не видел? Где тот суд, на котором он так и не побывал? Государство, безликая и бездушная структура, не оставляет простора для человеческой уникальности. Трагическое мировидение обретает поистине космические масштабы: гуманизм капитулировал перед напором социальных структур [47, с. 83].

Методология генетического структурализма Гольдмана была подхвачена его довольно многочисленными учениками и последователями, которые создали различные её модификации. До сих пор она остаётся одним из плодотворных направлений социологии культуры, а терминология, которой пользовался Гольдман, прижилась в социологии литературы.

ГЛАВА 3. ЛУИ АЛЬТЮССЕР: «НОВЫЙ» ТЕАТР И КРИТИКА СПОНТАННОЙ ИДЕОЛОГИИ

Луи Альтюссер (1918–1990) – самая трагическая, одновременно цельная и противоречивая фигура в французском неомарксизме. Цельность эта в верности философскому и политическому выбору, сделанному в начале пути, в устойчивости эпистемологических и методологических позиций. Он поднялся на защиту марксизма в тот момент, когда это требовало гражданского и человеческого мужества, Лютером марксистской теории называли его за страстность и бескомпромиссность апологетики [38, с. 33]. Более тридцати лет Альтюссер преподавал в престижной Высшей нормальной школе в Париже, среди его учеников были такие признанные сегодня интеллектуалы, как Мишель Фуко, Пьер Бурдьё, Жак Деррида.

Трагедия Альтюссера коренится как в его личной судьбе, так и в судьбе философской. Его взгляды и их эволюция в 1960-е и 1970-е годы отражали реальные политические и экономические изменения во французском обществе и в мировом коммунистическом движении. Главным объектом критики Альтюссера становятся субъективистские, в частности экзистенциалистские, персоналистские, феноменологические интерпретации марксизма. Альтюссер признавался, что в рамках марксистской традиции наибольшее влияние на него оказали Маркс, Ленин и Мао, а за её пределами Фрейд, Башляр и Спиноза [38].

Выдвинутая Альтюссером в качестве доказательства научности теории Маркса идея «теоретического антигуманизма» была оценена руководством ФКП как тупиковый подход, исключающий понятие человека и неверно трактующий проблематику общественных отношений и классовой борьбы. В резолюции пленума ЦК ФКП утверждалось, что данная теория ведёт к идеалистической антропологии и историческому скептицизму...

В 80-е годы в связи с общим упадком марксизма работы Альтюссера оказались забыты. Однако после посмертных публикаций ряда рукописей, писем и автобиографии Альтюссер становится, пожалуй, самым востребованным из неомарксистов Франции. У него есть последователи в разных

частях мира: в Великобритании, США, Италии, странах Латинской Америки. Сформулированная им теория идеологии, основанная на понятиях интерпелляции и субъективации, является одной из наиболее известных концепций идеологии в политической философии, социальных и гуманитарных науках XXI века.

Ряд его работ переведён в последнее десятилетие на русский язык. Наибольшим интересом, безусловно, пользуются его философско-политические воззрения, но теоретическое наследие Альтюссера выходит за эти рамки, подтверждением чего может служить появившийся в 2019 году в рамках издательской программы «100×150» фонда V-A-C и Artguide Editions сборник эссе и писем «Об искусстве». В книгу вошли, в частности, тексты 1968 года о театре и драматургии [2]. Театр как школа и зеркало жизни был предметом особого интереса Альтюссера.

В сборнике «За Маркса» между статьями «Противоречие и детерминация» и «Экономическо-философские рукописи 1844 года Карла Маркса» помещено эссе «Пикколо, Бертолацци и Брехт (Заметки о материалистическом театре)» [54].

Соседство на первый взгляд неожиданное, но тем не менее вполне логичное: к анализу театрального перформанса автор подходит с тех же методологических и философских позиций, которые были для него исходными при чтении текстов Маркса. Тем самым он использует дополнительную возможность подтвердить универсальность и эвристическую ценность избранной им методологии.

В связи с этим, предваряя рассмотрение литературно-критических взглядов Альтюссера, обратимся к принципиальным основаниям избранной им методологии научного исследования и философских, и литературных текстов.

– Альтюссер высоко оценивает такой метод интерпретации текстов, как симптомное чтение. По аналогии с фрейдовским методом интерпретации снов, симптомное чтение позволяет выявить теоретические положения, которые текст содержит имплицитно, реконструировать те проблемы, ко-

торые остались «молчащими» в тексте. Это скрытое содержание можно обнаружить в возможных нестыковках, противоречиях и повторениях. Такие места в текстах и получили определение «симптомы», именно они формируют их неявную, но обязательную глубинную структуру.

Альтюссер настаивает на том, что необходимо отказаться от спекулятивного мифа ви́дения и непосредственного чтения и трактовать прочтение как познание скрытого смысла. Симптомное чтение, предупреждает Альтюссер, не тождественно гегелевскому прочтению, которое дедуцирует сущность текста, извлекая «ядро истины из мистической шелухи» [38, с. 36].

Метод симптомного чтения текстов Маркса позволяет Альтюссеру зафиксировать в них отличия новой проблематики от схожей в языковом плане проблематики классической политической экономии. Хотя сам Маркс не осознавал наличие «симптомов», именно они, по мнению Альтюссера, позволили ему изучить и описать такие социально-экономические процессы, как превращение денег в капитал, не используя гегелевские логику и концепты.

Симптомное чтение, раскрывающее, «бессознательное» в текстах и их глубинную структуру, по мнению Альтюссера, – продуктивная интерпретационная стратегия, хорошо применимая как к теоретическим, так и к художественным текстам.

– Альтюссер, несомненно, испытал влияние Лакана – ведущего представителя психоаналитической школы во Франции, синтезировавшего психоанализ и структурализм. В 1964 году Луи Альтюссер публикует статью «Фрейд и Лакан». Он увидел в последователе Фрейда ученого, разделявшего те же позиции, что и он сам, придающего кардинальное значение перечитыванию основополагающего текста и его интерпретации в новых исторических условиях. Именно таким образом Лакан перечитал Фрейда.

Фазы формирования личности по Фрейду Лакан описывает в категориях структурной лингвистики. Оно, Сверх-я и Я заменяются у Лакана Реальным, Символическим и Воображаемым. Субъект проходит через определённые стадии подчинения власти культуры в форме правил символиче-

ского порядка. Подчинение становится условием социальной коммуникации. Человеческая жизнь есть тщетный поиск утраченной иллюзорной идентичности зеркальной, довербальной, «воображаемой» стадии.

Именно Фрейд, по мнению Альтюссера, открыл, что реальная личность, индивидуум в своей неповторимой сущности не имеет облика какого-либо Я, централизованного на «самом себе», что человеческая личность децентрализована и определяется структурой, у которой центр в воображаемом непризнании своего Я [64, p. 33–34]. Альтюссер пишет: «Субъект не центрирован ни в “эго”, ни в “сознании” и не может быть к этим понятиям редуцирован. Напротив, субъект «конституирован структурой, которая вообще не имеет центра, кроме ошибочно воображаемого “эго”, т. е. в идеологической формации, в которой он “узнает” себя» [61].

Воображаемая идентификация себя с собственным отражением в зеркале идеологии конструирует субъекта как некое единство. Иллюзия, развивающаяся в результате такого отзеркаливания, с одной стороны, создает позитивные возможности включения индивида в сообщество, но, с другой стороны, именно в моменты отождествления/интерпелляции происходит отчуждение субъекта от собственной сущности [41].

В автобиографии «Будущее длится долго», написанной в 1985 году и опубликованной посмертно, Альтюссер, анализируя предпосылки своей душевной болезни, находил их в сложных отношениях в семье. Альтюссер полагал, что отсутствие у него подлинного «Я» объясняется как отсутствием подлинной любви со стороны матери, которая под воздействием своих фобий установила строгий режим социальной и сексуальной гигиены для него и его сестры, так и эмоциональной холодностью отца. Отношения с матерью и желание заслужить её любовь, по его воспоминаниям, во многом определили взрослую жизнь и научную карьеру, включая поступление в ВНШ. Альма-матер стала для Альтюссера своего рода убежищем интеллектуальной чистоты от большого «грязного» мира [65].

Многие исследователи критически оценивают факты автобиографии. Одни связывают прогрессирование болезни автора со сложными отношениями с женой, которые привели к её убийству, другие видят причины не

только в личной жизни, но и в политических разочарованиях. Но нельзя не отметить, что Альтюссер использует элементы методологии и теории психоанализа не только в анализе философских и литературных текстов, но и собственной судьбы.

– Методология Альтюссера испытала значительное влияние философских идей Башляра. В этом влиянии можно выделить две грани. Во-первых, это эпистемология Башляра, который, настаивая на сущностном различии между идеологией и наукой, предложил концепцию «эпистемологического разрыва» между знанием преднаучным и научным. Альтюссер, чтобы подчеркнуть длительность этого процесса, вводит понятие «отложенного отрыва», используя его при характеристике соотношения науки, идеологии и искусства [57, p. 31].

Во-вторых, это представления Башляра о том, что современная философия перестала быть философией бытия, а стала философией науки и, соответственно, творчества: «дневной человек» науки предполагает «ночного человека» творческого воображения. Если в науке он творит реальность внешнего мира, то в искусстве формируется его собственный внутренний мир. Способность воображения фундаментальна для человека, она предшествует логическому мышлению и одновременно его основа. Воображение не отображает, а изображает, образ требует присутствия в момент его рождения: читая поэзию, человек становимся поэтом, в театре для зрителя актёр сливается с его сценическим образом. Несмотря на всю его молниеносность, образ превосходит ту информацию, которую способен дать чувственный опыт.

– Альтюссер, анализируя тексты, использует предложенную Спинозой типологию знания [57, p. 31]. Это, во-первых, мнение, источник которого отдельные феномены, представленные в нашем сознании беспорядочно. Данная форма познания теоретически неадекватна, но практически незаменима. Во-вторых, знания, полученные из общих понятий методом дедукции. Это форма адекватного, рационального познания, которое устанавливает причинность в её необходимости. В-третьих, интуитивное познание, приводящее к постижению сущности вещей и явлений [38, с. 37].

В «Очерках самокритики» Альтюссер, говоря о себе и своих учениках, в частности, пишет: «Если мы не были структуралистами..., то мы были виновны в другой столь же сильной и компрометирующей страсти: мы были спинозистами» [59].

Альтюссер связал концепцию Спинозы об «истинном и воображаемом» знании с марксистской оппозицией между наукой и идеологией.

– Содержание альтюссеровского эссе о театре, его очерков и заметок об искусстве детерминировано его представлениями о природе и функциях идеологии как воображаемого отношения индивидов к реальным условиям их существования. Это не искажённое представление, за которым можно обнаружить саму реальность. Идеология – не когнитивное отношение к миру, не совокупность ошибочных суждений, это способ, которым индивиды «проживают своё отношение к условиям собственного существования» [60, p. 233].

В идеологии реальные отношения неизбежно превращаются в воображаемые, «выражающие желание (консервативное, конформистское, реформистское или революционное), надежду или ностальгию более, чем подлинную реальность» [60, p. 224], тем самым происходит мистификация реальности исторического бытия. Альтюссер вслед за Башляром фиксирует зависимость между воображаемым и реальным (практическим) отношением людей к окружающему миру. Эту связь осуществляет идеология. Реальное отношение к чему-либо она неизбежно превращает в воображаемое, позволяющее видеть не то, что есть, а то, что хочется видеть.

Различие между практической и теоретической идеологией Альтюссер связывает с характером функций ею выполняемых. Идеология присутствует и в человеческом подсознании, в личностном измерении социальной жизни (даже выбор имени ребёнка до его рождения уже есть идеология), и в материально-общественном мире в форме социальных институтов.

Критерий идеологии, полагает Альтюссер, состоит в том, что она руководствуется интересами, а не необходимостью достоверного знания. Религиозные, этические, политические интересы должны быть отброшены, если мысль претендует на научность. Вопросы истинности или ложности

не правомерны в отношении идеологических теорий, так как последние не объясняют, не раскрывают сущность, но практически и прагматически ориентируют субъекта на определённое отношение к миру, в котором он живёт [38, с. 46].

Альтюссер неоднократно подчёркивает, что обращение к идеологии – эрзац недостающей теории. В идеологии, пишет Альтюссер, обозначается нечто существующее, но не его сущность. Если мы смешиваем эти два уровня познания, то уводим себя в сторону от всякого знания, умножая путаницу и риск ошибки [63].

Научное познание не упраздняет идеологию, а, наоборот, подтверждает необходимость её существования. Альтюссер различал идеологию как форму духовной жизни и её конкретные социально-исторические формы: феодальные, буржуазные и даже пролетарские.

Альтюссер был убеждён в утопичности представлений о том, что идеология может когда-нибудь исчезнуть: человек – идеологическое животное, идеология для него – посредник в освоении мира [62, p. 160]. Никакое общество не может обойтись без идеологии, но оно стремится сохранить тайну идеологии и как элемента своей структуры, и как атмосферы, совершенно необходимой для его существования.

– В классовом обществе господствующая идеология есть идеология правящего класса, но он всегда включает в неё элементы идеологии других социальных групп. Тем самым она становится и средством трансляции определенных ценностей, и структурным элементом, благодаря которому отношения между людьми и условиями их существования соответствуют интересам политически и экономически доминирующих социальных групп [38, с. 48].

При коммунизме люди будут продолжать считать себя свободно действующими субъектами, а значит, сохранится и идеология, однако там она будет служить общему благу, в частности, как средство для освоения людьми внешнего мира.

В очерке «Идеология и идеологические аппараты государства» Альтюссер обращает внимание на ещё одну особенность идеологии. Поскольку

любая идеология централизована, то в ней появляется Абсолютный субъект, в котором субъекты рангом пониже могут находить гарантию того, что всё будет хорошо, если они будут вести себя подобающим образом. Конформизм становится наиболее желаемым способом поведения [53, с. 111]. «Индивида превращают в свободного субъекта для того, чтобы он принял (свободно) своё подчинение, чтобы он сам выполнял «жесты и действия» своего подчинения. Субъекты существуют только в силу и для подчинения. Вот почему они маршируют сами по себе» [64, p. 121]. Альтюссер не останавливается на критике идеологии как феномена сознания, предмет его анализа становятся механизмы производства идеологии, функционирующие в материально существующих социальных институтах [58].

– Альтюссер задаётся вопросом, относится ли искусство к разряду идеологий, и даёт на него однозначный ответ: «Я не причисляю подлинное искусство к разряду идеологий, хотя искусство и сохраняет с идеологией совершенно особенную и специфическую связь» [2, с. 48]. Разъясняя этот тезис, он проводит демаркацию между наукой и искусством, которое, не заменяя научного познания, не будучи тождественным с ним, тем не менее имеет некоторое специфическое отношение к познанию. «Искусство даёт нам ВИДЕТЬ, то есть даёт в форме “ВИДЕНИЯ”, “ВОСПРИЯТИЯ” и “ЧУВСТВОВАНИЯ”… идеологию, из которой оно рождается, в которой оно пребывает, от которой оно, будучи искусством, себя отделяет и на которую оно НАМЕКАЕТ» [2, с. 50].

Различие между наукой и искусством выражается в форме отражения действительности.

Ссылаясь на повесть Солженицына «Один день Ивана Денисовича», Альтюссер пишет, что автор может при всей его глубине лишь привлечь внимание читателя к пережитым на личном опыте последствиям культа личности, но «не может дать его понимания», «не может выработать средства, позволяющие излечить его последствия» [2, с. 53]. Более того, автор всегда сам «захвачен» определённой идеологией, поскольку она, проникая во все виды человеческой деятельности, тождественна самому человеческому существованию.

Специфика искусства в том, что автор (Альтюссер отсылает к творчеству таких классиков литературы как Бальзак и Толстой) способен на внутреннее дистанцирование от той идеологии, которая стала источником его произведения. «Они дают нам воспринять (не познать) ту идеологию, которой они захвачены как бы изнутри благодаря взятой ими по отношению к ней внутренней дистанции» [2, с. 50–51].

Альтюссер, в соответствии со своими философскими позициями, констатирует, что каждое произведение искусство рождается из замысла, который имеет одновременно эстетический и идеологический характер. В силу этого оно порождает идеологическое воздействие. Другой вопрос: насколько осознанно автор берёт за это на себя ответственность? «…Сознание вторично, даже когда оно осмысляет в соответствии с принципом материализма свою производную и обусловленную позицию», – замечает Альтюссер [2, с. 94].

Таковы основные теоретические и методологические параметры позиций, с которых Алтюссер приступает к рассмотрению двух спектаклей в постановке Стрелера – театрального режиссёра и актёра, основателя и руководителя миланского «Пикколо-театра»: «Арлекин: слуга двух господ» по пьесе Гольдони и «Наш Милан» по пьесе итальянского драматурга Бертолацци, а также философии театра Брехта. Альтюссер присутствовал на спектаклях, но признаётся, что судит о них не как зритель, хотя испытал сильное личное впечатление, а как философ-марксист и политик.

Размышлениями о спектакле «Арлекин: слуга двух господ» он делится в письме к директору театра Паоло Грасси. Спектакль – признанная вершина итальянской режиссёрской мысли и по тому, как он был сделан, и по тому, какую аудиторию он создал. На спектакль, впервые открывая для себя театр, приезжали на автобусах жители самых отдаленных уголков провинции. Целое поколение людей благодаря ему почувствовали себя членами общества, обрели чувство гражданственности. Чтобы создать нацию, сначала нужно создать театр – это замечание Гёте справедливо по отношению к данному спектаклю. «То уникальное, что есть в итальянском театре,

в итальянском народе и просто в народе сквозит в этом спектакле…» – констатирует Альтюссер [2, с. 008].

Альтюссер пишет о невидимой стороне спектакля, который начинает жить сначала в тех, кто его играет, а затем в его зрителях. Арлекин воплощает вековой опыт народного сопротивления напору тех сил, что грозят его существованию. Его суть – потрясающая витальность, жизнеспособность, которая приобретает символический характер. «Это витальность человека, ощущающего голод по ощущению голода, это, говоря языком Фрейда, витальность либидо» [2, с. 12]. Арлекин – это желание бороться, чтобы не дать себя растоптать, желание восторжествовать над противником, который имеет власть, еду и узаконенный секс.

В Арлекине спектакль обретает свою точку опоры, он – слуга – становится истинным хозяином положения, все пляшут под его дудку. Арлекин – центр спектакля, но он ни на мгновение не остаётся на месте, никогда не оказывается в физическом центре спектакля. Арлекин вездесущ, и потому он не уловим. Персонаж, который олицетворяет народ, получает право выражать два чувства одновременно, как и служить двум господам – мужчине и женщине.

Анализ спектакля «Наш Милан» более всесторонен. Альтюссер побывал на нём во время гастролей театра в Париже. Спектакль пользовался успехом у публики, однако критика отнеслась к нему пренебрежительно, усмотрев в нём лишь сентиментальную мелодраму, тем не менее для Альтюссера он стал предметом философской рефлексии [60].

Альтюссер довольно подробно пересказывает фабулу пьесы, действие которой датировано 1890 годом. В первом действии перед зрителями предстаёт вечерний Милан, совершенно не совпадающий с привычными романтическими представлениями об Италии: грязная улица, липкий туман, в котором слоняются какие-то неприкаянные, безликие, потрёпанные фигуры. Они вроде бы чего-то ожидают, но ничего не происходит, время для них остановилось. Безвременье прерывается, когда в круге света появляются три главных персонажа пьесы: молодая девушка Нина, её отец и красавчик-сутенёр Тогассо. В этот миг возникает предчувствие трагедии.

У Альтюссера есть интересное замечание о романтизме ночи у Гегеля. Ночь у него – не слепой покой темноты, где хаотично и бессмысленно движутся существа, навсегда отчуждённые от самих себя: у Гегеля она – рождение Света по милости человека. «Задолго до Ницше и с удивительной точностью Гегель увидел в человеке это больное животное, которое не умирает и не выздоравливает, но упорствует в том, чтобы жить в смятенной природе» [58].

День второго действия так же предельно реалистичен и приземлён, как ночь первого: дешёвая харчевня, полная посетителей, среди них бедняки, молча склонившиеся над своей едой, рабочие-каменщики с ближайшей стройки, что-то бурно обсуждающие. День второго действия — оборотная сторона ночи первого: в жизни этих людей не больше истории, чем в их снах. Они просто существуют: едят и ждут. Только рабочие покидают сцену, когда звучит сирена. Повседневная, рутинная жизнь, её монотонность взрывается в конце действия, когда отец Нины набрасывается на сутенёра с ножом.

Место третьего действия – жалкий приют, какие-то люди приходят, уходят, кто-то спит. Когда сцена пустеет, трагедия становится очевидной: отец намерен попрощаться с дочерью перед тюрьмой. Она должна понять, что он совершил преступление, чтобы спасти её, ради её будущего. Но Нина отворачивается от отца, лишая его тех иллюзий, которыми он себя окружил, разрушая те оправдания, которые он для себя выстроил.

Нина восстаёт против той видимости порядочности, которую он всем силами хотел сохранить, против мифов, из-за веры в которые он сломал собственную жизнь. Тогассо, его жестокость, насилие, безжалостность открыли ей глаза, шоры упали: в этом мире без иллюзий она расстаётся со своими иллюзиями. Власть голода, бездомность сильнее представлений о достоинстве, самоуважении. Нина уходит в мир, озаренный светом денег и удовольствия, где мораль – лишь прекраснодушная ложь, этот мир честнее – он, по крайней мере, не камуфлирует зло.

Альтюссер согласен с мнением критиков: сюжет мелодраматичен, но,

используя метод симптомного чтения, он приходит к неожиданным выводам, лежащими за пределами непосредственного содержания пьесы. Он пишет: «Аудитория аплодировала чему-то, что было вне пьесы (за ней), даже за (вне) её автором» [60, p. 142]. Значение оказывалось глубже, чем слова и тексты, чем непосредственная судьба людей, лишённых способности её понять. Даже героиня пьесы, несущая в себе разрыв с повседневностью, обещание новой жизни не понимает, что и почему она делает: сознание опаздывает, оно слепо [56, с. 126].

Вывод Альтюссера кажется парадоксальным: Бертолацци – не зеркало мелодраматического сознания, он разрушитель его мифологии, иллюзий и миражей. «Я не думаю, – пишет он, – что мы имеем дело с мелодраматическим флёром или хроникой жизни люмпенов Милана в 1980 году. Это бессильное сознание, это время без движения и наполнения: люди ходят, едят, спят. Это время, когда ничего не происходит, время без надежд на будущее» [60, p. 135].

Мелодрама как жанр драматургии наряду с острой интригой характеризуется преувеличенной эмоциональностью, резким противопоставлением добра и зла и морализаторскими умонастроениями. Именно этими чертами наделено и мелодраматическое сознание отца героини пьесы. Его представления о должном полны стереотипов и шаблонов, в нём нет противоречия с обстоятельствами жизни, оно стыдливо игнорирует их, прячась в скорлупу привычных заблуждений и спасительного самообмана.

Альтюссер напоминает об анализе Марксом в «Святом семействе» романов Эжена Сю, который, трактуя идеи французских просветителей в сентиментальном духе, создал образы французских клошаров, чьё мелодраматическое сознание не способно уйти от религиозных и моральных стереотипов. Не многие способны подвергнуть себя самокритике, которая является условием возникновения сознания критического.

Анализируя образ одной из героинь – Флер де Мари, Маркс подчёркивает, что в противоположность христианскому принципу покаяния, она, вспоминая свое прошлое, высказывает «стоический и в то же время эпику-

рейский человеческий принцип, подобающий свободной и сильной женщине: “Наконец, что сделано, то сделано”» [40, с. 201]. И добро, и зло Мари воспринимает не как моральные абстракции, но в их непосредственном житейском проявлении, как хорошие или дурные последствия ее собственного положения. «Мерилом ее жизненного положения служит ей не идеал добра, а ее собственная индивидуальность, природа ее существа» [40, с. 202].

Нина, порывая с мелодраматическим сознанием своего отца, отсылает в ночь и самого отца, и его иллюзии. Отец, мифы, трагедии, ими порождаемые, – она отказывается от всего этого, переступая порог другого мира, словно для того, чтобы показать, что именно там что-то происходит, там все начинается, что там всё уже началось, не только нищета этого бедного мира, но и смехотворные иллюзии его сознания [43].

Пристальное внимание Альтюссер уделяет структуре пьесы. Попытка соединить марксизм и структурализм характерна для его интеллектуальных исканий. Структуры у него приобретают тот же статус, что и концепция бессознательного у Фрейда: их невозможно непосредственно наблюдать, но можно дедуцировать из некоторых внешних форм поведения индивидов [53]. Альтюссер оперирует онтологической концепцией структуры как реальности, не совпадающей с эмпирически фиксируемыми социальными отношениями. Данный философский подход реализуется им и при рассмотрении структуры пьесы Бертолацци.

Именно структура пьесы определяет её суть; диалоги, действия, режиссёрская интерпретация, даже эмоции зрителей базируются на неосознанном восприятии этой структуры [60, p. 141]. Она, по мнению Альтюссера, диссоциативна, полна разрывов и лакун, что обеспечивается за счёт выстраиваемой временной последовательности изображаемых событий. «Структура, управляющая конкретным существованием людей, то есть формирующая переживаемую ими идеологию… никогда не может быть изображена именно в качестве структуры – явно, в лицах… только в виде следов и следствий, через отпечаток негативный, через индикаторы отсутствия, через изъятия», – пишет Альтюссер [2, с. 84].

Три действия пьесы имеют одну и ту же структуру. С одной стороны, медленно текущее, застывшее пустое время, которое разрывается яркими мгновениями, наполненными событиями. С другой стороны, пространство, заполненное множеством людей, чьи взаимоотношения эпизодичны, поверхностны, случайны, что усиливает впечатление его пустоты, и пространство трёх, тесно связных между собой центральных персонажей: место их трагедии.

Между этими двумя типами пространства и времени нет непосредственного, видимого взаимодействия. Они существуют как параллельные миры [60, с. 134].

Алтюссер задаётся вопросами: почему данное несовпадение так выразительно? чем создаётся эта выразительность? как отсутствие отношений наводит на мысль о скрытых связях? Ответ, к которому он приходит, опять-таки парадоксален: «...подлинные отношения создаются отсутствием отношений» [60, с. 137]. Хроника событий не совпадает с ходом времени. Время трагедии движется со всё большим ускорением, наполняясь драматическим содержанием. Оппозиция двух типов времени и придаёт, по мнению Альтюссера, пьесе особую глубину и трагичность. Недиалектическое время, время без внутренней потребности в действиях, когда люди – безликие взаимозаменяемые тени, время хроники нищенского быта сосуществует с временем диалектическим. Это время конфликта, когда внутренние противоречия разрушают мелодраматическое сознание. Именно эти два типа темпоральности, по убеждению Альтюссера, составляют неотъемлемый признак материалистического театрального проекта.

Для Альтюссера подлинное знание имеет продуктивный, трансформативный характер, оно – интеллектуальная конструкция, а не вместилище отпечатков того, что лежит вне него. Между мелодраматическим сознанием и существованием персонажа нет противоречия, оно возникает в результате разрыва, невозможности возвращения к прежнему способу бытия и его осмысления.

Публика после спектакля аплодировала, чувствуя то, что превосходило и ее понимание, и, быть может, понимание самого автора: скрытый

смысл, более глубокий, чем непосредственно понимаемая судьба персонажей, переживающих эту судьбу. «Даже Нина, которая для нас – разрыв и начало, обещание другого мира и другого сознания, даже она не знает, что делает. И здесь действительно с полным правом можно сказать, что сознание запаздывает – поскольку, даже будучи еще слепым, это уже сознание, которое, наконец-то обратилось к реальному миру» [60, с. 138].

Следует учитывать, что со временем Альтюссер заменил принципиально важный для его методологии термин «rupture» (разрыв) на «corupture» (отрыв), введя понятие «продолженного отрыва». Именно этот термин используется им в анализе творчества Бертольда Брехта (1898–1956).

Кроме эссе в сборнике «За Маркса», посвящённого творчеству немецкого драматурга и режиссёра, в архиве Альтюссера сохранились заметки, сделанные им во время чтения «Сочинений о театре» Брехта, и незавершённый текст, подготовленный для участия в дискуссии о творчестве драматурга, организованной в апреле 1968 года миланским Piccollo Teatro. Биографы Альтюссера полагают, что этот текст так и не был произнесён.

Театральная эстетика немецкого драматурга была близка Альтюссеру своим рационалистическим, интеллектуальным, откровенно условным характером и политическим пафосом. Достаточно напомнить, что Брехт входил в Международное объединение революционных писателей, чей печатный орган назывался «Литература мировой революции». Однако наиболее значимой была близость философских позиций [56, с. 127].

В своих теоретических рассуждениях о природе театра Брехт неоднократно прямо связывал театр и философию, подчёркивал философскую природу своего театрального опыта. Альтюссер идёт дальше. Он утверждает, что «философская революция Маркса по всем пунктам схожа с театральной революцией Брехта: это революция в философской практике» [2, с. 24]. Если Маркс революционным способом изменяет практический способ заниматься философией и её социальную функцию, то Брехт аналогичным образом изменил практический способ заниматься театром и его общественную значимость.

Маркс и Брехт пришли к выводу, что театр и философия детерминированы политикой, хотя всячески пытаются мистифицировать эти отношения. «Боязливая философия больна умозрительностью, – пишет Альтюссер. – Боязливый театр болен эстетизмом, болен театральностью» [2, с. 28]. Критика умозрительного философского объяснения мира Марксом и критика театра для потребления, для «кулинарного» наслаждения Брехтом имеет одну и ту же природу.

Заслуга Маркса и Брехта в том, что они раскрыли пути уничтожения этой мистификации. Чтобы философия и театр могли обрести их подлинное место в обществе, необходимо осуществить, прежде всего, сдвиг, смещение точек зрения на их социальную роль. Философии, как и театру, следует открыто признать свою политическую, партийную позицию. Следствием этого неизбежно становится целая совокупность смещений, сдвигов, создающих эффект дистанцирования, или отчуждения.

Классический театр, замечает Альтюссер, был зеркалом, в которое смотрят, чтобы разглядеть себя и которое можно отбросить, если изображение слишком безжалостно. Его высшим достижением была трагедия, чьи обстоятельства и динамика отражались в характере, действиях и размышлениях центрального героя. Основные темы классического театра были идеологичны: когда страсть приходит в противоречие с долгом, моралью, религией – это, безусловно, идеологическое противоречие [56]. Однако эта идеология не становилась объектом критики, это были, по словам Алтюссера, знакомые, ставшие привычными мифы, в которых узнает и признает (но не познает) себя то или иное сообщество или та или иная эпоха.

Драма в соответствии с традицией, идущей от Аристотеля, должна полностью погружать зрителя в реальность спектакля и заставлять переживать события вместе с актерами, которым предлагалось вживаться в роль, добиваясь психологической достоверности.

Брехт же, напротив, утверждал, что подобный подход, направляя внимание зрителя на действие, отвлекает его от постижения сути происходящего. Цель «эпического театра» (так Брехт определял результат своих тео-

ретических исканий и практических решений) – заставить зрителя абстрагироваться и начать критически оценивать и анализировать происходящее на сцене. Необходимо наконец-то разбить «зеркало», в которое смотрится зритель.

Лион Фейхтвангер писал: «Согласно Брехту, всё дело в том, чтобы человек в зрительном зале лишь созерцал события на сцене, стремясь как можно больше узнать и услышать. Зритель должен наблюдать за течением жизни, извлечь из наблюдения соответствующие выводы, отклонить их или согласиться, – он должен заинтересоваться, но, боже упаси, только не расчувствоваться» [50].

Альтюссер обращает внимание на тот факт, что универсальную композицию традиционной драмы составляло членение спектакля на сценические эпизоды, в рамках которых один момент плотно примыкает к последующему, изображаемое так называемое реальное время соответствует времени восприятия. В классическом театре время героя – единственное время, все остальные события субординированы с ним, даже его оппоненты живут в этом времени, подчиняясь его ритму. Брехт разрушает и эту традицию. В его пьесах, таких как «Мамаша Кураж», «Жизнь Галилея», присутствуют несколько временных пластов, которые не поддаются интеграции, сосуществуют, но не пересекаются [56].

Мамаша Кураж замечает: «Победы и поражения больших начальников совпадают с победами и поражениями маленьких людей далеко не всегда… Для нас лучше всего, когда политика топчется на месте» [10, с. 13]. Эту антивоенную по своему эмоциональному накалу пьесу Брехт закончил осенью 1939 года, когда война уже началась. Позже Брехт напишет: «Писатели не могут писать с такой быстротой, с какой правительства развязывают войны: ведь чтобы сочинять, надо думать… “Мамаша Кураж и её дети” – опоздала» [67].

В «Жизни Галилея» история двигается медленнее, чем нетерпеливое сознание ведёт поиск истины. История безотносительна к сознанию, которое никогда не в состоянии охватить действительность в силу кратковременности своего существования [60, с. 143].

Брехт отказывается не только от таких драматургических принципов, как единство места, времени, действия. Его пьесы децентрализованы, они не могут быть сведены ни к персонажам, ни к их взаимоотношениям. Альтюссер считал гениальным решение Брехта не показывать сцену суда над Галилеем. Зал напрасно ждёт знаменитую фразу «И всё-таки она вертится!» как кульминацию спектакля. В результате приговор как центр пьесы оказывается не в ней: его выносит сам зритель.

Принципиальная цель этих нововведений видится Альтюссеру в намерении Брехта дать критику спонтанной идеологии. Если, размышляя о Бертолацци, Альтюссер исследует природу мелодраматического сознания, которое, маскируя, ретушируя реальность, пребывает в плену идеологических мифов: права, морали, религии, помогающих ему примириться со своим безрадостным существованием, – то у Брехта он обнаруживает прицельную критику спонтанной идеологии. В ней реальные отношения неизбежно превращаются в воображаемые, вбирающие в себя надежды, желания, сожаления об утраченном.

Альтюссер признавался, что был поражён, обнаружив насколько латентная, ассиметричная структура пьес Бертолацци совпадает с внутренним строением тех пьес Брехта, которые стали предметом его рефлексии. Это совпадение лежит в динамике отношений, между отчужденными в спонтанной идеологии самосознаниями (мамаша Кураж, сыновья, повар, священник и т. д.), мелодраматическим сознанием отца Нины и реальными условиями их существования (война, общество).

Сознание мамаши Кураж отнюдь не мелодраматично и сентиментально: она приняла этот мир и эту войну со всеми их пороками. В «Песне о Великой капитуляции» она формулирует аксиомы своей житейской мудрости: надо уметь ладить с людьми; рука руку моет; стену лбом не прошибёшь; лучше промолчать; как бы ни были суровы законы, люди, слава богу, берут взятки, и потому, приспосабливаясь, можно обойти и суровые законы войны, и не менее жестокие законы мира, ведь это стройные прямые деревья валят на стропила, а кривые остаются.

Единственным из её окружения, кто не промолчал, оказывается немая Катерина, самая слабая из всех. Сидя на крыше, она отчаянно бьет в свой оглушительный барабан, пытаясь предупредить ни о чем не подозревающий город о приближении армии врага.

Под влиянием непосредственных условий жизни в индивидуальном сознании формируется спонтанная идеология. Она ближе к этим условиям, к психологии человека, но это та же идеология – ложное сознание. Спонтанная идеология – это посредник, через которого люди осваивают свой мир [62, p. 100]. Функции спонтанной идеологии оказываются в конечном счёте те же, что и у идеологии вообще: «Увы, приходится шагать, и ждать, ждать, ждать!» [10, с. 149]. Спонтанная идеология, даже если она сознаёт лицемерие и ложь идеологии официальной: «когда в ход идут высокие добродетели – значит дело дрянь», – всегда надеется на чудо, на спасение.

Альтюссер видит в существовании спонтанной идеологии подтверждение фундаментального принципа марксистской теории: идеология не способна сохраняться, воспроизводиться исключительно через свою внутреннюю диалектику. Всегда имеют место многочисленные и разнообразные способы навязывания, внедрения в общественное сознание идеологических смыслов.

Если в анализе критики спонтанной идеологии в пьесах Брехта, Альтюссером можно проследить структуралистские корни его неомарксизма, то интерпретация брехтовской теории «эффекта отчуждения» вписывается в его концепцию теоретического антикоммунизма.

Для Альтюссера марксизм – научная теория, а гуманизм – один из видов идеологии. Наука объясняет, раскрывает сущность явлений, а идеология размышляет о воображаемом человеке. Альтюссер убеждён: когда идут от человека, невозможно избежать идеологического соблазна поверить во всемогущество свободы или созидательного труда. Но тогда остаётся «только и терпеть при полной “свободе” всесилие господствующей буржуазной идеологии, которая имеет своей целью замаскировать или навязать под прикрытием призрачного могущества свободного человека другую силу, реальную и действительно могущественную, – капитализм», – писал

Альтюссер [64, p. 169].

По мнению Альтюссера, человек – пассивное бытие, детерминированное структурами, которые он не может контролировать, и именно они определяют вектор его поведения. Человек – только персонификация социальных отношений процесса производства. Он ссылается на высказывание Маркса о том, что капиталист и наёмный рабочий «являются воплощениями, персонификациями капитала и наёмного труда; это определенные общественные характеры, которые накладывает на индивидуумов общественный процесс производства; продукт этих определённых производственных отношений» [38, с. 452].

Структурализм и теоретический антигуманизм Альтюссер были направлены не только на обоснование научности марксизма, это были его баррикады на пути экзистенциального понимания субъекта, в первую очередь, Сартром. Как точно отмечает Пиэр, в то время как у Сартра слишком много человека и истории, у структуралистов Фуко и Лакана истории совсем нет [53, с. 82]. «Вчера объект и структуры были растворены в субъекте, сегодня субъект и сознание дотла сгорели в объекте. Душой мира были свобода и сознательный выбор, сегодня… мир потерял свою душу» [66, с. 14].

Подтверждение тезиса о гибели субъекта Альтюссер находит в теории «эффекта отчуждения», получившей реализацию в пьесах Брехта и их театральных постановках. Эффект этот достигается благодаря ряду смещений. О некоторых из них речь уже шла выше, но имел место ещё ряд смещений, не менее существенных для концепции «нового театра» Брехта.

– Брехт пересматривает саму идеологию театра. «Речь идёт о физическом смещении, которое должно сделать видимым то, чего театр и зрители видеть не хотят, а именно, что театр – не настоящая жизнь» [2, с. 34]. Зритель должен почувствовать, что сцена – это искусственное сооружение, а не продолжение зрительно зала. Разрыв между ними должен быть физически и психологически ощутим.

– Кроме того, Брехт предлагает «сместить концепцию пьесы по отношению к её традиционной концепции» [2, с. 34]. Обозначает это смещение,

прежде всего, режиссёр. Спектакль не должен дублировать то представление о жизни, её конфликтах, способах их разрешения, которое стихийным, бессознательным образом составляет для себя зритель. В ней нет необходимости в главном герое, в кульминационной сцене. Сама пьеса должна содержать в себе невозможность любых героев уничтожать и их самих, и ложную диалектику их сознания. Эта дистанция между зрителем и пьесой производится и изображается в пределах самой пьесы, в динамике ее внутренней структуры, являясь одновременно и критикой иллюзий сознания, и выявлением его реальных условий.

– Ещё одно смещение касается игры актёров. Оно осуществляется самим актёром, который должен уметь держать на сцене дистанцию по отношению к самому себе. В театре Брехта сцена остаётся сценой, а не имитацией жизни, исполнитель не перевоплощается в персонажа пьесы, а различными драматургическими средствами дистанцируется от него. Драматург считал, что на сцене театра место лишь живым людям. Это не музей, где выставлены набитые чучела.

В классическом театре публика идентифицировала актёра с ролью, а себя с актёром, примеряла на себя его мысли и поступки, сопереживала ему, и это сопереживание поднималось до театрального катарсиса. Катарсис в современной эстетике понимается как высшая форма трагического, в которой конфликт и вызванные им потрясения не подавляют своей безысходностью, а производят на зрителя (читателя) просветляющее, очищающее действие [33, с. 152].

Именно в способности производить такой эффект состояло искусство классического театра. «Новый театр» эту традицию прерывает. Брехт определял свою эстетику и драматургию как «эпический», «неаристотелевский» театр. Он признавал и сохранил для своего театра катарсис как высшую эмоциональную напряжённость, пафос, открытое проявление страстей. Но очищение чувств в катарсисе, по мнению Брехта, вело к примирению с трагедией, жизненный ужас становился театральным и потому привлекательным, зритель даже был бы не прочь пережить нечто подобное. Брехт настойчиво развенчивает мифы о красоте страдания и терпения.

– Брехт – противник «доподлинности» в воспроизведении жизни (применительно к театральному искусству – противник сценической иллюзии) и сторонник «отчуждения». Изображение мира таким, как подсказывает инерция и привычка, в его, так сказать, «естественном» виде внушает зрителю мысль о его незыблемости.

Этот тезис Брехта нередко интерпретировали, обращая внимание только на технические элементы отчуждения: изгнание из актерской игры всякой «эффектности», всякого лиризма и пафоса; строгость и сдержанность постановки, призванной словно стереть все детали, приковывающие к себе взгляд. Альтюссер предупреждает, что «сведение брехтовского революционного преобразования театральной практики к простым техническим рецептам – предательство революции Брехта» [2, с. 36].

Брехт, придавая исключительное значение рационалистическому началу в творческом процессе, тем не менее отвергал схематичное, бесчувственное искусство. Впечатление, производимое пьесами и постановками Брехта, критики определяют как «интеллектуальную взволнованность», то есть такое состояние человеческой души, при котором острая и напряженная работа мысли приводит к не менее сильной эмоциональной реакции.

Следствием всех этих смещений становится новое отношение зрителей к спектаклю.

Брехт, стремясь разместит публику на расстоянии от сценического действия, лишает пьесу возможности «производить впечатление». И тем самым он разрушает собственно театральный объект и классическую театральную природу.

Театр в терминологии Альтюссера принадлежит к суперструктурам, его место – среди прочих идеологических аппаратов государства. Специфическая функция искусства состоит в том, чтобы «давать ВИДЕТЬ, благодаря дистанции, которую оно с ней устанавливает, реальность существующей идеологии (той или другой её формы), – произведение искусства не может не оказывать прямого идеологического воздействия…» [2, с. 93].

Сознание зрителя, утверждает Брехт, невозможно редуцировать к чисто психологическому уровню, оно социально, идеологично. «Театральный

зал с его неравноценными местами, удобными и неудобными, с его антрактами, разговорами – это общество в миниатюре, где воспроизведены общественные отношения и различия», – пишет Альтюссер [2, с. 44].

Зрителей и пьесу, конечно, соединяет само представление, но более глубокие связи лежат на уровне наших мифов, архетипов, которые управляют нами без нашего на то согласия, на уровне спонтанной идеологии. Эффект отчуждения призван разрушить шаблонный автоматизм зрительского восприятия, театр обретает возможность обращения к аналитическим способностям своих зрителей.

Театр способен своими особыми средствами приводить в движение прежде неподвижное самосознание зрителей, вносить противоречия во внутреннюю сферу иллюзорного сознания, провоцируя разрушение той идеологии, в рамках которой была локализована сама пьеса. Он потенциально обладает способностью запустить механизм изменений сначала в идеологии, а затем и в реальном мире

На сцене актёр, его дело – исполнить роль. Дело публики судить. Зритель не может претендовать на роль судьи, арбитра: он собрат персонажей, бессознательно разделяющий иллюзии спонтанной идеологии. Альтюссер пишет: «Да, на пороге у нас, как и у мамаши Кураж, стоит та же самая война, и в двух шагах от нас, если не в нас самих – та же ужасающая слепота, тот же пепел в глазах, тот же песок на зубах. Мы вовлечены в одну и ту же, общую всем нам историю» [1, с. 36]. Но когда идентификация прерывается, когда возникает дистанция, отстранённость, отчуждение, тогда появляется критическое отношение к происходящему с персонажами на сцене и с нами самими в зрительном зале. Герой слеп, но в зале рождается проницательность, достигающая осознанности после двух часов бессознательности

Театр способен порождать и воспитывать нового зрителя, расширят горизонты его сознания, не завершённого, как всякое сознание, и движимого этой незавершённостью. Этот зритель появляется там, где пьеса заканчивается. «Публика должна сама выкроить для себя костюм из ткани пьесы или, лучше сказать, из кусков ткани, которые ей предоставляет пьеса.

Ибо готового костюма для неё в пьесе нет» [2, с. 37]. Кураж ничему не научилась, из ее уст зритель не услышит полезного назидания, но ее трагическая история, разыгрывающаяся перед глазами зрителя, просвещает и учит его. Слепота Кураж делает зрителя зорким.

Пьеса Брехта «Карьера Артуро Уи, которой могло не быть» заканчивается словами: «А вы учитесь не смотреть, но видеть, учитесь не болтать, а ненавидеть…» [10, с. 311]. Думать и действовать – главные условия преодоления спонтанной идеологии, которая, мистифицируя реальность, лишает возможности отчётливо её разглядеть, оценить, минимизируя тем самым шансы на её трансформацию.

Главный посыл Брехта к зрителю отражен в пьесе «Добрый человек из Сезуана» в заключительном зонге:

«Так помогите нам! Беду поправьте!
И мысль, и разум свой сюда направьте.
Попробуйте для доброго найти
К хорошему – хорошие пути.
Плохой конец – заранее отброшен.
Он должен,
должен,
должен быть хорошим!» [9]

Эффект дистанцирования как способ реализации тезиса Брехта о необходимости разбить зеркало, в которое смотрит зритель, Альтюссер использовал и в своих статях и заметках о современной живописи. Одна из них была написана под впечатлением от посещения выставки работ Леонардо Кремонтини (1925–2010). Альтюссер указывает на разрыв художника с религиозно-гуманистической идеологией и её представлениями о функции лица в изобразительном искусстве.

Лица на картинах Кремонтини не индивидуализированы, они не отражение души. Человек присутствует в творчестве Кремонтини, потому что его там нет. «Свободу людям приносит не удовольствие от её идеологического узнавания, а познание законов их порабощения, – пишет Альтюссер, – …реализация конкретной человеческой индивидуальности

происходит благодаря анализу и освоению абстрактных отношений, управляющих людьми» [2, с. 91].

Философская методология, использованная Луи Альтюссером в литературно-критическом анализе творчества Бертоллаци и Брехта, обеспечила ему расширение пространства критики спонтанной идеологии в частности и идеологии вообще как инструмента манипулирования людьми, разоблачение использования гуманистической риторики для подчинения субъекта субъекту Абсолютному. Объективно пафос этих разоблачений оказался гуманистическим.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

1 Альтюссер Л. За Маркса / Л. Альтюссер. – URL: https://www.litmir.me/br/?b=240640&p=1 (дата обращения: 12.11.2021).

2 Альтюссер Л. Об искусстве / Л. Альтюссер. – Москва : V-A-C press, Artguide Editions, 2019. – 112 с.

3 Батай Ж. Литература и зло / Ж. Батай. – Москва : Издательство МГУ, 1994. – 168 с.

4 Белый А. Символизм как миропонимание / А. Белый. – Москва : Республика, 1994. – 528 с.

5 Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. Избранные эссе / В. Беньямин. – Москва : Модиум, 1996. – 239 с.

6 Бессонов Б. Г. Неомарксизм – идеология современного оппортунизма / Б. Г. Бессонов. – Москва : Мысль, 1978. – 285 с.

7 Блюм А. В. Index abrorum prohibitium зарубежных писателей / А. Блюм // НЛО. – 2008. – № 4.

8 Боннар А. Греческая цивилизация / А. Боннар. – Ростов-на-Дону : Феникс, 1994. – Кн. 1. – 447 с.

9 Брехт Б., Ойген Ф. Добрый человек из Сычуани / Б. Брехт, Ф. Ойген. – URL: https://www.litmir.me/br/?b=47285&p=1 (дата обращения: 16.12.2021).

10 Брехт Б. Трёхгрошовая опера и другие пьесы / Б. Брехт. – Санкт-Петербург : Азбука, 1998. – 314 с.

11 Валлон А. От действия к мысли. Очерк сравнительной психологии / А. Валлон. – Москва : Директ-Медиа, 2008. – 416 с.

12 Гароди Р. За французскую модель социализма / Р. Гароди. – Москва : Прогресс, 1969. – 298 с.

13 Гароди Р. Исповедь человека / Р. Гароди. – Москва : Прогресс, 1976. – 159 с.

14 Гароди Р. Марксизм XX века / Р. Гароди. – Москва : Прометей, 1994. – 175 с.

15 Гароди Р. О реализме без берегов / Р. Гароди. – Москва : Прогресс, 1966. – 208 с.

16 Гароди Р. От анафемы к диалогу / Р. Гароди. – Москва : Прогресс, 1976. – 60 с.

17 Гароди Р. Прометей 1848 года / Р. Гароди. – Москва : Иностранная литература, 1961. – 103 с.

18 Гольдман Л. Лукач и Хайдеггер / Л. Гольдман. – Санкт-Петербург : Владимир Даль, 2009. – 290 с.

19 Гольдман Л. Сокровенный Бог / Л. Гольдман. – Москва : Логос, 2001. – 480 с.

20 Гольдман Л. Структурно-генетический метод в истории литературы / Л. Гольдман // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв. Трактаты, статьи, эссе. – Москва : Изд. МГУ, 1987. – 510 с.

21 Горанов К. Художественный образ и его историческая жизнь / К. Горанов. – Москва : Искусство, 1970. – 520 с.

22 Гус М. Модернизм без маски / М. Гус. – Москва : Советский писатель, 1966. – 308 с.

23 Затонский Д. Предисловие / Д. Затонский // Кафка Ф. Замок: Роман; Новеллы и притчи; Письмо отцу; Письма Милене. – Москва : Политиздат, 1991. – 576 с.

24 Земляной С. Что такое «неомарксизм»? Вместо эпитафии одному уходящему идейному течению / С. Земляной // Независимая газета. – 1999. – 11 марта.

25 Ижицкий Л. Борьба за человека или против него / Л. Ижицкий. – Кишинёв : Штинца, 1980. – 154 с.

26 Камю А. Надежда и абсурд в творчестве Кафки / А. Камю. – URL: https://www.kafka.ru/kritika/read/nadezhda-i-absurd (дата обращения: 02.11.2021).

27 Камю А. Творчество и свобода: Статьи, эссе, записные книжки / А. Камю. – Москва : Радуга, 1990. – 607 с.

28 Кафка Ф. Замок: Роман; Новеллы и притчи; Письмо отцу; Письма Милене / Ф. Кафка. – Москва : Политиздат, 1991. – 576 с.

29 Кафка Ф. Реальность абсурда / Ф. Кафка. – Симферополь : Реноме, 1998. – 512 с.

30 Кодуэлл К. Иллюзия и действительность. Об источниках поэзии / К. Кодуэлл. – Москва : Прогресс, 1969. – 364 с.

31 Критика современной буржуазной теоретической социологии / Л. Г. Ионин, Г. В. Осипов, А. Д. Ковалев. – Москва : Наука, 1977. – 279 с.

32 Леви-Стросс К. Структурная антропология / К. Леви-Стросс. – Москва : ЭКСМО-Пресс, 2001. – 512 с.

33 Литературный энциклопедический словарь. – Москва : Советская энциклопедия, 1987. – 752 с.

34 Лосев А. Ф. Введение в общую теорию языковых моделей / А. Ф. Лосев. – Москва : Эдиториал УРСС, 2004. – 293 с.

35 Лосев А. Ф. Проблема символа и реалистическое искусство / А. Ф. Лосев. – Москва : Искусство, 1998. – 320 с.

36 Лукач Д. Теория романа (Опыт философского исследования форм большой этики / Д. Лукач // Новое литературное обозрение. – 1994. – № 9. – С. 19–78.

37 Любутин К. Н. Диалектика повседневности: методологический подход / К. Н. Любутин, П. Н. Кондрашов. – Екатеринбург : УрГУ, 2007. – 295 с.

38 Любутин К. Н. Альтернатива Луи Альтюссера: неомарксистский выбор / К. Н. Любутин, Н. В. Шихардин. – Курган : Изд-во Курганского гос. ун-та, 2009. – 114 с.

39 Маркс К. Капитал / К. Маркс : в 2 т. – Москва : Политиздат, 1955. – Т. 2. – 879 с.

40 Маркс К. Святое семейство, или критика критической критики против Бруно Бауэра и компании / К. Маркс, Ф. Энгельс. – Москва : Политиздат, 1955. – Т. 2. – 879 с.

41 Митина С. М. Генетический структурализм / С. М. Митина. – Москва : Наука, 1981. – 98 с.

42 Младен Д. По ту сторону интерпелляции / Д. Младен // Неприкосновенный запас. – 2012. – № 5.

43 Модер Г. Чему Альтюссер может научить нас. Об уличном театре – и наоборот / Г. Модер // Стасис. – 2014. – Т. 2. – № 1. – С. 92–104.

44 Неомарксизм и проблемы социологии культуры: Макс Вебер и кризис зап.-европ. разума. Парадоксы «неомарксистского» культуроборчества. Пробл. отчуждения: культурфилос. смысл / Ю. Н. Давыдов, О. С. Ли, С. М. Митина, А. И. Чупрынин. – Москва : Наука, 1980. – 352 с.

45 О журналах «Звезда» и «Ленинград» : Постановление ЦК ВКП (б) от 14 августа 1946 года. – Москва : Госполитиздат, 1951. – 31 с.

46 Паскаль Б. Мысли / Б. Паскаль ; пер. с фр., вступ. статья, коммент. Ю. А. Гинзбург. – Москва : Изд-во имени Сабашниковых, 1995. – 480 с.

47 Прокопьева М. Ю. Теория генетического структурализма Люсьена Гольдмана / М. Ю. Прокопьева, Н. В. Шихардин, Л. Н. Шихардина // Вестник Томского государственного университета. – 2023. – № 492 – С. 76–84.

48 Свасьян К. А. Проблема символа в современной философии / К. А. Свасьян. – Ереван : АН Арм.ССР, 1980. – 226 с.

49 Торнтон У. День восьмой / У. Торнтон. – Москва : Прогресс, 1983. – 201 с.

50 Фейхтвангер Л. Статьи / Л. Фейхтвангер // О Бертольде Брехте. – URL: https://r8.rbook.me/book/8429778/read/page/45/ (дата обращения: 12.11.2021).

51 Ходасевич В. Некрополь / В. Ходасевич. – Москва : РИПОЛ классик, 2015. – 210 с.

52 Червонная С. М. «Реализм без берегов» Роже Гароди и понятие границ и берегов советской идеологии / С. М. Червонная // Культура и искусство. – 2012. – № 2 (8). – С. 87–94.

53 Шихардин Н. В. Гуманистическая парадигма во французском неомарксизме: PRO ET CONTRA / Н. В. Шихардин. – Курган : Изд-во Курганского гос. ун-та, 2006. – 118 с.

54 Шихардин Н. В. Литература как предмет анализа во французском неомарксизме / Н. В. Шихардин // Вестник Челябинского государственного университета. – 2009. – № 11 (149). – С. 148–153.

55 Шихрдин Н. В. От анафемы к диалогу. Гуманитический проект РожеГароди / Н. В. Шихардин. – Курган : Изд-во Курганского гос ун-та, 2007. – 132 с.

56 Шихардин Н. В. Французский неомарксизм: противостояние гуманизма и сциентизма / Н. В. Шихардин. – Курган : Изд-во Курганского гос. ун-та, 2009. – 132 с.

57 Althusser L. Balibar E. Reading «Capital». – London: Verso, 1970. – 340 p.

58 Althusser L. Écrits philosophiques et politiques: en 2 tomes. Paris: Éditions Stock / IMEC. 1995, 1997. – Tome II. – 632 p.

59 Althusser L. Essays in self-criticism. Transl. by Grahame L. – London: New Left Books, 1976. – 224 p.

60 Althusser L. For Marx. Trans. Brewster B. – London: Penguin books, 1969. – 271 p.

61 Althusser L. Freud and Lacan // Althusser L. Lenin and Philosophy and Other Essays. Trans.Brewster B. – London: New Left Books, 1971. – 229 p.

62 Althusser L. Lenin and Philosophy and Other Essays. Trans. Brewster B. – London: New Left Books, 1971. – 229 p.

63 Althusser L. Marxism and Humanism // Althusser L. For Marx. Trans. Brewster B. – London: Penguin books, 1969. – 271 p.

64 Althusser L. Positions (1964–1975). – Paris: Editions Sociales, 1976. – 173 p.

65 Althusser L. The Future Lasts Forever. – N.-Y.: The New Press, 1993. – 384 p.

66 Benton J. The rise and full of structural marxism. Althusser and his influence. –London: Basingstoke, 1984. – 258 p.

67 Bunge H. Brecht im zweiten Welkrieg // «Neue Deutsche Literatur». – 1962. – 3. – P. 46–47.

68 Garaudy R. Biographie du XX eme siècle: le testament philosophique de R. Garaudy. – Paris: Tougue, 1985. – 408 p.

69 Garaudy R. Mon tour du siècle en solitaire. – Paris: Laffont, 1989. – 450 p.

70 64 Garaudy. R. Reflections sur le realism et sur ses rivages. Les betters francuases du 30 janvier au 5 fevrier 1964.

71 Garaudy R. Une litterature de fossoyers / R. Garaudy. – Paris: Ed. Sociales, 1947. – 93 p.

72 Goldmann L. Marxisme et sciences humaines. – Paris. Gallimard, 1970. – 361 p.

73 Goldmann L. Pour une sociologie du roman. – Paris: Gallimard, 1967. – 240 p.

74 Goldmann L. Pour une sociologie du roman. – Paris: Les Éditions Gallimard, 1964. – 231 p.

75 Goldmann L. Recherches dialectiques. – Paris: Gallimard, 1959. – 356 p.

76 Goldmann L. Sociologie et connaissance. Structures mentales et creation culturelle. – Paris: Gallimard, 1970. – 493 p.

77 Goldmann L. Structure de la tragedie racinienne. In: Le theatre tragique. – Paris, 1962. – 539 p.

78 Goldmann L. Structures mentales et création culturelle. – Paris: Antropos, 1970. – 490 p.

Научное издание

Н. В. ШИХАРДИН

Философия и социология литературы во французском неомарксизме XX века

Монография

Редактор Н. М. Быкова

Подписано в печать 06.05.26	Формат 60x84 1/16	Бумага 80 г / м²
Печать цифровая	Усл. печ. л. 5,0	Уч.-изд. л. 5,0
Заказ 24	Тираж 100	

Библиотечно-издательский центр КГУ.
640020, г. Курган, ул. Советская, 63, корп. 4.
Курганский государственный университет.