

## «Век XX — век необычайный»

---

Я на мир взираю из-под столика.  
Век XX — век необычайный!  
Чем столетье интересней для историка,  
Тем для современника печальней.

*Николай Глазков. Лез всю жизнь  
в богатыри да в гении (1937)<sup>1</sup>*

«Не календарный — настоящий» XX век начался для большинства стран мира на 13 лет позже 1901 г. — с первыми выстрелами Первой мировой войны. Новый век начал с кровопролития. Затем последовали революции, разрушившие тысячелетний уклад жизни, гражданские войны, Вторая мировая война (1939–1945 гг.), открывшая перспективу тотальной атомной катастрофы. Предчувствие грядущего кризиса появилось уже в конце XIX в. Особенно остро оно воплотилось в философии *Фридриха Ницше*.

*Фридрих Ницше* (1844–1900) — выдающийся немецкий философ. Деятельность Ницше оборвалась в 1889 г. в связи с душевной болезнью. В «*Рождении трагедии из духа музыки*» (1872) он противопоставил два начала бытия: «дионисийское» (жизненно-оргастическое) и «аполлоновское» (созерцательно-упорядочивающее). Философ выступал с критикой культуры («*По ту сторону добра и зла*» (1886)). В мифе о «сверхчеловеке» культ сильной личности сочетался с романтическим идеалом «человека будущего» («*Так говорил Заратустра*» (1883–1884); «*Воля к власти*» (1889–1901)), бросившего вызов европейской просветительской идеологии, основанной на позициях рационализма, гуманизма, демократизма.

Заявление Ницше о «гибели всех богов» стало свидетельством величайшего сдвига в человеческом сознании, который осуществлялся в XX в. Господствующие несколько веков идеи целесообразного мира, торжества разума и морали оказались не в состоянии объяснить изменения, произошедшие в общественной и духовной жизни Европы, когда «культура из европейской стала мировой, открыв для себя цивилизации с иным видением мира. Наука, раздвинув рамки познанного ...начала искать иррациональные опоры своему рационализму. Искусство, до предела сблизившись с действительностью в своем реализме, встало

---

<sup>1</sup> Глазков Н. И. Избранные стихи. — М., 1979. — С. 32.

перед реальной угрозой самоуничтожиться, растворившись в действительности, и отшатнулось к противоположной крайности — к программе «искусства для искусства»»<sup>1</sup>.

XX век в искусстве начинается с манифестов авангардистов различных течений, групп, школ. Они заявляли, что отказываются от традиции, от классического художественного опыта, оказавшегося в кризисе. Авангардное искусство стремилось к открытию новых средств выразительности, к утверждению новой истины, возможно, непостижимой, странной для толпы обывателей, но ясной для художника. Такое направление в искусстве XX в. принято обозначать термином «модернизм» — общее название направлений искусства и литературы конца XIX — начала XX в. В широком смысле охватывает *кубизм, дадаизм, сюрреализм, футуризм, экспрессионизм, абстрактное искусство, функционализм* и т. д., то есть все авангардистские направления, противопоставившие себя традиционализму в качестве единственно истинного «искусства современности».

Писатели-модернисты особенно точно отразили кризисные явления в жизни современного им общества, передав ощущение бессилия человека перед лицом пугающего своей абсурдностью мира, выразив чувство тоски обреченного на одиночество художника, которому открывается «бездна, невидимая другим» (*В. Н. Лосский*). В художественном мире модернизма преобладают мрачные краски предчувствия конца, ожидания неминуемой гибели, даже воли к смерти. Но, как отмечает *Б. Л. Пастернак* в романе «Доктор Живаго», «искусство... неотступно размышляет о смерти и неотступно творит этим жизнь».

Картина обреченности мира в модернистских произведениях дополняется образами будущего обновления, радостной встречи с новой эпохой человеческого братства, гармонии, правды и красоты. Неслучайно многие модернисты приветствовали революционные события в России и других странах, зывали к очистительной «буре восстания», способной разрушить «сытый мир» буржуа.

Между тем утопии, реально осуществленные в ходе революций и гражданских войн, обернулись ужасом тоталитаризма: концлагерями, физическим уничтожением неугодных, бесконечным унижением личности и безнаказанностью власти, которая, по меткому выражению известного литературного критика *С. Б. Рассадина*, «ломала через ко-

<sup>1</sup> *Гаспаров М. Л.* Поэтика «Серебряного века» // Русская поэзия Серебряного века. 1890–1917: Антология / Отв. ред. М. Л. Гаспаров, И. В. Корейская. — М., 1993. — С. 9.

лено хозяйственного крестьянина и независимого интеллигента, для пущего страха хватая и прочих, кто подвернулся под руку, карающую с расчетливой неразборчивостью»<sup>1</sup>.

Тоталитаризм породил чудовищное явление конформистской, раблепной литературы (и искусства в целом), когда книги становились инструментами духовного манипулирования людьми, а писатели гордились тем, что «никогда не отклонялись от линии партии». Страх перед властью демонизировал души. Так, крупнейший китайский писатель XX в. *Ба Цзинь* вспоминал, что «был рабом не только телом, но и душой, всегда готовым на самоунижение. Еще до “культурной революции” его приучили к тому, что долг человека состоит в перестройке своего сознания. Чтобы стать новым человеком, он должен был вытравить из себя все человеческое. Он голосовал, одобрял или проклинал вместе со всеми, потому что этого требовала партия, выступавшая от имени народа»<sup>2</sup>.

Таким образом, в филологии XX в. возникла острая проблема определения литературы, которая может справедливо называться «высоким искусством», способным заключать в себе «критику существующего порядка вещей, картину того, как он мог бы быть улучшен, и призыв к человечеству» и при этом «никогда не уходит в конформизм и смирение» (*Ф. Инглис*). Разграничение «высокой» литературы и книг, созданных по «социальному заказу», осложняется в XX в. повсеместной экспансией массовой культуры, коммерциализацией искусства, снижением его уровня.

Термин «*социальный заказ*» принадлежит советскому литературному критику *О. М. Брику* (1888–1945). Впервые он появился в его статье «Т. н. “формальный метод”», опубликованной в журнале «ЛЕФ. Журнал левого фронта искусства» (1923, № 1). Критик писал: «Все великое создано в ответ на запросы дня... не себя выявляет великий поэт, а только выполняет социальный заказ». Этим термином принято обозначать выполнение интеллектуальной работы, например, в области искусства, культуры с учетом идеологической направленности официальной политики государства; желания органов власти.

Часть исследователей говорит даже о «закате литературной цивилизации», переходе общества к «масскульту», где «искусство служит не ментором, а развлечением» (*Ю. Н. Арабов*), о массово производимой

<sup>1</sup> *Рассадин С. Б.* Самоубийцы. — М., 2002. — С. 475.

<sup>2</sup> Цит. по: *Шевелев В. Н.* Мао Цзедун — великий кормчий // Электронная библиотека восточной литературы: <http://eastlib.narod.ru/modern/mao.htm>.

книге, которая занимает определенное место в ряду других производителей и продуктов (*К. Ливис*), об отсутствии в современной массовой культуре присущей высокому искусству ауры подлинности, индивидуальности, искренности (*В. Беньямин*).

Еще одной проблемой осмысления литературного процесса XX в. является необходимость нового подхода к его классификации. Традиционный европоцентризм изживает себя уже в середине века, в период деколонизации. В бывших европейских и североамериканских колониях активизируется литературная жизнь, появляются яркие самобытные писатели, рождается национальная литература, способная конкурировать с развитыми литературами стран Европы и США (примером может служить огромная популярность латиноамериканских писателей XX в.).

Конец XX в. — время господства постмодернизма, который концентрирует в себе основные запросы этого «необычайного» века: повышенный интерес к прежде запретным темам, к проявлению коллективного бессознательного, ко всему темному, маргинальному. Художники-постмодернисты попытались создать новую картину мироздания, обрести многомерное, нелинейное художественное мышление, овладеть всеми типами письма, совместив в одном авторе художника и философа, историка, литературоведа, культуролога, найти средства для воссоздания множественности истины, моделирования вероятных миров, качественно обновить искусство, интеллектуальный уровень которого должен соответствовать неизмеримо усложнившимся представлениям о мире. Но эти задачи не были реализованы полностью.

Кризисное состояние искусства в начале XXI в. свидетельствует о том, что постмодернизм из «высокого искусства интеллектуалов» постепенно вырождается в поток определенных «приемов». В постмодернистской культуре неотвратимо развивается процесс девальвации искусства, утраты эстетических ценностей и критериев, так как постмодернизм не просто не предлагает чего-то нового, он вообще к этому не стремится, и никакие идеалы и ценности ему не ведомы вообще. Известный культуролог М. Гросс охарактеризовала постмодернистскую культуру как «супермаркет», где каждый может выбрать подходящие ценности, идеалы, символы, мировоззрения.

Скептицизм постмодернистов по отношению к истине и универсальным ценностям усугубили хаос и фрагментарность восприятия действительности, не решили, а обострили мировоззренческие проблемы.

На рубеже XX–XXI вв. исследователи констатируют появление новой фазы искусства — пост-постмодернизм (*М. Н. Эпштейн*).

И все же, несмотря на то что «XX век представляется полем гигантского эксперимента, поставленного Историей и оставившего или развалины, или унылую равнину “потребительской цивилизации”... низводящей все идеалы до уровня одного — идеала накопительства»<sup>1</sup>, нет сомнения, что именно культура (и литература как ее влиятельнейшая сила) хранит и транслирует великие непреходящие ценности человечества, отражает его духовные возможности. Культура, обладающая способностью к созиданию, возвышается над временем, излучает невероятную духовную энергию, создавая «храм, восстающий во мгле» (*Н. С. Гумилев*).

---

<sup>1</sup> *Андреев Л. Г.* Введение // Зарубежная литература XX века / Под ред. Л. Г. Андреева — М., 1996. — С. 24.

## Литература в контексте мирового культурного процесса XX в.

Филолог всегда и всюду — разгадчик чужих «тайных» письмен и слов и учитель, передатчик разгаданного или полученного по традиции. Разгадывать тайну священных слов было задачей жрецов-филологов. На этой почве родилась и древнейшая философия языка: ведийское учение о слове, учение о Логосе древнейших греческих мыслителей и библейская философия слова<sup>1</sup>.

### Искусство слова в теориях языка и культуры<sup>2</sup>

Кризис филологии в начале XX в. стал частью общемирового кризиса гуманитарных наук. Модернистская, авангардная литература, провозгласившая вслед за «смертью Бога» (Ф. Ницше) «смерть Автора», который заменялся «машиной желания» (Ж. Делёз, Ф. Гваттари) или даже «революционным шизофреником», потребовала определения новых методов филологического анализа. Прежние, среди которых особо значимыми были текстологическое, биографическое или этнографическое изучение текста произведения, оказались не способны полноценно осмыслить процессы, происходящие в литературе. В результате в литературоведении возникла своеобразная методологическая разногласица академических, традиционных теорий, радикальных взглядов основоположников формального метода, концепций М. М. Бахтина и Р. Барта, Ж. Дерриды и М. Фуко, Ю. Кристевой и Дж. Х. Миллера, психоанализа и деконструктивизма и т. д.

Филологическая теория авангарда возникла в качестве оппозиции преобладавшей в XIX в. рациональной картине мира. Одной из самых важных тенденций является в данном случае переосмысление мифа, открытие в нем смысловой универсальности того, что А. Арто назвал «ужасами века, который заставил нас поверить в наше поражение жизни».

<sup>1</sup> Волошинов В. Н. Марксизм и философия языка. Основные проблемы социологического метода в науке о языке. — Л., 1929. — С. 88–89.

<sup>2</sup> Фрагменты из научных работ и статей теоретиков языкознания и филологии приведены в хрестоматии на CD.

## «Открытие» мифа

### Миф как особое состояние сознания

Крупнейшему философу XX в. *М. Хайдеггеру* принадлежит следующее умозаключение: «Боги улетучились. Возникшая пустота заменяется историческим и психологическим исследованием мифа»<sup>1</sup>. Действительно, роль мифа и его трансформации в сознании современного человека, его значение для современной науки невозможно переоценить.

В понятие «миф» традиционно вкладываются следующие значения: 1) древнее предание, рассказ; 2) мифотворчество; 3) особое состояние сознания, исторически и культурно обусловленное. В XX в. миф трактуется как некая могущественная идея, обладающая способностью оградить человеческое сознание от неизбежного «шока», возникающего при попытке осмыслить какую-либо неординарную проблему. В современной науке существует множество различных подходов к изучению мифопоэтического сознания (просветительский, лингвистический, эволюционистский, психоаналитический, структуралистский, постмодернистский и др.).

Своеобразной точкой отсчета в отношении XX в. к мифу является концепция *К. Г. Юнга*.

*Карл Густав Юнг* (1875–1961) — швейцарский психолог, создатель «аналитической психологии», ученик *З. Фрейда*. Сочинения Юнга: «*Символы превращения*» (1912, нов. ред. 1952), «*Психологические типы*» (1921), «*Отношения между Я и бессознательным*» (1928) и др.

В теории Юнга важнейшее место занимает такое понятие, как «коллективное бессознательное», в котором в виде «изначальных» психических структур (архетипов) хранится древнейший опыт человечества, обеспечивающий готовность к осмыслению мира. Основным содержанием психической жизни человека Юнг считал процесс «индивидуации» — стремления личности к полноте воплощения своих возможностей («Человек растет вместе с величием своих задач»). Юнг полагал, что на архетипической основе покоятся все великие идеи. Эти положения были использованы для обоснования абстрактного искусства, доказательства демонического, бессознательного характера художественного творчества.

<sup>1</sup> *Хайдеггер М.* Послесловие к «Что такое метафизика?» // *Время и бытие.* — М., 1993. — С. 17.

Миф как особое состояние сознания стал одной из важнейших культурных категорий XX в. С точки зрения крупнейшего философа культуры XX в. *М. Элиаде*, современный человек выходит из нечеловеческого ритма собственного существования посредством «мифологических» сценариев поведения (театра и чтения). *Элиаде* сформулировал тезис о том, что миф — это прототип, образец любых людских обрядов и видов деятельности. Мифологическое сознание, согласно его теории, переживает ренессанс в философии и в искусстве XX в., в продукции современных средств массовой информации.

*Мирча Элиаде* (1907–1986) — румынский философ, исследователь архаического сознания. Сочинения: «*Миф о вечном возвращении. Архетипы и повторение*» (1949), «*Инициации, ритуалы, тайные общества. Мистические рождения*» (1976) и др. Окончил в 1928 г. Бухарестский университет. Продолжил учебу в Калькутте, где изучал индийскую философию. В 1945 г. эмигрировал во Францию, затем в 1956 г. в США. В 1980 г. был выдвинут на Нобелевскую премию.

Действительно, большинство крупнейших произведений XX в.: «*Волшебная гора*» и «*Доктор Фаустус*» *Т. Манна*, «*Замок*» и «*Процесс*» *Ф. Кафки*, «*Улисс*» *Д. Джойса* и «*Шум и ярость*» *У. Фолкнера*, «*Игра в бисер*» и «*Степной волк*» *Г. Гессе*, «*Петербург*» *Андрея Белого* и «*Мастер и Маргарита*» *М. А. Булгакова*, «*Электре подобает траур*» *Ю. О'Нила* и «*Орфей спускается в ад*» *Т. Уильямса* — проникнуты неомифологизмом с его основными принципами: связью с психологией подсознания, акцентированием универсальных архетипов и мифологем (таких как Вечное возвращение, умирающий и воскресающий Бог, трагедия героя, поиск Отца и т. д.), с варьированием классических мифов в сопоставлении с современностью и тому подобное.

Литературный текст по своей структуре начинает уподобляться мифу, характерными чертами которого являются циклическое время, игра на стыке между иллюзией и реальностью, уподобление языка мифологическому праязыку с его «многозначительным косноязычием». Так, *Т. Манн* постепенно приходил к стремлению «рассматривать жизнь как произведение культуры, в образе мифологического клише, и предпочитать цитату собственному изобретению».

Наиболее сложный тип неомифологического сознания представляют собой произведения *Ф. Кафки*, где мифы не называются, но от этого воздействуют еще острее, создавая особую загадочную атмосферу.

По мнению исследователей, в основе романа «*Процесс*» лежит библейская история Иова, у которого Бог отнял семью, имущество, а самого поразил проказой. В «*Замке*» бесплодные усилия землемера К. ассоциируются с мифом о Сизифе.

## **Порождение современного мифа (Р. Барт)**

В культуре постмодерна любой текст понимается как миф. Концепция порождения современного мифа *Р. Барта* является особенно значимой для понимания многих социокультурных феноменов современности.

*Ролан Барт* (1915–1980) — крупнейший представитель современной французской филологии. До конца 1950-х гг. выступал в основном как журналист, анализирующий литературу с позиций марксизма. С 1954 г. стал активным пропагандистом сценической теории *Бертольта Брехта*, чья техника «отчуждения» побудила ученого обратиться к проблеме знака и его функционирования в культуре. Этой проблеме посвящено первое научное исследование Барта «*Система моды*» (1967). В 1957 г. Барт опубликовал «*Мифологии*», серию разоблачительных зарисовок мистифицированного сознания «среднего француза». В 1960 г. Барт стал одним из основателей Центра по изучению массовых коммуникаций. Жизнь ученого оборвалась внезапно: 25 февраля 1980 г. он стал жертвой дорожного происшествия. Его гибель была воспринята как уход одного из выдающихся гуманитариев XX в.

По мнению *Р. Барта*, особенность мифа заключается в том, что он всегда создается на основе некоторой последовательности знаков, существовавшей до него. Следовательно, миф является вторичной семиологической системой. В книге «*Миф сегодня*» *Р. Барт* приводит такой пример:

«На обложке журнала “Пари-Матч” изображен молодой африканец во французской военной форме; беря под козырек, он смотрит вверх, вероятно, на развевающийся французский флаг... Но каким бы наивным я ни был, я прекрасно понимаю, что это означает: Франция — это великая Империя, что все ее сыны, независимо от цвета кожи, верно служат под ее знаменами и что нет лучшего ответа критикам колониальной системы... И в этом случае передо мной имеется надстроенная семиологическая система: здесь есть означающее, которое само представляет собой первичную семиологическую систему (африканский солдат отдает честь, как это принято

во французской армии); есть означаемое (в данном случае это намеренное смешение принадлежности к французской нации с воинским долгом); наконец, есть репрезентация означаемого посредством означающего»<sup>1</sup>.

Ученый подчеркивает, что форма мифа — не символ: ведь африканский солдат не является символом Французской империи, он слишком реален для этого. В то же время эта реальность несамостоятельна, она становится заимствованной. Таким образом, материальные носители мифологического сообщения (язык, фото, живопись, реклама, ритуалы, предметы), превращаясь в материал мифа, выполняют функцию «означивания». Миф заимствует реальность, но при этом происходит подмена содержания в пределах одной формы. Одним из результатов такой подмены является превращение идеологии в «имиджелогию», теорию и практику сотворения вымышленной реальности. Процесс современного мифотворчества состоит из игры между смыслом и формой.

Примером постоянно создающихся современных мифов являются опросы общественного мнения. Слово «факты» в обществе имеет магическое воздействие на обывателя. Между тем как-то забывается, что под любую гипотезу можно собрать какие угодно факты. Современные мифы охватывают все сферы жизни: правосудие, эстетику, дипломатию, личные взаимоотношения, литературу. Основными причинами того, что современный человек легко усваивает систему мифологических представлений, являются отсутствие привычки анализировать информацию; доверчивость к рекламе; ложные представления о личной свободе, которые льстят человеку и заставляют его забыть о фактическом рабстве у своих желаний, потребностей и тех, кто предоставляет массу товаров и услуг.

Особенно ярко склонность к мифологизированию современного общества проявляется в сфере коммерческой телевизионной культуры, в которой формируется гиперреальность, похожая на галлюцинацию или своеобразный спектакль образов, потерявших изначальный смысл. Все это заставило *Ги Дебора* заявить, что современное общество — это «общество спектакля, где истина, подлинность и реальность больше не существуют, а вместо них царствуют шоу-политика и шоу-правосудие»<sup>2</sup>.

*Ги-Эрнст Дебор* (1931–1994) — французский писатель, художник-авангардист, философ и режиссер, видный деятель во французских

<sup>1</sup> *Барт Р.* Избранные работы: Семиотика. Поэтика. — М., 1994. — С. 75.

<sup>2</sup> *Дебор Ги.* Общество Спектакля. — М., 2000. — С. 41.

экстремистских кругах, организатор многих скандальных акций. Так, в 1952 г. он сорвал пресс-конференцию *Чарли Чаплина*, назвав актера «мошенником чувств и шантажистом страданий». В 1967 г. Ги Дебор издал свой фундаментальный труд «*Общество Спектакля*», в котором подверг критике современный капитализм, усиление роли СМИ и индустрии развлечений в жизни современного общества. Его идеи получили широкий резонанс во время майской революции 1968 г. 30 ноября 1994 г. Дебор покончил жизнь самоубийством, засняв его на видео.