

**Л.Г. АНДРЕЕВ**

## **ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ СИНТЕЗ И ПОСТМОДЕРНИЗМ**

Основным пафосом статьи Л.Г. Андреева (1922–2001) является стремление «оценить возможности открытого XX веком художественного синтеза, который нередко присваивается постмодернизмом, выдается за постмодернизм, за его “взрыв”» (с. 4)<sup>1</sup>.

Автор полагал, что искусство прошлого столетия продвигалось вперед усилиями писателей, стремившихся к «концептуальному синтезу» различных идейных и формальных элементов, различных направлений и ценностных критериев «к слиянию художественных энергий».

Так, уже Томас Манн именовал новый синтез «интеллектуальным романом», который предполагал соположение тезиса и антитезиса: рядом со «здоровым» Толстым – «больной» Достоевский и его «духовный брат» Ницше, с их «патологическим вдохновением» и «сатанинским морализмом» (с. 5). Он называл себя и «родственником» Джеймса Джойса – ибо, как у последнего, его «Волшебная гора» (1924), а также тетралогия «Иосиф и его братья» (1933–1943) и «Доктор Фаустус» (1947) в строгом смысле «по сути уже не являются романами»<sup>2</sup>.

«Шедевром концептуального синтеза» Л.Г. Андреев назвал роман австрийского писателя Германа Броха «Смерть Вергилия» (1945) – все в нем «пребывает в состоянии диспута, спора» и находит разрешение в «конечном синтезе, в слиянии Бытия и Небытия, Земли и Космоса, данного Я и Всеобщего Духа – в торжествующем абсолютном Единстве» (с. 7).

<sup>1</sup> Андреев Л.Г. Художественный синтез и постмодернизм // Вопр. лит. – М., 2001. – № 1. – С. 3–38.

<sup>2</sup> Манн Т. Собр. соч.: В 10 т. – М., 1960. – Т. 9. – С. 287, 262.

Вариант «универсального синтеза» явил собой «эпический театр» Бертольда Брехта. Используя возможности традиционного реализма («тезис»), он прибегал к экспериментам («антитезис»), извлекая все продуктивное из художественного опыта модернизма: «внутренний монолог» и перемену стиля (Джойс), диссонанцию элементов (Джойс), ассоциативную манеру (Джойс, Деббин), монтаж хроники (Дос Пассос), отчуждение (Кафка).

«Эпическую» форму театра Б. Брехта напоминал «открытый реализм» Луи Арагона, стремившегося сказать о человеке «всё», используя «все средства» (с. 9). Писатель опубликовал предисловие к книге Роже Гароди «О реализме без берегов» (1963), и в этой демонстративной поддержке содержался вызов «рутинному реализму». Осуществлением жанрового синтеза были и его «поэма-роман» (по собственному определению) «Одержимый Эльзой» (1959), и его «экспериментальные» романы («Гибель всерьез» – 1965, «Бланш, или Забвение» – 1967). Арагоновский «нероман» (пользуясь терминологией Т. Манна) вобрал в себя элементы сюрреализма и «романтическое начало». В творчестве писателей «неоромантическое» мироощущение (как одна из основных частей концептуального синтеза) питалось господствовавшим в духовной жизни Запада экзистенциалистским сознанием, т.е. «трагическим переживанием одиночества личности в отчужденной среде, утратившей Бога» (с. 10). В этом контексте в статье упоминается и роман Генриха Бёлля «Групповой портрет с дамой».

«Высшей точкой в развитии европейского концептуального синтеза» Л.Г. Андреев назвал творчество Жан-Поля Сартра. «Тезис» в триаде Сартра – его довоенный экзистенциализм. «Антитезис» – «ангажированный экзистенциализм» послевоенного Сартра, критически оценивающего все аспекты философии в свете социальной практики, войны, оккупации Франции, антифашистского Сопротивления. Писатель вовлекал в систему своих рассуждений и марксизм как руководство к действию, как возможность преодолеть заложенную в экзистенциализме оппозицию личность/общество. Сартр дал и новое определение своей философии – «пережитое», и главным ее признаком он называл «тотальность», «целостность». В своем фундаментальном философском труде «Критика диалектического разума» (1960) Ж.-П. Сартр возвестил о создании «всеохватывающего современного Знания, некоего синтеза, главными составными частями которого должны быть экзистенциализм,

марксизм и фрейдизм» (с. 11). Адекватным этой новой задаче писатель считал жанр «романа реальной личности». И образцом такого романа стала его гигантская трехтомная монография «Гадкий утенок: Гюстав Флобер с 1821 по 1857 г.» (1971–1972).

Свой вариант синтеза создал Уильям Фолкнер, объединив реализм и символизм «по-американски» (с. 12). Он исходил из мысли о цельности всего человеческого опыта, цельности «души»; он говорил о том, что «испытал воздействие всех писателей прошлого – японцев, французов, англичан, русских»<sup>1</sup>. По словам Г. Гарсиа Маркеса, У. Фолкнер «проник во всю романистику Латинской Америки». Колумбийский писатель полагал «синтез» своей творческой задачей; он стремился к созданию «всеохватывающего романа», каким и стали «Сто лет одиночества» (1967). При этом писатель настаивал на реализме романа, поскольку в Латинской Америке «все реально»: «ирреальность» здесь – «будничная вещь»<sup>2</sup>. Маркес признавал большое влияние Ф. Кафки, В. Вульф, а также Фолкнера, который «проник во всю романистику Латинской Америки», но «самым великим романом человечества» он считал «Войну и мир» (с. 14).

«Наглядное воплощение художественного синтеза» – Владимир Набоков: при всей капризности и крайней субъективности его пристрастий «в них не случайно соединились Пруст и Пушкин, Блок и Роб-Грийе, Герберт Уэллс и Борхес» (с. 30–31). Он говорил о себе: «Я – американский писатель, который родился в России и получил образование в Англии, где изучал французскую литературу, после чего прожил пятнадцать лет в Германии»<sup>3</sup>. От романа к роману – «Лолита» (1955), «Бледное пламя» (1962), «Ада» (1969) – усиливаются «сконструированность текста и межтекстуальная игра». Писатель вынужден признать: «Я пишу главным образом для художников, художников-единомышленников»<sup>4</sup>. Свои романы он стал называть «антироманами». При этом роман «Ада, или Страсть» не случайно имеет подзаголовок: «Хроника одной семьи», в чем Л.Г. Андреев видит напоминание о «хрониках» Золя, Т. Манна, Голсуорси, Мартена дю Гара и др.

<sup>1</sup> Фолкнер У. Статьи, речи, интервью, письма. – М., 1985. – С. 367.

<sup>2</sup> Писатели Латинской Америки о литературе. – М., 1982. – С. 81.

<sup>3</sup> См.: Иностр. лит. – М., 1995. – № 11. – С. 235.

<sup>4</sup> Там же. – С. 240.

При этом текст «Ады» перенасыщен «цитатами» и каламбурами, в нем то и дело обнаруживается условность, разрушающая иллюзию жизнеподобия. Действие романа происходит в некой Эстотии, как бы совмещающей в себе Америку и Россию; здесь говорят по-английски, но в тексте множество русских слов и речевых оборотов. Набоков откровенно «играет со временем»: действие начинается в 1884 г., но персонажи упоминают пьесы Чехова, написанные в начале XX в., герои катаются на авто и летают на самолетах и т.п. Однако это все же, действительно, хроника жизни семьи, хроника любви Ады и Ванна с 1884 по 60-е годы XX в., развертывающаяся в реальной бытовой обстановке, которая напоминает помещичью усадьбу тургеневских времен. «Ощущается, что в генетическом коде Набокова свое место продолжала занимать повествовательная традиция русского классического реализма» (с. 33). В набоковском синтезе она соединилась с опытом модернизма и намечавшегося постмодернизма.

Быстрое движение от модернизма к постмодернизму началось с предельной концентрации идеи абсурда – основополагающей для всего модернистского направления, питавшегося с конца XIX в. «разрывом» (понятие Ю. Кристевой), когда «не стало Бога», а монологический роман XIX в. сменился полифоническим XX в. (с. 15). Французский вариант постмодернизма, подчеркивал Л.Г. Андреев, явился классическим именно в силу того, что классическим был французский вариант модернизма; развитие этого направления («разрыва») шло от Малларме к авангарду начала XX в., к сюрреализму, экзистенциализму, «новому роману», «новому новому роману». Постмодернизм – «дитя модернизма» (с. 18).

С эволюцией «*нового* нового романа» к «постмодернизму» связано понятие «интертекстуальность», ставшее одним из ключевых. Его, как известно, сформулировала в 1967 г. французская исследовательница Ю. Кристева в статье «Бахтин, слово и роман», обозначив момент окончательного перехода к «полифоническому» роману. Так возникло искушение отождествить постмодернизм с концептуальным синтезом. Результаты последующей эволюции Ролан Барт сформулировал в книге «S/Z» (1970), ставшей «образцово-показательной для постструктурализма, для сложившегося в итоге коллективных усилий деконструктивизма» (с. 16). Барт не намерен оценивать текст как «итоговое целое», как «завершающую структуру». «Наша задача состоит в том, – настаивал он, – чтобы рассу-

пать текст, а не в том, чтобы собрать его воедино»; с помощью различных «кодов» надо обнаружить «осколки» чего-то, что уже было читано, видено, совершено, пережито»<sup>1</sup>.

Итак, «интертекстуальность» – это «не синтез, живительной сутью которого является “слияние художественных энергий”, соединение тезиса с антитезисом, традиции с новаторством» (с. 17). По своим истокам, подчеркивал Л.Г. Андреев, интертекстуальность – это «форма кровосмесительных связей, слишком тесных связей близких родственников», поскольку теория, эстетика, философия искусства, литературная критика «превратились в особую и совершенно самостоятельную сферу интеллектуальной деятельности», независимую от литературы. Р. Барт закрепил такое соотношение своей идеей «чтения-письма»: читать – значит писать, следовательно, читатель преобразуется в литературного критика, теоретика, а литература – в способ размышления о литературе, в саморефлексию («литература для писателей»).

Между тем «живительный процесс образования вариантов художественного синтеза» распространился и на эпоху постмодернизма.

Во главе списка писателей, зачисляемых по ведомству постмодернизма, неизменно располагается Х.Л. Борхес. Он – «интертекстуален»: в реальной действительности он видел прежде всего «океан текстов», призывая к непрестанному их перечитыванию, полагая, что текст создается в самом акте чтения. Борхес несомненно повинен в том, что прочно стоявший веками материк литературы начал сдвигаться в опасном для искусства направлении – «комментирования», которое стало принимать самодовлеющие формы. Однако у Борхеса «культ книги» был иного свойства, чем у постмодернистов: «Библиотека не заменяла для него мир, не разрушала его, преобразуя в скопище знаков, лишенных смысла, а была источником духовного обогащения, безграничного познания... Борхес мечтал вместить “все идеи в одной голове”, все бытие – в двух-трех сантиметрах пространства. Отсюда универсализм этого писателя-“библиотекаря” и его своеобразная фантастика» (с. 19). В его творчестве спасительной оказалась опора на мощные традиции latinoамериканского синтезирующего искусства.

---

<sup>1</sup> Барт Р. S/Z. – М., 1994. – С. 33.

Подтверждая мысль о том, что положительной тенденцией в литературе второй половины XX в. является «плодотворный синтез постмодернистских и немодернистских начал», Л.Г. Андреев выделил в качестве примеров романы аргентинского писателя Хулио Кортасара – «Игра в классики» (1963), «62. Модель для сборки» (1968), «Книга Мануэля» (1973). Здесь «реальность эпохи, реальность Аргентины проступают в хаотической как будто “игре в классики” и возникают явственные очертания “систематической конструкции характеров и ситуаций”» (с. 29).

Знаковыми явлениями постмодернизма принято считать итальянские романы «Если однажды зимней ночью путник...» (1979) Итало Кальвино и «Имя розы» (1980) Умберто Эко. Последний в «Заметках на полях» своего романа говорил об основных приметах постмодернизма, которым и следовал. Однако, по убеждению Л.Г. Андреева, «Заметки» содержат в себе «не один, а два литературных манифеста... и составляют то, что именуется синтезом» (с. 21). Писатель делает заявку и на создание исторического романа в соответствии с *реалистическими требованиями* – чтобы персонажи действовали и говорили в согласии с эпохой; «таким образом, формируются и принцип историзма, и принцип типизации». Но в романе легко вычисляются и постмодернистские ризомы; в нем также присутствуют рассуждения об интертекстуальности – о том, что книги составляют гигантскую библиотеку и каждая следующая «переписывает» предшествующую. Вместе с этим профессиональный историк У. Эко со знанием дела воссоздал здесь эпоху позднего Средневековья. И монастырь с его уникальной библиотекой оказался органически вписанным в тогдашние религиозно-светские отношения. Таким образом, роман «Имя розы» «соединяет тезис постмодернизма и антитезис реализма – в синтезе, выводящем за постмодернистские лабиринты к обновленному жанру романа, возможности которого поистине безграничны» (с. 21). Ту же тенденцию Л.Г. Андреев выявлял в романе У. Эко «Маятник Фуко» (1988).

Примером «реалистически-постмодернистского» синтеза автор статьи назвал роман Джона Фаулза «Женщина французского лейтенанта» (1969), хотя это произведение и входит в ряд постмодернистской классики. Однако «классическим» этот роман становится именно благодаря мастерски осуществленному *синтезу*: с одной стороны (тезис), обнажена условность, сделанность текста; с другой (антитезис) – цитаты из разных источников не погружают в «бездну» постмодернистской

«мысли», но служат воссозданию викторианской эпохи (события происходят в 1867 г.). Фаулз отделял себя от модернистов во всех ипостасях. «Деконструктивизм меня отталкивает», – добавлял он, не находя в авангарде никакой глубины (с. 22). Это подтверждают его новелла «Башня из черного дерева» (1974), а также романы «Дэниэл Мартин» и «Волхв» (оба – 1977). Последний – «социально-психологическая эпопея современности», разыгранная с помощью «инструментов современной литературы, т.е. еще один вариант синтеза» (с. 23).

Можно с уверенностью говорить, о национальных нюансах и превосходстве английской прозы над французской, обобщал Л.Г. Андреев. Здесь в положительном плане сказался «традиционализм английского сознания». Не случайно, что именно в Англии появился роман, в котором есть типические обстоятельства и типический характер – образ постмодерниста в постмодернистскую эпоху. Речь идет о романе Малькольма Брэдбери «Профессор Криминале» (1992). Его герой излагает в своей аудитории истины постмодернизма, рассуждает «о смерти субъекта, о закате метаповествований, об исчезновении личности во времени, когда везде и всюду симулякры», но все это – «пустопорожняя болтовня на модные темы, которой предается распутник и агент госбезопасности» (с. 25). И для Питера Экройда («Завещание Оскара Уайльда» – 1983, «Процесс Элизабет Кри» – 1994) «различные постмодернистские идеи и приемы совмещаются с традиционными повествовательными принципами», «социальной озабоченностью» и «конкретно-историческим обоснованием событий» (с. 26).

Самое краткое определение художественного синтеза дал, по мнению Л.Г. Андреева, «один из лучших российских прозаиков последнего десятилетия» XX в. – Андрей Дмитриев («Поворот реки», «Закрытая книга»). На вопрос, как назовут будущие историки литературы основное направление 90-х годов, писатель ответил: «Реализм, который вобрал в себя приемы тоталитарных направлений – от авангарда до постмодернизма»<sup>1</sup>.

В России «к спекулятивному характеру постмодернизма... добавляется особый привкус эпохи, когда обретенная, наконец, свобода превращается в чисто российское бесовство, в Гуляй-поле беспредельного цинизма и беспардонного невежества. Российской постмодернизм пахнет *русским бунтом, бессмысленным и бес-*

---

<sup>1</sup> «Ex Libris НГ». – М., 1999. – 30 дек.

*пощадным»* (с. 34–35). Поскольку отечественный постмодернизм не возникал естественным – «западным» – путем, т.е. на развалинах модернизма, постольку «он чаще предстает в варианте “игры”, “розыгрыша”, а также оружия полемики, отрицания “уже сказанного”, его пародийной деформацией. Постмодернизм у нас скорее используется как прием, нежели как метод, прием порой предназначенный отнюдь не для постмодернистских целей» (с. 35).

Отечественный постмодернизм не мог не «цитировать», не ориентироваться на доминировавшую десятки лет социалистическую культуру. «Непременная постмодернистская пустота, исходный хаос приобрели здесь специфический смысл крушения господствовавшей идеологии, падения идолов предшествовавшей эпохи. А это привело в наш постмодернизм интонации критические, сатирические» (с. 36). Таков и один из самых обсуждаемых романов – «Чапаев и Пустота» (1996) В. Пелевина.

По мнению автора статьи, удачную попытку разоблачения постмодернизма его же средствами предпринял Юрий Малецкий в повести «Любью» (1996). По признанию писателя, он видит в своем произведении «усилие по преодолению постмодернизма... его перерождению изнутри»<sup>1</sup>. Другой пример – роман-комментарий Евг. Попова «Подлинная история “Зеленых музыкантов”» (1999). Используя закрепившийся в постмодернизме прием комментирования текста, писатель «на самом деле создает вариант художественного синтеза, успешно совмещая “старый” и “новый” опыт, “тезис” традиционного повествования и “антитезис” романа-комментария». В результате комментарий не разрушает повествовательную структуру, но расширяет пространство романа «до прямой публицистической оценки изображаемого (в комментарии множество подлинных фактов советской и постсоветской истории в своем объективном содержании)» (с. 36).

По убеждению Л.Г. Андреева, лишь определив соотношение категорий «синтез» и «интертекстуальность», можно будет реально оценить роль постмодернизма в искусстве, в отличие от заявленных им безмерных притязаний.

*А.А. Ревякина*

---

<sup>1</sup> Континент. – М., 1997. – № 93. – С. 356.