

## Марко Ристич о психологии художественного творчества и принципах современного искусства

Приступая к характеристике воззрений сербского авангардиста Марко Ристича в области особенностей психологии художественного творчества, приведем высказывание о литературном авангарде известного историка сербской словесности Йована Деретича. С его точки зрения, сербский авангард включал в себя два основных направления — экспрессионизм и сюрреализм (сербский термин — «надреализм»). Последний он считал самым «организованным и определенным в своих устремлениях» авангардистским течением, вершиной авангарда и одновременно попыткой привести поэтическую революцию в контакт с революцией общественной. Широко известно, что Марко Ристич (1902–1984) являлся крупнейшим представителем и главным идеологом сербского литературного авангарда и, в частности, сюрреализма в сербской литературе. Деретич в своей Истории пишет, что Ристич всегда «придерживался основных положений сюрреализма, касающихся природы и функций литературы и искусства». Поскольку искусство, по мысли Ристича, рождается из наиболее глубоких жизненных потребностей и стремления человеческого духа раскрыть свою природу, художественное творчество не должно ничем контролироваться — ни «требованиями здравого разума, ни эстетическими канонами, ни практическими потребностями общества, ибо все это ограничивает свободу творчества, без которой нет истинного искусства»<sup>1</sup>.

Литературное творчество Ристича весьма многообразно по своим формам и жанрам. Он был не только автором художественных произведений, написанных в русле сюрреализма, среди которых особенно известна поэма «Турпитуда», изданная в 1938 г. с рисунками Крсто Хегедушича<sup>2</sup>. Он был также блестяще образованным философом, общественным деятелем, дипломатом, автором целого ряда статей литературно-критического характера, в которых затрагивались вопросы развития современного искусства

---

<sup>1</sup> *Deretić J.* Kratka istorija srpske književnosti. Beograd, 1987. S. 153.

<sup>2</sup> *Ristić M.* Turpituda. Beograd, 1938.

в целом, как в связи с политическими событиями, современником которых он был, так и в связи с историей европейской культуры, с ее традиционными направлениями. Часть их них представлена в сборнике «История и поэзия» («Историја и поезија»)<sup>3</sup>, который объединяет статьи и эссе, написанные им на протяжении 1934–1956 гг. Это «Нравственный и социальный смысл поэзии» («Морални и социјални смисао поезије», 1934), «Предисловие к нескольким ненаписанным романам и Дневник этого предисловия» («Предговор за неколико ненаписаних романа и Дневник тог предговора», 1935), «История и поэзия в свете пламенеющей Испании» («Историја и поезија у светлости пожара Шпаније», 1936), «Из ночи в ночь» («Из ноћи у ноћ», 1940) «О модерне и модернизме, снова» («О модерном и о модернизму, опет», 1955). Созданные в разные годы, эти статьи позволяют нам не только составить представление о характере и развитии взглядов Ристича на проблемы современной культуры, проследить ряд этапов осмысления им «нового» искусства, но и ознакомиться с его взглядами на проблемы философии и психологии художественного творчества применительно к последнему.

Впервые Ристич пишет об авангарде в 1924 г. Его статья в еженедельнике «Сведочанства» («Свидетельства»), который он — после окончательного разрыва с Милошем Црњанским — учреждает в содружестве с Растко Петровичем, Миланом Дединцем и Младеном Димитриевичем, была первой статьей в тогдашней Югославии, посвященной этому течению. В 1930 г. он принимает активное участие в формировании группы белградских авангардистов и создании движения авангардизма. Тогда же, в сотрудничестве с Душаном Матичем, он пишет манифест под названием "Позиция авангардизма" (*Signatura Rerum*), подписанный одиннадцатью сторонниками этого направления — в нем, в завуалированном виде, содержалось заявление о поддержке авангардистами идей социалистической революции. Этот манифест был запрещен, а его тираж арестован. Среди трудов, написанных им в начале 30-х годов — «Набросок к феноменологии иррационального»

---

<sup>3</sup> *Ристић М.* Историја и поезија. Пет есеја. Београд, 1962. Далее в тексте цифры в скобках означают номера страниц данного издания.

(«Нацрт за једну феноменологију ирационалног»), — обобщающий идейный и теоретический опыт авангарда, — в сотрудничестве с Кочей Поповичем (1931 г.).

В январе 1932 г. Ристич учреждает журнал «Сюрреализм сегодня и здесь» («Надреализам данас и овде») и печатает его первые выпуски; издание вызвало живой интерес французских авангардистов. В творческой судьбе писателя немаловажную роль сыграло сотрудничество с Мирославом Крлежей, который в 1934 г. пригласил его к сотрудничеству в своем журнале «Данас». Этот журнал выходил на протяжении января–мая 1934 г. при участии Милана Богдановича, Васы Богданова, Веселина Маслеша, Августа Цесарца, Бранка Гавелы, Хасана Кикича, Васы Срзентича и других литераторов, вплоть до его закрытия, в Белграде. Именно в двух первых выпусках издания и было опубликовано эссе Марко Ристича под названием «Нравственный и социальный смысл поэзии», которое открывает сборник его сочинений «История и поэзия».

Основное внимание автора сосредоточено на анализе сути конфликта современного художника и общества. Ристич пишет, что у деятеля культуры, который осознает свою ответственность за происходящее в обществе, однако находится в положении, когда его индивидуальная жизнь определяется невыносимыми общественными условиями, есть два пути — уйти от реальности с помощью «самоубийства, ухода в пустыню, аскезы, мистического созерцания, пьянства или наркотиков», или, продолжая оставаться в обществе и «не избегая жизни», определиться в этом конфликте(40). Сразу отметим, что нельзя пройти мимо этого «лексического ряда» без комментариев. Довольно любопытно, что самоубийство, пьянство и потребление наркотиков оказываются в определенном смысле равнозначными уходу в пустыню, аскезе и мистическому созерцанию. И то, и другое для автора — всего лишь пути бегства из этого жуткого мира, где невозможно удовлетворить свои потребности, вне зависимости от духовного содержания, наполняющего два ряда понятий (в одном ряду перечисляются действия, ведущие к деградации личности, то есть к разрушению образа Божия в человеке, в другом — к духовному совершенствованию). Богоборчески настроенный автор, таким образом, намеренно отмечает формы нравственности, в которых образ Бога и

связь его с человеком имеют определяющее значение, и становится проводником новой, безрелигиозной, «освобождающей» морали. При этом по логике вещей ненужными и вредными становятся не только религиозные устремления и нравственность как таковые, но и художественные формы, в течение веков рождавшиеся в качестве ответа на духовные запросы и потребности человека. Как отмечал Йован Деретич, одной из дальних целей поэзии Ристич считал преодоление эстетизма; она должна целиком стать на службу обществу. Непонятно, правда, что при этом должно остаться от нее как от поэзии. Дальнейшее рассуждение Ристича постепенно подводит нас к его представлению о действительно насущных — с его точки зрения — потребностях. Автор «Истории и поэзии» подробно рассматривает роль поэзии как инструмента познания и пути формирования нравственной позиции человека, в частности, пытаясь дать определение психологических истоков поэтического творчества. Исходя из того факта, что внутренняя жизнь каждого человека находится в «неисчерпаемом диалектическом бытии и развитии», интенсивностью которого, по мнению писателя, определяется сама ценность личности, он утверждает, что природа, по его выражению, «психической дисгармонии» (или «гармонии») некоторых людей такова, что поэтическое выражение является своего рода необходимостью или естественным выражением их духовной жизни. В соответствии с этим поэтическое творчество является для них не роскошью или досугом, а «некоей вполне оправданной компенсацией» за все то, чего они были лишены под давлением внешних и внутренних препятствий. С точки зрения Ристича, лишь в том случае, если поэтическая деятельность является результатом аутентичной психической действительности, желания, а не амбиции или корыстолюбивых побуждений, она будет представлять собой нравственный поступок (20). Весьма значимым становится здесь понятие «желания» (человеческой потребности) в его противопоставлении внешним (подавляющим человека) обстоятельствам как находящее свое соответствие в положениях марксизма (27). Являясь «интуитивным методом познания субъективности и внешней действительности и их реальных отношений», поэзия рождает свое неизбежное следствие — бунт против рационалистического порядка в мире; как

род нравственной деятельности, она дает пищу для дедуктивной работы сознания.(29–30). Именно такую поэзию Ристич называет истинной; такая поэзия, с его точки зрения, «неминуемо должна быть революционной». Бунтарский смысл поэзии на психологическом уровне заключается в том, что инстинктивное желание (подавленное в подсознании для того, чтобы быть воплощенным поэзией и в поэзии), вносит в поэзию весь свой «первобытный», подавленный (и тем более опасный) потенциал (21). Настоящая, искренняя поэзия «не может предать живое содержание желания, из которого происходит и чьим осуществлением воплощением является» (21). Поэзия, по словам писателя, «взрывает и революционизирует установленный и санкционированный психический порядок (бытие психики), воплощает в себе прорыв и победу чистого и спонтанного стремления к освобождению» (22). Важнейшая функция поэзии, по Ристичу, — показать, что «духом господствуют армии мрака и обмана, заставить сознание испытывать природу, искать причины внутреннего раздора, от которого страдает само сознание и которое есть упорная борьба инстинкта и совести». Как видим, «совесть» в рассуждениях автора тоже постепенно переходит в разряд «отживших свое» понятий, инстинкт же подбирается к «пьедесталу почета», желая получить статус уважаемой потребности.

Для автора, абсолютизирующего значение «потребности» вне ее духовного содержания, а точнее, настаивающего на необходимости высвободить все то, что «прячется» в подсознании, становится просто незаметным собственное соскальзывание к вульгарно-примитивным представлениям о роли поэзии. «Мрак и обман», о которых говорилось в приведенной выше цитате, очевидно, включают в себя и столь непереносимый для автора религиозный «опиум». Продолжая свою мысль о назначении поэзии, Ристич утверждает, что она есть путь к осознанию борьбы между человеческими потребностями и общественной системой, которая препятствует их удовлетворению.

Судя только по этим высказываниям сербского идеолога авангарда, можно сделать заключение, что его концепция художественного творчества и более узко — концепция истинной поэзии — формировалась, с одной стороны, под сильным влиянием

того направления в психоанализе, которое было связано с именем Зигмунда Фрейда и, с другой, опиралась на некоторые положения марксизма, в тех случаях, когда выявлялись точки соприкосновения с ним в идейном плане, прежде всего в части непосредственных взаимоотношений художника (поэта) и общества.

С удивительной бескомпромиссностью настаивает Ристич на необходимости освободиться от уз традиционализма, который не предполагает бунта. Без бунта, — как считает он, — возможно, нет «освобождения» как художника, так и человека вообще. Здесь нелишне задать Ристичу вопрос, куда это освобождение ведет? Ведь потребности, которые не позволяет удовлетворить пребывание в «оковах» традиционализма, по всей видимости, довольно примитивны, и именно за их скорейшее удовлетворение ратует марксизм, если речь идет о связанности человека общественными условиями. Поэтому единственный вывод, который мы можем здесь сделать (а по сути дела, это есть и вывод Ристича), — что желаемый бунт есть бунт против Творца и устремление в «тьму ночи», в объятия Люцифера (о «люциферских» стремлениях в человеческом подсознании и, соответственно, в творчестве, Ристич говорить не устает).

Вполне оправданным, думается, было бы здесь заключение, что разрыв с традиционализмом во имя подобных целей ни к чему иному, кроме как к разрушению образа Божия в человеке, привести не может.

Рассматривая эту тему применительно к живописи Серебряного века, и касаясь темы «праздника» в искусстве начала XX столетия, искусствовед В. Кутковой справедливо замечает: «Будет ошибкой относить авангард к карнавальной культуре, напротив, его вызовы Р. Лахман справедливо называет «антипраздником»<sup>4</sup>. Авангардистский эпатаж, как и любой другой скандал, имеет целью выбить человека из жизненного ритма, из сложившегося цикла его бытия отнюдь не ради духовного пробуждения. У скандала и праздника как таковых общее то, что они оба условно прерывают течение времени, однако христианский праздник, прерывая,

---

<sup>4</sup> *Lachmann R.* Gedachtnis und Literatur. Intertextualitat in der russischen Moderne. Frankfurt am Main, 1990. С. 259.

делает человека причастным блаженству вечности, а скандал делает причастным вечным мукам ада. Авангард становится воплощением дисгармонии<sup>5</sup> и дает выход почти необузданной энергии художника<sup>6</sup>.

В своих сочинениях Ристич уделяет особое внимание отношению к традиционной, так называемой «чистой» лирике. Для него чистая поэзия есть прежде всего поэзия сентиментальная, сентиментальность же он трактует как «ложную форму чувствительности», приводя при этом слова Милана Богдановича о ней как о «слезной завесе перед глазами». По мнению Ристича, сентиментальность в поэзии надо клеймить и высмеивать, но не с рационалистической, а с диалектико-материалистической точки зрения. Умирание сентиментальной поэзии, которое имеет место в переживаемую им эпоху, не означает, как он говорит, конца поэзии вообще. Ристич придает особое значение понятию чувствительности как «первичному факту психической жизни» и, стало быть, одному из главных объектов художественного воплощения в поэзии. Первостепенная же роль поэзии, по его мысли, заключается в формировании современного сознания, и она сможет выполнять эту роль лишь в том случае, если будет обладать спонтанностью лирического стиха, а не станет псевдо-лирическим обобщением уже давно «изъезженных» мотивов. Для современной поэзии, по Ристичу, важны мотивы-побуждения, а не мотивы-темы, поэзия должна углублять и развивать человеческое сознание, делать человека способным к внутренней работе, к революционной акции (вновь обратим внимание на тождество этих понятий для автора). В связи с этим он поднимает вопрос об утилитарной ценности, о степени полезности поэзии для общества: она, по мнению писателя, зависит от аутентичности побуждений. Поэзию предадут, если занимаются ею из корыстных интересов, к числу этих

---

<sup>5</sup> А. Крученых утверждал: «Гармонии противопоставляется дисгармония [...] Симметрии — диссимметрия [...] Конструкции противопоставляется дисконструкция» (*Крученых А.* Канон сдвинутой конструкции // *Пощечина общественному вкусу: В защиту свободного искусства.* Стихи, проза, статьи. М., 1913. С. 100).

<sup>6</sup> *Кутковой В.* Икона и авангард: место встречи — Россия, время — Серебряный век. [Электронный ресурс] // *Православие.ru.* URL: <http://www.pravoslavie.ru/30718.html> (дата обращения: 08.07.2018).

«интересов» он относит славу, деньги, положение, авторитет и даже веру. В жертву этому, с его точки зрения, в этом случае приносится то, что представляет непосредственный интерес для человека.

Традиционная «чистая» лирика, по Ристичу, реакционна (здесь вновь сталкиваемся с «подведением» литературоведческих понятий под марксистские схемы). Точнее, она реакционна потому, что попросту не является поэзией, а представляет собой «утилитарную обработку и эксплуатацию статической картины чувства как поэтической темы», ибо искажает нравственный смысл и динамику этого чувства. Искажение же заключается в том, что эта поэзия не имеет «инстинктивной импульсивности, способной разрушить гармонию, внесенную посредством разума» (32).

Остается не вполне понятным, почему за гармонию (в частности, в традиционной культуре), отвечает именно разум и почему только разрушающие гармонию произведения отвечают вкусам автора.

Попробуем разобраться, почему именно. Выделяя «импульсивность» как важнейшее качество поэзии, Ристич видит в ней проявление ее «бунтарского» характера. Поэзия должна ломать границы условного и дозволенного, нести в себе протест, — в противном случае ее художественные достоинства превращаются в художественные просчеты, обнажают нравственную и эстетическую незрелость автора, более того, несут в себе художественный обман. Сентиментальность же, о которой упоминалось выше, есть для Ристича воплощение коренных недостатков традиционной поэзии. Иными словами, Ристич отрицает не чувствительность как таковую в качестве предмета поэтического творчества, а лишь ложно понятую чувствительность. Одно из существенных различий «новой» и традиционной лирики, в таком случае, — в характере и содержании служащего таким объектом «чувства». Ристич подчеркивает, что он обрушивается не на традиционную поэзию в целом, а именно на лирику сентиментального характера.

По целому ряду причин — только некоторые из его трудов понятны в какой-то степени читающему их впервые. Из числа отечественных поэтов-традиционалистов особенное раздражение вызывал у него поэт Йован Дучич; по-видимому, не только его поэзия, но и его образ и характер деятельности в целом. (Он был

успешным дипломатом, дослужился до ранга посла, представлял с 1910 г. до начала Второй мировой войны Сербию, а затем Королевство сербов, хорватов и словенцев в ряде зарубежных стран. — *примеч. редактора*).

Здесь мы подходим к одному из важнейших положений, касающихся мировоззрения Ристича как представителя авангарда, связанных с его видением сути творческого процесса. Автор утверждает, что человеческий дух охватывает не только категории сознательной мысли, но психическое существо человека в целом, включая инстинктивные, отражающие материальную, биологическую жизнь и «вытесненные, латентные его элементы» (17). Более того, автор дает определение внутренней жизни человека, которое особенно выразительно — подчеркивает особенности его мировоззрения как сугубо материалистического: «Внутренней жизнью может быть [...] названо патетическое, кипучее и глухое брожение и схождение внутренних противоречий, та борьба и сочетание Эроса и инстинкта смерти, та беспрестанно наталкивающаяся на препятствия и постоянно обнаруживающаяся циркуляция между сознательным и бессознательным, [...] тот драматический круговорот энергии, который в непрестанных противопоставлениях и уравновешивании совершается между ним (человеком) и миром».

Именно здесь, пожалуй, и следует искать основы противопоставления традиционной литературы литературе новой (то есть соответствующей идеалу автора): Ристич особо подчеркивает, что он не приемлет представления о трансцендентном генезисе духа, утверждая вслед за Фрейдом, что дух, в своем происхождении и в своей динамике, должен быть идентифицирован с сексуальным инстинктом; как таковой он есть активная сила, способная влиять на мир и совершенствовать его (15). Это, пожалуй, самый поразительный и самый вызывающий итог философских размышлений Ристича, обнаруживающий вместе с тем трагическую безысходность последних, несмотря на их якобы «жизнеутверждающий» смысл. Однако продолжим следование за ходом его мыслей.

Тезис о бунтарском содержании истинной поэзии содержит перечень бунтарей — общественных деятелей и бунтарей — великих поэтов прошлого, безотносительно к характеру их творчества. Среди них — Дж. Бруно, Маркиз де Сад, Ф. Гойя, К. Маркс,

П.А. Кропоткин. Из бунтарского содержания «истинной» поэзии вытекает еще один тезис Ристича, касающийся предназначения поэзии в целом. А именно, с ее помощью (отметим, что поэзия есть для Ристича синоним искусства) должна быть побеждена тирания истории («Сон и истина Дон-Кихота», 286). Победа эта должна быть выражена в том, чтобы над явлениями внешнего мира и природы стал бы господствовать внутренний мир. Необходимо овладеть всем, «что несет в себе зло, что враждебно и немилосердно». Более того, необходимо создать «мифологический и символический, но реальный мир, [...] из которого можно было бы без унижения смотреть на мир уродства и фатальности». Однако, как овладеть злом, если выпустить наружу все свои, томящиеся в подсознании, желания, — ведь это невозможно без помощи столь милых автору «демонических» начал! Наверно только в том случае, если не отождествлять их с истоками зла, чего автор, в соответствии со своим мировосприятием, разумеется, и не делает. А значит, следует заключить, что в демоническом начале он усматривает огромные возможности для человеческого прогресса, для самоутверждения человека без Бога. Кроме того, продолжая свои рассуждения, Ристич совершенно очевидно впадает в противоречие с самим собой, допуская возможность творчества ради творчества, то есть искусства для искусства. Он привносит в это допущение (которое, разумеется, немыслимо без предварительного признания трансцендентности духа, яростно им отрицаемую) дополнение о необходимости творить в соответствии с постоянно совершающейся в истории *драмой человека* (курсив Ристича, 286). Основная же драма человека состоит в неосуществимости его *желаний*, долженствующих быть при этом вытесненными из сознания, при этом именно *общественные условия* не дают человеку реализовать его желания. Здесь вновь возникает необходимость опоры на марксизм: «Действительно, сегодня нельзя миновать, обойти общественные условия, в которых живут люди, нельзя забыть о них, нельзя [...] не говорить о насилии, страдании, крови, о безобразной grimase капитала» (289).

Итак, истинный поэт есть, во-первых, бунтарь, он протестует своим творчеством против власти, против насилия, против устоявшихся, но нечеловечных форм жизни; во-вторых, он в своем

творчестве выходит за пределы своего личного мира и ощущает себя одним из братьев-борцов. «Через поэзию становятся братьями, (через нее братья) узнают друг друга и объединяются» («Сон и истина Дон-Кихота», 286). Речь идет о братстве революционных художников, которые должны поднять свои творческие идеалы как знамена (291). Таким образом, Ристич признает истинно поэтическими творения, содержащие бунтарское начало, отрицание существующего порядка вещей (прежде всего, неприемлемых условий жизни человека, создаваемых общественным строем). Настоящий поэт в его представлении тот, кто предпочел воплотить в творчестве не узколичные, а общественные идеалы. Однако эти заявления Ристича, опирающиеся на расхожие, питавшие как авангардистов, так и представителей социалистического реализма марксистские установки, являются лишь вершиной айсберга, который появляется перед нами во время чтения еще одной его статьи из указанного сборника, а именно, статьи «Из ночи в ночь» (313).

Эта статья показывает, что марксистские положения были для него своего рода лозунгами, внешним и для чего-то необходимым ему прикрытием. Но марксизм не мог объяснить глубинной сути его взглядов на художественное творчество. Или, по крайней мере, был слишком однобок, чтобы ее объяснить.

В эссе «Из ночи в ночь» Ристич неожиданно для нас обращается к теме Средневековья. Объектом его размышлений служит здесь фреска с изображением Страшного Суда, находящаяся во флорентийской церкви Санта Мария Новелла и написанная Нардо ди Чоне, учеником Джотто. По мнению Ристича — и это, по видимому, верно — изображение целиком следует концепции ада, воплощенной Данте Алигьери в его «Божественной комедии». Толкование этого изображения автором, однако, весьма своеобразно: «[...] в этой крутой, схоластической классификации адских мук проторила себе дорогу мрачная и сырая, судорожная, а в сущности сексуальная, хотя и одухотворенная религиозным ужасом, фантастика мести, чувственных мечтаний и бессознательного юмора» (322).

Можно было бы задать вопрос — в чем видит здесь автор сексуальность? Неужели лишь в обилии изображенных художником голых тел или в возможности извращенного любования телесными

страданиями («[...] теологически упорядоченный хаос измученных, переплетенных, разорванных [...] белых тел, стен, камней, змей, демонов», 325)? Продолжая чтение эссе, мы отмечаем, что исходным и основополагающим представлением здесь становится так называемый Ночной Дух (люциферское, дьявольское начало, соприкасающееся, по мысли автора, с природным — инстинктивным и аффективным дионисийским началом, 333). Средневековый «мрачный, сатанинский Дух Ночи», по словам Ристича, пережил свое время (то есть ту древнюю эпоху, он существует и поныне) и то и дело находит своих медиумов в бунтарях-мечтателях (329).

Таким образом, бунтарское начало в искусстве, о котором шла речь выше, вполне очевидно соотносится с понятием начала дьявольского. Более того, Ристич отмечает здесь разнообразие форм и постоянство присутствия, как он выражается, человеческого «нокторна» в европейском искусстве — с XIV в. вплоть до наших дней — и приводит огромный список поэтов и художников в широком смысле этого слова, в жизни или в творчестве которых это «полиморфное и гротескное присутствие ночного демона» очевидно. Среди них — И.-С. Бах, В.А. Моцарт, Дж. Байрон, А. Мицкевич, Н.В. Гоголь и многие другие (список мелким курсивом занимает в книге две страницы).

И здесь вновь хотелось бы заострить внимание на отношении авангардиста Ристича к традиционному искусству. Сразу же следует отметить противоречивость его рассуждений. Бунт для него — вытаскивание наружу плотских страстей человека как вечно зажимаемых традиционной моралью. При этом Ристич, к сожалению, не видит того, что «ночной демон» у Гоголя отнюдь не занимает доминирующего положения, ему у Гоголя отнюдь не все позволено, его, если так можно выразиться, «держат на цепи». Русский классик не мог его «отпустить». А ведь именно вседозволенности для ночного демона в литературе требует Ристич.

Говоря об образах ада в искусстве, Ристич приводит дежурную ссылку на классика марксизма — а именно, на слова Энгельса об обитателях ада «как существах вне времени и пространства, созданных клириками и вскормленных массой угнетенных». Далее автор переходит к художественному значению «адских» образов. Они, по его мнению, имеют «таинственную,

суггестивную и привлекательную, гравитационную силу живого, влиятельного искусства».

Здесь мы имеем возможность еще раз убедиться в том, что разграничение представлений о традиционном, с одной стороны, и новом (то есть, по его мнению, истинным) искусством для Ристича лежит вовсе не во временной, а в духовной плоскости: присутствию в художественном произведении будоражащего сознания «люциферского» начала, охватывающего собой Эрос и Смерть, их «содружество», их непрестанное состязание. Главный источник художественного творчества, — в соответствии с концепцией Фрейда, — следует искать «в сублимированной жизненной и животворной силе Эроса», в борьбе между Эросом и смертью, в которой Эрос вынужден уступить смерти. В таком контексте становится более объяснимым «сексуальное» значение упомянутых выше образов ада. Ристич останавливается и на амбивалентном смысле смерти, на ее неоспоримо притягательной для нас силе как воплощенной (средствами искусства) угрозе — патетической, гротескной, романтической... «Победа смерти есть в то же время победа жизни», ибо через все смерти и умирания жизнь продолжается в бесконечность (338).

Весьма существенна затрагиваемая Ристичем проблема отношения человека к смерти, выраженного как протест через ее высмеивание. Художественные произведения и плоды фантазии, в которых, по словам автора, преобладают мрачные «сферические акценты психической inferнальности», «средневековые и бунтарские, неразумные и упрямые», очень часто имеют «неоспоримо юмористический характер». Юмор, как утверждает Ристич, — очевиден в произведениях В. Шекспира, Дж. Свифта, П. Брейгеля, Ф. Гойи, Г. Лихтенберга, Н.В. Гоголя, О. Домье, М. Крлежи, а также в огромном числе сказок, легенд и преданий, в заговорах, народных песнях. Особо отмечая «философское» отношение народа к смерти, он напоминает при этом о ее шутовском обыгрывании, о том, что отрицать «люциферское начало» можно не только злыми огнями и «рогатыми молниями», но «лунным светом и юмором» (334). Не устаешь удивляться тому, как Ристич «жонглирует» представлениями о темном начале в человеке и творце, представляющем собой, с одной стороны, основу для творчества-

сопротивления, и, с другой — требующем своего отрицания и преодоления, в частности, с помощью юмора.

Знакомясь с изложенными в выше упомянутом эссе представлениями Ристича о средневековом искусстве, мы, разумеется, не можем (продолжая тему «праздника»), не вспомнить об исследованиях М.М. Бахтина, о введенном им в научный оборот понятии смеховой культуры Средневековья, об упоминавшейся им амбивалентности восприятия народом бытия в его постоянном движении от смерти к рождению, от старого к новому, о гротескных образах карнавала<sup>7</sup>. Однако для Ристича «начало люциферского отрицания, которое [...] управляет ночным микрокосмическим адом», есть не некой ограниченной областью человеческого сознания, в том числе сознания простого народа, время от времени проявляющей себя в искусстве, а едва ли не фундаментальным принципом, заложенным в каждом истинно художественном произведении. «Ночная сторона психического бытия» художника, «срамные и грешные желания», «проклятые демонские фантазии», воплощаемые в литературном сочинении или картине, позволяют ему «попытаться своим творчеством противопоставить себя смерти и жизни, чтобы этим вулканическим злом противостоять всему, что в этой жизни является истинным злом».

Один из главных итогов своеобразного «психоаналитического» литературоведения, точнее искусствоведения Марко Ристича, состоит в том, что художник из подсознания (то есть из демонического начала своего психического бытия) черпает силы для поддержки, для усиления своего сознания, для того, чтобы бороться со злом внешним, злом общественным. Таким образом, круг все-таки замкнулся: Ристичу удалось «склеить» фрейдизм и марксизм, хотя, как мы могли убедиться из целого ряда его высказываний, психоаналитика служит автору гораздо более мощным, чем марксизм, подспорьем в раскрытии принципов истинно современного — как он себе его представляет — искусства (и литературы), призванного строить «новый» мир. В таком мире, где будет

---

<sup>7</sup> *Бахтин М.М.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. Рабле и Гоголь (Искусство слова и народная смеховая культура) // *Он же.* Собрание сочинений в 7 тт. Т. 4 (2). М., 2010. С. 211.

преодолено, наконец, мрачное Средневековье, — а «разогнать своим оружием вампиров средневековой тьмы» может только уже знакомый нам «ночной люциферский дух» (Зло борется со злом!) — человек, очевидно, будет способен удовлетворить все свои, даже и вытесненные в глубины подсознания, желания, обратив возможное в действительное. Но последнее, может быть, еще более существенное для автора, это, конечно же, мир свободный от Бога, мир, в котором на Его место, наконец, сбросив иго общественного зла и распрямившись, встанет человек. Последний тезис гордо звучит в последних строках третьей главы сочинения Ристича о модернизме (1955), именуемой «ERITIS SICUT DII»: «Мы ели, вопреки божьей заповеди, с дерева посреди сада. БУДЕМ КАК БОГИ».

Итак, какова же была роль традиционного культурного наследия прошлого в понимании Ристича, в его представлении о путях развития современного искусства? Как мы видели, он отметил искусство, зажатое тисками рационализма, и при этом не вполне понятно, какое именно искусство или какую литературу он имел в виду, ибо в традиционной литературе не так много течений, основанных именно на рационализме. Возражение против «рационализма» только одно — он не дает выхода «демоническому» началу в психике и творчестве. Сентиментальная лирика как выражение узколичных переживаний также отвергается, ибо не служит бунтарским устремлениям или противостоит им. Зато большой интерес у Ристича вызывают сочинения авторов прошлого, в которых он обнаруживает проявления все того же «ночного» начала «выхода» желаний и страстей, которые вместе с тем проникнуты юмором как попыткой противопоставить торжество жизни насилию и злу. Таким образом, в качестве «строительного материала для «нового» искусства автор выбирает подходящие или кажущиеся ему подходящими художественные концепции, которые находит в традиционной литературе и культуре. К сожалению, следует подчеркнуть, что он при этом остается далеким от понимания истинного величия произведений, авторы которых в создаваемых ими образах отнюдь не были склонны давать свободу игре демонических сил, а напротив, придерживались представления о победе и торжестве божественного начала, покрившего козни дьявола.

Увы, именно «люциферский дух», а попросту дьявол, вылезавший в сочинениях Ристича «изо всех щелей» с предложением ему поклониться как некоему «здравому» основанию художественного творчества, привлекал его, считавшего, что он способен принести освобождение автору-творцу и, как ни парадоксально, — противостоять мировому злу (увы, лишь в его марксистском понимании). В этом — трагическое заблуждение Ристича как «борца за свободу поэзии будущего».

Он прекрасно понимал ценность традиционной культуры, но она, увы, обладала тем, с чем он не мог смириться. Ему не давало покоя, его просто раздражало вполне очевидное в ней религиозное видение мира — с христианским, а не марксистским представлением о добре и зле. А ведь по сути дела это один из краеугольных камней, на которых зиждется ее величественное здание. Выдернуть этот камень из-под здания культуры будущего Ристич открыто — в отличие от многих других — поставил своей целью. К сожалению, видимо, не учтя того обстоятельства, что поэт будущего может проснуться на обломках. Однако, проснувшись, он не испугается. Вокруг он уже не увидит страшных «вампинов средневековой тьмы». Ему в глаза ласково заглянет дух, отождествивший себя с сексуальным инстинктом. За спиной этого духа будет стоять освобожденная от предрассудков Средневековья, «цивилизованная» и толерантная анти-культура.