

ОБЩЕСТВЕННАЯ АКАДЕМИЯ ЭСТЕТИКИ
И СВОБОДНЫХ ИСКУССТВ



КОМИССИЯ «ИСКУССТВО И ДУХОВНАЯ ЖИЗНЬ ОБЩЕСТВА»
НАУЧНОГО СОВЕТА РОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ НАУК
ПО ИЗУЧЕНИЮ И ОХРАНЕ ПРИРОДНОГО И КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ

АКАДЕМИЧЕСКИЕ

ТЕПРАДИ

восемнадцатый выпуск

Москва
2017

Академические тетради № 18

Редколлегия:

Ю.Б. Боров (главный редактор)

Ш. Алышанов (Азербайджан)

В. Ванслов

А. Васильев

Т. Радионова (ответственный секретарь)

Н. Хренов

М. Шутыч (Сербия)

Художественный редактор В. Адамович

Технический редактор Н. Сироткин

Корректор С. Ивлева



Академические тетради № 18

Содержание

Страница главного редактора

Юрий Боров. Искусство в современном мире	8
Проблемный совет Общественной академии эстетики и свободных искусств	11

Тетрадь первая

ИНФОРМАЦИЯ, ПОРТРЕТЫ, ТРУДЫ	15
---------------------------------------	----

Состав академии	16
----------------------------------	----

Поздравление члена Общественной академии эстетики и свободных искусств Б. Ф. Егорова	20
---	----

Николай Андреевич Хренов – новый член редколлегии	22
---	----

Тетрадь вторая

ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ	25
-----------------------------	----

Никита Сироткин. Обзор мероприятий, посвященных юбилею О. Э. Мандельштама	26
--	----

Игорь Кондаков. «Тайная поэтика» О. Мандельштама	28
---	----

Любовь Кихней. Гераклитов код в поэтике Осипа Мандельштама	42
--	----

Марина Ариас-Вихиль. «Тоска по мировой культуре»: Франция Осипа Мандельштама	70
--	----

Владимир Аристов. Преодоление стихий	92
---	----



Содержание

<i>Тетрадь третья</i>	
КУЛЬТУРОЛОГИЯ	105

Игорь Кондаков. Между сакральным и секулярным . . .	106
Юлий Асоян. Сакральное в русской терминологии культуры XIX в.	152

<i>Тетрадь четвертая</i>	
ТЕАТР	175

Николай Хренов. Театр XX в.: активность архаики в обновлении комического жанра	176
Марк Розовский. «Анна Каренина». Постановочное решение	200
Аркадий Раскин. «Диалоги» Платона. Смена театральной парадигмы	236
Елена Скворцова. Японский театр: переводы японских театроведов с комментариями	250

<i>Тетрадь пятая</i>	
ЕДИНАЯ ИНТОНОЛОГИЯ	285

Марина Кузичева. «О бабочка, о мусульманка...» Осипа Мандельштама	286
Людмила Чвырь. «О бабочка, о мусульманка...» О. Мандельштама. Этнографический комментарий . . .	298
Елена Скворцова. «О бабочка» Мандельштама — «жизняночка и умиранка».....	304



Содержание

Анастасия Чернова. «Белый саван» слов «бабочки» О. Мандельштама	306
Андрей Чагинский. Пересечение интуиций «Восьмистиший» с философской мыслью Аристотеля	308
Таисия Радионова. «Бабочка» Осипа Мандельштама как инструмент познания	310

Тетрадь шестая

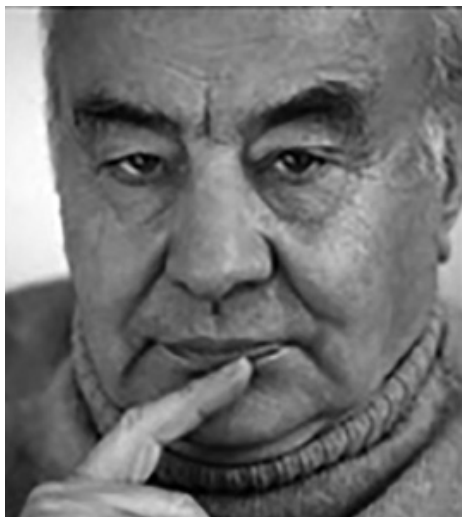
БЮЛЛЕТЕНЬ ИНТЕЛЛЕКТУАЛЬНОЙ СОБСТВЕННОСТИ	321
---	-----

Семен Ерохин. Биологическое искусство	322
Игорь Кондаков. Медиаповорот	324
Татьяна Злотникова. Российский дискурс массовой культуры	328
Роджер Смит. Чем важно движение	330

Тетрадь седьмая

СТРАНИЦА ПАМЯТИ	339
---------------------------	-----

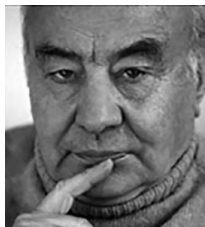
Константин Скворцов. Памяти Фазиля Абдуловича Искандера	340
Наши авторы	342



Юрий Боров



СТРАНИЦА ГЛАВНОГО РЕДАКТОРА



Юрий Боров

Искусство в современном мире

Искусство играет ключевую роль в системе культуры. В рамках искусства осмысляются отношения человека и действительности, оформляются принципы его взаимодействия с внешним миром, формулируются ориентиры дальнейшего развития. Искусство – действительно «учебник» жизни, но не курс лекций о том, как устроен мир, а пособие по созданию его моделей, наблюдение за которыми позволяет понять важные закономерности жизни, а также усвоить границы и возможности ее моделирования, чтобы расширить их.

В последние 100 лет искусство начало осознавать эту свою моделирующую функцию и стало выходить за свои вековые пределы, взаимодействуя с политикой, а позднее – с социологией, дизайном, математикой и т. д. Такая трансформация вызывает к жизни новые способы взаимодействия с искусством, в том числе и в науке. Искусство в современном мире – это и научный эксперимент, и гражданская позиция, и философский опыт.

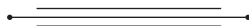
Создавая Академию эстетики и свободных искусств, мы стремились выстроить платформу для освоения гуманитарного опыта человечества, необходимую для дальнейшего развития культуры и демократии. Особенность нашей Академии – сочетание конкретности и всеохватности: эстетика имеет отношение ко всему – от действительности до искусства, от художественного восприятия (рецептивная эстетика) до нашего быта и до техники (дизайн, промышленная эстетика). Свободные искусства могут прочитываться как современные искусства, избавленные от диктата чиновников. И могут прочитываться в свете средневековой традиции как сфера арифметики, геометрии, астрономии, музыки, философии, риторики, грамматики. Академия предполагает взаимодействие теории искусства и его практики, взаимодействие гуманитарных и естественных, фундаментальных и прикладных наук, взаимодействие художников и ученых. Надо развивать гуманитарную культуру, приносящую в общество бесценные дары, развивать ее, не ожидая и не требуя дохода.

Сегодня одна из актуальнейших задач – понять место искусства в широком интеграционном контексте и, с другой стороны, увидеть окружающую нас действительность из перспективы эстетики и гуманитарной науки. Работая над решением этой задачи, Академия из своих членов и приглашенных ученых высочайшего класса формирует проблемный совет, направленный на укрепление широкого междисциплинарного взаимодействия в рамках гуманитарного знания, в том числе между центром и периферией, между российскими и зарубежными институтами и организациями.

Гуманитарная глобализация может стать реальностью лишь с окончанием техногенной цивилизации. Но уже сейчас ее признаки и предпосылки существуют и кажутся тем лучом света в конце тоннеля, который поможет выходу из

современного кризиса. Подождем. Время покажет. А пока будем утверждать и в творчестве, и в научных исследованиях, и в критике принципы и критерии высокого искусства и подлинной духовной культуры, опирающиеся на высшие достижения истории мировой художественной классики и вершины человеческой мысли. Если не мы, то кто же сможет эти достижения сохранить и развить? Хочу надеяться, что мы будем достойны выполнения этой исторической миссии.

Основной площадкой Академии для углубления междисциплинарной работы и расширения возможностей гуманитарного моделирования является альманах «Академические тетради», очередной выпуск которого мы представляем вниманию читателя.



Проблемный совет Общественной академии эстетики и свободных искусств

Создаваемый в рамках Академии проблемный совет предполагает объединение научных сил гуманитарного знания в целях усиления междисциплинарного взаимодействия.

Расширение и углубление взаимодействия требует совершенствования в сфере обмена опытом между центром и периферией, а также между отечественным и зарубежным опытом, что предполагает также участие и общественных организаций.

Возглавляет совет президент Академии – литератор, критик, доктор филологических наук, главный научный сотрудник отдела древнерусской литературы ИМЛИ Российской академии наук, профессор Московского архитектурного института, действительный член Международной ассоциации эстетиков, академик и президент Общественной академии эстетики и свободных искусств, почетный академик Академии художеств РФ **Юрий Боров.**

Направления совета и ведущие направлений

Философия

Проблема глобального прогнозирования. **А. П. Назаретян,** доктор философских наук, российский специалист по политической психологии, культурной антропологии и методологии междисциплинарного синтеза, член Академии космонавтики им. К. Э. Циолковского, Российской академии естественных наук, Международной исторической ассоциации. Почетный профессор Международного университета «Дубна», главный научный сотрудник, руководитель Центра мегаистории и системного прогнозирования Института востоковедения РАН, главный

редактор журнала «Историческая психология и социология истории».

Эстетика и философия искусства. Почетный академик Академии художеств РФ, доктор филологических наук, профессор **Ю. Б. Борев**, Москва, ИМЛИ РАН.

Философия, литературоведение. **В. К. Кáнтóр**, писатель, литературовед, доктор философских наук (ординарный профессор философского факультета Высшей школы экономики в Москве (НИУ ВШЭ)).

На пути к целостному знанию: единая интонология. **Т. Я. Радионова**, кандидат философских наук, ученый секретарь Академии эстетики и свободных искусств, Москва.

Культурология

Теория и история культуры. **И. В. Кондаков**, доктор философских наук, профессор кафедры истории и теории культуры факультета истории искусства РГГУ, член-корреспондент РАЕН, Москва.

Массовая культура. **Т. С. Злотникова**, доктор искусствоведения, проф. каф. культурологи ЯГПУ, Ярославль.

Культурология. **Е. Скворцова**, доктор философских наук, ведущий научный сотрудник отдела сравнительного культуроведения Института востоковедения РАН.

Искусствоведение

Теория и история искусства. **Н. А. Хренов**, доктор философских наук, профессор кафедры эстетики, истории и теории культуры Всероссийского государственного университета кинематографии им. С. А. Герасимова, главный научный сотрудник сектора зрелищно-развлекательной культуры, Москва.

Социология кино. **М. И. Жабский**, доктор социологических наук, заведующий отделом социологии кино Научно-исследовательского института киноискусства, Государственный институт искусствознания, Москва.

Инновационные технологии в искусстве. **С. В. Ерохин**, доктор философских наук, кандидат экономических наук, ведущий научный сотрудник философского факультета Московского государственного университета им. М. В. Ломоносова.

Русский фольклор: аудиовизуальное пространство. **В. Н. Никитина**, кандидат искусствоведения, член Союза композиторов РФ и Этнографической комиссии РГО, старший научный сотрудник Государственной консерватории им. П. И. Чайковского (ПНИЛ).

История

История, антропология. **Л. А. Чвырь**, доктор исторических наук, главный научный сотрудник Института востоковедения РАН, Москва.

Гуманитарные науки: история и теория. **Роджер Смит**, PhD, Reader Emeritus (почетный ридер) Университета Ланкастера (Великобритания), ассоциированный сотрудник Института философии РАН (Москва).

Психология

Общая и экспериментальная психосемантика. **В. Ф. Петренко**, доктор психологических наук, член-корреспондент РАН; член Европейской ассоциации по психологии личности (EAPP) с 1990 г.; член Европейской ассоциации по теории персональных конструкторов (ЕАРСР).

История психологии. **И. Е. Сироткина**, кандидат психологических наук, PhD, ведущий научный сотрудник Института истории естествознания и техники, Москва.

Проблемы авторского права в искусстве. **А. В. Агошков**, главный редактор издательства «Наука и культура», кандидат философских наук.

Издательское дело. **Б. В. Орешин**, директор издательства «Прогресс-Традиция».





Б. Лежен. Мемориальная доска О. Э. Мандельштаму в Париже



ИНФОРМАЦИЯ, ПОРТРЕТЫ, ТРУДЫ

Тетрадь первая

СОСТАВ АКАДЕМИИ

По отделению художественного творчества

Васильев Анатолий Александрович – театральный режиссер, художественный руководитель театра

Виноградов Олег Михайлович – артист балета, хореограф, сценарист и постановщик балетов

Кушнер Александр Семенович – поэт

Мартынов Владимир Иванович – композитор

Розовский Марк Григорьевич – режиссер, драматург и сценарист, композитор, прозаик, поэт

Соткилава Зураб – оперный певец

Урошевич Влада (Македония) – поэт, прозаик, эссеист

Фоменко Анатолий Васильевич – пианист

Хуциев Марлен Мартынович – кинорежиссер

Яблонский Дмитрий – дирижер, виолончелист

Яблонская Оксана – пианистка

По отделению эстетики, теории культуры, литературоведения, искусствознания

Алышанов Шириндил – заведомом теории Института литературы им. Низами Национальной академии наук Азербайджана, директор азербайджанского издательства «Наука»

Балтабаев Хамидулла Убайдуллаевич – доктор филологических наук, профессор Национального университета Узбекистана, специалист по истории и теории литературы, эстетике и искусствоведению

Борев Юрий Борисович – теоретик культуры, эстетик, главный редактор журнала «Академические тетради»; доктор филологических наук, профессор Московского архитектурного института, главный научный сотрудник ИМЛИ РАН, член Международной ассоциации эстетиков

Бочаров Сергей Георгиевич – филолог, ведущий сотрудник ИМЛИ РАН

Ванслов Виктор Владимирович – искусствовед, директор Научно-исследовательского института теории и истории изобразительных искусств Академии художеств

Егоров Борис Федорович (С.-Петербург) – русист, доктор филологических наук, профессор

Микушевич Владимир Борисович – религиозный философ, профессор Института творчества и журналистики, поэт, переводчик

Миролюбов Иоанн – иерей, доктор теологии

Петров Александр (Сербия) — доктор философских наук, профессор. Сотрудник Центра исследований России и Восточной Европы при Университете Питсбурга (США), член Американской ассоциации славянских, восточноевропейских и евразийских исследований. Член Союза писателей Сербии и ПЕН-клуба

Прожогина Светлана Викторовна – филолог, востоковед, главный научный сотрудник Института востоковедения РАН

Смелянский Анатолий Миронович – историк и теоретик театра, доктор искусствоведения, профессор, директор Школы-студии МХАТ

Страда Витторио (Италия) – филолог, русист, теоретик культуры, профессор

Тахо-Годи Аза Алибековна – филолог, историк античной литературы

Шутыч Милослав (Сербия) – теоретик литературы и эстетик, доктор филологических наук, профессор

* * *

Академиками Общественной академии навсегда остаются

Балашов Николай Иванович – литературовед, историк и теоретик западноевропейской художественной культуры, академик РАН

Вахрушев Владимир Серафимович – филолог, доктор филологических наук, специалист по английской литературе

Гачев Георгий Дмитриевич – литературовед, культуролог, философ, доктор филологических наук

Глазачев Вячеслав Леонидович – архитектор, теоретик архитектуры, президент независимой Академии городской среды, кандидат философских наук, доктор искусствоведения

Григорьева Татьяна Петровна – востоковед, специалист по японской культуре, доктор филологических наук, главный научный сотрудник Института востоковедения РАН

Гринцер Павел Александрович – санскритолог, специалист по индийскому и сравнительному литературоведению, теории литературы, доктор филологических наук, лауреат Государственной премии России

Изер Вольфганг (ФРГ) – теоретик художественной культуры, создатель рецептивной эстетики XX в.

Ильин Илья Петрович – теоретик театра и литературы, эстетик, специалист по постмодернизму

Искандер Фазиль Абдулович – писатель, член Союза писателей, вице-президент Российского Пен-клуба

Мирзашвили Тенгиз Ревазович (Тбилиси) – художник

Мириманов Виль Борисович – искусствовед, африканист

Михайлов Андрей Дмитриевич – медиевист, специалист по французской литературе, член-корреспондент РАН, заведующий отделом западноевропейской литературы РАН

Окуджава Булат Шалвович – поэт

Патров Виталий – скульптор

Петраков Николай Яковлевич – экономист, академик РАН, директор Института экономики РАН

Поляков Марк Яковлевич (США) – филолог, театровед, семиотик, доктор филологических наук, профессор

Сарабьянов Дмитрий Владимирович – искусствовед, академик РАН, специалист по авангардистской живописи XX в.

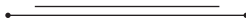
Семенова Светлана Григорьевна – литературовед, доктор филологических наук, главный научный сотрудник отдела новейшей русской литературы и литературы русского зарубежья Института мировой литературы им. А. М. Горького

Смоктуновский Иннокентий Михайлович – актер

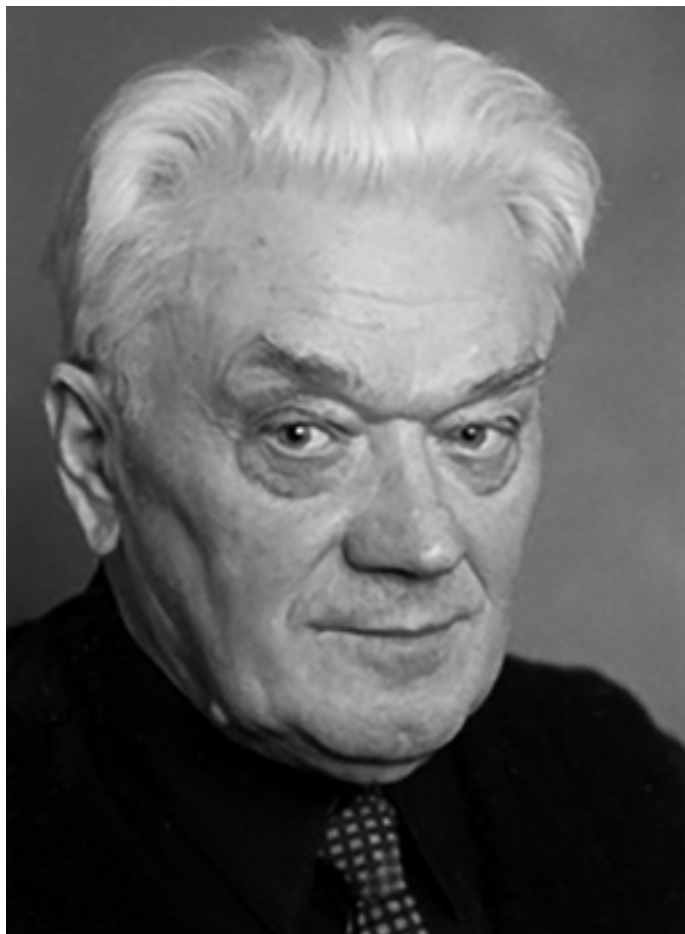
Столович Леонид Наумович (Эстония) – доктор философских наук, профессор, создатель аксиологической эстетики XX в.

Томонобу Имаичи (Япония) – эстетик, профессор

Чухрай Григорий Наумович – кинорежиссер



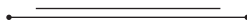
**Поздравление члена
Общественной академии
эстетики и свободных
искусств Б. Ф. Егорова**



Дорогой Борис Федорович!

Мы знаем Вас как замечательного ученого, умеющего раскрывать глубокие филологические темы и добывать высокие истины. А также как яркую личность с твердой патриотической позицией. Вы всегда брались за самые сложные, мало разработанные в науке вопросы и раскрывали их полно и ярко, со множеством оригинальных суждений и тонких наблюдений. Поражают многообразие Вашей деятельности и Ваша неутомимость. Ваш юбилей – заметное событие в нашей культурной жизни, и одновременно трудно поверить в столь высокий Ваш возраст, потому что Вы сохраняете юношеское воодушевление и умение решать трудные задачи. Желаем Вам еще больше научных сил и жизненного вдохновения. Ждем Ваших новых работ.

Ваши коллеги





Николай Андреевич Хренов – новый член редколлегии

Н. А. Хренов – доктор философских наук, профессор, главный научный сотрудник отдела медийных и массовых искусств Государственного института искусствознания Министерства культуры РФ, профессор кафедры эстетики, истории и теории культуры Всероссийского государственного института кинематографии им. С. А. Герасимова. В Государственном институте искусствознания работает в качестве научного сотрудника с 1971 г. С 1998 по 2014 г. Н. А. Хренов – заведующий отделом теории искусства, с 2005 по 2014 г. – заместитель директора института по науке.

Н. А. Хренов – председатель Комиссии междисциплинарного изучения художественной деятельности при научном совете РАН «История мировой культуры». С 1999 по 2007 г. он главный редактор научного альманаха «Традиционная культура» при ГРЦРФ Министерства культуры РФ. С 1999 г. Н. А. Хренов – член экспертного совета по философии, социологии и культурологии ВАК России при Министерстве образования и науки.

Н. А. Хренов – автор около 20 книг, в том числе: «Культура в эпоху социального хаоса» (М., 2003), «Человек играющий в русской культуре» (М., 2005), «Кино: реабилитация архетипической реальности» (М., 2006), «Зрелища в эпоху восстания масс» (М., 2006), «Воля к сакральному» (СПб, 2006), «Образы «Великого разрыва». Кино в контексте смены культурных циклов» (М., 2008), «Искусство в исторической динамике культуры» (М., 2014) и др.

Под редакцией Н. А. Хренова в издательствах «Наука» и «Канон-плюс» в серии «Искусство в исторической динамике культуры» вышло несколько сборников. В том числе «Искусство в ситуации смены циклов. Междисциплинарные аспекты исследования художественной культуры в переходных процессах» (М., 2002), «Переходные процессы в русской художественной культуре. Новое и Новейшее время» (М., 2003), «Циклические ритмы в истории, культуре, искусстве» (М., 2004), «Миф и художественное сознание XX века» (М., 2011), «От искусства оттепели к искусству распада империи» (М., 2013).

Н. А. Хренов – автор учебного пособия «Эстетика и теория искусства» (2005; совместно с А. С. Мигуновым) и Хрестоматии под этим же названием (2007), вышедших в серии «Academia XXI. Учебники и учебные пособия по культуре и искусству» в издательстве «Прогресс-Традиция».

Н. А. Хренов – член Союза кинематографистов России и член Союза театральных деятелей России.





Л. Гадаев. Памятник О. Э. Мандельштаму в Воронеже

«...Он был, невольно напрашивается сравнение, новым Орфеем: посланный в ад, он так и не вернулся... Се наши метаморфозы, наши мифы».

Иосиф Бродский «Сын цивилизации»



ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

Тетрадь вторая



Никита Сироткин

Обзор мероприятий, посвященных юбилею О. Э. Мандельштама

2016-й – год 125-летия со дня рождения поэта Осипа Эмильевича Мандельштама. Юбилей поэта был ознаменован множеством событий самого разного масштаба и формата, охвативших многочисленные города России и других стран. Это спектакли и радиопередачи, фильмы и выставки, лекции и круглые столы, поэтические чтения и конкурсы, презентации и семинары, экскурсии и многое другое.

Уже первое мероприятие всероссийского года Мандельштама – поэтический фестиваль «Мандельштамфест», прошедший в Воронеже в декабре 2015 г., – обозначило важную тенденцию в праздновании юбилея поэта. «Мы хотели бы, – говорили организаторы фестиваля, – чтобы не просто сотня уважаемых ценителей поэзии Мандельштама в определенный день еще раз вспомнила его творчество, а чтобы <...> тысячи людей повернулись бы к поэзии лицом, открыли ее для себя или укрепились в ощущении, что <...> любить поэзию – это <...> естественно и прекрасно». Творчество Мандельштама, демонстрируя свою многомерность и глубину, при обращении к нему с разных точек зрения открывает новые миры.

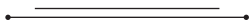
Фундаментом для таких открытий, несомненно, послужит Мандельштамовская энциклопедия: в 2016 г. активизировалась

работа Мандельштамовского центра над созданием двухтомной энциклопедии, посвященной поэту и включающей в себя конкорданс к его произведениям.

Еще один источник для новых открытий – переводы стихов Мандельштама на иностранные языки. В январе 2016 г. в Доме русского зарубежья им. А. Солженицына состоялся круглый стол «Мировая мандельштамиана: переводы и рецепция», на котором шла речь о знакомстве с поэзией О. Э. Мандельштама в Германии, Нидерландах, Польше и Армении.

Большая работа по освоению и осмыслению творческого наследия поэта была проделана в уходящем году и учеными. Особого упоминания заслуживают, в частности, Международные мандельштамовские чтения, проведенные Воронежским областным литературным музеем им. И. С. Никитина при участии Мандельштамовского общества и Воронежского государственного университета 7–9 ноября 2016 г., и международный симпозиум «Осип Мандельштам и XXI век», организованный Высшей школой экономики, Институтом мировой литературы им. М. Горького РАН, Государственным литературным музеем и Мандельштамовским обществом и прошедший в Москве также в начале ноября. Среди прочего внимание исследователей привлекло восьмистишие О. Э. Мандельштама «О бабочка, о мусульманка», детальный анализ которого читатель найдет и в предлагаемом его вниманию альманахе.

Данный выпуск «Академических тетрадей» тоже вносит свою лепту в чествование великого поэта. Изучая его произведения, мы укрепляемся в знании о том, что поэзия – способ понять очень важные вещи о мире и о месте человека в мире.





Игорь Кондаков

«Тайная поэтика» Осипа Мандельштама

В тех случаях, когда говорят о «*тайной поэтике*» какого-либо литератора, обычно имеют в виду два смысла этого выражения: либо это «*поэтика тайны*», то есть поэтические средства, служащие конспирации, сокрытию тайны (такова, например, 10-я глава пушкинского «Евгения Онегина», дешифрованная С. М. Бонди); либо это «*тайна поэтики*», то есть закрытая система поэтических средств, нуждающаяся в некоем «ключе» для своего понимания (такова «заумная поэзия» русских футуристов, вроде знаменитого крученыховского «Дыр бул щыл убещур...»). В первом случае погружение вглубь поэтического текста призвано раскрыть зашифрованную в нем *тайну*, во втором – подобное погружение приводит к *сопричастности тайнам* и *тайнописи* как неким сакральным, в принципе не дешифруемым текстам.

1

В известном смысле намеченная здесь типология «тайной поэтики» применима к анализу поэтических текстов безотносительно к проблеме «тайны». Так, сравнение поэзии Пушкина и Тютчева (причем текстов, принадлежащих одному времени) показывает, что они относятся к разным типам поэтики. Пушкинские тексты тяготеют к последовательному «*прояснению*», кристаллизации смысла; тютчевские же, напротив, к «*затемнению*» (усложнению, дополнительной проблематизации и символизации, плюрализму интерпретаций).

Примеры: у Пушкина – «Город пышный, город бедный...» (1828), где разрешением всех коллизий становится появление призрака любви («маленькая ножка», «локон золотой»), примиряющего поэта с холодной и пустой Северной столицей; у Тютчева – «Видение» («Есть некий час, в ночи, всемирного молчанья...», 1829), где картина мироздания стремительно наполняется противоречиями («густеет ночь, как хаос на водах», «беспамятство, как Атлас, давит сушу», «Лишь Музы девственную душу / В пророческих тревожат боги снах!«).

Особенно замеченные закономерности бросаются в глаза в поэзии медитативного характера. Например, в миниатюре Тютчева «И чувства нет в твоих очах...» (1836) негативный портрет Николая I (а из текста вовсе не следует, что речь идет об императоре) последовательно складывается из отрицания *чувства, правды и души* у отдельного человека и завершается полным отрицанием *смысла бытия*: «И нет в творении Творца! / И смысла нет в мольбе!» Ср. у Пушкина «Художнику» (1836) изначально противоречивые чувства («Грустен и весел вхожу...») разрешаются в «сослагательной» концовке стихотворения: память о почившем друге – Дельвиге – наводит на мысль, что покойный «художников друг и советник» обнял бы ваятеля и гордился бы им, если бы был жив. Настроение поэта, не выходя из противоречия «грустен – весел», проясняется за счет постижения вечного значения искусства, примиряющего и с жизнью, и со смертью.

Несомненно, поэтика Мандельштама на всем протяжении его творчества ближе к тютчевской традиции, чем к пушкинской, и тяготеет скорее к «затемнению» и «усложнению» смысла, нежели к его «прояснению» и «упрощению». Наиболее интересны примеры «тайной поэтики» Мандельштама, в которых «смысловые пустоты» текста должны произвольно заполняться читателем исходя из культурно-исторического контекста произведения и домысливаемого его подтекста.

Возьмем хрестоматийнейшее: «Бессонница. Гомер. Тугие паруса» (1915). Три назывных предложения, соединенных отдаленной ассоциативной связью. Подобный прием в обнаженном виде представил А. Блок в своем знаменитом шедевре «Ночь, улица, фонарь, аптека» (1912). В комментариях к этому стихотворению Блока Д. С. Лихачев указывал, что поэт имел в виду «аптеку самоубийц»

на окраине Петербурга-Петрограда у Крестовского моста, но не просто отображал «угрюмые символы ночного города»¹, как характеризовал эти четыре слова Д. Е. Максимов, а воссоздавал «призрачное повторение жизни и смерти». «Симметрия построения этого стихотворения, – продолжал Д. С. Лихачев, – не вертикальная, а с горизонтальной осью – осью берега, отделяющего жизнь наверху от смерти внизу, в ледяной воде»².

Проще всего было бы представить содержание упомянутого стихотворения Мандельштама так: поэт, страдающий бессонницей, чтобы как-нибудь заснуть, выбрал скучную книгу – «Илиаду» Гомера, а в ней самое занудное место – описание кораблей, отплывающих к берегам Трои. Задумываясь поневоле о сюжете эпоса, поэт вспоминает, что война разыгралась из-за Елены Прекрасной, то есть из-за любви... А тем временем рядом шумит Черное море, напоминая Средиземное, где и разыгралась вся эта древняя история. Эта вполне возможная и правдоподобная интерпретация стихотворения Мандельштама раскрывает его самые поверхностные смысловые пласты, остающиеся тривиальными и едва ли не бытовыми. Между тем Мандельштам, как и до него Блок, а еще раньше – Тютчев, имеет в виду нечто более глубокое и философски насыщенное.

Август 1915 г. Уже год как идет Первая мировая, или, как ее называли нередко современники Мандельштама, Русско-германская война. Уже стало ясно, что эта война затяжная, кровопролитная, почти что безысходная, вовлекающая в себя все новые и новые силы и ресурсы, но ничем не насыщаемая, бесконечная. От этого бессонница. И рождается мысль, что начало мировым войнам, потрясавшим Европу, положила Троянская война, многолетняя, бессмысленная, прославленная, возникшая в том же Средиземноморье. Но ни Гомер, ни море ничего не объясняют в отношении причин войн. Любовь? Она может быть движущим фактором гомеровской поэмы, даже морской стихии, но не войны.

Какой ветер надувает «тугие паруса» мировых войн? Почему

¹ Максимов Д. Е. Поэзия и проза Ал. Блока. – Л.: Сов. писатель, 1975. – С. 112.

² Лихачев Д. С. Избранные работы: В 3 тт. – Л.: Худож. лит., 1987. – Т. 3. – С. 341–342.

Европа, колыбель мировой культуры и литературы, уже который раз становится ареной чудовищных массовых истреблений? Последняя мировая, подобная Черному морю, уже плещется у изголовья. От нее исходит и «тяжкий грохот», и изощренное «витийство» (вроде лозунгов: «Война до победного конца!», «Отечество в опасности!»). На фоне этого шума разрушений искусство («Гомер») замолкает, и все разумные и красивые формы оправдания войн («Эллада», «поезд журавлиный», «журавлиный клин», «чужие рубежи», «головы царей», «божественная пена», «ахейские мужи», наконец, «любовь» – к Елене, к Трое, к Элладе) оказываются несостоятельными, неубедительными. Остается лишь «тяжкий грохот» рушащихся цивилизаций и культур.

И – страшная догадка! – может быть, в самом деле есть связь между развитием высокой культуры (в Греции, в Германии, в России, в Европе в целом) и генезисом ужасных, бесчеловечных войн, уничтожающих культуру и культуры? Связь между истоком европейской и мировой культуры – Гомером, парусами вечной войны и бессонницей человечества, вселенского Разума, мировой культуры, столкнувшихся со своим жутким порождением?

В обоих случаях – и блоковского «Ночь, улица, фонарь, аптека...», и мандельштамовского «Бессонница. Гомер. Тугие паруса» мы в своем анализе продвигаемся вглубь текста – от поверхностных к глубинным структурам, а от них – к смыслу текста³.

И здесь перед нами открываются два принципиально разных пути погружения в текст: один предполагает постепенное *упрощение* текстовых структур, ведущее к прояснению смысла и отсеиванию, «отшелушиванию» второстепенных, частных смыслов ради выявления общего, обобщенного смысла. Так происходит в большинстве пушкинских текстов; например, в стихотворении «Эхо» (1831) итоговый смысл поэтического текста сформулирован в самом его конце: «Тебе ж нет отзыва... Таков / И ты, поэт!» Или в стихотворении «Туча» (1835): «Довольно, сокройся! Пора миновалась...» Все противоречия сняты; конфликты разрешены; смысл обнажен в его окончатель-

³ См. подробнее: Мельчук И. А. Язык: от смысла к тексту. – М.: Языки славянской культуры, 2012. – С. 33–65.

ной простоте и единственности. Но этот путь, по существу, исчерпан уже самим Пушкиным. Ни у кого из позднейших русских поэтов практически не наблюдается в такой чистоте стратегия погружения в текст с целью определения *последнего* смысла как мыслимого *предела* углубления в текст.

Уже у Лермонтова мы встречаем иной, во многом противоположный путь погружения в текст. По мере продвижения от поверхностных структур с самоочевидным содержанием к все более и более глубинным слоям текста мы обнаруживаем *усложнение* содержания, усиление внутренних противоречий, нагнетание драматизма. В результате обретаемый в глубине текста смысл предстает в виде разветвленного и все расширяющегося множества перечисляющих друг другу смыслов или, напротив, сплетенного «узла» смысловых противоречий, своего рода *ризомы*. Достаточно бегло взглянуть, например, на стихотворение «И скучно и грустно» (1840), чтобы увидеть, как напластовываются друг на друга различные переживания «скуки» и «грусти», соединенных вместе: «душевная невзгода», потребность «напрасно и вечно желать», а затем — «любить... но кого же?», ощущение, что от «прошлого нет и следа», «и радость, и муки, и все там ничтожно», «страсти» вступают в противоборство со «словом рассудка», чтобы в конце прийти к трагическому итогу: «И жизнь, как посмотришь с холодным вниманьем вокруг, — / Такая пустая и глупая шутка...»

Еще более сложные смысловые «узлы» завязываются в текстах Тютчева, где итоговое размышление словно призвано опровергнуть начальное утверждение или, во всяком случае, предельно его осложнить (1869):

Природа — сфинкс. И тем она верней
Своим искусом губит человека,
Что, может статься, никакой от века
Загадки нет и не было у ней.

Здесь не только полемика с естествоиспытателями 1860-х гг., с «писаревщиной», но и убеждение метафизика, что искать смысл в природе — значит не только думать, что «мыслящий тростник» *умнее* простого тростника, но и сомневаться в существовании всеобщего Творца и благодати Провидения.

По существу, любой поэтический текст Тютчева строится по такой логике. Стихотворение «Как сладко дремлет сад темно-зеленый...» (1836) начинается с вполне миметического описания ночного пейзажа, исполненного сна и покоя. Постепенно картина ночного мира усложняется: включается музыка сфер, на мир дневной опускается некая «завеса», «изнемогло движение, труд уснул», зато включились таинственные потусторонние силы, проснулся «гул непостижимый»... И вот уже созрел заключительный аккорд, сплетенный из тревоги, смутных переживаний и мыслей о смерти и краткости жизни, ночного хаоса, объясняющий этот гул:

Иль смертных дум, освобожденных сном,
Мир бестелесный, слышный, но незримый,
Теперь роится в хаосе ночном?..

Явление, давшее повод для поэтического переживания, в итоге оказывается элементарным, но в ходе дальнейшего размышления оно обрастает огромным количеством подробностей и условий, которые в своей совокупности превращаются в *смысловую сеть*, на порядок более сложно организованную и несущую в себе неизмеримо более сложное содержание, ставшее результатом развития исходного впечатления. Это значит, что по мере углубления в поэтический текст он разрастается как в структурном, так и в смысловом отношении и глубинные структуры текста оказываются более развитыми и многозначными, нежели поверхностные. Не *вычленение генерализованного смысла*, а *умножение смыслов* происходит в ходе прочтения подобных текстов.

В этом же направлении развивается поэтика и Блока, и Гумилева, и Ахматовой... Но максимального усложнения смысла поэтического текста добивается Мандельштам – за счет предельно далеких ассоциаций между ключевыми словами (концептами) поэтического текста.

2

Возьмем еще одну хрестоматийно известную триаду поэтических концептов у раннего Мандельштама («Декабрист», июнь 1917) – «Россия, Лета, Лорелея». Обращение к декабристской теме в начале русской революции было, конечно, не случайно. Тема «сладкой вольности гражданства»; напрасной жертвы, принесенной декабристами на алтарь свободы; цена «правды в

скорбном мире» и даже плач Европы «в тенетах» – все это было актуально после февраля 1917 г.⁴ Что декабризм находится у истоков Февраля, что он ради идей республики променял свой «честолюбивый сон» на «глухое урочище Сибири» – факты самоочевидные. Но вот что не вполне очевидно для продолжателей дела декабристов, русских революционеров: «Но жертвы не хотят слепые небеса: / Вернее труд и постоянство», то есть действительность изменяется в ходе длительной и трудоемкой эволюции, а не в результате революционного нетерпения и самопожертвования.

Происхождение русского свободолюбия – идеи немецкого романтизма (шум «германских дубов», «подруга рейнская» – «вольнолюбивая гитара», «пунша пламень голубой», баллады Шиллера) и греко-римской античности (республиканский строй, «языческий сенат», триумфальные квадриги)... В российской истории и впрямь «всё перепуталось»: «честолюбивый сон» и жертвенность русских романтиков, оказавшихся со своим республиканством в сибирской ссылке; наследие германской культуры рубежа XVIII–XIX вв., воодушевившее образованных русских людей, и смутно припоминаемая через далекие образы античность – не то римская, не то греческая, но по-русски интерпретированная. Вот он – русский узел! – «Россия, Лета, Лорелей»! Лета – река забвения в мире мертвых, Аиде, – здесь связующее звено между современной революционной Россией и родиной европейского романтизма – Германией. Русские революционеры забыли о своей немецкой родословной, которая заключена не в шиллеровском пунше, не в «вольнолюбивой гитаре», а в другой «подруге рейнской» – Лорелей, девушке в золотой одежде, с золотым гребнем в руке, поющей волшебные песни на высокой скале над Рейном, в том месте, где река резко сужается и убыстряет свое течение.

Символический образ речной феи Лорелей, рожденный фантазией К. Брентано («На Рейне в Бахарахе», 1801) и подхваченный многими немецкими романтиками, в том числе Г. Гейне, несет в себе значения завораживающей красоты и роковой гибели, в то же

⁴ См. анализ этого стихотворения в моей работе «Тяжба с эпохой: Осип Мандельштам»: Кондаков И. В., Шнейберг Л. Я. Русская литература XX века: В 2-х кн. – Кн. 2. Проза поэзии. – М.: Новая волна, 2003. – С. 200.

время это романтический миф, объясняющий тщету всех человеческих усилий колдовскими чарами рейнской нимфы. Как читаем в балладе Гейне (1824):

Охвачен безумной тоскою,
Гребец не глядит на волну.
Не видит скалы пред собою,
Он смотрит туда, в вышину.
Я знаю, река, свирепея,
Навеки сомкнется над ним, –
И это все Лорелея
Сделала пеньем своим.

(Перевод В. В. Левика)

Если бы современники поэта не напились воды из Леты, они бы помнили, что и кто их ожидает в ходе революции. Если бы гребцы русской революции не всматривались в потустороннюю сияющую даль, они бы видели предстоящие драматические испытания, заслоненные романтической эйфорией. Их участь трагически предreshена, хотя и кажется сладостной, от неведения и от того, что «всё перепуталось», причем дважды перепуталось:

Всё перепуталось, и некому сказать,
Что, постепенно холодея,
Всё перепуталось и сладко повторять:
Россия, Лета, Лорелея.

Первый раз «всё перепуталось» – так что не осталось объективной, трезвой точки зрения на происходящее в России; поэтому «некому сказать», что впереди – Лорелея, гибель. Второй раз «всё перепуталось» в том смысле, что охватывающий уже смертный холод неотличим от сладостного забвения. И Россия погружается в Лету, а в то же время несется по течению навстречу своей Лорелее – революции.

В 1935 г., во время воронежской ссылки, поэт вспомнил о своей «рейнской подруге». Контекст был «благоприятным»: в Германии Гитлер пришел к власти, в СССР Сталин праздновал триумф своей воли на «Съезде победителей», в Арктике развертывалась челюскинская эпопея, отвлекая внимание мировой общественности от зарождающегося Большого террора. В «Стансах» Мандельштам закликает себя выжить во что бы то ни стало, но исторические и

личные обстоятельства явно не способствуют выживанию ни поэта, ни поэзии.

Я должен жить, дыша и большевея,
Работать речь, не слушаясь, сам-друг.
Я слышу в Арктике машин советских стук,
Я помню всё: немецких братьев шеи
И что лиловым гребнем Лорелеи
Садовник и палач наполнил свой досуг.

У Мандельштама складывается удивительная конструкция, где в одно целое собираются *большевизм, поэзия, арктический шум, шеи немецких братьев, гребень Лорелеи, садовник-палач* и его странный *досуг* (располагающийся между мичуринскими опытами и показательными казнями)... Эта жуткая ризома – впечатляющий образ сталинской эпохи.

С. С. Аверинцев был прав, когда, ссылаясь на высказывание П. Верлена, писал, что «читатель Мандельштама не раз встретит это взаимопроникновение “точного” и “неопределенного”, сказанного и нескazanного. Поэтому его стихи так заманчиво понимать – и так трудно толковать». Одна из особенностей «тайной поэтики» Мандельштама как раз и заключается в прямом сближении и даже столкновении концептуальных философских построений с пространством «смысловой неопределенности», ассоциативной «размытости», текста с подтекстом. «Что во всем этом отличает Мандельштама от всесветного типа поэта нашего столетия, – продолжал размышлять Аверинцев, – так это острое напряжение между началом смысла и “темнотами”. Это не беспроблемный симбиоз, в котором эксцессы рассудочности мирно уживаются с эксцессами антиинтеллектуализма. Это действительно противоречие, которое “остается глубоким, как есть”, и должно таковым оставаться в любой интерпретации. Противоречие не оставляет места для самодовольства, совершенно исключаемого тютчевской традицией»⁵.

Парадоксальное сближение далеких ассоциаций, столь широко распространенных в поэзии Мандельштама, вызывает следующую отсюда особенность его поэтики: сопряженные таким

⁵ Аверинцев С. С. «Мы – смысловики...» // Аверинцев и Мандельштам: Статьи и материалы. Записки Мандельштамовского общества. Выпуск 17. – М.: Изд-во РГГУ, 2011. – С. 22–23.

образом смыслы по-разному прочитываются в различных культурно-исторических контекстах, сближение которых усиливает многозначность глубинных структур текста, превращающихся в целые «гроздья» перечисляемых смыслов – смысловые *кластеры*. «Россия – Лета – Лорелея» – именно такой кластер. Большевизм – поэзия – Арктика – Лорелея – сад и эшафот (в «Стансах» 1935 г.) – тоже.

Опыт комментирования творчества позднего Мандельштама М. Л. Гаспаровым, связанный с выявлением сложнейшей интертекстуальности его поэзии, демонстрирует бесконечность и неисчерпаемость возможных источников и контекстов, собранных в множественные «пучки» смыслов⁶. «Внимание наше, – писал М. Л. Гаспаров, – было обращено не на отдельные семантические атомы (образы и подтексты), а на складывающуюся из них общую структуру целого. Все подтексты отдельных образов – от Фламариона до Байрона и Н. Федорова – реализуются, лишь будучи вписаны в эту структуру»⁷.

3

Блестящую работу с кластерной техникой демонстрирует Мандельштам в своем лаконичном шедевре из «Воронежских тетрадей»: «Пусти меня, отдай меня, Воронеж...» (апрель 1935)⁸. На первый взгляд перед нами виртуозная формалистическая игра со словом «Воронеж», которое членится так и эдак, рождая различные аллитерации и изощренную фонику. Между тем в этом четверостишии автором выражена вся трагедия плена, заточения – прежде всего душевного и духовного.

Стихотворение строится как униженная просьба к городу-западне отпустить узника (лирического героя, поэта, человека) на волю. При этом оно незаметно членится на три части: сначала – сама просьба. Затем – пророчество о том, как эта просьба может быть выполнена, учитывая насильственность всех акций, связанных с местом ссылки и заточения поэта. Наконец, нравственно-эстетиче-

⁶ См.: Гаспаров М. Л. О. Мандельштам: Гражданская лирика 1937 года. – 2-е изд. – СПб: Свое издательство, 2013.

⁷ Там же. С. 82.

⁸ Ср. интерпретацию этого стихотворения в моей работе «Тяжба с эпохой: Осип Мандельштам»: Кондаков И. В., Шнейберг Л. Я. Русская литература XX века: В 2-х кн. – Кн. 2. Проза поэзии. – М.: Новая волна, 2003. – С. 235–236.

ский приговор городу Судьбы. Трехчастная композиция (внутренне размытая) демонстрирует неизбежность и неотвратимость судьбы, клонящейся к трагическому исходу.

Интерпретация воображаемого освобождения поэта («пусти», «отдай») решена в зловещих терминах, фонетически производных от имени города: «уронишь», «проворонишь», «выронишь», «вернешь». Во всех перечисленных версиях «освобождения» оно травматично, особенно если иметь в виду, что роняется, теряется, выбрасывается – *поэт*, ценность личности которого непереводаима на житейский язык. Даже допущение, что поэта Воронеж «вернет», ужасно: вернет, но куда? – в место предшествующей ссылки – Чердынь? Или в тюрьму ГПУ?

И вот приговор ненавистному городу: «Воронеж – блажь, Воронеж – ворон – нож...». Если «блажь» – всего лишь “нелепая причуда”, “сумасбродство”, “дурь”, “насильственный произвол” – это свойства не столько самого города, сколько тех, кто в него сослал поэта; при этом объектом подобной «блажи» становятся и место заключения поэта, и сам поэт, то продукты «распада» слова «Воронеж» – «ворон» и «нож» – знаки смерти, насильственного конца, убийства – как поэта, так и самой поэзии. Освобождение узника совести оказывается возможным лишь как утрата, сумасшествие, смерть, гибель культуры.

Продемонстрированный метод прочтения поэтических текстов Мандельштама достаточно универсален. В любом его тексте мы видим систему *ключевых слов* (концептов), составляющих *глубинную структуру* поэтического произведения, которая приближает нас к его смысловому ядру.

Возьмем еще одно стихотворение – «Умывался ночью на дворе...» (1921). Проще всего было бы считать его нарративом житейской ситуации: поэт умывался ночью на дворе водой из бочки; ворота были заперты на замок; в воде отражались звезды; поблизости лежал топор, которым рубили соль; на земле расстелен свежий холст... Ну и что следует из этого описания? Картина деревенского быта, которая была внове для городского человека и книжного поэта?

Между тем стихотворение явно имеет философский характер, и его концепция определяется сетью слов, несущих особую смысловую нагрузку. Здесь «земля» и «твердь»; эту оппозицию (низ / верх) дополняет пара «вода» и «звезды»; к этим субстанциональ-

ным понятиям примыкает «соль», почему-то сопряженная со звездами: «Звездный луч – как соль на топоре»; «тает в бочке, словно соль, звезда»... За слоем субстанциональных понятий расстилается слой слов нравственно-экзистенциальных: «совесть», «правда», «беда» и «смерть», которые как-то незримо соотношены с понятиями субстанциональными... Поэт утверждает почти античное единство космоса и душевной организации человека, его микрокосма.

Но это единство далеко от равновесия и гармонии. Только что закончилась революция, перешедшая в страшную Гражданскую войну. Впереди – неопределенность и тревога. «Земля» и «твердь» – это вертикаль мира, пронизывающая все живущее общей связью. Звезды на небе и «соль земли» – как бы отражение друг в друге небесной и земной сущностей мироздания.

«Вода» – горизонталь мира, растворяющая в себе и «звезды», и «соль», и она «черна», как ночное небо. Единство сил небесных и человеческого бытия величественно и грозно. «Земля» – «сурова», как «совесть»; «холст» – «чище правды» и символизирует «основу» человеческого бытия (это и одежда, и материал живописца). «Вода» – «студена», и в этом качестве омовение ею – испытание и закалка характера, нравственное очищение. «Топор», орудие труда и подспорье в домашнем быту, жаждет человеческой «соли» и зловеще предрекает историческое возмездие. Субстанциальные и экзистенциальные основы мироздания так тесно переплетены между собой, что, кажется, они зависят друг от друга. И вот:

Тает в бочке, словно соль, звезда,
И вода студеная чернее,
Чище смерть, соленее беда,
И земля правдивей и страшнее.

Лишь только звезда растаяла в воде, как соль, все смыслы бытия встали на свои места и стали глубже, очевиднее поэтическому взору. Мимолетное соприкосновение лирического героя с «музыкай сфер», с космическим порядком проясняет трагические коллизии мира, в котором царят *страх, беда, мрак и смерть*, и в понимании этих простых истин заключены *правда и соль жизни, чистота смерти и безысходность будущего* («На замок закрыты ворота...»). Наступает катарсис.

Один из самых глубоких интерпретаторов поэзии О. Мандельштама С. С. Аверинцев писал в своем предисловии к книге Е. Глазовой «Поэтика Мандельштама: сдвиг к постмодернизму»⁹: «Мандельштам – виртуоз точно продуманных диаметрально противоположных утверждений, делаемых в один и тот же период жизни, подчас в одном и том же тексте; в одной строке слово стоит словно бы перпендикулярно к другому, и это отнюдь не причуда, но самое существо его поэтической позиции. Его поэзия резко противоположна классицизму и авангардизму, находясь в чрезвычайной близости и к тому, и к другому. Мы ощущаем напряжение между логическими полюсами и в стихах, и в прозаических рассуждениях поэта»¹⁰.

Поддерживая интенцию Е. Глазовой, направленную на понимание творчества О. Мандельштама как раннего русского *постмодернизма* (а в этом отношении Мандельштам соседствует с такими новаторами Серебряного века, как В. Розанов и А. Белый, а позднее – М. Цветаева, А. Ахматова и Б. Пастернак), С. С. Аверинцев подчеркивал принципиальную *парадоксальность* мандельштамовской поэтики: «Связность в бессвязности – это действительно сущность мандельштамовской мысли, и мы не увидим связности – подчас поразительной и всегда неожиданной, – если не перечувствуем содержательное отсутствие внешней связности»¹¹.

Может быть, лучшей иллюстрацией этого заключения является стихотворение «Куда мне деться в этом январе?» (конец января – 1 февраля 1937 г.), кульминацией которого становится кластер: «Читателя! Советчика! Врача!» – вопль отчаяния, не получающий ни ответа, ни разрешения противоречий, ни выхода из трагического тупика. Лишенный своего *читателя*, поэт, находясь в безысходной жизненной ситуации, ищет и не находит *советчика* для своей судьбы, а *врач*, к которому взывает обреченный на гибель человек, бессилен перед Большим террором, излечить от которого страну

⁹ Glazova E. Mandel'shtam's Poetics: A Challenge to Postmodernism. – Toronto, 2000.

¹⁰ Аверинцев С. С. Предисловие к книге Елены Глазовой «Поэтика Мандельштама: сдвиг к постмодернизму» // Аверинцев и Мандельштам: Статьи и материалы. – С. 155.

¹¹ Там же. С. 156.

невозможно! Круг замкнулся. Гибель неизбежна. Поэзия подтверждает приговор жизни и истории...

Это еще одна разгадка «тайной поэтики» Мандельштама. Все пытаются прочитать его творчество как неоклассицизм, поздний символизм, акмеизм, авангард, и одно не складывается с другим. Улавливая внешние связи, мы теряем внутренние. Пытаясь выявить единственную в своем роде *связность* мандельштамовских текстов, мы упираемся в их *бессвязность*. Однако «ключ» к его «тайной поэтике» лежит в другом ящике письменного стола поэта.





Любовь Кихней

Гераклитов код в поэтике Осипа Мандельштама¹

В статье доказывается, что источник концепции слова и онтологической поэтики Осипа Мандельштама – учение о Логосе Гераклита Эфесского, изложенное в его поэме «*О природе*». В статье выявлены скрытые отсылки Мандельштама к Гераклиту и показана специфика функционального преломления гераклитовских аллюзий в разных периодах творчества поэта-акмеиста. В свете обнаруженных перекличек и проекций становится понятным ряд семантических идей и тропических ходов Мандельштама (например, идея соотнесенности звуковой оболочки слова и его смысла; мотив «текучести» мира и одновременно его структурного единства; прием «обратимой метафоры», знаменующей тождество различных аспектов бытия, и проч.).

Принято считать, что идея Слова-Логоса у Осипа Мандельштама восходит к богословским источникам². Однако

¹ Сокращенный вариант данной статьи (под названием «Логос в творчестве Осипа Мандельштама») опубликован в издании: *Lesrefletsdel' Antiquité grecque à l'Âgéd' Argent. Lyon: Centre d'Études Slaves André Lirondelle. Université Jean Moulin Lyon 3, 2015. P. 179–201.*

² См.: Иваск Ю. Христианская поэзия Мандельштама // *Новый журнал*, п. 103, 1971; Паперно И. О природе поэтического слова. Богословские источники спора Мандельштама с символизмом / *Литературное обозрение*, п. 1, 1991. P. 29–36; Струве Н. Христианское мировоззрение Мандельштама. В: *Столетие Мандельштама: Материалы симпозиума*. Тенефлай, 1994; Аверинцев С. С. Конфессиональные типы христианства у раннего Мандельштама. В: *Слово и судьба. О. Мандельштам*. Сб. науч. тр. М., 1991. С. 287–298.

когда Осип Мандельштам провозгласил в статье «*Утро акмеизма*» (1913) Логос одним из ключевых понятий акмеистической поэтики, он апеллировал, по нашему предположению, не к христианскому, а к более раннему – древнегреческому – истолкованию термина. Никаких сакральных коннотаций, никакого намека на отождествление Слова-Логоса и Бога-Сына мы в статье не находим. Речь идет исключительно о проблемах поэтической семантики:

Медленно рождалось «слово как таковое». Постепенно, один за другим, все элементы слова втягивались в понятие формы, только сознательный смысл, Логос, до сих пор ошибочно и произвольно почитается содержанием. От этого ненужного почета Логос только проигрывает. Логос требует только равноправия с другими элементами слова³.

Правда, автор не дает прямых отсылок и к эллинизму (эти отсылки появятся позже – в выше упомянутых статьях 1920-х гг.). Однако сам факт авторского отстаивания логосной природы поэтической речи не только как смысла-содержания, но и как формы отсылает нас к раннему – досократическому – представлению о Логосе, впервые философски обоснованному Гераклитом Эфесским (544–483 до н. э.).

Почему мы так уверенно отсылаем читателя именно к Гераклиту? Во-первых, потому что в творчестве Мандельштама находим отсылки к образно-метафорическим ходам, обнаруживаемым в гераклитовой поэме «*О природе*». Во-вторых, онтопоэтика Мандельштама, а на архетипической глубине и его модель мироустройства, имеет разительное сходство с картиной мира древнегреческого мыслителя, причем эти соответствия трудно объяснить лишь типологическими совпадениями.

Читал ли Мандельштам Гераклита в оригинале? Древнегреческий язык Мандельштам в университете учил, но, по свидетельству Константина Мочульского, относился к нему скорее как поэт, нежели как лингвист: «Мандельштам не выучил греческого языка, но он

³ Мандельштам О. Сочинения в двух томах. Т. II. М., Художественная литература, 1990. С. 142. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте статьи с указанием в скобках тома и страницы.

отгадал его»⁴. В каких переводах Мандельштам мог читать Гераклита? К 1912–1913 гг., то есть ко времени написания *«Утра акмеизма»*, были опубликованы два перевода фрагментов Гераклита, один из них был сделан Г. Ф. Церетели (1902)⁵, второй – В. О. Нилендером (1910)⁶. Скорее всего, Мандельштам был знаком со вторым переводом. В издании, подготовленном Нилендером, параллельно с русским переводом был представлен древнегреческий оригинал, что давало Мандельштаму дополнительные возможности для постижения и истолкования фрагментов Гераклита⁷. Аллюзии и скрытые отсылки к Гераклиту появляются на протяжении всего творчества Мандельштама⁸, но в разные жизненные периоды для поэта были значимы различные грани учения эфесского мудреца.

В эпоху «бури и натиска» акмеизма Гераклит оказал влияние на формирование филологической концепции Мандельштама, что отразилось и в теоретических положениях *«Утра акмеизма»*, и в поэтике его первой стихотворной книги *«Камень»* (1913; 2-е

⁴ Мочульский О. Э. Мандельштам. Воспоминания о серебряном веке / Сост., авт. предисловия и коммент. В. Крейд. М., Республика, 1993. С. 269.

⁵ См.: Церетели Г. Ф. Доксография [Приложение]. В: Таннери П. Первые шаги древнегреческой науки. СПб, 1902, [Гераклит] С. 59–69, 25–28. Знакомство с переводом Г. Ф. Церетели тем более вероятно, что Мандельштам был его студентом: Церетели, будучи ординарным профессором (с 1914 г.) Санкт-Петербургского университета, читал лекции по древнегреческой литературе в 1914–1917 гг., входившие в учебный план романо-германского отделения, на котором учился Мандельштам.

⁶ Гераклит Эфесский. Фрагменты / Пер. В. О. Нилендера. М., Мусaget, 1910. 147 с.

⁷ Книга вышла в известном символистском издательстве «Мусaget» в 1910 г., с переводчиком Мандельштам был знаком: Владимир Нилендер принадлежал к тому же литературно-философскому кругу (кругу Вячеслава Иванова, блестящего знатока эллинской культуры), в который входил и молодой Мандельштам.

⁸ Не исключено, что поэт знал и другие русские переводы Гераклита, вышедшие в середине 1910-х гг. См.: Гераклит. В: Досократики. Первые греческие мыслители в их творениях, в свидетельствах древности и в свете новейших исследований. Ч. I (Дозлеатовский период): Историко-критический обзор и перевод фрагментов, доксографического и биографического материала Александра Маковельского. Казань, изд-е книжного магазина М. А. Голубева, 1914. С. 116–180. Возможно, Мандельштам позже познакомился с монографией М. Дынника и с его переводом фрагментов Гераклита (см.: Дынник М. А. Диалектика Гераклита Эфесского. М., Ранион, 1929, 205 с.), что могло активизировать интерес поэта к гераклитовой философии в 1930-е гг.

изд. – 1916). Мандельштам прежде всего заимствует у Гераклита его ключевое понятие – Логос (λόγος). В гераклитовой поэме Логос (= Слово) несет в себе несколько различных значений, главные из которых – слово/речь и истина/разум. Слово/речь у него – «обладающая таинственным смыслом фонема»⁹, а истина/разум – «вечный» закон вселенной, верховная мудрость¹⁰. Каким образом слово соединяется с семантикой вечного закона? Очень просто: Логос, по Гераклиту, – это не столько вещество или материал, из которого сделаны вещи, сколько Речь, с которой Природа обращается к отдельным вещам для их общего согласования и установления равновесия: «...все бывает согласно Логосу сему» (fr. 1, с. 3). Согласно Гераклиту, все вещи в мире «неразрывно связаны – с Логосом», управляющим всем» (fr. 72, с. 29). А. Ф. Лосев, резюмируя рассуждения Гераклита, пишет, что у него «логос, во-первых, есть единство вещей (B50); во-вторых, это всеобщность вещей (B2), присущая вещам настолько глубоко, что логос является “мировым порядком, тождественным для всех” (B30); в-третьих, эта всеобщность является законом существующего (B114), определяя собою каждую вещь (B1) и определяя собою равновесие всех вещей (B31)»¹¹.

Если мы обратимся к статье «Утро акмеизма», то увидим, что для ее автора Логос, как и для Гераклита, обладает несколькими значениями: это и смысл, который мы вкладываем в слово, и форма слова, и структурный принцип построения целого. При этом Логос («слово как таковое») для Мандельштама – некий концентрат бытия, «сверхреальность», гораздо более реальная, чем окружающая действительность. И эта идея еще более сближает поэта с эфесским философом. Именно с обоснования этого тезиса он начинает свою программную статью:

Существовать – высшее самолюбие художника. Он не хочет другого рая, кроме бытия, и, когда ему говорят о действитель-

⁹ Досократики [сост. Г. Дильс]. Пер. А. Маковельского. Минск, Харвест, 1999. С. 233.

¹⁰ Гераклит Эфесский. Фрагменты. Пер. В. О. Нилендера. М., Мусагет, 1910, fr. 1, с. 3. Далее ссылки на древнегреческий оригинал и перевод В. Нилендера даются в тексте в скобках с указанием номера фрагмента и страницы.

¹¹ Лосев А. Ф. История античной эстетики в восьми томах. Т. 1. Ранняя классика. М., Фолио; АСТ, 2000. С. 385.

ности, он только горько усмехается, потому что знает бесконечно более убедительную действительность искусства. <...> поэт возводит явление в десятизначную степень, и скромная внешность произведения искусства нередко обманывает нас относительно чудовищно-уплотненной реальности, которой оно обладает. Эта реальность в поэзии – слово как таковое (2, 142).

В период формирования принципов акмеизма в полемическом диалоге с символистами (с их неоплатоническими установками) для Мандельштама очень важна была опора на антиантропоморфный гилозоизм Гераклита, истолковывавшего Логос и в чувственно-материальном, и в транс-семиотическом аспекте. Поэт-акмеист уловил в логосной концепции древнегреческого философа грани, которые, возможно, не были учтены его доксографами и толкователями. А. Ф. Лосев, указывая на переводческие искажения и неточные трактовки фрагментов Гераклита, приходит по сути дела к тому же выводу, что и Мандельштам. Он пишет:

Есть соблазн трактовать гераклитовский «логос» («мудрость») как принцип отвлеченно-философский. Но Логос <...> Гераклита не есть просто философская категория и предмет разума; это, кроме того, еще и физическое тело и мифическое существо¹².

Как может быть в тексте передана мысль о вещественно-телесной и одновременно количественно-символической природе Логоса? Только через язык, ибо язык – та материальная плоть, которой Логос себя проявляет и выражает. Отсюда языковая игра как примета поэтического стиля гераклитовской поэмы¹³. Показателен, например, такой фонемасемантический парадокс Гераклита: «τῷ οὖν τόξῳ ὄμα βίος, ἔργον δὲ θάνατος» (fr. 48, с. 18), основанный на соотношении греческих омографов «βίος» (лук) и «βίος» (жизнь), различающихся ударением (которое во времена Гераклита на письме не обозначалось). Ср. перевод В. Нилендера: «...итак, имя луку – жизнь, а дело –

¹² Лосев А. Ф. История античной эстетики... Т. 1, указ. соч. С. 386.

¹³ Ср. ритмический перевод гераклитовых фрагментов, предпринятый С. Н. Муравьевым: Гераклит Эфесский Пер. С. Н. Муравьева. М., ООО «АД МARGINEM ПРЕСС», 2012, 416 с.

смерть» (фг. 48, с. 19). Г. Дильс справедливо усматривает в поэтической семантике Гераклита онтологический смысл:

Гераклит находит в языке сторону, близкую своему образу мысли. Это – сторона фонетическая: звучание слов в большей степени, чем их значение, может дать нам почувствовать истину. Отсюда у Гераклита пристрастие к созвучию слов, отсюда у него любовь к игре словами, отсюда порой изысканная вычурность его языка. Он видит в сходстве звуков что-то многозначительное, неслучайное. Как у пифагорейцев – мистика и символика чисел, так у и Гераклита – мистика звуков¹⁴.

В поэтике Мандельштама мы найдем ту же, что и у Гераклита, «мистику звуков», проявляющуюся в приеме анаграммирования¹⁵, омонимической и полисемантической игре, паронимической аттракции. Так, название и центральный образ стихотворения «*Айя-София*» (1912) – анаграмма имени Иосиф (то есть имени автора, данного ему при рождении и при крещении). Функциональное тождество «камня» (в «крестовом своде» собора) и «слова» (в структуре стихотворения), манифестированное в «*Утре акмеизма*», как бы буквально реализуется в семантическом пространстве «*Айя-Софии*»: указанная анаграмма метафорически воплощает общность вещественного состава, которая присуща храму и человеку, собору и слову. О закономерности указанного приема свидетельствует еще одно явное анаграмматическое соответствие в другом «архитектурном» стихотворении – «*Notre Dame*», в заглавии которого спрячено имя *Адама*. Эта анаграмма в тексте стихотворения вербализуется в фигуре сравнения храма с перво-человеком: «...Как некогда Адам, распластывая нервы...» (1, 83).

Мы полагаем, что, осваивая прием звукосемантического отождествления, Мандельштам опирался на опыт Гераклита. Вряд ли случайно при демонстрации «мистического соответствия» звука и значения в стихотворении «*Айя-София*» возникают ономастиче-

¹⁴ Досократики [сост. Г. Дильс]... Указ. соч. С. 232.

¹⁵ Об анаграмматических приемах Мандельштама на материале греческого языка см.: Топоров В. К исследованию анаграмматических структур (анализы). В: Исследования по структуре текста. М., Наука, 1987. С. 228–231.

ские коды, отсылающие к имени и к общеизвестным прозваниям философа: Гераклит *Эфесский* и Гераклит Темный. Мы имеем в виду метонимическое упоминание храма Эфесской Дианы (то есть греческой Артемиды) во 2-й строфе и образ темных позолот – в 5-й строфе:

И всем векам – пример Юстиниана,
Когда похитить для чужих богов
Позволила *Эфесская* Диана
Сто семь зеленых мраморных столбов. <...>

И мудрое сферическое зданье
Народы и века переживет,
И серафимов гулкое рыданье
Не покоробит *темных* позолот (курсив мой. – Л. К.) (1, 83).

Мандельштаму, безусловно, было известно, что Гераклит посвятил свою поэму «*О природе*» в храм Артемиды Эфесской¹⁶ – как votивный дар, «чтобы она, – по свидетельству Татиана, – была обнародована впоследствии таинственным образом»¹⁷. Этим сакральным актом, возможно, обусловлена намеренная «темнота» стиля сочинения, давшая основание прозвищу его автора¹⁸. Неслучайной представляется и фонематическая парадигма, как бы служащая звучащим эхом храмового пространства и одновременно – эхом истории храма Айя-Софии: *эфесская* – *серафимов* – *сферическое*. В том же ряду стоит и анаграмматический шифр имени философа в метафоре «*серафимов гулкое рыданье*» = *Гераклит Эфесский*. Фонетическая гомология (включая неполные тождества: *и/ы*; *д/т*; *е/э*) представляется тем разительнее, что в семантике «рыдания» тоже можно усмотреть отсылку к античной легенде о

¹⁶ Именно об этом храме идет речь в стихотворении Мандельштама.

¹⁷ Татиан. Послание к эллинам. В: Фрагменты ранних греческих философов. Ч. 1. Пер. А. В. Лебедева. М., Наука, 1989. С. 179.

¹⁸ Ср. объяснение Климента Александрийского: «И мы найдем и тьмы загадочных речений философов и поэтов, поскольку даже целые книги выражают смысл, вложенный в еще тьмы них сочинителем, в прикровенном виде, как, например, книга Гераклита «*О природе*», за что он и получил прозвище «Темный» (Климент Александрийский «Стоматы». В: Фрагменты ранних греческих философов... Указ. соч. С 179.

плачущем философе (см. суждения Ипполита, Сотиона, Лукиана, Сенеки¹⁹). Отмеченный анаграмматический код заставляет предположить, что знания древнегреческого языка поэту хватило на то, чтобы уяснить философскую подоплеку гераклитовой образности и спроецировать идеи эфесского мыслителя на язык современной поэзии.

«Слово как таковое», начиная с *«Утра акмеизма»*, трактуется Мандельштамом как амбивалентное единство, в котором означающее и означаемое нерасчленимы и взаимозаменяемы, поскольку Логос для него – это «сознательный смысл» и одновременно «прекрасная форма» (2, 142). Идея нерасчленимости плана содержания и плана выражения будет еще более отчетливо выражена в статье *«О природе слова»* (1921–1922):

...что первичнее – значимость слова или его звучащая природа? Словесное представление – сложный комплекс явлений, связь, «система». Значимость слова можно рассматривать, как свечу, горящую изнутри в бумажном фонаре, и обратно, звуковое представление, так называемая фонема, может быть помещена внутри значимости, как та же самая свеча в том же самом фонаре (2, 183).

Предвосхищая семиотические открытия в области поэтического языка Я. Мукаржовского²⁰ и Р. Якобсона, Мандельштам актуализировал связи между звуком и знаком, звуком и значением. Парономастические явления он выводит в бытийственную сферу: сближенные по звучанию образы у него оказываются соотносенными и по смыслу. Известный тезис Якобсона, заявленный в работе *«Лингвистика и поэтика»*, является как бы продолжением мысли Мандельштама: «В последовательности, где сходство накладывается на смежность, две сходные последовательности фонем, стоящие рядом друг с другом, имеют тенденцию к приобретению парономастической функции»²¹.

¹⁹ Фрагменты ранних греческих философов... Указ. соч. С. 176–177.

²⁰ Мукаржовский Я. О поэтическом языке. В: Структуральная поэтика. М., Языки русской культуры, 1996. С. 76–131.

²¹ Якобсон Р. Лингвистика и поэтика. В: Структурализм: «за» и «против». М., Прогресс, 1975. С. 221.

Как и Гераклит, Мандельштам предполагает, что мироздание (космос) имеет разные стадии формообразования; в стадии оформленности все явления и вещи существуют как отдельные, завершённые, отъединённые друг от друга феномены, а в стадии турбулентности мир возвращается к некоему первозданному состоянию, из которого потом вновь возникают отдельные предметы. У Гераклита первооснова мира – это первоогонь или океан. Океанические (морские) ассоциации возникают и у Мандельштама при воплощении понятия «первоосновы жизни» (вспомним образ «пучины мировой» в *«Раковине»*, «океанические метафоры» в стихотворениях *«Сумерки свободы»*, *«Ламарк»*, *«Рождение улыбки»* и особенно лейтмотив «океана без окна» как «вещества» существования – в *«Стихах о неизвестном солдате»*. По Мандельштаму, эту изначальную космогоническую стадию характеризует состояние всеобщей связи и связанности всего со всем. Впоследствии вещи и явления, отделившись друг от друга, «помнят» о состоянии единства и подсознательно стремятся к нему.

Именно эту мысль поэт воплощает в стихотворении *«Silentium»* (1910)²², где он делает попытку представить первооснову явлений – в первозданном, синкретическом состоянии. Всякое рождение, воплощение – это разделение, разъятие целого, то есть невосполнимая утрата первоначальной гармонии. Поэтому призыв к «молчанию» имеет у Мандельштама иную мотивировку, чем у Ф. Тютчева в одноимённом стихотворении. Как невидимый свет хранит в себе весь радужный спектр, так и «первоначальная немота» потенциально содержит в себе «и музыку и слово» в синтетическом единстве. Призыв: «И слово в музыку вернись <...> / С первоосновой жизни слито!» (1, 71) – говорит о том, что для Мандельштама не только тишина («немота»), но и музыка – первозданная стихия, предшествующая слову. Объединение «музыки» и «немоты» в «кристаллической ноте» и их обоюдное противостояние и одновременно отождествление со «словом» придает всем трем образам амбивалентный и взаимозаменяемый

²² Насыщенность стихотворения гераклитовскими образами и смыслами заставляет предположить, что *«Silentium»* – первая художественная реакция Мандельштама на Гераклита, прочтенного в оригинале и в переводе – по указанному выше изданию В. Нилендера, вышедшему в 1910 г.

смысл. Следуя Гераклиту, поэт утверждает: в *молчании/музыке* заключена не мысль, но само слово (его прообраз, морфологический слепок). Эта идея прямо противоположна тютчевской, ведь если «мысль изреченная есть ложь», то слово искажает мысль. По Мандельштаму, никакого искажения мысли в слове быть не может, поскольку в молчании и в музыке слово уже содержится. Музыка и немота – своего рода предслово, состояние слова, когда то находилось в зачаточном, связанном состоянии: это и *мыслеслово* (слово, тождественное *смыслообразу*, то есть содержанию), и *музыкослово* (слово, тождественное фонетическому звучанию, то есть форме).

Обосновывая концепцию всеединства, Мандельштам прибегает к смелым пространственно-временным инверсиям: он сводитоедино начала и концы, причины и следствия, показывая мировое движение не как линейную последовательность, а как симультанный процесс. Подобный онтопоэтический прием поэт пытается логически обосновать в статье «Слово и культура», апеллируя при этом к философскому авторитету Анри Бергсона:

Чтобы спасти принцип единства в вихре перемен и безостановочном потоке явлений <...> Бергсон рассматривает явления не в порядке их подчинения закону временной последовательности, а как бы в порядке их пространственной протяженности. Его интересует исключительно внутренняя связь явлений. Эту связь он освобождает от времени и рассматривает отдельно. Таким образом связанные между собой явления образуют как бы веер, створки которого можно развернуть во времени, но в то же время они поддаются упрощаемому свертыванию.

Здесь не вполне уместно обсуждать проблему влияния Анри Бергсона на Мандельштама²³, но мы не стали бы утверждать, что Бергсон освобождает явления от «закона временной последовательности». Однако высказанные по поводу Бергсона суждения весьма точно характеризуют идеи Гераклита:

²³ Отсылаем читателей к обстоятельной статье Ф. Нетеркотта: Netherkott F. Elements of Henry Bergson's «Creative evolution» in the critical prose of Osip Mandel'stam / Russian Literature, vol. 30, n. 4, 1991. P. 455–466.

...все едино: делимое – нераздельное, рожденное – нерожденное, смертное – бессмертное, Логос – Вечность, Отец – Сын: Бог Справедливый. «Не меня, но Логос слышав – согласится вам мудро: едино есть все» (fr. 50, p. 21).

Парадоксальные суждения эфесского мудреца можно объяснить, если только освободить явления и процессы от причинно-следственных и временных связей. Мандельштам, как и Гераклит, мыслит «опущенными звеньями»²⁴, редуцируя послышки и оставляя лишь конечные выводы, поэтому и включает в систему доказательств генетический аспект, сопоставляя явления вне времени – как «пространственную протяженность».

Безусловно, Мандельштам должен был решить вопрос: как противостоящие друг другу явления приводятся к единому знаменателю? Гераклит полагает, что «разное с собою самим согласуется» (διαφερόμενον ἑωυτῷὁμολογέει) (fr. 51, с. 20) благодаря Логосу, потому что именно Логос обуславливает единство мироздания (ср.: «ἔστιν ἐν πάντα εἶναι», fr. 50, с. 20), являясь «мировым порядком, тождественным для всех» [пер. А. О. Маковельского], ср. в оригинале: «κόσμον (τόνδε), τὸν αὐτὸν ἀπάντων» (fr. 30, с. 14).

Развивая мысль о всеединстве как о гомологии (ὁμολογέει) разнорядковых и противоположных явлений, Мандельштам, следуя за Гераклитом, выдвигает *тождество* как основной оперативный закон своей поэтической онтологии:

А=А: какая прекрасная поэтическая тема. <...> Способность удивляться – главная добродетель поэта. Но как же не удивиться тогда плодотворнейшему из законов – закону тождества? <...> Мыслить логически значит непрерывно удивляться... (2, 144).

Именно «закон тождества», по Мандельштаму, определяет единство мира, обуславливая механизм связи между словом и бытием, словом и сознанием, природой и культурой. В коррелятивных соответствиях, выстраиваемых Мандельштамом, главную роль играет

²⁴ По свидетельству Эммы Герштейн, Мандельштам, комментируя затемненный смысл своих произведений, объяснял: «Я мыслю опущенными звеньями...» (Герштейн Э. Мемуары. СПб, ИНАПРЕСС, 1998. С. 19).

логика; ибо она есть проявление Логоса в жизни и в искусстве. Логика – это логос, взятый не в номинальном, а в функциональном смысле: как принцип соизмерения вещей, их структурная формула.

В художественной практике Мандельштама подобный подход предполагает корреляцию, при которой уравниваются – как знаки определенного равенства – *означающее* и *означаемое*. Лирический сюжет многих стихотворений «Камня» (1916) разворачивается как сопоставление разных (подчас противостоящих друг другу) феноменов – природы и культуры, слова и вещи, звука и смысла; и в ходе этого сопоставления доказывается изоморфизм явлений. Ключевую роль при этом играют метафоры, они становятся доминирующим средством выразительности в поэтике Мандельштама, вскрывая при этом «онтологически первичный пласт языкового видения мира». По сути дела мандельштамовские метафоры выполняют ту же функцию, что и фигуры сравнения у эфесского философа, – функцию доказательства единства мира, причем единства, скрытого от постороннего взгляда (ср. у Гераклита: «Природа любит скрываться» (fr. 123, с. 43)).

Специфика метафоры (позже поэт ее назовет «гераклитовой метафорой», 2, 232) заключается в том, что оба элемента сопоставления (то, что сравнивается, и то, с чем сравнивается) могут перетекать друг в друга, меняться местами. Ср. в стихотворении 1914 г.:

Природа – тот же Рим и отразилась в нем.
Мы видим образы его гражданской мощи
В прозрачном воздухе, как в цирке голубом,
На форуме полей и в колоннаде рощи (1, 96).

Первая посылка, задающая тождество, аргументируется далее парадигматическим рядом метафор, которые вместе с тем несут в себе «обратимую» (по выражению О. М.) смысловую энергию. В таких метафорах и сравнениях, как «форум полей», «колоннада рощи», «прозрачный воздух, как цирк голубой», природные феномены сопряжены с атрибутами античной архитектуры и римской топики. Природный и культурный код оказывается гомологически соотнесен, во-первых, через изоморфизм образной структуры (в 1-й строфе), во-вторых, посредством симпатической корреспонденции магических обрядов (во 2-й строфе) и, в-третьих, с помощью функ-

циональной корреляции их материальных субстратов (в 3-й строфе). Так, «камни» представляют и природную сферу – как «плоть бытия», и сферу культуры – как строительный материал.

Если в стихотворении «*Природа – тот же Рим...*» тождество природы и культуры фактически манифестируется, то в стихотворении «*Бессонница. Гомер. Тугие паруса...*» (1915) оно спрятано в подтекст, его должен выстраивать уже сам читатель. Культурный код (гомеровская «*Илиада*»), заданный в 1-й строфе именем «Гомер», воплощается во 2-й строфе в образах царей, плывущих за Еленой, а также в авторских апелляциях: «Куда плывете вы? Когда бы не Елена, / Что Троя вам одна, ахейские мужи?» (1, 105). И наконец, в 3-й строфе следует авторская «формула», уравнивающая природный и культурный код: «И море, и Гомер – все движется любовью...» (1, 105).

Тождество в данном тексте представляет собой триаду: оно включает *море, Гомера, любовь*, при этом *любовь* оказывается *tertium comparationis* первых двух образов. Возникает такое впечатление, что Мандельштам воплощает лирическую тему по аналогии с доказательством теоремы: если *A* равно *B*, а *B* равно *C*, то *A* равно *C*. Однако поэт оставляет «за кадром» фонетический ключ к заданному тождеству; этот ключ обнаруживается при переводе слова «любовь» на латинский язык (амор). *Amor* оказывается анаграммой и Гомера, и моря, явленных как бы в античном коде (в данной тройной анаграмме мы наблюдаем смешение греческой и латинской внутренней формы слов, вполне укорененных в русском языке). Напомним, что к подобному интеръязыковому шифру Мандельштам прибегал и в архитектурных стихах (ср.: *камень – скала – Петр*; или: *Notre Dame – Адам*).

Примечательно, что Мандельштам в финале «*Бессонницы...*» выстраивает еще одно тождество, вытекающее из предыдущего: метрика *Гомера* выступает своего рода культурным адекватом «шума моря». Автор как бы воочию показывает «взаимозаменяемость» *Гомера* и *моря*; культурный и природный коды, как и в стихотворении «*Природа – тот же Рим...*», оказываются тождественными.

По тому же принципу построен и ряд других стихотворений «*Камяя*» («*Notre Dame*» (1912), «*Бах*» (1913), «*О временах простых и грубых...*» (1914), «*Равноденствие*» (1914), «*Ода Бетховену*»

(1914) и проч.). Так, в стихотворении «Бах» уже в 1-й строфе намечается смысловой изоморфизм ключевых образов, несущих в себе метонимическую семантику замены/подмены:

Здесь прихожане – дети праха
И доски вместо образов,
Где мелом – Себастьяна Баха
Лишь цифры значатся псалмов (1, 86).

«Доски» оказываются заменами «образов», «цифры» – «псалмов». При этом «прихожане» соотносятся с «прахом» на семантическом и фонетическом уровне (оба слова содержат общие звуки – «п-р-х»). Но образ, который в 1-й строфе предстает в статусе *означающего* (доски с цифровым обозначением псалмов), во 2–4-й строфах становится *означаемым*:

Разноголосица какая
В трактирах буйных и церквах,
А ты ликуешь, как Исайя,
О рассудительнейший Бах! <...>

Что звук? Шестнадцатые доли,
Органа многосложный крик,
Лишь воркотня твоя, не боле,
О, несговорчивый старик! (1, 86)

Центральная идея стихотворения опирается на тезис Гераклита, дошедший до нас в 51-м фрагменте. Напомним, в этом фрагменте Гераклит выводит закон единства противоположностей: «...[люди] не понимают, как разное с собою самим согласуется» (fr. 51, с. 21), то есть «не понимают», как формируется гармония мира. И в качестве объяснения философ указывает на устройство лука и лиры (ср.: «ἀρμονίῃ ὁκωστέρ τὸξου καὶ λύρης», fr. 51, с. 20). Напряжение уравнивающих друг друга противоположных сил (высокие и низкие тона лиры, натяжение с помощью тетивы расходящихся дуг лука) образует единство. Ср. поясняющий перевод А. В. Лебедева: «Они не понимают, как враждующее между собой находится в согласии (буквально: «гомо-логии, едино-словии» с

собой), единое: наоборотный лад (гармония) как / лад / лука и лиры»²⁵.

Мандельштам, следуя Гераклиту, выстраивает тройное тождество. Во-первых, он показывает, что музыка Баха – это «согласование противоположного» («παλίντροπος ἁρμονίη»), объединение «разноголосицы» трактиров и церквей в гармоническое единство (хорал). Во-вторых, автор объясняет, что духовное тело музыки складывается из разнородных множеств материального порядка – «шестнадцатых долей» звука, «многосложного крика» органа, «воркотни» самого композитора. Началом, претворяющим звуковую раздробленность в гармонию, оказывается все тот же *Логос*, который здесь выступает как логическое «доказательство»: «Опору духа в самом деле / Ты в доказательстве искал?» (1, 86). Примечательно, что в «Утре акмеизма» есть тезис, к которому стихотворение «Бах» может служить иллюстрацией:

...Мы полюбили музыку доказательства. Логическая связь – для нас не песенка о чижике, а симфония с органом и пением, такая трудная и вдохновенная, что дирижеру приходится напрягать все свои способности, чтобы сдержать исполнителей в повиновении (2, 144).

Мандельштам трактует гераклитовский Логос как принцип упорядоченности, соизмеримости, «формульности» вещей – и в реальном бытии, и в творческой вселенной. Получается, что и в бытии, и в искусстве действуют одни и те же формообразующие закономерности, обуславливающие как целокупность и структурированность жизненного потока, так и архитектурную целостность музыкальных, архитектурных, литературных произведений.

В эпоху Первой мировой и Гражданской войн идеи Гераклита стали для Мандельштама призмой, сквозь которую он истолковывал само «вещество существования», сотрясаемое социальными катаклизмами. В стихотворениях, написанных в 1916–1921 гг. (из которых была составлена вторая книга стихов «*Tristia*» (1922)),

²⁵ Лебедев А. В. Логос Гераклита. Реконструкция мысли и слова (с новым критическим изданием фрагментов). СПб: Наука, 2014. С. 151.

отражается странная, необычная, в чем-то даже сюрреалистическая картина мира, главное свойство которой – текучесть, изменчивость, безостановочный поток трансформаций. Мандельштамовские стихотворения этого периода как бы иллюстрируют тезис Гераклита о текучести мира.

Стихийное начало вошло в плоть мира, расплатило его твердые формы, сдвинуло все со своих мест. Так, в «Сумерках свободы» (1918) земля обретает качество текучести («земля плывет»), и в то же время океан представляет твердую субстанцию, поскольку его можно разделить плугом («как плугом океан деля...», 1, 124). Подобных примеров множество, и они касаются жизненно важных субстанций – воды, воздуха, земли, солнца. Ср.:

Словно темную воду я пью помутившийся воздух (1, 126),

Струится в воздухе лед бледно-голубой. <...>
В огромной комнате тяжелая Нева,
И голубая кровь струится из гранита (1, 111).

Воздух твой граненый. В спальне тают горы
Голубого дряхлого стекла (1, 129).

Это солнце ночное хоронит
Возбужденная играми чернь (1, 122).

В сухой реке пустой челнок плывет... (1, 130).

Этим превращениям можно найти аналоги в гераклитовских фрагментах:

«...ступени огня: во-первых – море, а море – наполовину земля, а наполовину – смерч (= $\pi\rho\eta\sigma\tau\acute{\eta}\rho$)». Именно, он говорит (то есть Гераклит) о значении его, что огонь, благодаря управляющему всем «Логосу» и Богу – с помощью воздуха обращается во влагу – как бы в некое семя миропорядка, которое он зовет «морем»; а из него снова рождается земля и небо и объемлющий их (воздух) (fr. 31, с. 15).

Вне концепции Гераклита трудно понять амбивалентный пафос (трагический и одновременно профетический) приятия Мандельштамом революции. По Гераклиту, бурлящее вселенское бытие обусловлено борьбой и всемерным напряжением противоположных сил – за право жить, существовать. Смерть одних дает жизнь другим, это, по Гераклиту, закономерный мировой порядок.

Схожие идеи мы находим в лирике и эссеистике Мандельштама на рубеже 1910–1920-х гг. В частности, в докладе «Скрябин и христианство» (1915–1919) обнаруживаются разительные переклички с фрагментами Гераклита, усиленные тезисом об эллинизме как родовом лоне русской духовности. Ср.:

Гераклит	«Скрябин и христианство»
...огонь благодаря управляющему всем «Логосу» ... обращается во влагу – как бы в некое семя миропорядка... (fr. 31, с. 15) Война есть всего отец и всего царь (fr. 53, с. 21). Но должно знать, что война есть общее, и что правда – распря, и что все рождается благодаря распре и необходимости (fr. 80, с. 31). Бессмертные – смертны, смертные – бессмертны: живущие их смертью – их жизнью умирающие (fr. 62, с. 25). Мы живем их (душ. – Л. К.) смертью и живут они ей смертью (fr. 77, с. 31).	Семя смерти, упав на почву Эллады, чудесно расцвело: наша культура выросла из этого семени... (2, 160) Битва не окончена – война в полном разгаре. Всякий, кто чувствует себя эллином, и ныне должен быть на страже – как две тысячи лет назад. <...> Эллинство, оплодотворенное смертью, и есть христианство (2, 160). Ткани нашего мира обновляются смертью. <...>

Почему Мандельштам заговорил об обновлении «через смерть» с отсылкой к Гераклиту в докладе, написанном по поводу смерти Скрябина? Не потому ли, что Скрябин – автор знаменитой симфо-

нической поэмы «Прометей» (второе название – «Поэма Огня»), в которой небесный огонь, доставляемый Прометеем, трактуется как активное начало мира, его творческий принцип, амбивалентный символ обновления через разрушение (мировой пожар)²⁶. Скрыбинская приверженность огненной семантике как некой зигдательной основе бытия ассоциировалась у Мандельштама с гераклитовыми представлениями. Вот почему Мандельштам увидел в творчестве Скрыбина новую «ступень русского эллинизма», а в нем самом «закономерное раскрытие эллинистической природы русского духа»: «Огромная ценность Скрыбина для России и для христианства обусловлена тем, что он – безумствующий эллин. Через него Эллада породилась с русскими раскольниками, сожигавшими себя в гробах» (2, 158).

Примечательно, что Мандельштам в докладе делает попытку синтезировать эллинизм и христианство, отождествляя гераклитовскую доктрину об обновлении мира через смерть с жертвенной смертью и воскресением Иисуса Христа. С этого момента гераклитовское представление о Логосе как о всеобщем законе мироздания дополнится в истолковании Мандельштама христианской трактовкой Логоса как Второй ипостаси Бога – Воплощенного Слова. Ср.:

Евангелие от Иоанна	О. Мандельштам, «Слово и культура» (1921)
И Слово стало плотью, и обитало с нами, полное благодати и истины; и мы видели славу Его, славу, как Единородного от Отца (Иоанн, 1:14).	В жизни слова наступила героическая эра. Слово – плоть и хлеб. Оно разделяет участь хлеба и плоти: страдание» (2, 170).

Думается, что толчком к объединению христианского и эллинистического понимания Слова-Логоса послужило имяславское движение, к которому Мандельштам относился весьма сочувственно

²⁶ Примечательно, что Скрыбин трактовал Прометея как ипостась Люцифера (известно его высказывание: «Сатана – это дрожжи Вселенной»); и того и другого, по мнению композитора, объединяли богоборческие установки и светоносная миссия. Отметим, что стихотворение Мандельштама «Дрожжи мира дорогие...» (1937) восходит и к скрыбинскому афоризму, и – опосредованно – к гераклитовской модели обновления жизни.

(см. его стихотворение «*И поныне на Афоне...*» (1915)). Имяславские идеи могли восприниматься Мандельштамом как современная параллель не только исихастским идеям отцов Церкви (Григория Паламы, Григория Нисского и др.)²⁷, но и учению Гераклита. Имяславцы отождествляли имя Бога с Богом, поскольку Его имя трактовали как эманацию божественной энергии. Мандельштам, возможно, усмотрел здесь сходство с гераклитовым учением об огненной (то есть тоже энергетической) природе Логоса. И в том и в другом случае для поэта важен момент *воплощения* Божественного Имени, согласно имяславским постулатам, или *материализации* Слова-Логоса, согласно гераклитовскому учению. Не случайно в статье «*О природе слова*» Мандельштам, с одной стороны, возводит генезис русского языка к эллинской филологической культуре, с другой – к евангельскому постулату о воплощении Слова-Логоса:

Русский язык – язык эллинистический. По целому ряду исторических условий живые силы эллинской культуры, уступив Запад латинским влияниям и ненадолго загощаясь в бездетной Византии, устремились в лоно русской речи, сообщив ей самобытную тайну эллинистического мировоззрения, тайну свободного воплощения, и поэтому русский язык стал именно звучащей и говорящей плотью. <...> Эллинистическую природу русского языка можно отождествлять с его бытийственностью. Слово в эллинистическом понимании есть плоть деятельная, разрешающаяся в событие (2, 176).

Христианская огласовка *Логоса* не означала отхода Мандельштама от гераклитовских постулатов. Однако в новых общественных условиях для поэта приоритетными становились иные грани учения эфесского мыслителя. Так, если раньше он акцентировал внимание на законе тождества как доказательстве единства и целокупности мироздания, где «все» объясняется «через все», то теперь он обращает внимание на кардинальные изменения субстанциальных свойств мира. Прежняя гармоническая картина мира сильно пошатнулась. Мир пришел в движение, но это, согласно Мандельштаму, не апока-

²⁷ См. подробнее: Оболевич Т. От имяславия к эстетике. Концепция символа Алексея Лосева. Историко-философское исследование / Пер. с польск. М., Изд-во ББИ, 2014. С. 57–116 (гл. II «Святоотческие основы имяславия»).

липсический распад бытия, а закономерная стадия мирового порядка, суть которой – в расплавлении старых форм, возвращение их к пренатальному состоянию.

По Гераклиту, все в мире происходит мерно (отсюда Логос, в его истолковании, – это еще и *мера*). Во всех вселенских катаклизмах и разрушениях есть определенный смысл. Мир может погибнуть, но эта гибель есть возвращение ко всеобщему (вечно живому огню, мировому океану), из которого впоследствии снова вычлениются отдельные вещи, и опять начинается время и история. Ту же «мерную» логику повторения мировых процессов мы находим у Мандельштама. Ср.:

Все было встарь, все повторится снова,
И сладок нам лишь узнаванья миг (1, 124).

...А я говорю: вчерашний день еще не родился. Его еще не было по-настоящему. Я хочу снова Овидия, Пушкина, Катулла, и меня не удовлетворяет исторический Овидий, Пушкин, Катулл (2, 169).

Художественная топика Мандельштама эпохи войн и революций – это топика связанных друг с другом вещей, которые как бы погружаются в изначальное родовое лоно мироздания (гераклитов *огонь* или *океан*). Вот почему в пространстве сборника превалируют два мотива: один мотив воплощает связанность, стихийную нерасчлененность вещей, событий и времен (ср.: «Всё перепуталось...», 1, 115).

Причем это качество «спутанности» распространяется и на онтологические, и на семантические феномены. Отсюда сюрреалистическая образность многих стихотворений книги «*Tristia*», смысловые ходы которых порою можно понять только с помощью «гераклитова кода». Так, образ «связанных ласточек» в «*Сумерках свободы*» – яркий символ несвободы, но несвободы специфической, потенциально животворной:

Мы в легионы боевые
Связали ласточек – и вот
Не видно солнца; вся стихия
Щебечет, движется, живет (1, 122).

Второй мотив знаменует движение вещей, явлений, «всего живого» вспять – к точке рождения. Ср.:

Вернись в смесительное лоно,
Откуда, Лия, ты пришла... (1, 126)
«Вернись, в смесительное лоно...» (1922)

Из гнезда упавших щеглов
Косари приносят назад –
Из горящих вырвусь рядов
И вернусь в родной звукоряд (1, 144).
«Я по лесенке приставной...» (1922)

Обратно в крепь родник журчит
Цепочкой, пеночкой²⁸ и речью... (1, 149)
«Грифельная ода» (1923)

К кольцецам спущусь и к усоногим,
Прошуршав средь ящериц и змей,
По упругим сходям, по излогам
Сокращусь, исчезну, как Протей.

Роговую мантию надену,
От горячей крови откажусь,
Обрасту присосками и в пену
Океана завитком вопьюсь (1, 186).
«Ламарк» (1932)

Ключевые образы в каждом из процитированных стихотворений («смесительное лоно», «крепь», «гнездо», «родной звукоряд», «пена океана») по функциональному смыслу тождественны «первооснове жизни» в *«Silentium»*. И хотя к первородным истокам стремится возвратиться уже не слово, а лирический субъект, поющий «против шерсти мира», а в *«Грифельной оде»* и сам мир, но в обоих случаях речь идет о *гармонии*, по выражению Гераклита,

²⁸ В смыслообразе «пеночки» сохранен семантический след стихотворения 1910 г.: «Останься пеной, Афродита!». Вектор движения – назад, к истокам – тот же самый.

повернутой вспять, к своим истокам («παλίντροπος ἀρμονίη», fr. 51, с. 20) (перевод наш. – Л. К.).

Важно отметить, что движение вспять характерно, по Мандельштаму, не только для предметов и субстанций, но и для времени. В докладе «Скрябин и христианство» (1915–1919) читаем:

...*Времени нет!* Христианское летоисчисление в опасности, хрупкий счет годов нашей эры потерян – время мчится обратно с шумом и свистом, как прегражденный поток, – и новый Орфей бросает свою лиру в клокочущую пену (2, 157–158).

Отсюда следует, что «корабль времени», идущий «ко дну» в «Сумерках свободы», – это не столько симптом наступления российского Апокалипсиса (как этот образ обычно истолковывают), но некое погружение времени в родовое – панхроническое – лоно. Ср. в «Слове и культуре»: «Но бывают такие эпохи, когда человечество, не довольствуясь сегодняшним днем, тоскуя, как пахарь, жаждет целины времен» (2, 169).

Поэтому в стихотворениях второй книги Мандельштама превалирует зоническое время, что на практике проявляется в приеме симультанного отображения явлений действительности. Поэтому в пространстве «*Tristia*» некоторые образы объединяют в себе несколько временных планов – прошлое и будущее как бы сходятся в одной точке, но не сливаются в настоящем, а интерферируют. Например, *черепаха* в одноименном стихотворении (1919) предстает одновременно и лирой, то есть в ее *настоящем* уже содержится будущее превращение в музыкальный инструмент:

Нерасторопна черепаха-лира,
Едва-едва беспалая ползет <...>.
Она во сне Терпандра ожидает,
Сухих перстов предчувствуя налет (1, 125).

В стихотворении «*Сестры тяжесть и нежность, одинаковы ваши приметы...*» (1920) свойства тяжести и нежности отождествляются, поскольку в прошлом роза (= нежность) была *землею*

(= тяжестью), и она как бы помнит об этом. Вот почему лирический сюжет стихотворения разворачивается как водоворот времени, в котором перепутанные хронологические пласты заставляют увидеть метаморфозы объекта, пребывающего попеременно в разных субстанциональных качествах:

...Время вспахано плугом, и роза землю была.
В медленном водовороте тяжелые нежные розы,
Розы тяжесть и нежность в двойные венки заплела! (1, 126)

Следует подчеркнуть, что наряду с эонически-целинным временем в «*Tristia*» параллельно разворачивается другой хронотопический сценарий, инспирированный революционными катаклизмами и восходящий к гераклитовому постулату о чередовании космогонических и эсхатологических процессов. Вот почему заявленная в «*Tristia*» проблема разрыва времени в последующую эпоху становится для Мандельштама едва ли не магистральной лирической темой. И в ее философском осмыслении поэт, как мы покажем ниже, опирается на метафорические афоризмы Гераклита.

Так, в «*Стихах 1921–1925 годов*» мотив прерванной связи времен воплощается через метафору разбитого позвоночника. И вряд ли случайно Мандельштам, реализуя этот мотив, трижды прямо или имплицитно упоминает детскую игру в бабки:

Дети играют в бабки позвонками умерших животных (1, 147)²⁹.

«*Нашедший подкову*» (1923)

И в бабки нежная игра... (1, 150)

«*Грифельная ода*» (1923)

...И невидимым играет

Позвоночником волна.

²⁹ Данная перекличка с Гераклитом указана М. Л. Гаспаровым. Ср.: «...строка о разрыве времени “Дети играют в бабки позвонками умерших животных” уводит не только к собственному “веку” и к последнему царевичу-Рюриковичу в Угличе, но и к Гамлету и к Гераклиту» (Гаспаров М. Л. Поэт и культура. Три поэтики Осипа Мандельштама. В: Гаспаров М. Л. Избранные статьи. М., Новое литературное обозрение, 1995. С. 351).

Словно нежный хрящ ребенка
Век младенческой земли... (1, 145)
«Век» (1922)

Примечательно, что те же мотивные вариации встречаются и в «*Tristia*», и в «*Московских стихах*» (1930–1934)³⁰:

А в Угличе играют дети в бабки... (1, 110)
«На розвальнях, уложенных соломой...» (1916)

И там, где сцепились бирюльки,
Ребенок молчанье хранит,
Большая вселенная в люльке
У маленькой вечности спит (1, 202).
«В игольчатых, чумных бокалах...» (1933)

Если б этот мотивный инвариант встретился в творчестве Мандельштама один или два раза, то его переключку с 52-м фрагментом Гераклита можно было считать совпадением, но пятикратное повторение свидетельствует о несомненной намеренности интертекстуальной апелляции. Сравним с Гераклитом:

...αἰὼν παῖς ἐστὶ παῖζων, πεσσεύων· παῖδος ἢ βασιλῆην (fr. 52, c. 20).
...Вечность есть дитя, играющее костями – царство дитяти (fr. 52, c. 21).

Как видим, в приведенных выше мандельштамовских цитатах повторяется тот же семантический комплекс, что и у Гераклита³¹, включающий а) сему *игры* [в кости / бабки / бирюльки]; б) сему костей / позвонков / позвоночника / хряща; в) сему детства / ребенка; г) сему вечности / века / времени.

Кстати, заметим, что указанный интертекстуальный мотив окончательно убеждает нас, что Мандельштам отдавал предпочтение перево-

³⁰ Эти переключки были отмечены Т. Смоляровой. См.: Смолярова Т. Пиндар и Мандельштам. В: University of Toronto • Academic Electronic Journal in Slavic Studies. [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://www.utoronto.ca/tsq/13/smoliarova13.shtml>. Дата обращения: 24.01.2014.

³¹ Возможно, Мандельштаму было известно, что сам Гераклит проводил время, играя с детьми в кости около храма Артемиды (ср. свидетельство Диогена Лаэртия: «Удалившись в святилище Артемиды, он играл с детьми в кости...» (Фрагменты ранних греческих философов, указ. соч. С. 176).

ду В. Нилендера, поскольку только в нилендеровском переводе 52-го фрагмента речь идет об игре в кости³². Но не исключено, что поэт и сам переводил этот фрагмент. Об этом свидетельствует образный полисемантизм Мандельштама: в одних лирических контекстах семантический комплекс игры – детства – костей служит метафорой *века*, в других – *вечности*. Дело в том, что Αἰών (эон) переводится с древнегреческого как «вечность» и как «век». Но в любом случае можно сделать вывод, что этот гераклитовский афоризм был для Мандельштама парадигмообразующим мотивом, воплощающим его концепцию «века» и временных закономерностей в целом.

Следует отметить, что в позднем творчестве Мандельштам все чаще вводил аллюзии на Гераклита в свои произведения. Эти интертекстуальные переклички требуют специального комментария и анализа. Мы из-за ограниченного объема статьи ограничимся лишь констатацией некоторых мотивных совпадений, сведя их для наглядности в таблицу.

Гераклит	Мандельштам
...но «сору подобен высыпаемому самый прекрасный космос», говорит Гераклит (fr. 124, с. 125).	Я дышал звезд млечных трухой, Колтуном пространства дышал.
...по закону времен седмирица сочетается (воедино) в Селене, но она распадается надвое в медведицах (fr. 126a, с. 45).	И подумал: зачем будить Удлиненных звучаний рой, В этой вечной склоке ловить Эолийский чудесный строй? Звезд в ковше медведицы семь. <...> Распряженный огромный воз Поперек вселенной торчит. Сеновала древний хаос Защекочет, запорошит... (1, 143) «Я по лесенке приставной...» (1922)

³² В других переводах, сделанных при жизни Мандельштама, встречаем игру в шашки (пер. А. Маковельского) или в шахматы (пер. М. Дынника).

...γναφεῖφόδῳς εὐθεῖα καὶ σκολιή(ῆ τοῦδῶργάνου τοῦ καλουμένου κοιλίου³³ ἐν τῷ γναφεῖω περιστροφῇ εὐθεῖα καὶ σκολιή· ἄνω γὰρ ὁμοῦ καὶ κύκλῳ περιέρχεται) μία ἐστί, (φησί,) καὶῆ αὐτῇ (fr. 59, с. 22). «У валька путь прямой и кри- вой» (обращение снаряда, называемого в вальке ракови- ной, – прямое и кривое; ибо он сразу ходит и вверх и по кругу) – говорит Гераклит – «один и тот же самый» (fr. 59, с. 23). ...море – вода чистейшая и самая грязная, питье и спасе- ние для рыб – для людей пагубное питье (fr. 61, с. 25). ...и также говорит о воскресе- нии сей видимой плоти, в которой мы рождены, и знает, что Бог виновник сего воскресе- ния, говоря так: «там восста- ют пред Сущим и бодро стра- жами делаются живых и мерт- вых»; но еще говорит, что бывает суд космоса и всего что в нем – помощью огня (fr. 63, с. 25).	И тянется глухой недоразвиток Как бы дорогой, согнутою в рог, Понять пространства внутрен- ний избыток И лепестка и купола залог (1, 202). <i>«Преодолев затверженность природы...» (1934)</i> ...И когда я наполнился морем – Мором стала мне мера моя... (1, 254) <i>«Флейты греческой тэта и йота...» (1937)</i> До чего эти звезды изветливы! Все им нужно глядеть – для чего? В осуждение судьи и свидетеля, В океан без окна, вещество. <...> Ясность ясеневая, зоркость яво- ровая Чуть-чуть красная мчится в свой дом, Словно обмороками заговаривая Оба неба с их тусклым огнем. <...> – и столетья Окружают меня огнем (1, 241–245). <i>«Стихи о неизвестном солдате» (1937)</i>
--	---

Таким образом, можно сделать вывод, что закон тождества, заяв-
 ленный в «Утре акмеизма», инспирирует метафорический прин-

³³ Κοιλίου – нач. форма: κοιλίας, ου ὅ (в переводе с древнегреческого) – моллюск с витой раковиной.

цип конструирования поэтического текста как целого. Глубинная связь метафорических приемов Мандельштама с философскими идеями Гераклита обнажается в «Разговоре о Данте» (1933), где автор прямо апеллирует к Гераклиту при анализе специфики дантовского метафоризма. Цитируя 25–42-й стихи XXVI Песни *Ада*, поэт возводит к гераклитовской философии «текучесть» и «обратимость поэтической материи» «Божественной комедии»:

Иногда Дант умеет так описывать явление, что от него ровным счетом ничего не остается. Для этого он пользуется приемом, который мне хотелось бы назвать *гераклитовой метафорой*, – с такой силой подчеркивающей текучесть явления <...>, что прямо-му созерцанию <...> уже нечем поживиться. <...> Так вот в этой интродукции мы видим легчайший, светящийся *гераклитов* танец летней мошкары... (выделено мной. – Л. К.) (2, 232–233).

Можно предположить, что, говоря о «текучести» и «обратимости поэтической материи», Мандельштам имел в виду не только дантовские метафоры (ср.: «Семантические циклы дантовских песней построены таким образом, что начинается, примерно, – «мёд», а кончается – «медь»; начинается – «лай», а кончается – «лёд» (2, 223)), но и собственные семантические метаморфозы, обнаруживаемые в его поздней поэтике. Ср.:

Часто пишется казнь, а читается правильно – песнь...
(1, 207)

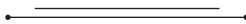
...И когда я наполнился морем –
Мором стала мне мера моя...

И свои-то мне губы не любви –
И убийство на том же корню –
И невольно на убыль, на убыль
Равноденствие флейты клоню (1, 254).

Знаменательно, что стихотворение «Флейты греческой тэта и йота...» (1937), посвященное греческому языку, содержит прямые отсылки к 61-му фрагменту Гераклита (см. таблицу).

Итак, Логос понимался Гераклитом как некий закон упорядочивания и оформления мирового единства из противоположных, противопоставленных и враждующих между собой объектов. Внутри этого всеединства «все течет», поэтому «нельзя вступить в тот же самый поток», и к одной и той же «смертной сущности никто не прикоснется дважды» (fr. 91, с. 35). Вещи подвергаются метаморфозам, субстанции перетекают одна в другую, но Логос остается вечным и неизменным, благодаря чему гераклитовская картина мира при всем драматизме и турбулентности процессов, протекающих внутри нее, сохраняет устойчивость и соразмерность.

Этот концептуальный стержень становится философской подоплекой размышлений Мандельштама об устройстве мира, закономерностях времени, «мерных» законах протекания природных процессов и социальных катаклизмов. Идея всеединства, которую Мандельштам проецирует на все стороны природного, культурного, лирического бытия, восходит, возможно, и к Бергсону, и к Владимиру Соловьеву, и к иудаистской мифологеме «Авраамова лона». Но первым импульсом, «перводвигателем» развития этой магистральной для творчества Мандельштама идеи был, несомненно, Гераклит.



Марина Ариас-Вихиль



«Тоска по мировой культуре»: Франция Осипа Мандельштама

22 февраля 1933 г., выступая в ленинградском Доме печати, Осип Мандельштам назвал акмеизм «тоской по мировой культуре». В 1937 г. он мог бы говорить уже не о тоске, а о ностальгии — это тема его стихотворений, написанных в Воронеже весной 1937 г., последних дошедших до нас стихов поэта: в ночь с 1 на 2 мая 1938 г. он был арестован и погиб в пересыльном лагере под Владивостоком 27 декабря того же года. В мае 1937 г. закончилась его воронежская ссылка. Мандельштам вернулся в Москву, где начался его крестный путь, продлившийся ровно год (Москва — Савелово — Тверь — Саматиха). Однако стихов этого последнего года жизни Мандельштама мы не имеем. Н. Я. Мандельштам вспоминала, что обыск при аресте был очень коротким — все рукописи поэта были свалены в мешок и увезены на Лубянку: «Вся разница между двумя периодами — до и после 37 года — сказалась на характере пережитых нами обысков. В 38-м никто ничего не искал и не тратил времени на просмотр бумаг. Агенты даже не знали, чем занимается человек, которого они пришли арестовать. Небрежно перевернули тюфяки, выкинули на пол все вещи из чемодана, сгребли в мешок бумаги, потоптались и исчезли, уведя с собой О. М.

В 38-м вся эта операция длилась минут двадцать, а в 34-м – всю ночь до утра»¹.

Так стихи весны 1937 г. стали своего рода завещанием поэта: в них он предсказывает свою судьбу и судьбу своего поколения и прощается с прошлым, с той самой «мировой культурой», о которой тосковал. Собственную смерть поэт предчувствует в стихотворении «Стихи о неизвестном солдате» (февраль-март). Одновременно с этим стихотворением-«ораторией», являющимся, по мнению большинства исследователей, вершиной поэтического творчества Мандельштама, поэт создает стихи о Франции и ее выдающемся лирике Франсуа Вийоне, Тайной вечере, дантовой Флоренции, Риме Микель-Анджело, «о мученике светотени» Рембрандте, Элладе и греческой флейте, «сином острове» Крите...

Франция легла краеугольным камнем в здание его поэзии, став, в определенном смысле, как Древняя Эллада или Германия, его духовной родиной. По окончании Тенишевского училища мать поэта, стремясь дать сыну хорошее образование, отправила его учиться во Францию и Германию: учебный год 1907–1908 Мандельштам провел в Париже, изучая старофранцузский язык и средневековую культуру в Сорбонне, а в 1909 г. он слушал лекции по романской филологии и философии в Гейдельбергском университете. В 1911 г. Мандельштам записывается на романо-германское отделение Санкт-Петербургского университета. «Французские штудии» впоследствии позволили ему переводить старофранцузские средневековые песни: «О. М. привез из Ленинграда свои юношеские старофранцузские книжки еще в 22 году, когда ему заказали перевод старофранцузского эпоса. Недавно Саша Морозов разыскал в каком-то архиве вольный перевод плача по Алексею и «Алисканс». Это не просто перевод – в обеих вещах как-то странно заговорила судьба, и О. М. это чувствовал. Алексей – это обет нищеты, а Алискансом он как бы дал клятву не прятаться, когда надо защищать жизнь»². «Жизнь св. Алексея» должна была, по словам Н. Я. Мандельштам, появиться в невышедшем 6-м номере лежневского журнала «Россия» за 1925 г. (одновременно с окончанием «Белой

¹ Мандельштам Н. Я. Воспоминания. М., 1999. С. 11 (Выемка).

² Мандельштам Н. Я. Воспоминания. М., 1999. С. 11 (Выемка). Переводы Мандельштама из старофранцузского эпоса, подготовленные для Госиздата отдельной книгой, изданы не были и хранятся в отделе рукописей Института мировой литературы им. А. М. Горького Российской академии наук.

гвардии» М. Булгакова). Французское средневековье, которым увлекался в юности Мандельштам, вошло в его творчество любовью к готике и «вечному Виллону»³, влияние которого нельзя не ощутить в его поэзии. Парадоксальность и сложность реально сущего в поэзии Франсуа Вийона были близки мироощущению Мандельштама, которое сформировалось очень рано. Переключка с поэтом «истин наизнанку», умиравшего от жажды у ручья и видевшего «хлеб лишь в окнах лавок», продолжалась до последних дней Мандельштама, который виртуозно владел излюбленным приемом Вийона – оксюморон: «В прекрасной бедности, в роскошной нищете / Живу один – спокоен и утешен. / Благословенны дни и ночи те, / И сладкозвучный труд безгрешен» (15–16 января 1937)⁴.

Интонация Вийона в «Малом» и «Большом» завещаниях (например, в «Большом завещании»: *Я – грешник, это признаю, / Но Бог мне смерти не желает* (пер. Ю. Кожевникова) его ирония и всепрощающая мудрость сделали его привилегированным собеседником Мандельштама. Да и кто, как не Мандельштам, познал в полной мере на собственном примере силу истин наизнанку:

Вот истины наоборот –
Лишь подлый слабых бережет,
Один насильник судит право,
И только шут себя блюдет,
Осел достойней всех поет,
И лишь влюбленный мыслит здраво.

(«Баллада истин наизнанку», пер. И. Эренбурга)⁵.

Как и Вийону, утверждавшему, что «не всем дано благополучно жить» («Баллада повешенных»), Мандельштаму был понятен его пафос отказа:

Из рая я уйду, в аду побуду.
Отчаянье мне веру придаёт.
Я всеми принят, изгнан отовсюду.

(«Баллада поэтического состязания в Блуа», пер. И. Эренбурга)⁶.

³ Вийон Франсуа (Villon Francois, наст. имя de Montcorbier, 1431 или 1432 – после 1463) – выдающийся французский поэт Средневековья, автор баллад, лэ, рондо и др. средневековых жанров.

⁴ Мандельштам О. Э. Собр. соч. В 4-х том. Т. 1. М., 1991. С. 239.

⁵ Вийон Ф. Стихи / сост. Г. К. Косиков. М., 1984. С. 341.

⁶ Там же. С. 342.

Статья о Вийоне, написанная очень рано, в 1910 г., в год, когда в журнале «Аполлон» впервые увидели свет стихи Мандельштама, и опубликованная в 1913 г. («Аполлон». 1913. Кн. 4. С. 30–35), стала одной из первых программных публикаций наряду со статьей «О собеседнике» («Аполлон». 1913. Кн. 2. С. 49–54). В статье «Франсуа Виллон» Мандельштам определяет поэтический метод акмеизма через средневековую культуру и поэзию Вийона: «Современные французские символисты влюблены в вещи, как собственники. Быть может, самая «душа вещей» не что иное, как чувство собственника, одухотворенное и облагороженное в лаборатории последовательных поколений. Виллон отлично сознавал пропасть между субъектом и объектом, но понимал ее как невозможность обладания. Луна и прочие нейтральные «предметы» бесповоротно исключены из его поэтического обихода. Зато он сразу оживляется, когда речь заходит о жареных под соусом утках или о вечном блаженстве, присвоить себе которое он никогда не теряет окончательной надежды. <...> «Testaments» Виллона пленительны уже потому, что в них сообщается масса точных сведений. Читателю кажется, что он может ими воспользоваться, и он чувствует себя современником поэта. Настоящее мгновение может выдержать напор столетий и сохранить свою целостность, остаться тем же «сейчас». Нужно только уметь вырвать его из почвы времени, не повредив его корней, — иначе оно завянет. Виллон умеет это делать. Колокол Сорбонны, прервавший его работу над «Petit Testament», звучит до сих пор»⁷.

Статья изобилует рассуждениями о французской готике, организующей жизнь средневекового общества в целом и поэзию Вийона в частности: «Средневековые цепко держалось за своих детей и добровольно не уступало их Возрождению. Кровь подлинного Средневековья текла в жилах Виллона. Ей он обязан своей цельностью, своим темпераментом, своим духовным своеобразием. Физиология готики — а такая была, и средние века именно физиологически-гениальная эпоха — заменила Виллону мировоззрение и с избытком вознаградила его за отсутствие традиционной связи с прошлым. Более того — она обеспечила ему почетное место в будущем, так как XIX век французской поэзии черпал свою силу из той

⁷ Мандельштам О. Э. Собр. соч. Т. 2. С. 305–306.

же национальной сокровищницы – готики. Скажут: что имеет общего великолепная ритмика «Testaments», то фокусничающая, как бильбоке, то замедленная, как церковная кантилена, с мастерством готических зодчих? Но разве готика не торжество динамики? Еще вопрос, что более подвижно, более текуче – готический собор или океанская зыбь? Чем, как не чувством архитектоники, объясняется дивное равновесие строфы, в которой Виллон поручает свою душу Троице через Богоматерь – *Chambre de la Divinité* – и девять небесных легионов. Это не анемичный полет на восковых крыльях бессмертия, но архитектурно обоснованное восхождение, соответственно ярусам готического собора. Кто первый провозгласил в архитектуре подвижное равновесие масс и построил крестовый свод – гениально выразил психологическую сущность феодализма. Средневековый человек считал себя в мировом здании столь же необходимым и связанным, как любой камень в готической постройке, с достоинством выносящий давление соседей и входящий неизбежной ставкой в общую игру сил. Служить не только значило быть деятельным для общего блага. Бессознательно средневековый человек считал службой, своего рода подвигом, неприкрашенный факт своего существования»⁸. Программность этой статьи, соединившей поэзию и архитектуру в единое целое, наиболее ярко проступает в мысли о значении готики для европейской культуры и месте каменщика-строителя в истории как грандиозной постройке, созданной общими усилиями человечества: «Мандельштам ощущал пространство даже сильнее, чем время, которое представлялось ему регулятором человеческой жизни: «Время срезает меня, как монету», а также мерой стихов. Время – век – это история, но по отношению ко времени человек пассивен. Его активность развивается в пространстве, которое он должен заполнить вещами, сделать своим домом. Архитектура – наиболее явственный след, который человек может оставить в этом мире, а следовательно, залог бессмертия»⁹.

Тема готики как прообраза поэзии акмеизма явственно звучит в манифесте нового течения «Утро акмеизма» (1912), в котором

⁸ Мандельштам О. Э. Собр. соч. Т. 2. С. 308.

⁹ Мандельштам Н. Я. Книга третья. М., 2006. Электронный ресурс: <http://e-libra.ru/read/229600-vospominaniya.-kniga-tretya.html>. С. 7.

появляется образ «мира как Богом данного дворца»¹⁰: «Строить – значит бороться с пустотой. <...> Нет равенства, нет соперничества, есть сообщничество сущих в заговоре против пустоты и небытия. Любите существование вещи больше самой вещи и свое бытие больше самих себя – вот высшая заповедь акмеизма»¹¹. В этом утверждении Мандельштам предстает учеником французского философа-интуитивиста Анри Бергсона, лекции которого он слушал в Париже, откуда привез и его книгу «Творческая эволюция» (1907). Провозглашая закон тождества человека и его постройки, организма и организации, Мандельштам апеллирует к образу собора Парижской Богоматери: «Своеобразие человека, то, что делает его особью, подразумевается нами и входит в гораздо более значительное понятие организма. Любовь к организму и организации акмеисты разделяют с физиологически-гениальным средневековьем. В погоне за утонченностью XIX век потерял секрет настоящей сложности. То, что в XIII в. казалось логическим развитием понятия организма – готический собор, – ныне эстетически действует как чудовищное: Notre Dame есть праздник физиологии, ее дионисийский разгул. Мы не хотим развлекать себя прогулкой в «лесу символов», потому что у нас есть более девственный, более дремучий лес – божественная физиология, бесконечная сложность нашего темного организма»¹².

Образ парижского готического собора Notre Dame становится центральным в первой книге стихов Мандельштама «Камень» (1912) и наглядно воплощает собой все тезисы «Утра акмеизма», которые получают дальнейшее развитие в его творчестве. Стихотворение «Notre Dame» (1912) является таким же программным, как и статьи-манифесты «Франсуа Виллон» и «Утро акмеизма»:

Notre Dame

Где римский судия судил чужой народ,
Стоит базилика, – и, радостный и первый,
Как некогда Адам, распластывая нервы,
Играет мышцами крестовый легкий свод.
Но выдает себя снаружи тайный план:

¹⁰ Мандельштам О. Э. Собр. соч. Т. 2. С. 322.

¹¹ Там же. С. 324.

¹² Там же. С. 323.

Здесь позаботилась подпружных арок сила,
Чтоб масса грузная стены не сокрушила,
И свода дерзкого бездействует таран.

Стихийный лабиринт, непостижимый лес,
Души готической рассудочная пропасть,
Египетская мощь и христианства робость,
С тростинкой рядом – дуб, и всюду царь – отвес.

Но чем внимательней, твердыня Notre Dame,
Я изучал твои чудовищные ребра,
Тем чаще думал я: из тяжести недоброй
И я когда-нибудь прекрасное создам¹³.

В этом стихотворении история человечества сконцентрирована в сгусток, «прошлое, настоящее и будущее свертываются и разворачиваются, как веер» (Н. Струве)¹⁴. Мы видим, как работают здесь закон тождества, провозглашенный в манифесте «Утро акмеизма», тезисы о вере зодчих в возможность «загипнотизировать» пространство, о физиологической сложности произведения искусства.

Тема готики и средневековой поэзии, столь актуальная для раннего Мандельштама, имеет в дальнейшем сложную эволюцию. В статье «Франсуа Виллон» Мандельштам проецирует образ Вийона в эпоху символизма. Вийон предвосхищает появление Верлена: «Астрономы точно предсказывают возвращение кометы через большой промежуток времени. Для тех, кто знает Виллона, явление Верлена представляется именно таким астрономическим чудом. Вибрация этих двух голосов поразительно сходная. Но кроме тембра и биографии поэтов связывает почти одинаковая миссия в современной им литературе. Обоим суждено было выступить в эпоху искусственной, оранжерейной поэзии, и подобно тому, как Верлен разбил *serres chaudes* (теплицы, фр. – прим. М. А. А.-В.) символизма, Виллон бросил вызов могущественной риторической школе, которую с полным правом можно считать символизмом XV в.»¹⁵. Свою задачу Мандельштам видит в разрыве оболоч-

¹³ Мандельштам О. Э. Собр. соч. Т. 1. С. 24.

¹⁴ Струве Н. А. Осип Мандельштам. М., 2011. С. 181.

¹⁵ Мандельштам О. Э. Собр. соч. Т. 2. С. 301.

чек символизма, его «преодолении» (В. Жирмунский). И здесь он продолжает миссию Вийона и Верлена.

Если мы обратимся к позднему периоду творчества Мандельштама, периоду не тоски, но ностальгии по мировой культуре, мы увидим, что тема средневековой Франции, связанная с готикой и творчеством Вийона, не только не уходит, но и приобретает дополнительные коннотации, претерпевая значительную эволюцию. Одно из последних известных нам стихотворений Мандельштама (18 марта 1937 г.) возвращает нас к французской теме, которая звучит уже совсем по-другому:

Чтоб, приятель и ветра и капель,
Сохранил их песчанник внутри,
Нацарапали множество цапель
И бутылок в бутылках зари.
Украшался отборной собачиной
Египтян государственный стыд,
Мертвецов наделял всякой всячиной
И торчит пустячком пирамид.
То ли дело любимец мой кровный,
Утешительно-грешный певец, –
Еще слышен твой скрежет зубовный,
Беззаботного права истец...
Размотавший на два завещанья
Слабовольных имуществ клубок
И в прощанье отдав, в верещанье
Мир, который как череп глубокий;
Рядом с готикой жил озоруючи
И плевал на паучьи права
Наглый школьник и ангел ворующий,
Несравненный Виллон Франсуа.
Он разбойник небесного клира,
Рядом с ним не зазорно сидеть:
И пред самой кончиною мира
Будут жаворонки звенеть¹⁶.

Смещение акцентов характерно и для готики, и для образа Франсуа Вийона. Готика перестает быть собором Парижской

¹⁶ Мандельштам О. Э. Собр. соч. Т. 1. С. 261.

Богоматери, ее имя стерто. Готика как идея и как ее воплощение подавлена Египтом фараонов, собор не назван, но названа пирамида как воплощение египетской идеи¹⁷.

Египетская тема – сквозная для творчества поэта, тема черепа разработана им подробно в «Стихах о неизвестном солдате» (февраль-март 1937 г.). Тема Египта у Мандельштама связана с темой массовой гибели людей: «миллионы убитых задешево», «аравийское месиво, крошево», «чумный Египта песок». Еще в статье «Гуманизм и современность» (1923) поэт писал: «Бывают эпохи, которые говорят, что им нет дела до человека, что его нужно использовать как кирпич, как цемент, что из него нужно строить, а не для него. Социальная архитектура измеряется масштабом человека. Иногда она становится враждебной человеку и питает свое величие его унижением и ничтожеством. Ассирийские пленники копошатся, как цыплята, под ногами огромного царя, воины, олицетворяющие враждебную человеку мощь государства, длинными копьями убивают связанных пигмеев, и египтяне и египетские строители обращаются с человеческой массой, как с материалом, которого должно хватить и который должен быть доставлен в любом количестве. Но есть другая социальная архитектура, ее масштабом, ее мерой тоже является человек, но она строит не из человека, а для человека, не на ничтоестве личности она строит свое величие, а на высшей целесообразности в соответствии с ее потребностями»¹⁸. Как мы видим из стихотворения, «другая социальная архитектура» остается в области утопии, место имеет все та же пресловутая египетская архитектура. Вот как комментирует это Н. Я. Мандельштам: «А может, мы в самом деле ассирийцы и потому относимся с таким равнодушием к массовому избиению рабов и пленных, заложников и послушников? Услыхав об очередном избиении, мы говорим друг другу: “Ведь это массовое явление... Что тут поделаешь!...” Мы уважаем массовые кампании, мероприятия, начертания, решения и распоряжения. Ассирийские цари тоже бывали добрые и злые, но кто

¹⁷ Подробнее об этом см.: Успенский Б., Успенский Ф. Об одном стихотворении Мандельштама: Древний Египет и Франсуа Виллон // Die Welt der Slaven LVII. 2012. S. 201–212. Электронный ресурс: <https://www.hse.ru/pubs/share/document/71333385> (дата обращения 15.03.2016).

¹⁸ Мандельштам О. Э. Собр. соч. Т. 2. С. 352.

остановит руку царя, когда он подает знак к истреблению пленных или разрешает архитектору строить себе дворец?

А не были ли эти избиваемые пленные той самой массой, которую мы сейчас пугаем друг друга? Всюду, где есть железный поря-док, там появляется «масса» <...>¹⁹.

По свидетельству Н. Я. Мандельштам, поэт любил рассматри-вать архитектурные альбомы, в частности книгу Родена о фран-цузской готике («Les cathedrales de France». Paris, 1914, 1921). В социальной жизни он «тоже искал гармонии и соответствия частей в их подчинении целому. Недаром он понимал культуру как идею, дающую строй и архитектуру историческому про-цессу... Он говорил об архитектуре личности и об архитектуре социально-правовых и экономических форм. XIX век отталкивал его бедностью, даже убожеством социальной архитектуры, и где-то он говорил об этом в статьях. В демократиях Запада, высмеян-ных еще Герценом, О. М. не находил гармонии и величия, к кото-рым стремился. Ему хотелось отчетливого построения общества, «лестницы Иакова», как он выразился в статье о Чаадаеве и в «Шуме времени». <...> Именно поэтому его не отпугивала идея авторитета, обернувшаяся диктаторской властью. Смущала его в те годы, пожалуй, только организация партии. «Партия – это перевернутая церковь...» <...> Сохранились две фотографии О. М. На одной – еще молодой человек в свитере, у него озабо-ченный вид и серьезное лицо. Этот снимок сделан в 22 году, когда он впервые открыл ассирийскую природу нашей государствен-ности. На втором снимке – старик с бородой. Между этими двумя фотографиями прошло только десять лет, но в 32 году О. М. уже знал, чем обернулись его юношеские мечты о красивой «социаль-ной архитектуре», авторитете и преодолении наследства XIX в. К этому времени он уже успел сказать про ассирийского царя: «...он взял мой воздух себе. Ассириец держит мое сердце» и написать стихи «Мы живем, под собою не чуя страны». Одним из первых он вернулся к девятнадцатому веку, назвав его «золотым», хотя знал, что наши идеи разрослись из одного из семян, выращенных в девятнадцатом веке»²⁰.

¹⁹ Мандельштам Н. Я. Воспоминания. С. 141.

²⁰ Там же. С. 140–141.

Образ Франсуа Вийона приобретает более интимные, дружеские черты. Ни о какой аморальности Вийона нет и речи, как это было в статье 1910 г. Мандельштам называет его своим кровным братом, «любимцем», даже «грешность» его утешительна в своей понятности и человечности на фоне «беспамятства дней» сталинского режима. Если в статье он назван истцом и ответчиком в одном лице, то теперь он только истец.

В статье Мандельштам создает яркий образ Вийона-зверька: «Сухой и черный, безбровый, худой, как Химера, с головой, напоминавшей, по его собственному признанию, очищенный и поджаренный орех, пряча шпагу в полуженском одеянии студента, – Виллон жил в Париже как белка в колесе, не зная ни минуты покоя. Он любил в себе хищного, сухопарого зверька и дорожил своей потрепанной шкуркой: "Не правда ли, Гарнье, я хорошо сделал, что апеллировал, – пишет он своему прокурору, избавившись от виселицы. – Не каждый зверь сумел бы так выкрутиться". По слову Н. Я. Мандельштам, поэт и сам был этим зверьком: «Именно таким сухопарым и потрепанным зверьком ощущал себя сам Мандельштам и действительно был на него удивительно похож. Я ведь тоже любила в нем неугомонного зверька и не уставала глядеть, как он вертится белкой в колесе»²¹. О 1937 годе Н. Я. Мандельштам пишет: «Это был ужас, которого себе представить нельзя, и я не свалилась в яму только потому, что со мной рядом жил невероятный зверек, человек, полный духовного веселия и гармонии, который знал, что "ткани нашего мира обновляются смертью", и потому не боялся гибели»²².

Из расстриженного клирика Вийон превращается в «разбойника небесного клира», в поэта-небожителя, рядом с которым в вечности «не зазорно сидеть» Мандельштаму. Птичий язык поэзии, ее верещанье – это то, что останется до конца света.

Теперь обратимся к другому «французскому» стихотворению, написанному также в марте 1937 г. и известному под «домашним» названием «Франция». Оно также отмечено печатью ностальгии:

Я молю, как жалости и милости,
Франция, твоей земли и жимолости,

²¹ Мандельштам Н. Я. Вторая книга. М., 1990. С. 248.

²² Там же. С. 249.

Правды горлинок твоих и кривды карликовых
Виноградарей в их разгородках марлевых

В легком декабре твой воздух стриженный
Индевеет – денежный, обиженный...

Но фиалка и в тюрьме: с ума сойти в безбрежности!
Свищет песенка – насмешница, небрежница, –

Где бурлила, королей смывая,
Улица июльская кривая...

А теперь в Париже, в Шартре, в Арле
Государит добрый Чаплин Чарли –

В океанском котелке с растерянною точностью
На шарнирах он куражится с цветочницей...

Там, где с розой на груди в двухбашенной испарине
Паутины каменеет шаль,
Жаль, что карусель воздушно-благодарная
Оборачивается, городом дыша, –

Наклони свою шею, безбожница
С золотыми глазами козы,
И кривыми картавыми ножницами
Купы скаредных роз раздражи.

3 марта 1937²³

Текст этого «французского» стихотворения Мандельштама, по мнению исследователей, «заблуждает предельной недоговоренностью, тем, что принято называть «упущенными звеньями»²⁴. Источники еще одного «французского» стихотворения «Реймс – Лаон», написанного на следующий день после «Франции», в названии которого фигурируют французские города, под которыми Наполеоном были даны сражения кампании 1814 г., были выявля-

²³ Мандельштам О. Э. Собр. соч. Т. 1. С. 254–255.

²⁴ Петрова Н. А. Любовь – жалость – милость – поэзия О. Мандельштама // Известия Уральского государственного университета № 6 (85), 2010. С. 213.

ны благодаря, в частности, воспоминаниям Н. Штемпель (они с Мандельштамом рассматривали альбом Б. Ференци «Очерки по искусству средневековой Франции» (М., 1936)), упоминался также «Собор Парижской богородицы» В. Гюго²⁵. Для «Франции» литературных источников называлось несопоставимо больше. Однако эта несфокусированность и приблизительность, слишком широкие допущения свидетельствуют о том, что магнит, выстраивающий силовые линии стихотворения, не был поднесен.

Так, возникновение «жимолости» связывалось с названием лэ Маргариты Французской или романом Тьерри Сандра «Жимолость», на который Мандельштам писал внутреннюю рецензию (Гонимая премия 1925 г.). Назывался также «Роман о Тристане и Изольде» в редакции Ж. Бедье, где помимо жимолости фигурировала «коза»: «Королева поняла знак своего милого. Она заметила на дороге ветвь орешника, крепко обвитую козьей жимолостью, и подумала в своем сердце: «Так и мы с тобой, дорогой: ни ты без меня, ни я без тебя». Просьба о милости связывалась и с Пушкиным, и с французскими королями. «Фиалка... в тюрьме» вызвала ассоциации с легендой о спасении от гильотины Жозефины Богарне, которая считала фиалку своим цветком (Н. А. Петрова), с появлением фиалок ранней парижской весной (С. Стратановский) и т. д.

Возможно, в этой разноголосице ассоциаций не последнюю роль сыграло представление о сложности поэзии Мандельштама, вдохновлявшегося не только литературой, но и архитектурой, живописью, музыкой, философией, историей, естественными науками. Так, Ю. И. Левин назвал Мандельштама «самым перелитературным и перекультурным [русским] поэтом»²⁶. Исследователь К. Тарановский упоминает в этой связи высказывание Мандельштама, приведенное Кларенсом Брауном в его книге «Мандельштам» (1973): «Если хотите меня читать, вы должны иметь мою культуру»²⁷.

Однако в данном случае привлечение разнообразных литератур-

²⁵ Стратановский С. Мальчишка-океан (О стихотворении Мандельштама «Реймс – Лаон») <http://www.newkamera.de>.

²⁶ Тарановский К. Ф. Очерки о поэзии О. Мандельштама // Тарановский К. О поэзии и поэтике. М.: Языки русской культуры, 2000. С. 114.

²⁷ Там же.

ных источников лишь размывает главные образы стихотворения, которое плодотворно было бы прочитать, на наш взгляд, как стихотворение-палимпсест, где сосуществуют два текста. Первый, лежащий на поверхности, создает образ Франции, второй, выскобленный – крымский, коктебельский, проступающий сквозь «французский» текст («Чуя грядущие казни, от рева событий мятежных // Я убежал к nereидам на Черное море...»). Центральный образ стихотворения, связывающий оба текста, – М. П. Кудашева-Роллан: «Франция... представилась О. М. в образе Майи Кудашевой, хотя я что-то не помню, чтоб она картавила»²⁸ (Н. Мандельштам).

Надежда Мандельштам вспоминала: «Казарновский отметил бредовую идею О. М., которая для него характерна и выдумана быть не могла: О. М. тешил себя надеждой, что ему облегчат жизнь, потому что Ромен Роллан напишет о нем Сталину. Крошечная эта черточка доказывает мне, что Казарновский действительно общался с Мандельштамом. Во время воронежской ссылки мы читали в газетах о приезде Романа Роллана с супругой в Москву и об их встрече со Сталиным. О. М. знал Майю Кудашеву, и он вздыхал: “Майя бежит по Москве. Наверное, ей рассказали про меня. Что ему стоит поговорить обо мне со Сталиным, чтобы он меня отпустил”»²⁹. Этой-то милости и молил Мандельштам у «безбожницы с золотыми глазами козы», раздразившей когда-то его в Коктебеле: тогда она была не скарденной розой, а фиалкой...

Увлечение Мандельштама Майей Кудашевой относится к периоду Гражданской войны – к 1919 г., когда Мандельштам находился в Крыму. Это объясняет утверждение самого Мандельштама о том, что «Франция» пришла, как «подступы» к «Стихам о неизвестном солдате» (1–15 марта 1937 г.) – основному стихотворению третьей воронежской тетради, вокруг которого располагаются дополнительные тематические циклы. Таким дополнительным тематическим циклом, связанным с войной, явились стихи о Франции: «Франция» с гражданской войной, ассоциирующейся с коктебельской влюбленностью в полуфрануженку Кювилье-Кудашеву, и «Реймс – Лаон» с реминисценциями Первой мировой войны и наполео-

²⁸ Мандельштам Н. Третья книга. М., 2006. С. 246.

²⁹ Мандельштам Н. Дата смерти // Смена. Май. 1989.

новских войн. Н. Мандельштам вспоминала: «Работая над «Солдатом», О. М. как-то сказал: получается что-то вроде оратории. Эти стихи связаны с рядом других – параллельно им развивается тема Франции – «Я прошу как жалости и милости» и «Я видел озеро». В это время «Разрывы круглых бухт...» Тоска по Крыму не покидала О. М. В письмах разговоры о хлопотах, чтобы пустили в Старый Крым под любым предлогом – болезнь и т. п...»³⁰.

Эпизоды, связанные с бегством Мандельштама из Крыма, присутствуют в воспоминаниях многих современников, воссоздающих пребывание Мандельштама в Коктебеле, ссору с М. Волошиным и арест в Феодосии врангелевской контрразведкой; затем прибытие в Батуми, где он был еще раз арестован меньшевистской береговой охраной, и, наконец, отъезд в Тифлис.

Эти тяжело пережитые аресты и тюрьмы в Крыму всплыли в воронежской ссылке в 1937 г., когда Мандельштам лишился работы и подвергся очередной травле: «И хочется мычать от всех замков и скрепок» («Куда мне деться в этом январе?»). В письме к К. И. Чуковскому Мандельштам писал: «Я поставлен в положение собаки, пса... Я тень. Меня нет. У меня есть только право умереть»³¹.

Воспоминание о Кудашевой и жест покаяния («наклони свою шею, безбожница») – прощение-прощание с юностью. Написано стихотворение не одновременно с приездом Роллана и Марии Кудашевой в Москву летом 1935 г., а тогда, когда Мандельштам ощутил, что стоит над разверстой могилой: предчувствием смерти проникнуты «Стихи о неизвестном солдате» (Н. Мандельштам: «Зачем тебе этот солдат?» – «Я сам этот солдат, над разверстой могилой»).

Образ полуфранцуженки Майи, запечатленный когда-то Волошиным, проступает сквозь «французский» текст: Майя – крутолобая, с золотистой челкой, козочка, газель, княгиня, ходившая пешком по берегу моря из Коктебеля в Феодосию давать уроки детям местных градоначальников.

Мария Павловна Кудашева (урожденная Кювилье) (1895–1975)

³⁰ Мандельштам Н. Третья книга. С. 242.

³¹ Цит. по: Струве Н. Осип Мандельштам. С. 298.

была известна в русских литературных кругах как Майя Кудашева. Она писала стихи, переводила, дружила с Максом Волошиным, Мариной Цветаевой, Борисом Пастернаком, Вячеславом Ивановым, Ильей Эренбургом.

Ее французские стихи печатались во «Втором сборнике «Центрифуги» (М., 1916), русские – в сборнике «Ковчег» (Феодосия, 1920). Незаконнорожденная, Мария Кудашева родилась в Санкт-Петербурге. Ее мать была француженкой, гувернанткой в богатых русских семьях, отец – русским офицером. Майя Кювилье переписывалась с А. Белым, Вяч. Ивановым, писала А. А. Блоку (17 декабря 1914 г. Блок отмечает в записной книжке: «От Майи Кювилье – объяснение в любви»³².

О своем отце (23 декабря 1914 г.) Майя писала Блоку: «Я помню, мне было 8 лет, я только что приехала из Франции, жила в Крыму, в Ялте, с матерью в одной очень богатой и англазированной семье, где меня бранили за сказки и шалости, капризы и фантазию, – и раз, за обедом, мать семейства завела речь о новых поэтах. – Год после этого был убит мой отец на войне, я видела его портрет в газете, – и имя его я не запомнила! – А Ваше имя, которое в тот день, за обедом, сказали, я запомнила, и когда, по выходе из католического пансиона, в 16 лет, вновь услышала его, – я вспомнила»³³. В 1916 г. Майя вышла замуж за князя Сергея Кудашева, племянника Н. Бердяева по материнской линии, с которым познакомилась в квартире М. Волошина в Кривоарбатском переулке – «обормотнике». У них родился сын. Во время Гражданской войны ее муж сражался в белой армии. В 1920 г. в Крыму она узнала, что он умер от тифа. Она приехала в Москву в 1921 г. и стала секретарем П. С. Когана, профессора западноевропейской литературы Московского университета, главного редактора издававшегося в СССР собрания сочинений Ромена Роллана (Ленинград, 1930–1935), которому она начала писать и в 1934 г. вышла за него замуж. Роллан восхищался поэтическим дарованием Марии Кювилье-Кудашевой, о чем сообщал в письмах А. М. Горькому. Влюбленность Мандельштама не помешала ему в 1923 г. высказать вполне критическое суждение о поэтическом творчестве Марии Кудашевой:

³² Александр Блок. Новые материалы и исследования. Литературное наследство. Т. 92. Кн. 3. М., 1982. С. 476.

³³ Там же. С. 477

«Девушки и барышни, рукодельницы стихов, те, что зовут себя охотно Майями и хранят благоговейную память о снисходительной ласке большого поэта. Ваше дело проще, вы пишете стихи, чтобы нравиться. А мы сделаем вот что: – заговор русской молодежи – не глядеть на барышень, которые пишут стихи» («Армия поэтов»)³⁴.

Облик Майи Кювилье в молодости описан в стихотворении М. А. Волошина 1913 г. «Твой детский взгляд улыбкой сужен, // Недетской грустью тронут рот...»:

Над головою подымая
Снопцы цветов, с горы идет...
Пришла и смотрит...
Кто ты?
– Майя.
Благословляю твой приход.
В твоих глазах безумство. Имя
Звучит, как мира вечный сон...
Я наважденьями твоими
И зноем солнца ослеплен.
Войди и будь.
Я ждал от рока
Вестей. И вот приносишь ты
Подсолнечник и ветви дрока –
Полудня жаркие цветы.
Дай разглядеть себя... Волною
Прямым, лоснящихся волос
Прикрыт твой лоб, над головою
Сиянье вихрем завилось.
Твой детский взгляд улыбкой сужен,
Недетской грустью тронут рот,
И цепью маленьких жемчужин
Над бровью выступает пот.
Тень золотистого загара
На разгоревшихся щеках...
Так ты бежала... вся в цветах...
Вся в нимбах белого пожара...
Кто ты? дитя? царевна? паж?

³⁴ Мандельштам О. Э. Собр. соч. Т. 2. С. 216.

Тебя такой я принимаю:
Земли полуденный мираж,
Иллюзию, обманность... – Майю.

<7 июля 1913>³⁵

Вьющаяся и пахучая жимолость душистая (козья) ассоциируется с обликом юной Майи-козы в Коктебеле: французское название жимолости – *chevrefeuille* (*Lonicera caprifolium*, по классификации Карла Линнея), «козий лист».

Возникающий образ собора Парижской Богоматери («с розой на груди в двухбашенной испарине») вызывает ассоциацию с Эсмеральдой и ее козочкой.

Образ горлинки также указывает на Майю. В народных представлениях горлинки не только служили идеалом верной любви, но и помогали несчастным влюбленным. Вот ее описание из старинной книги: «Маленькая птичка горлинка очень красива и резко отличается от других голубей. Что же касается до миловидности и нравственных качеств, то горлинку должно признать высшим их выражением <...> Горлинки воркуют тише, нежнее, не так глухо и густо: издали воркованье горлиц похоже на прерываемое по временам журчанье отдаленного ручейка и очень приятно для слуха; оно имеет свое замечательное место в общем хоре птичьих голосов и наводит на душу какое-то невольное, сладкое раздумье <...> Надобно прибавить еще одну общую черту к голубиной характеристике: все изъяснения их чувств мягки, кротки и робки. Одним словом, голубиная, кроткая природа».

Ассоциация с фиалкой совпадает с волошинским восприятием Майи, которая пришла к нему в гости с букетом фиалок: «Я ему написала, что я сочиняю стихи. Мне было 17 лет, а ему 36. Я купила фиалки, и мы пошли к нему с моей подругой Жоржеттой Бом. Он пригласил меня в Коктебель. Мне пришлось обмануть мать, чтобы к нему уехать»³⁶.

В стихотворении «Майе» (1913) М. Волошин пишет:

Когда февраль чернит бугор
И талый снег синее в балке,
У нас в Крыму по склонам гор
Цветут весенние фиалки.

³⁵ Волошин М. Иверни. М., 1918. С. 71.

³⁶ Носик Б. Кто ты, Майя. <https://www.litmir.co/br/?b=123875>

Они чудесно проросли
Меж влажных камней в снежных лапах,
И смешан с запахом земли
Стеблей зеленых тонкий запах.
И ваших писем лепестки
Так нежны, тонки и легки,
Так чем-то вещим сердцу жалки,
Как будто бьется, в них дыша,
Темно-лиловая душа
*Февральской маленькой фиалки*³⁷.

<28 января 1913 Москва>

И. Эренбург описывает свою встречу с М. Кудашевой в Коктебеле у М. Волошина в 1919 г.³⁸: «В доме Волошина жила Майя Кудашева с матерью, француженкой. Отец Майи был русским, и родилась она в России, но картавила, как парижанка, а стихи писала по-французски <...> Ее мать была подавлена событиями, которые никак не вязались ни с ее понятиями о порядочности, ни с пьесами Ростана. А Майя, несмотря на холод, голод и прочие беды, жила своей жизнью... Дальнейшая ее судьба такова: начав переписываться с Роменом Ролланом, она поехала к нему в Швейцарию и стала его женой. Несколько лет назад мы встретились в Париже. Мария Павловна была занята организацией музея Роллана, просила меня помочь ей русскими экспонатами. О Коктебеле мы не поговорили, хотя было что вспомнить...»³⁹. Упоминание о знакомстве с Кудашевой в Крыму в двух абзацах в книге Эренбурга разрастается в самостоятельную главу во французском издании тех же мемуаров. Последняя многозначительная

³⁷ День поэзии в Крыму. Симферополь. 1965. С. 117.

³⁸ Ср. с воспоминаниями Э. Миндлина: «Со всеми дружила и всегда оставалась сама собой маленькая, изящная Майя Кудашева, впоследствии ставшая женой Романа Роллана. В известном до революции сборнике “Центрифуга” помещены ее стихи, подписанные “Мари Кювилье”. Писала она по-русски и по-французски. Незадолго до приезда в Феодосию она потеряла своего молодого мужа князя Кудашева и жила с матерью-француженкой и малолетним сынишкой Сережей... В феодосийской жизни он был еще маленький Дудука Кудашев, а его мать подписывала стихи “Мария Кудашева”. Мы все звали ее запросто Майей. Майя – давнишний друг Марины Цветаевой, Максимилиана Волошина и добрая знакомая очень многих известных писателей».

³⁹ Эренбург И. Люди, годы, жизнь. Собр. соч. в 9-ти тт. Т. 8. М., 1966. С. 305–306.

фраза («О Коктебеле мы не поговорили...») с характерным многообразием помимо прочего скрывает эпизод с арестом О. Мандельштама и действиями Майи Кудашевой, пришедшей ему на помощь. Благодаря ее энергии и смелости Мандельштам был освобожден из тюрьмы: «Наутро с заявлением Волошина отправилась в город Майя Кудашева. Для подкрепления ее миссии в Феодосию приехал из Коктебеля также и Викентий Викентьевич Вересаев. Он уже и тогда почитался как классик и был всероссийски известен. Но еще больше надежды возлагали на княжеский титул Майи. Вместе с Вересаевым явилась она в белогвардейскую разведку и вручила ее начальнику заявление Максимилиана Волошина. Заявление это вкуче с княжеским титулом Майи, славой Вересаева и энергичными хлопотами полковника-поэта Цыгальского произвели должное впечатление. Мандельштам был освобожден. Вскоре он уехал из Феодосии в Батум, а оттуда в Тифлис. По пути в Тифлис он снова был схвачен и заключен в тюрьму, на этот раз уже грузинскими меньшевиками»⁴⁰.

«Несмотря на холод, голод и прочие беды», а возможно, и благодаря им Майя была не только музой и поэтом, но и отзывчивым и энергичным товарищем, не оставлявшим друзей в беде. Об этом помнил Мандельштам, в Коктебеле он был влюблен в Майю, а Майя была влюблена в Эренбурга.

В воронежской ссылке, узнав о приезде М. Кудашевой в СССР с Р. Ролланом, он надеялся, что она вспомнит о друзьях своей юности и спросит о нем. Вера Мандельштама в Майю и в авторитет Роллана была велика, как утопающий, он хватался за соломинку. Но времена изменились, и Майя изменилась вместе с ними. Мария Павловна Роллан приняла правила игры в новой, советской, реальности, поэтому не искала встреч с друзьями молодости. В поднятом Ролланом вопросе о репрессиях в СССР (в беседе со Сталиным) фигурировало имя Виктора Сержа, но не Мандельштама. Оказавшись за границей, М. Кудашева искала возможности мирного сосуществования с советским режимом, строила планы на будущее и рассчитывала на то, что ей будет разрешено постоянно приезжать в СССР, что на это авторитета Роллана хватит, и даже просила в письмах А. М. Горького и его секретаря Крючкова похлопо-

⁴⁰ Миндлин Э. Необыкновенные собеседники. М., 1979. С. 156.

тать о квартире для Роллана и ее семьи. Лояльность М. П. Кудашевой-Роллан в отношении СССР Эренбург оценил, поэтому и не заговорил с ней о друзьях юности: преждевременной смерти М. Волошина, самоубийстве М. Цветаевой и уничтожении ее семьи или о репрессированном Мандельштаме, «хотя было что вспомнить». Оба находились в почти одинаковом положении, оба стремились жить вне СССР при сохранении лояльности советскому режиму, и их молчание было необходимым условием для выполнения их роли посредников между творческой интеллигенцией СССР и Франции. Правда («горлинок») и кривда («виноградарей») – путь Майи. «Кривые картовые ножницы» также ассоциируются с «кривдой». Присутствие «марли» выдает мысли Мандельштама о смерти, как это уже было: «свист разрываемой марли» («Нет, не мигрень, но холод пространства бесполого...»).

И. Эренбург в своих мемуарах привел две ставшие знаменитыми фразы Мандельштама в момент ареста в Феодосии: «Когда его заперли в одиночку, он начал стучать в дверь, а на вопрос надзирателя, что ему нужно, ответил: "...Вы должны меня выпустить – я не создан для тюрьмы"... На допросе Осип Эмильевич прервал следователя: "Скажите лучше, невинных вы выпускаете или нет?..." <...> Его вскоре выпустили, но это было лотереей – могли расстрелять»⁴¹.

Образ Франции, созданный Мандельштамом в этом стихотворении, Эренбург считал выдающимся: «Я много лет прожил во Франции, лучше, точнее этого не скажешь...».

«Карусель воздушно-благодарная», украшающая собой большинство парижских площадей, набирала обороты. Сквозь годы и расстояния Мандельштам прощался с Майей:

Несчастлив
тот, кого,
как тень его,
Пугает лай
и ветер косит,
И жалок тот,
кто, сам полуживой,
У тени милостыни просит.

⁴¹ Эренбург И. Люди, годы, жизнь. В 3-х тт. Кн. 1. М., 2005. С. 267.

(«Еще не умер ты. Еще ты не один»).

А Майя написала когда-то, не зная еще, что ей не придется окликнуть Осипа Мандельштама:

Бродит мой дух сумасшедший

По площадям пустым.

— Где ты, ушедший,

Истаявший, как дым.

Года уж брожу и брежу

— Тот, там, не ты ль?

Только эфир безбрежный

И земная пыль⁴².

Таковы повороты «французской» темы в позднем творчестве Мандельштама. Мы видим, что поэт укрупняет ее земную сюжеттику, что позволяет ему увидеть ее развитие как бы извне, отстраненно. Это свидетельствует о смене поэтической оптики, придающей его образности почти космический масштаб.

⁴² Аракелова М. П., Горюничья А. А. Очарованная душа: М. П. Кудашева-Роллан // Российская интеллигенция на родине и в зарубежье. М., 2001. С. 174.





Владимир Аристов

Преодоление стихий

Об одном изобразительном мотиве в «Tristia» и «Стихах 1921–1925 годов» Мандельштама

«Как Гофман и Гоголь, фантасты в области сюжета, Мандельштам – величайший фантаст словесных образов...»

В. Жирмунский

Цель настоящей работы в достаточной степени ограничена. Речь будет идти лишь об одной художественной линии в эволюции Мандельштама как поэта. О том глубинном движении, которое, возможно, не всегда было им сознаваемо, но явственно отразилось в его стихах. Мы не будем рассматривать соотнесение образов стихотворений с внешними обстоятельствами жизни автора или вообще с историческими событиями времени с 1916 по 1925 г. Важнее было выявить иное: внутренний индивидуальный порыв, который противостоял окружающему потоку событий (тоталитарности самой истории), хотя, конечно, и неотрывен от него. Естественно, «внешний план» не отрицается, но лишь отодвигается как допустимый изобразительный фон. Гипотетическим итогом подобных рассмотрений могло бы быть заключение, что в отличие от многих Мандельштаму удалось преодолеть власть некоего родового начала и выйти к новому свободному способу творчества (конечно, это должно пониматься шире, чем свобода поэта, избавившегося от воздействия литературного течения, к которому он принадлежал, то есть «преодолевшего акмеизм»).

Вкратце можно сформулировать основную направленность работы: две книги стихов Мандельштама будут в целом представляться

как поэтические мистерии, где автор вместе с четырьмя стихиями (водой, землей, воздухом и огнем) будет являться главным действующим лицом на незримой сцене внутреннего театра. Здесь не будет привлекаться современный развитый теоретический аппарат в исследовании мифов. И, например, мотив постоянно возникающих похорон солнца и иные «хтонические» мифологемы почти не будут затрагиваться. С другой стороны, важно было понять, почему в разных странах одновременно в начале 20-х гг. возникли произведения, так или иначе обращающиеся к «мифологическому» способу изображения, – это и «Сонеты к Орфею» Рильке, и «Бесплодная земля» Элиота, и «Улисс» Джойса, и т. д. Последнее произведение особенно интересно было бы сопоставить с «античным» мироощущением в «Tristia» (например, стихотворение «За то, что я руки твои не сумел удержать...») первоначально называлось «Троянский конь»). Но все это вне рамок данной статьи. Можно было бы в качестве дополнения вспомнить, что не только литература, но и литературоведение того времени оперировало иногда терминами стихий: см., например, книгу М. Гершензона «Гольфстрем» (М., изд. «Шиповник», 1922), где автор сопоставляет способ миропонимания Пушкина с огненностью стихии Гераклита.

Нами будет проводиться анализ текстов с точки зрения внутреннего поэтического изображения. Вводимые далее термины имеют, по-видимому, отношение к понятию внутренней формы слова, развитию которого так или иначе посвятили свои труды Потебня, Шпет, Хлебников, Белый и сам Мандельштам. Представляется, что для более адекватного описания внутреннего индивидуального изображения можно ввести понятие «внутренний пластический театр». Этим определяется изображение, свершающееся как бы за «уровнем слов». Там, в области еще не полностью оформившихся горячих «туманностей», изображение и получает свое воплощение в движениях. Такие движения могут быть осознаны как динамические состояния тела (необходимого инструмента исполнения и воспроизведения поэта и читателя), они проецируются на бумагу как запись стихов.

В таком подходе и анализируются стихи Мандельштама. Мы не ставим вопрос (хотя он все же неизбежно затрагивается) о психологических причинах возникновения тех или иных образов; и если для психолога, возможно, важнее эволюция человека и поэта, то здесь необходимо остановиться прежде всего на «эстетическом эффекте» произведения.

Количество различных связей (культурных, исторических и т. д.), обнаруживаемых в анализируемых стихотворениях, огромно, но нас будет интересовать обращение к изначальным сущностям, которые чувственно удобнее всего соотнести с основными стихиями, – это необходимо автору, чтобы изобразить совершающееся внутреннее, часто трагическое, действие. Поэт неявно апеллирует к философам древности, видевшим в основе мира те или иные стихии и объяснившим изменения превращением этих сущностей. Но общее отношение Мандельштама к мировым движущим началам – особый вопрос. Здесь будет исследоваться только один период творчества, который можно было бы назвать периодом внутренней античности. В этой поэтике важно выявить взаимодействия с качествами основных стихий: сухостью, твердостью, влажностью, холодом, теплом – качествами, которые сами материализуются чудесным способом в кочующие образы камня, соломы, шерсти, снега, звезды. Но действие стихий и их качеств настолько глубинно организовано и отношения их настолько многозначительны, что кажется, что автор переживает и играет эти события, как античную трагедию.

Одна из важных начальных тем «*Tristia*» – возможно, преодоление тяжести и застылости камня, неподвижности стихии земли (недаром название первого сборника Мандельштама – «Камень»); от сухости и разделенности вещей к тому, что может соединять и сильнее выявить человека в мире. И трагизм от того, что это не может произойти или происходит медленно. Здесь начало пути от неподвижности и обособленности «Каменя», от вещной «акмеистической» определенности, внешней твердости (а в поэтическом отношении – еще некоторой юношеской непроявленности, ощущаемой в ранних стихах) через таинственные действия «*Tristia*» к поэзии 20-х гг., где внутренняя определенность зафиксирована почти с болезненной отчетливостью. И дальше – к всемирной открытости и свободе стихов поэта 30-х гг.

Вот начальные строки из первого стихотворения книги «*Tristia*»:

Как этих покрывал и этого убора
Мне пышность тяжела средь моего позора.

В дальнейшем поэт скажет: «...тяжесть и нежность, одинаковы ваши приметы». Но сейчас в приведенных стихах слышится зата-

енное желание отойти от тяжести, ибо она давит, и словами Федры поэт говорит о стихии, с которой он хочет расстаться. Вот последующие строки в стихотворении:

Будет в каменной Трезене
Знаменитая беда...

В произведении намечены и другие сквозные образы, относящиеся к взаимодействию со стихиями. Еще в конце своей первой книги Мандельштам сказал: «Уничтожает пламень сухую жизнь мою, и ныне я не камень, а дерево пою». «Сухая жизнь моя» – сухость осознана как важнейшее свойство. Сухость – это и качество земли, в «Tristia» явственно ощущается преодоление ее, «сжигание сухости» и сознание невозможности прийти к влаге, даже через огонь, к влаге как связующему, объединяющему началу, но для автора представляющему как враждебное или трудное («...и блаженный брызнет смех...», – он скажет об этом потом, как о недостижимом, но желаемом и уже представимом; смех, *humor* – еще одна форма влаги, стихии воды). Поэт пытается преодолеть сухость и неявно возвращается к ней, к образам соломы, шерсти или пряжи. И сжигание дерева, соломы, трагический образ огня, как будто сжигание самого солнца – отсюда, в частности, повторяющиеся образы черного солнца, похорон солнца (безусловно, ряд литературных, философских ассоциаций здесь очень широк – библейские, античные следы очевидны, и при подробном анализе без них нельзя обойтись, но нас сейчас занимает чувственный сценарий, который является первым слоем поэтического изображения и воздействия; также мы отвлекаемся от рассмотрения метафор как явного кодирования внешней реальности). Сожженное солнце выступает, быть может, как обрядовое сжигание прошлого, от которого отходит поэт. Все это задано в том же первом стихотворении:

Черным пламенем Федра горит
Среди белого дня...
И для матери влюбленной
Солнце черное взойдет.

Они повторяются в последующих произведениях книги: «...Это черное солнце хоронит возбужденная играми чернь», «И вчераш-

нее солнце на черных носилках несут», «В Петербурге мы сойдемся снова, словно солнце мы похоронили в нем...».

Вот второе стихотворение «Tristia» – «Зверинец» – достаточно внешнее, где для государств, участвующих в мировой войне, используются традиционные символы (британский лев, германский орел, галльский петух), но и здесь:

Я палочку возьму сухую,
Огонь добуду из нее...

И снова напоминание о сухости:

Козлиным голосом опять
Поют косматые свирели.

Шерсть, сухость – осязаемая и родная (вспомним более позднее: «...тихонько гладить шерсть...»), но вместе с тем как бы внутренне разделенная, тревожная здесь.

Следующее стихотворение – «На развалнях, уложенных соломой...». Рогожа, которая появляется тут, тоже в ряду сухих матерчатых предметов (вспомним образы из «Камня»: «И государства жесткая порфира, как власяница грубая бедна» или «рубище Священного союза»). И вот внутренне-трагичное окончание стихотворения:

...И рыжую солому подожгли.

Но возможно, что в повторяющихся образах желание обрести некоторую более желанную поэту стихию (сухость – общее свойство земли и огня) и ритуальное сожигание древесности есть устремление к новому качеству не только мучительное, но и счастливое.

В следующих стихотворениях вступают образы каменного города и тяжелой «каменной» воды; они открывают целый ряд трагичных метафор (которые приходят в последующих стихотворениях) застывшей, или сухой, или длительной воды, но только не подлинной влаги. Петрополь (то есть не только город Петра, но в первую очередь город камня, что выделено непривычным «античным» звучанием) и Нева державная, как бы истекающая из камня. О ней в стихотворении «Соломинка» будет сказано:

В огромной комнате тяжелая Нева,
И голубая кровь струится из гранита.

Это миф вступления стихии воды в сознание и жизнь:

Но, как медуза, невская волна
Мне отвращенье легкое внушает.

Нева стиснута в каменном городе – нет выхода:

Но никакие звезды не убьют
Морской воды тяжелый изумруд.

В следующем стихотворении: «В Петрополе прозрачном мы умрем...» – это можно понимать как слова об умирании прежнего человека в поэте (и не поэтому ли повторяющееся в дальнейшем напоминание об обряде похорон; опускание в подземное царство). Здесь говорится дальше: «...Где властвует над нами Прозерпина». Вот третья строка стихотворения:

Мы в каждом вздохе смертный воздух пьем...

Здесь появление стихии воздуха, граничной с огнем и водой, но воздух тяжел и плотен от земли, камня. И снова чувствуется тяжесть камня в словах, в которых почти мольба, но и требование:

Богиня моря, грозная Афина,
Сними могучий каменный шелом.

Угрожающая тяжесть камня в начале «Соломинки» (тоже неслучайное название):

... И ждешь бессонная, чтоб важен и высок
Спокойной тяжестью, – что может быть печальней, –
На веки чуткие спустился потолок...

Вот еще одно стихотворение – «Декабрист», и здесь образ замерзающей, охлаждающей стихии воды, данной неявно:

...постепенно холодея,
Все перепуталось, и сладко повторять:
Россия, Лета, Лорелея.

Сибирская зима и как будто застывающая река забвенья. Несколько примеров из других произведений, где стихия влаги обретает разные формы, но все это невлажные, тяжелые и медленные течения: «Золотистого меда струя из бутылки текла...», «...морские тяжелые волны...», «над аметистовой водой...» (здесь через цвет даны и другие качества камня), «...В серебряном ведре нам предлагает стужа Валгаллы белое вино», «...И сила страшная ночного возвращенья та песня дикая, как черное вино», «...и, как слепые, ночью долгой мы смесь бессолнечную пьем», «...льются мрачно-веселые толпы из каких-то божественных недр».

И не в самых своих глубинных стихах поэт невольно упоминает о том, что волнует его, как только прикасается к постоянным символическим образам, например, дерево – нечто тревожащее и неположительное:

Но в этой темной, деревянной
И юродивой слободе
.....
Остаться – значит, быть беде.

Вместе с тем огненность – скорее позитивное:

Тавриды пламенное лето
Творит такие чудеса.

Даже в таком «ясном» стихотворении «Собирались эллины войною...» слово «лес» присутствует в негативном контексте:

Нам подарков с острова не надо, –
Целый лес незваных кораблей.

Образ огня периодически возникает во многих стихотворениях: «...И шуршит сухая печка, – это красный шелк горит».

Очень важным в понимании внутренней эволюции автора является произведение «На страшной высоте блуждающий огонь...».

Таинственный выговор стихов и снова образы, говорящие о смерти камня, о сгорании прежней жизни – блуждающий огонь неба. Звезда теперь не осязаемо-твердая, не медная булавка – она сама запылала, стала расплавленной: «воды и неба брат». Вот еще строка, которая кажется весьма многозначительной: «Воск бессмертья тает...», – воск и мед – вещества, связующие землю и воздух, и солнечный отвердевший огонь в них, который словно бы скреплял печать, подтверждавшую бессмертье, теперь расплавлен.

«Прославим, братья, сумерки свободы....» – в этом стихотворении смятение внутреннего этапа преображения и взаимодействия стихий достигает кульминации:

В кипящие ночные воды
Опущен грузный лес тенет.
.....
Не видно солнца, вся стихия
Щебечет, движется, живет.

Вот произведение, являющееся как будто окончанием, остановкой и осознанием этого периода:

В хрустальном омуте какая крутизна!
За нас сиенские предстательствуют горы,
И сумасшедших скал колючие соборы
Повисли в воздухе, где шерсть и тишина...

Здесь крутизна хрустального воздуха (где присутствует и земная сухость), обрыв готического собора в небо – мучительное и счастливое потрясение.

«Сестры – тяжесть и нежность, одинаковы ваши приметы...» – очень важное стихотворение; здесь словно достигнуто равновесие между землей и иными стихиями, более проникающими, чем разделяющими.

Следующий период внутреннего движения поэта – овеществление воздушной стихии. Воздух как одна из соединяющих стихий, может быть, более свойственная Мандельштаму, чем вода. «Венеция»: «Тонкий воздух кожи. Синие прожилки» или по одному из разночтений «Тонкий воздух. Кожи синие прожилки». Воздух кожи или кожа воздуха. Стихия воздуха наполняется зем-

ными качествами. В «Венеции» переход от земли к воздуху закреплён в многозначном образе:

Воздух твой гранёный, в спальне тают горы
Голубого дряхлого стекла.

Влага теперь упоминается редко. Она возникает, вернувшись из воздуха. Эпитет «прозрачный» становится одним из самых любимых: «И розовыми белыми камнями в сухом прозрачном воздухе сверкаешь», «прозрачна даль...», «лес безлиственный прозрачных голосов», «прозрачные дубравы» – как будто сам воздух становится явственным. В этом периоде есть два стихотворения о «подземном царстве», во втором из них – стремление к невысказанному слову, но слово позабыто, оно «медленно растёт как бы шатер или храм» и возвращается с качествами и обликами стихий – «звук в персты прольётся», здесь отвлечённые от влаги названия, как бы оболочки воды – воздушные поверхности, но влаги уже нет – лишь «чёрный лёд» или «бархат всемирной пустоты».

Вот дальнейшее развитие этих образов:

Нам остаются только поцелуи
Мохнатые, как маленькие пчелы,
Что умирают, вылетев из улья...
.....
Они шуршат в прозрачных дебрях ночи...

Пчелы как символы воздушной стихии, превращавшие солнце в мёд, здесь утратили свою силу.

Но:

Возьми ж на радость дикий мой подарок,
Невзрачные сухие ожерелья
Из мертвых пчёл, мёд превративших в солнце.

Обретение неба и солнца достигается гибелью прежнего.

Одно из самых драматичных и драматически выверенных стихотворений этого периода – «За то, что я руки твои не сумел...»:

Я должен рассвета в дремучем акрополе ждать.
Как я ненавижу пахучие, древние срубы!

Дерево окружает, сушит и шуршит. «Никак не уляжется крови сухая возня...». Деревянные ребра построек и сухая кровь самого поэта – «больного сына». Вот строка: «Где милая Троя? Где царский, где девичий дом?», за которой следует как будто ответ: «Он будет разрушен, высокий Приамов скворешник». Это на сцене внутреннего театра он вопрошает сам себя о чем-то важном, происходящем с ним. Но немое действие внутренней пластики обретает внешнюю форму постороннего вопроса.

В стихотворении «*Tristia*», предвосхищая произведения 20-х гг., появляется образ зимней ночи, сгустившегося до снега дыхания, снега с твердостью соли и сухостью звезд. Недаром в «Грифельной оде» в дальнейшем будет (более отвлеченно и прямо) о попытке совместить или хотя бы почувствовать «кремня и воздуха язык». А «кремнистый путь» – это «могучий стык звезды с звездой». Небо уже почти достигнуто и возвращается со снегом звезд на землю. В произведении «В Петербурге мы сойдемся снова...» говорится: «Что ж, гаси, пожалуй, наши свечи...», «И блаженных жен родные руки легкий пепел соберут» – это уже об окончании действия в воздушной и огненной стихии. Снег вбирает в себя свойства пепла, сухость осыпающихся звезд, возвращающихся в мертвую и белую стихию воды. Небо и земля могут теперь соединяться; снег сух и жесток от земли и солон от морской твердой воды, эти стихии совместились, их качества перенесли себя завершено в новую стихию снега.

И горячий снег хрустит.

Здесь и стихия огня в снеге чувствуется (а через соль проявлены свойства огня – позже будет сказано: «гаснет в бочке, словно соль, звезда...»). Снег не тает – он скорее тверд и горяч.

И вот «Стихи 1921–1925 годов». Мир близок к замыканию, твердь тверда, снег исшедший из звезд и вернувшийся на землю, является также и образом неба. Совершен внутренний круговорот: от земли через влагу к воздуху и небу и обратно – к земле – мир почти осознан и изображен, он близок к завершению в данный момент.

Осознание уходящего прежнего мира:

...Где под стеклянным небом ночевала
Родная тень в кочующих толпах...

В следующем стихотворении:

Твердь сияла грубыми звездами,
Звездный луч – как соль на тополе...
.....
И вода студеная чернее...

Звезда вернулась в воду и землю.

Дальше поэт говорит прямо, что для него означает зима: «...жестоких звезд соленые приказы в избушку дымную перенести дано». Это мир земли с «бестолковым овечьим теплом», где «люди... торопятся по снегу» (сгустившейся влаге, соли звезд) «отарою овец». Поэт восклицает: «О, если бы поднять фонарь на длинной палке» – то есть осветить мир, ослепший потому, что звезды не дают света, ибо «ни одна звезда не говорит»; звезды превратились в соль – в соль снега, их можно скорее почувствовать на ощупь в земной родовой и родной тесноте; и петух в горшке, и «верещанье звезд» – образы одного ряда; и трение снега и соли, и шуршание снега – все это признаки земного бедного и дымного мира.

Но стихотворение словно бы подводит к итогу внутреннюю мифологию стихий: от античной космичности и величественных вздыманий, от грандиозных действий происходит постепенный переход к менее напряженным и более «земным» образам. Мир теперь осознан и как бы переоткрыт; драматизм спадает (речь не идет, конечно, о безусловной внешней трагичности многих из стихотворений).

«1 января 1924 года» – тоже из таких «окончательных» произведений, здесь уже окружающий мир не замкнут, но открыт, чтобы войти во внутренние созданные покои.

Появляются иронические интонации, которые были в «Камне» и будут, в какой-то мере, в стихах поздних, но которые почти отсутствовали в «Tristia».

Но о пройденном внутреннем пути говорится неявно в некоторых стихотворениях. Мандельштам как будто вспоминает:

Я по лесенке приставной
Лез на включенный сеновал, –
Я дышал звезд млечной трухой,
Колтуном пространства дышал.

Но:

Из горящих вырвусь рядов
И вернусь в родной звукоряд.

В последних стихах книги появляются свободные движения в пространстве, не скованные приверженностью только к какой-нибудь одной стихии. Можно вспомнить раннее: «Нам четырех стихий приязненно господство, но создал пятую свободный человек». Эти его слова можно воспринять как скрытую поэтическую программу.

Последние произведения книги «Вы с квадратными окошками...», «Я буду метаться по табору улицы темной...», «Жизнь упала, как зарница...» предвосхищают черты стихов 30-х гг. Но вот стихотворение, в котором опять упоминается о прошедшем законченном периоде внутреннего движения (не из-за ощущения ли завершенности и исчерпанности некоторого этапа у поэта была пауза в стихах до 30-х гг.):

Как тельце маленькое крылышком
По солнцу всклянь перевернулось,
И зажигательное стеклышко
На эмпирее загорелось.
.....
Не забывай меня, казни меня,
Но дай мне имя! Дай мне имя.
Мне будет легче с ним, пойми меня
В беременной глубокой сини.

Обретением имени в мире заключается этот прекрасный путь.





Д. Шаховской, Е. Мунц. Памятник О. Э. Мандельштаму в
Москве

Не мучнистой бабочкою белой
В землю я заемный прах верну –
Я хочу, чтоб мыслящее тело
Превратилось в улицу, в страну...

Осип Мандельштам



КУЛЬТУРОЛОГИЯ

Тетрадь третья



Игорь Кондаков

Между сакральным и секулярным

Исторические метаморфозы русской культуры

На заре своего бытия Древняя Русь предпочла путь святости пути культуры. В последний свой век она горделиво утверждала себя как святую, как единственную христианскую землю. Но живая святость ее покинула.

Георгий Федотов «Святые Древней Руси»¹

«Сакральное» как феномен русской художественной культуры

Когда мы размышляем о месте сакрального и секулярного в истории художественной культуры, нам приходится иметь в виду, что, во-первых, сакральное и секулярное в культуре генетически неотделимо от *религиозного опыта* и его различных трансформаций, но не тождественно религии и ее конкретно-историческим модификациям; во-вторых, что граница между *сакральным* и *секулярным* в культуре как целом и в ее художественно-эстетических составляющих исторически изменчива и семантически зыбка и,

¹ Федотов Г. П. Святые Древней Руси. М.: Моск. рабочий, 1990. С. 197.

в-третьих, что *формы* воплощения сакрального и секулярного в *художественной культуре* и, в частности, в искусстве весьма разнообразны и трудно предсказуемы, но всегда представляют собой прежде всего художественно-эстетические феномены, лишь косвенно репрезентируя в себе религиозно-мистический опыт.

Особенно интересно и теоретически важно наблюдать за метаморфозами сакрального и секулярного в истории русской художественной культуры, которая, с одной стороны, неотделима от истории религии и религиозности в России, а с другой – наполнена драматизмом мучительного высвобождения из-под ауры религиозного опыта. Стоит напомнить ожесточенный спор между Гоголем и Белинским (в их знаменитой переписке), в котором Гоголь доказывал, что русский народ – «самый религиозный народ в мире», а Белинский ничуть не более убедительно, но гораздо более неистово отстаивал тезис о том, что русский народ – «самый атеистический» в мире. Последующие более чем полтора века русской и советской истории несколько не распутали этого спора, но даже добавили в него привкус принципиальной его неразрешимости.

Вл. Соловьев в своей центральной эстетической работе «Общий смысл искусства» (1890), стремясь максимально развести религию и искусство, писал о совершающемся «переходе от их древней слитности к будущему свободному синтезу». Последний вывод, прогнозируемый Соловьевым, он мотивировал тем, что «та совершенная жизнь, предварения которой мы находим в истинном искусстве, основана будет не на поглощении человеческого элемента божественным, а на их свободном взаимодействии»². Главная проблема, поставленная Вл. Соловьевым и оставшаяся без ответа, конечно, и заключалась в том, каким может быть этот «свободный синтез» религии и искусства в культуре и как может быть осуществлено их «свободное взаимодействие», исключающее «поглощение человеческого элемента божественным», а то и прямое подавление последним первого (чаще всего наблюдаемое в истории). Речь здесь идет о таком соотношении сакрального и секулярного в искусстве, при котором наблюдается некий «*паритет*» сакрального и секулярного, их взаимная уравновешенность в целом художественной культуры.

² Соловьев В. С. Общий смысл искусства // Он же. Философия искусства и литературная критика. М.: Искусство, 1991. С. 83.

С другой стороны, хорошо известна попытка другого религиозного мыслителя русского Серебряного века, священника Павла Флоренского, по-своему представить такой *свободный синтез* искусства и религии, при котором все виды искусства будут исподволь пронизаны бессознательной религиозностью, а сама религия будет представлена как «храмовое действо», реализующее в себе наивысший «синтез искусств». Завершая свою рубажную статью «Храмовое действо как синтез искусств» (1922), о. Павел Флоренский замечал: «Не к искусствам, а к Искусству, вглубь до самого средоточия Искусства как первоединой деятельности, стремится наше время»³. Рассмотрение религии, современной ему, как синтеза всех мыслимых и немыслимых искусств приводит П. Флоренского к осознанию различных искусств как *творческих компонентов религии*, исподволь пронизанных сакральностью, а сама религия как целое видится как Искусство искусств, то есть как *художественно-эстетический феномен* по преимуществу. Противоположность между религией и искусством у Флоренского «снимается» в плоскости «панэстетизма», в результате чего и различные искусства, и сама религия рассматриваются как составные части художественной культуры, своего рода теургического «всеединства».

Во всех случаях сравнения религии с искусством говорится об объединяющей их творческой фантазии, порождающей новые, не существовавшие до того образы, событийные сюжеты, иносказания, картины мира; о сильном эмоциональном сопереживании реципиента воображаемым явлениям и представлениям и нравственно-эстетической их «заразительности», о взаимосвязи религиозной идеологии и литургического действия; о «синтезе искусств», различно осуществляемом средствами религии в рамках культа и средствами искусства в художественной культуре.

Различие между религией и искусством в этом отношении проводится по ряду оснований. Во-первых, обе области в отношении образности и эмоциональности переживаний самодостаточны; обе могут существовать автономно, друг без друга. Во-вторых, при взаимодействии между собой, несмотря на различные способы

³ Флоренский П. Иконостас: Избранные труды по искусству. СПб: Мифрил; Русская книга, 1993. С. 305.

идеализации отношений между искусством и религией, эти области не являются равноправными. Попадая в религиозную среду, в сферу культа, художественные произведения выполняют вспомогательную, обслуживающую функцию для привлечения верующих. Попадая в среду искусства, религиозные представления и символы становятся материалом для построения художественно-символических, а не собственно религиозных образов. В-третьих, религия связывает внерациональный опыт человека с областью священного, тогда как в искусстве внутренний опыт переживания выражается в светской форме. Иными словами, в зависимости от культурно-исторического контекста в отношении сакрального и секулярного акцент постоянно перемещается: то сакральное превалирует над секулярным, то, напротив, преобладает секулярное.

Соответственно, из сопоставления религии с наукой и искусством становится понятным, что границы между ними в культуре, постоянно перемещаясь в ту или иную сторону, тем не менее поддерживаются – со стороны религии и секуляризованной культуры, и самодовлеющая значимость религиозной культуры продолжает сохраняться и в условиях современной художественной культуры.

Весьма плодотворным в понимании причин этого оказывается противопоставление явлений светского, мирского и священного порядков. С последним в культурологии связываются сама религия и явления, непосредственно относящиеся к культам и внутренней религиозной жизни человека. Когда исследователь определяет разграничительную черту между мирским и священным аспектами культуры и внутри конкретных культурных явлений (в том числе явлений искусства), тем самым выявляется глубинное напряжение этих двух «модальностей» культуры. Он сталкивается с тем, что в каждой культуре существуют феномены, которые принято считать нерукотворными, боговдохновенными, сверхчеловеческими. В каждой из них принято говорить о неспособности человека преодолеть свою подчиненность неведомым силам, до конца познать мир и самого себя, предсказать случайное. Такого рода феномены обычно объединяются в область священного и трансцендентного, становясь предметом религиозного поклонения и культа.

В рамках такого подхода вся история мировой культуры представляется культурологу в виде непрерывающегося процесса сосуществования и борьбы двух «модальностей» культуры – свя-

щенной и светской, а точнее – сакральной и секулярной, где первая как бы задает *предельные значения* существованию второй. Религия есть форма культуры, в которой зафиксированы и санкционированы как священные (сакральные) те переживания, тот опыт человека, которые в принципе не рационализуемы, невыразимы, но в то же время универсальны и имеют важные последствия для становления личности и культуры. Такой опыт называется духовным (в узком значении этого слова) и выражается в представлениях людей о сверхъестественном и трансцендентном. Светская культура представляет собой рациональное стремление человека постоянно преодолевать ограниченность собственной жизненной среды, осваивать новые источники ресурсов, изобретать технологии, приспособлять к себе окружение. При этом усилия людей выйти за рамки непосредственного восприятия обретают *несакральную, рациональную форму* упорядочения и организации коллективных знаний и практического опыта.

В конечном счете все эти рассуждения при всей их подчас терминологической изощренности (например, светская культура – это «опредмечивание субъекта и гуманизация объекта в процессе творческой деятельности», а религиозная культура – это «отчуждение субъекта и обожествление объекта»⁴) представляют собой указание на существующее разграничение познанного и непознанного (или непознаваемого), рефлекслируемого и бессознательного, освоенного и неосвоенного, непосредственного и освященного. В культуре, таким образом, выделяется область сакрального, а религия трактуется как специализированная деятельность, направленная на познание, духовные практики, переживания, отношения и институционализацию сакрализованной реальности.

При изучении этой области культуры по сути дела неважно, порождаются ли представления о сверхъестественном как иллюзорное преодоление людьми в собственном воображении бедственного положения, своей беспомощности, одиночества, страданий и т. д. либо как ощущение вне их объективно существующего трансцендентного мира, свободного от человеческих переживаний и коллизий. Речь идет о том, что феномены сакрального универсально антропологичны и составляют самодовлеющую область фено-

⁴ Тэнасе А. Культура и религия. М., 1975. С. 40.

менальной социокультурной реальности, обладающую в культуре *предельными значениями и смыслами*. Тем более несущественно различие между разными интерпретациями сакрального в искусстве, где сакральное постепенно превращается в *метафору священного*, трактуемую в прямом и переносном смысле.

Соответственно, секулярное предстает в художественной культуре не столько как *антипод* сакрального или *контекст восприятия* сакрального, сколько культура, *лишенная своих предельных значений*, задаваемых сакральным. В этом смысле секулярное вслед за сакральным постепенно становится также метафорой. Первоначально секулярное по сравнению с сакральным воспринималось как освобождение от религиозных догм, ритуалов, заданных системой образов и мотивов, и в этом качестве оно было радостным и творческим, даже когда казалось кощунственным и вызывающим (диалоги Лукиана из циклов «Разговоры богов», многие новеллы из «Декамерона» Дж. Боккаччо, «Гаргантюа и Пантагрюэль» Ф. Рабле, «Орлеанская девственница» Вольтера, «Война богов» Парни, «Монахиня» Д. Дидро, «Гавриилиада» Пушкина, «Легенда о Великом инквизиторе» Достоевского и т. п.). Смелость воображения и художественной фантазии, новизна ассоциаций, бесстрашие познающей мысли, не останавливающейся перед нравственными барьерами ради достижения поразительного эстетического эффекта, – таковы позитивные критерии секулярного в художественной культуре.

Однако постепенно идейно-образное наполнение секулярного начинает изменяться в более мрачную сторону. Секулярное немыслимо вне оппозиции с сакральным, и только в паре с сакральным секулярное обретает свой смысл. До тех пор пока сакральное воспринимается как слепая вера в религиозные догматы, как мрачное наследие Средневековья, как косная система мировоззрения, базирующаяся на неизменных постулатах вечных истин, секулярное мыслится как «царство духовной свободы», как воплощение антропоцентризма в культуре, как революционный сдвиг в сознании «восставших масс». Так понималось сакральное в эпохи эллинизма, Возрождения, Просвещения, романтизма, в периоды революций... Однако периоды воодушевления секуляризацией культуры сменялись периодами уныния: секулярная культура повседневности казалась монотонной, бесконечно повторяющейся, эмоционально и

интеллектуально не одухотворенной. Возникает своего рода «тоска по Сакральному» (как бы различно ни толковалось сакральное – религиозно, мистически, политически, нравственно, эстетически).

С появлением новых идеалов и смыслов сакрального меняется и метафорика секулярного. Если сакральное ассоциируется с экстраординарностью, эксклюзивностью, избранничеством, уникальностью; с извлеченностью сакральных ценностей из общего контекста (привычного, обыденного, банального); с одухотворенностью бытия, – то секулярное начинает воплощать в себе семантику ординарного, привычного, инерционного, рутинного; подчас – бездуховного, обесмысленного бытия. Сама «лишенность» человека предельных значений культуры и бытия воспринимается как ущербность, как человеческое несчастье, как глубокий и невосполнимый кризис культуры. В такие периоды истории культуры, освященные доминантой новых сакральных ценностей, секулярное обретает трагический смысл *опустошенного существования*.

Соотношение сакрального и секулярного, особенно в русской культуре, исторически изменчиво и релятивно. Далее представлено несколько культурных «срезов», демонстрирующих постепенное размывание антиномии «сакральное / секулярное» в истории русской культуры и изменение содержания каждого из этих концептов.

Расщепление «культуры-веры» (у истоков секулярного знания)

В Средние века, как и в более ранних архаических культурах, хотя и по-своему, вся культура была в той или иной мере сакрализована и синкретична. Необходимость отделения священного от мирского на практике возникала относительно редко, когда было необходимо со- или *противопоставить* жизнь клириков и мирян; власть – светскую и духовную, с одной стороны, и обывателей, живущих повседневностью, – с другой.

Еще в большей степени подобный синкретизм был характерен для культурологической мысли своего времени (точнее, мысли *предкультурологической*), поскольку сама культура была менее дифференцирована по сравнению с позднейшей, что проявлялось в слиянии социального и культурного, в тесной сопряженности священного и мирского, в неразличении понятийного и образного рядов, сливавшихся в едином символическом плане, в преобладании партиципа-

ции над каузальностью, ассоциативности над системностью и т. д. Кроме того, средневековая культура, особенно древнерусская, не знавшая ни специализированного богословия, ни философии и наук, не имевшая университетов, была по преимуществу синкретической «культурой-верой»⁵, в рамках которой действуют иные закономерности, нежели, скажем, в культуре Нового или Новейшего времени. Западноевропейская средневековая культура также была более дифференцированной и аналитичной сравнительно с древнерусской и в своей основе не была «культурой-верой», то есть не отличалась сплошной сакрализованностью.

Применительно к ранним, архаическим формам культурологической мысли, складывавшимся еще в эпоху античности или Средневековья, можно заметить, что одной из творчески продуктивных разновидностей предкультурологической мысли была религиозная схоластика, сравнивавшая и обсуждавшая богословские концепции и доктрины не столько ради прояснения высшей истины, во многом недоказуемой, сколько ради красоты систематизации, эстетической гармонии религиозных представлений о мироздании. В западной традиции таким «культурологом Средневековья» был, несомненно, св. Фома Аквинский, который в своей «Сумме» разворачивает перед читателем всеохватную теологию культуры, а среди восточных отцов Церкви можно было бы назвать в этом ряду очень характерные фигуры Иоанна Златоуста и Василия Великого, осмысливавших современную им культуру с богословской точки зрения. При этом структура представляемого средневековыми мыслителями знания со всей своей рациональностью и систематикой была скорее секулярной (научной или наукообразной), а смысл его был сакральным.

У истоков русской культурологической мысли мы видим несколько интересных фигур, однако во многих случаях для глубокого исследования культурологических концепций древнерусских религиозных мыслителей недостает необходимых источников. О митрополите Иларионе мы можем судить лишь на основании его «Слова о Законе и Благодати», хотя и этот текст красноречиво свидетельствует о культурных истоках русского мессианизма. О концепции преп.

⁵ См., например: Панченко А. М. Русская культура в канун Петровских реформ // Он же. О русской истории и культуре. СПб: Азбука, 2000. С. 67 и др.

Сергия Радонежского, его учении о Троице, имеющем очевидно культурологический характер, мы знаем еще меньше, поскольку он вообще не оставил после себя авторских текстов, и приходится иметь дело лишь с житийной литературой о св. Сергии, не выходящей за рамки принятого канона стиля. Поэтому большинство наших интерпретаций этих учений всегда будут носить лишь гипотетический (в той или иной мере) характер, а о становлении русской культурологической мысли в этих текстах можно говорить условно – как о гипотетической предыстории русской культурологической мысли, драпирующейся в сакральные одежды.

Даже глубочайшее прозрение кн. Е. Н. Трубецкого о значении Троицы в представлениях св. Сергия («В Древней Руси не было более пламенного поборника идеи вселенского мира, чем св. Сергий, для которого храм Святой Троицы, им сооруженный, выражал собою мысль о преодолении ненавистного разделения мира»⁶) представляет собой скорее гениальную догадку, нежели строгое доказательство. Смысл этой догадки в том, что триады любого рода – лучшее средство против раскола, в то время как любые антиномии и оппозиции «работают» именно на раскол.

Иное дело – преподобные Нил и Иосиф, которые не только были учителями и наставниками нескольких последующих поколений религиозных деятелей Древней Руси, но и вошли в историю русской культуры как авторы двух влиятельных и концептуально противоположных по смыслу учений, оказавших противоречивое влияние на формирование русской культуры. Известно, что напряженные, подчас острые споры между идейными наследниками и последователями Нила («несчастными») и Иосифа («иосифлянами») в конечном счете привели к русскому религиозному расколу XVII в. (а перед тем способствовали возникновению Смуты, прежде всего – ее мировоззренческих оснований). Это идейное противостояние двух интерпретаций святости представляет собой именно антиномию, дилемму, сформировавшуюся в недрах русского Средневековья.

«Иосиф Волоцкий и Нил Сорский являются символическими образами в истории русского христианства. Столкновение их связывают с монастырской собственностью. Иосиф Волоцкий был за

⁶ Трубецкой Е. Н. Три очерка о русской иконе. «Иное царство» и его искатели в русской народной сказке. 2-е изд. М.: Лепта-Пресс, 2003. С. 63.

собственность монастырей, Нил Сорский – за нестяжательство. Но различие их типов гораздо глубже»⁷, – отмечал Н. Бердяев, усматривая в этом различии драматический узел дальнейших исторических судеб России.

Русские религиозные философы XX в. (Н. Бердяев, Г. Федотов и др.) были убеждены, что учение Нила Сорского во многом подготовило духовные искания русской интеллигенции XIX в., в том числе богоискательство Гоголя, Достоевского, Л. Толстого, русских религиозных философов XX в. и религиозных диссидентов. В то же время Иосиф Волоцкий своим учением предвосхитил не только принципы, на которые опиралось старообрядчество, но и церковную реформу Петра, подчинившую Церковь государству, а в советское время – и искус сергианства, приведший к альянсу Русской православной церкви (впоследствии – Московской патриархии) с советской властью и большевизмом.

Иными словами, религиозно-нравственный спор между Нилом Сорским и Иосифом Волоцким обозначил собой «перекресток» в истории древнерусской культуры, за которым последовал начавшийся в XVI в. распад синкретической «культуры-веры» на две взаимоисключающие ее версии, в дальнейшем развивавшиеся параллельно друг другу. «На заре своего бытия Древняя Русь предпочла путь святости пути культуры»⁸, – писал Г. Федотов. В начале XVI в. эти пути уже разошлись и далее расходились все больше. Когда же Россия, в результате Петровских реформ, вступила-таки на «путь культуры», со святостью в древнерусском смысле было уже покончено, и на первый план выступила «светская святость», связанная с сакрализацией личности русского монарха, а затем и деятеля отечественной культуры (поэта, писателя, – ср., например, культ Пушкина)⁹.

Нельзя сказать, что в этом споре сторонников преп. Иосифа и

⁷ Бердяев Н. А. Русская идея. Основные проблемы русской мысли XIX века и начала XX века // О России и русской философской культуре: Философы русского послеоктябрьского зарубежья. М.: Наука, 1990. С. 48.

⁸ Федотов Г. П. Святые Древней Руси. М.: Московский рабочий, 1990. С. 197.

⁹ См.: Панченко А. М. Церковная реформа и культура Петровской эпохи // XVIII век. СПб: Наука, 1991. Сб. 17. С. 3–16; Панченко А. М. Русский поэт, или Мирская святость как религиозно-культурная проблема // Звезда, 2002, № 9. С. 140–147.

преп. Нила синкретичное ядро «культуры-веры» прямо раскололось на *культуру* и *веру*; для этого должно было пройти еще полтора века и должна была наступить эпоха барокко, представшая как «состязание идей». Однако в споре обозначились различные, а во многом и противоположные позиции в оценке и интерпретации «культуры-веры», в которых были по-разному расставлены акценты при сопоставлении обоих компонентов культурного целого: у Нила культура предстает как пронизанная верой; у Иосифа же вера опосредована культурой, выполняющей по отношению к вере вспомогательные функции. При этом и вера, и культура для обоих равно важны, но по-разному; кроме того, впервые ощущается у обоих возрастающее различие культуры и веры: первоначально – как мирского и священного, а затем – все более тонкое и в то же время универсальное (в рамках и повседневного, и сакрального опыта).

В результате столь отличных друг от друга установок – познавательных и аксиологических – почти каждое понятие эпохи – к каким бы предметам и практикам оно ни относилось, получает двоякую интерпретацию. Святость и греховность, моральность и порочность, духовность и опустошенность, терпимость и недопустимость, любовь и ненависть, красота и прелесть (то есть дявольский соблазн) – вся система категорий средневековой русской культуры начинает «плыть»; пары понятий утрачивают свою безусловную антиномичность, а смысл самих категорий, до этого бесспорный и однозначный, начинает размываться и дробиться. Содержание категорий лишается своей вечности, неизменности и богодухновенности и начинает зависеть от контекста, в котором они рассматриваются, от позиции интерпретатора, от тех интеллектуальных процедур, которые он использует при обращении к тем или иным понятиям и концептам. По существу, мироустройство перестает быть догматически заданным и становится зависимым от его исследования – с тех или иных мировоззренческих позиций, в том или другом смысловом контексте.

Взять, к примеру, отношение к еретикам. Как известно, для Иосифа Волоцкого в это время главный враг православия – ересь жидовствующих, с которыми он полагает бороться всеми существующими способами (включая костер), причем в общегосударственном масштабе, централизованно (для чего святитель предлагал Ивану III учредить в Московском государстве институт инкви-

зиции, уже давно функционировавший на Западе). По глубокому убеждению Иосифа, еретики неисправимы и не способны к раскаянию; это волки в овечьих шкурах, их присутствие в обществе опасно, потому что их учение заразительно, и единственный способ пресечения его распространения – полное уничтожение всех еретиков, которые «окаяннее бесов»¹⁰. По словам Бердяева, «он сторонник христианства жестокого, почти садического, властолюбивого, защитник розыска и казни еретиков, враг всякой свободы»¹¹. Праведный гнев преп. Иосифа, твердо знающего, где пролегает граница между греховностью и святостью, вполне исторически объясним. Однако и греховность, и святость, в понимании Иосифа Волоцкого, несомненно сакральны: первая в негативном плане, вторая – в позитивном.

Тем временем преп. Нил, разбирая в своем «Уставе» (скитской жизни) «гневный помысл», обильно цитируя Св. Писание и учения отцов Церкви, отмечает: «...Всякий, кто хочет получить отпущение своих согрешений, прежде должен брату своему от сердца отпустить, ибо оставления долгов повелено просить нам у Господа так, как “и мы оставляем” (Мф. 6, 12); и если мы не оставим сами – ясно, что и нам не оставится. Подобаает знать и то, что если и думаем о себе, будто нечто доброе делаем, от гнева же не удерживаемся, – это Богом не принимается»¹². И далее: «Потому не подобает нам вовсе ни гневаться, ни причинять брату зло не только делом и словом, но и видом, ибо возможно и одним взором оскорбить брата своего, как сказано отцами. Но надо и помыслы гневные отметить от сердца – это-то и есть сердечное оставление»¹³.

Сказанное может быть отнесено и к тем, кого Иосиф Волоцкий трактует как еретиков, ожидающих неотвратимых суда и кары. Ссылаясь на пример самого Христа, отпустившего грехи иудеям, от которых много зла претерпел, Нил Сорский продолжал: «И все святые, этим путем шествуя, обрели благодать, ибо не только не воздавали зла оскорбившим, но и добро им творили, и молились о них, и покрывали недостатки их, радуясь их исправлению, и, когда

¹⁰ См.: Иосиф Волоцкий. Просветитель. М.: Издательство Спасо-Преображенского Валаамского монастыря, 1994.

¹¹ Там же.

¹² Нил Сорский. Наставление о душе и страстях. СПб: Тропа Троянова, 2007. С. 75.

¹³ Там же.

те к осознанию своих зол приходили, – с любовью и милостью их наставляли»¹⁴. Иосиф не верил в раскаяние и исправление еретиков – религиозных диссидентов того времени; Нил же верил и укрывал, считая, что никто из смертных не обладает всей полнотой Истины и святости, а потому, будучи не «без греха», не имеет права первым «бросить камень» в согрешившего.

Н. Бердяев трактовал Нила как духовного антипода Иосифа: «Нил Сорский – сторонник более духовного, мистического понимания христианства, защитник свободы по понятиям того времени, он не связывал христианство с властью, был противник преследования и истязания еретиков. Нил Сорский – предшественник вольнолюбивого течения русской интеллигенции»¹⁵. Свобода же, в понимании Нила, состоит в предоставлении каждому человеку права выбора своего пути и способов нравственного самосовершенствования и личного спасения, а в масштабах целого общества – попущения плюрализма – не только личных судеб, но и воззрений; не только критериев святости и нравственности, но и разновидностей нормативного для христианина поведения.

Если Нил написал Устав для отшельнической жизни, предназначенный для руководства жизнью отдельных личностей, предающихся индивидуальному спасению, то Иосиф создал Устав монастырский, в котором речь идет о коллективном спасении, о нормативном поведении каждого члена монашеской общины без каких-либо исключений. Иосиф Волоцкий, несомненно, не только «главный обоснователь русского самодержавия»¹⁶, но и отечественного тоталитаризма. В Уставе же Нила предусмотрено множество отклонений от нормативных требований, учитывающих индивидуальную специфику спасающегося – его возраст, состояние здоровья, состояние духа, обстоятельства жизни и т. п. Наставление Нила чрезвычайно вариативно, дифференцированно, индивидуально, причем принятие основных решений отдано на откуп самих индивидов, ищущих спасения. Наставление же Иосифа – грозное, однозначное во всех своих интерпретациях и оценках, во всем безальтернативное.

Актуально до сих пор исторически значимое прение Нила и Иосифа, а также их последователей о взаимоотношениях Церкви и

¹⁴ Нил Сорский. Наставление о душе и страстях. С. 76

¹⁵ Бердяев Н. А. Цит. соч. С. 48–49.

¹⁶ Там же. С. 49.

Государства, а также вытекающей отсюда проблеме «стяжания» или «нестяжания». Современная коммерциализация культуры то и дело возвращает нас к спорам «государственников» XVI в. и их оппонентов, сторонников духовной независимости Церкви и веры от официальной власти. Позиция Иосифа Волоцкого, ратующего за экономическую и финансовую поддержку Церкви Государством – в обмен на идеологическую и моральную поддержку политики властей со стороны Церкви, кажется сегодня главным оправданием коммерческой интерпретации культуры в XXI в., как, впрочем, и ее политизации (в пользу Государства). Однако не все так однозначно в этом вопросе.

Г. Федотов, имевший мало сочувствия к суровому учению преп. Иосифа, отмечал в его учении «чувство меры, приличия, своеобразной церковной эстетики», отличающие его так же, как и «твердость уставного быта». При этом, продолжал философ, «эстетика св. Иосифа имеет не созерцательный, а действенный характер. Он через внешнее идет к внутреннему, через тело и его дисциплину к дисциплине духа». «Идеал его – совершенное общежитие» и хоровое пение¹⁷. Развернутое изложение эстетических воззрений преп. Иосифа мы видим в его «Послании иконописцу»¹⁸. Здесь мы с удивлением встречаем предвосхищение некоторых семиотических идей (многие средства художественной выразительности трактуются Иосифом как символы, условные знаки святости и божественной благодати; так же трактуется использование в церковном обиходе золота и серебра, символизирующих нетленность церковных идеалов и ценностей). По существу, драгоценные металлы, как и церковные украшения, в интерпретации преп. Иосифа, десакрализованы, лишены строго религиозного, трансцендентного смысла, а в каком-то глубинном смысле и обмирщены. Напротив, преп. Нил воспринимает сребролюбие (даже в эстетическом смысле) буквально, как корысть, как поклонение «золотому тельцу», то есть влечения, исключаяющие религиозную духовность и подразумевающие соблазн.

¹⁷ Федотов Г. П. Трагедия древнерусской святости // Он же. Судьба и грехи России: Избранные статьи по философии русской истории и культуры: В 2 т. – СПб: София, 1991. Т. 1. С. 315.

¹⁸ См. в кн.: Философия русского религиозного искусства XVI–XX вв. Антология. Сост., общ. ред. и предисл. Н. К. Гаврюшина. – М.: Прогресс, 1993.

Делая акцент на формы телесности и положение тела во время молитвы, опосредуя внутреннее внешним, дисциплину духа дисциплиной тела, св. Иосиф неслучайно отдает предпочтение не слову, а делу. Как подчеркивал Г. Федотов, утверждаемая Волоцким молитва – «это молитва не окрыленная, а толкующая, побеждающая волей и упорством. Место умной молитвы у Иосифа занимает келейное правило и противоположность церковных служб»¹⁹. Утонченная духовность превращается у святого в разновидность уставного быта и тем самым предельно материализуется и секуляризуется. Г. Федотов подчеркивал, что «идеал общежития», реализовавшийся в знаменитом Уставе, – фактически «не руководство к духовной жизни, а строгий распорядок монастырского быта»²⁰. А за строгим распорядком монастыря как организованной общины у Волоцкого встает идеал социального и национального служения, еще один важный этап приобщения Церкви к мирской жизни.

Однако секуляризация духовных ценностей и обрядов у Иосифа Волоцкого не окончательна и поверхностна. Г. Федотов заметил, что «за этим бытовым укладом и эстетикой благолепия нельзя забывать основной корень Иосифова благочестия. Корень этот горек и даже страшен. Он объясняет нам его суровость перед лицом мира. В глубине его души живет религиозный ужас эсхатологии»²¹. По Иосифу, никто, даже святые мученики и великие отцы Церкви, по смерти не избегнут адских мук и бесовских мытарств. Тем более это относится к грешникам и еретикам.

Иной пафос у «нестяжателя» – преп. Нила. В своем тяготении к абсолютной аскезе и духовному ригоризму он выступает как противник эстетики вообще, трактуя любой эстетизм, включая церковное благолепие, как избыточность, граничащую с греховной прелестью, то есть как сакральное с негативным значением, дьявольский соблазн. Борясь со сребролюбием как «душетленной страстью», Нил идет дальше и отвергает любое украшательство и вещелюбие: «Не только же золота, серебра и имущества подобает нам избегать, но и всех вещей сверх жизненной потребности: и в одежде, и в обуви, и в обустройстве келий, и в

¹⁹ Федотов Г. П. Трагедия древнерусской святости // Он же. Судьба и грехи России. Т. 1. С. 315.

²⁰ Там же. С. 316.

²¹ Там же.

сосудах, и во всяких орудиях; и все это немногоценное и неукрашенное, легко приобретаемое и к суете не побуждающее подобает нам иметь, – да не впадем из-за того в мирские сети. Истинное же удаление от сребролюбия и вещелюбия – не только не иметь имуществ, но и не желать их приобретать. Это нас к душевной чистоте направляет»²². При этом преп. Нил не допускает, что чаемая им «духовная чистота» может обернуться во многих случаях и «духовной пустотой», господством бессодержательных структур. Устраняя символические значения и смыслы вещей, фактически десакрализуя их, Нил Сорский отнюдь не склонялся к секуляризации окружающего мира, но проводил четкую границу между священным и мирским, отчуждая мирское как дьявольский соблазн для верующего.

Бердяев видел в расхождении иосифлян и нестяжателей почти по всем вопросам духовной и материальной жизни кризисное проявление «двойственности русского мессианского сознания», приведшее «к его главному срыву»²³. Федотов усматривал в «раздвоении древнего феодосиевского благочестия» огромное несчастье, которое заключалось не в борьбе между двумя направлениями, а «в полноте победы одного из них (иосифлянства. – *И. К.*), в полном подавлении другого (нестяжательства. – *И. К.*)»²⁴. Все это важно для истории русской культуры. По существу, уже в начале XVI в. в русской культуре начались драматические дивергентные процессы, изнутри разлагавшие российскую действительность на неразрешимые антиномии.

Но важно также видеть в произошедшем на рубеже XV–XVI вв. расщеплении «ядра» древнерусской культуры истоки культурологической рефлексии, не сводимой к провиденциализму; начало понимания сложности и неоднозначности любых культурных явлений – по ту и по эту сторону культа, понимание и оценка которых зависят от множества исторических и человеческих факторов, требующих своего специального изучения и глубокого осмысления. Именно с этого времени мы начинаем отсчет истории русской

²² Нил Сорский. Наставление о душе и страстях. С. 74.

²³ Бердяев Н. А. Цит. соч. С. 49.

²⁴ Федотов Г. П. Трагедия древнерусской святости // Он же. Судьба и грехи России: Избранные статьи по философии русской истории и культуры: В 2 томах. – СПб: София, 1991. – Т. 1. С. 318.

культурологической (*пред*культурологической) мысли и отечественного секулярного знания вообще.

«Образы без лиц»: древнерусские жития как художественная литература

Академика В. О. Ключевского, выходца из духовной среды, семинариста по первому своему образованию, с первого курса университета волновал вопрос о том, как соединить религию и науку или – шире – высокую духовность, не мыслимую им вне религиозных начал, и исторические знания, основанные на позитивных основаниях – конкретных эмпирических фактах, источниках, в той или иной мере проверяемых и верифицируемых с помощью научных процедур. Следует сразу добавить, что этот вопрос – в той или иной степени – продолжал занимать Ключевского почти до конца его дней, хотя звучал он уже не так остро, как во времена юности.

Поэтому интерес к теме магистерской диссертации, предложенной учителем Ключевского, профессором С. М. Соловьевым, – «Древнерусские жития святых как исторический источник» – у молодого кандидата университета был неслучаен²⁵. В этой теме закономерно встретились тема *богословская* (феномен святости; древнерусские святые, канонизированные Православной Церковью; их жития, относящиеся к церковному Преданию) и тема *собственно историческая* (рукописи XIII–XVII вв. как исторический источник в научном исследовании Древней Руси; проверка, аналитическое рассмотрение и оценка этих источников как мало известного исторической науке эмпирического материала; сравнительное сопоставление их данных).

Тем увлекательнее казалось молодому историку понять, в какой мере и как сакрализированные тексты русской агиографии могут

²⁵ Как известно, на выбор темы магистерской диссертации В. О. Ключевского повлияли также Ф. И. Буслаев, А. П. Шапов, А. Ф. Бычков и С. В. Ешевский, проявлявшие интерес к житиям как уникальному историко-культурному материалу. Повышенный интерес к древнерусским житиям святых в 50–60-е гг. XIX в. был связан с эвакуацией особо ценных рукописей Соловецкого монастыря в Казань в связи с возникшей угрозой Соловецким островам со стороны Англии во время Крымской войны. Среди эвакуированных рукописей значительное место занимали жития, привлекавшие интерес ученых-«древников».

быть использованы исторической наукой для своих, вполне секулярных целей. Не менее важной проблемой была и философско-историческая концепция, дискутировавшаяся в это время в академических кругах: как взаимодействуют между собой в истории силы трансцендентные (например, Божественный Промысел; святость избранников нации, эпохи; их пророчества и свершения; провиденциальность их поступков и деятельности в целом) и силы земные, социальные, психологические, житейские (продиктованные свободной волей людей и их повседневной практикой, политическими соображениями и исторической конъюнктурой, экономическими интересами, идейными конфликтами, стечением различных исторических обстоятельств, наконец, чисто случайными факторами и т. п.). Формулируемая таким образом дилемма носила уже теоретико-методологический и философский характер.

Выбранная тема, что называется, носилась в воздухе. На древнерусские жития как на исторический источник, потенциально содержащий в себе, казалось, очень редкую и ценную информацию по изучению древнейшей истории Руси, возлагались большие надежды, подкрепленные, как правило, лишь поверхностным знакомством с рукописями, привезенными из Соловков. Стоит сразу же заметить, что большинству надежд ученых на содержащуюся в житиях научную информацию было не суждено оправдаться, и прийти к соответствующим выводам довелось именно Ключевскому – в ходе проведенного им шестилетнего исследования.

Характерно, что житийный материал и в дальнейшем продолжал волновать Ключевского – уже маститого профессора. Несколько специальных лекций в курсе Ключевского «Источники русской истории» (1891) посвящено житиям как историческим источникам. К этой же проблематике относятся и известные речи Ключевского – «Добрые люди Древней Руси», произнесенная в пользу пострадавших от неурожая в Поволжье (впервые опубликована в «Богословском Вестнике», Сергиев Посад, 1892, № I) и «Значение преподобного Сергия для русского народа и государства», произнесенная на торжественном собрании Московской духовной академии 26 сентября 1892 г. в связи с 500-летием кончины преподобного и опубликованная впервые в том же «Богословском вестнике» (Сергиев Посад, 1892. № XI).

Работа Ключевского над древнерусскими житиями как историческим источником была важна не только в качестве исторического и источниковедческого исследования; она обозначила собой формирование оригинальной философско-исторической концепции Ключевского. Именно осмысление житийного материала послужило для Ключевского «первоотолчком» в становлении его оригинальной философии истории.

И в самом деле, за очевидными историографическими задачами исследования древнерусских житий стояли и собственно философские проблемы (в том числе религиозно-философские), более всего имевшие отношение к философии истории – прямо или косвенно – и глубоко занимавшие молодого историка. Несомненно, здесь же находили свое научное разрешение мировоззренческие коллизии, связанные с ролью православия в истории и культуре России, также принципиальные для Ключевского. Наконец, жития святых представляли собой важнейший жанр древнерусской литературы, к высоким образцам которой относились широко известные жития Бориса и Глеба, Феодосия Печерского, Александра Невского, Стефана Пермского, Сергия Радонежского, Петра и Февронии и другие произведения, принадлежавшие перу Нестора, Епифания Премудрого, Ермолая-Еразма и других писателей Древней Руси и обладавшие весьма своеобразной художественно-эстетической ценностью.

Одной из таких проблем была проблема сочетания (или различия) «святости» и «человечности» в личности и деятельности древнерусских святых. Святые были, с одной стороны, реальными людьми, представителями той или иной конкретно-исторической эпохи с присущими ей типовыми чертами – ментальными, культурными, характерологическими, бытовыми, психологическими, экономическими, социально-политическими и т. д. В этом отношении они были неотделимы от большинства своих современников, также являвшихся представителями той же исторической эпохи со всеми присущими ей атрибутами жизни и культуры. С другой – эти же самые святые были исключением из общих правил, и исключительность эта проявлялась не только в чудесах, свершающихся при жизни или посмертно, не только в праведном и аскетическом образе жизни, «умном делании» и т. п., но и в особом мировоззрении, делавшем их «неотмирными» существами, изначально принадле-

жащими вечности, а не современности. Святые в глазах современников и потомков представляли собой воплощенный идеал человека (для своего времени) и являлись эталонными феноменами сакрального в культуре Древней Руси.

Своей деятельностью, своим возвышением над историческими обстоятельствами, над бытом, над политикой и экономикой, над большинством своих современников святые являли собой нечто исторически экстраординарное, феноменологически исключительное. Официальная или неофициальная канонизация святых навечно устанавливала (в глазах верующих и в церковном Предании) окончательную смысловую *грань* (или *связь*) между избранниками Божиими, чудотворцами и пророками, с одной стороны, и обычными мирянами, погрязшими в грешной и суетной повседневности, – с другой. *Смысловая граница* между святым и человеком в одном лице делало личность и деятельность святого расщепленными на мирское и «неотмирное», плотское и духовное, временное и вечное; соединить ученому эти грани рациональным образом было трудно. Напротив, *смысловая связь*, устанавливаемая между «святостью» и «человечностью» в одном и том же лице, делала его природу такой же двойственной, мерцающей, как, например, *бого-человеческая природа* Христа.

Принадлежа одновременно к двум мирам – обыденному, секулярному, и сверхъестественному, трансцендентному, сакральному, – святые Древней Руси представляли собой во многом неразрешимо противоречивое явление, а значит, сложную познавательную проблему для философского и научного познания. В одном плане – как феномен религиозной веры – явление *святости* было непознаваемым и необъяснимым, а потому лежало вне сферы компетенции науки и рационального познания вообще; в этом отношении оно относилось к компетенции веры и могло стать предметом богословия и церковной истории²⁶. В другом же плане святые как реальные люди и исторические деятели принадлежали секулярной

²⁶ Лишь после работ Г. П. Федотова, а на Западе – Марка Блока изучение святости стало предметом гуманитарной науки – истории, культурной и философской антропологии, религиоведения, культурологии. Особенно важен в этом отношении двухтомник акад. В. Н. Топорова «Святость и святые в русской духовной культуре». Т. I (М.; Гнозис; Школа «Языки русской культуры», 1995); Т. II (М.: Школа «Языки русской культуры», 1998).

истории как ее составные элементы и действующие лица, и в этом качестве они были неподвластны богословию и вере, поскольку относились к ведению светской науки с ее методами, понятийным аппаратом и неизбежными критицизмом и скептицизмом.

Изучение житий как текстов церковной и секулярной истории также представляло собой трудно разрешимую проблему. Как канонические жизнеописания святых, их подвигов во имя веры и свершаемых чудес, жития являлись сакральными текстами и принадлежали Священному Преданию и церковной истории. Как жизнеописания реальных людей, живших и действовавших в определенную историческую эпоху, взаимодействовавших с другими историческими лицами, реально существовавшими и оставившими свой след в истории – политический или военный, религиозный или культурный, – жития святых представляли собой исторический источник в ряду иных источников – летописей, деловых документов, переписки и т. п. Невозможно было игнорировать ту или иную сторону двойственного содержания житий и при этом не модернизировать или не архаизировать целое, то есть, по существу, не искажать тем или иным образом его смысл.

В то же время изучение житий в том или ином ключе (богословском, историческом или филологическом) могло иметь непредсказуемые последствия. Если бы в результате источниковедческого анализа оказалось, что жизнеописание святого вымышлено, это могло бы означать, что соответствующего реального человека никогда не существовало, и доказательство этого факта могло бы означать подрыв веры в Предание. Если бы жизнеописание подтвердилось с точки зрения соответствия историческим фактам, то оно могло лишиться сакральной значимости и, прекратив быть житием, перестало бы являться принадлежностью Предания и церковной истории, то есть стало бы обычным секулярным текстом. Соответственно, чисто богословский взгляд на сакральные тексты в принципе исключал возможность рассматривать жития как исторический источник, а значит, верифицировать сведения, излагаемые в житиях, что могло бы дать шанс секулярной науке интерпретировать жития как художественный или конфессиональный вымысел, не укорененный в исторической реальности. Филологический анализ мог бы лишь подтвердить характер литературного канона: тематику, систему образов и сюжетов, композицию и жанровые особенности текста, типологи-

ческие и стилевые характеристики текста, соответствующие определенной культурной эпохе.

Взявшись за изучение текстов древнерусских житий, Ключевский вступал на взрывоопасное поле, полное непредсказуемости как в научно-историческом, так и в философско-историческом отношении. Но Ключевский был полон решимости и волевой целеустремленности – как исследователь эксклюзивного и инновативного материала, который до него практически не был предметом философско-исторической, да и просто конкретно-исторической рефлексии, – осмыслить с позиций ученого жития святых именно как исторический источник, а не как текст церковного Предания.

Результаты анализа Ключевского превзошли все ожидания. Ученый пришел к неутешительному выводу, что древнерусские жития не могут быть использованы наукой как исторический источник. Прежде всего, жития неразлучны с «искусственной формой». «Внешние черты этой искусственности вышли из взгляда на житие как на церковное поучение; они состояли в тех общих местах, которые в виде предисловия и похвалы начинали или заканчивали собой биографический рассказ или в виде ораторских отступлений переплетали этот рассказ нравственно-назидательными толкованиями излагаемых событий» (352)²⁷. К тому же «эти общие места древнерусская агиобиография усвояла по чужим образцам» (352).

Впрочем, «общие места житий не ограничиваются назидательными отступлениями: они открываются там, где при первом взгляде могут показаться биографические факты. Типический образ святого, как он рисуется в житиях, слишком известен, чтобы воспроизводить его здесь во всей полноте. В нем рядом с чертами индивидуальными, имеющими значение действительных фактов, легко заметить черты общие, однообразно повторяющиеся едва ли не в каждом житии. Одни из них «настолько широки, что не характеризуют жизни одного лица и, разумеясь сами собою, не дают ничего нового для его биографии» (353). «Другие черты, не столь широкие по объему, имеют условное значение: это биографические гипотезы, необходимые для полноты картины». «Есть, наконец, третий элемент, входящий в характеристику искусственного стиля

²⁷ Здесь и далее цитируется труд Ключевского «Древнерусские жития святых как исторический источник» по изданию (М., 2005) с указанием страниц этого издания в тексте.

житий: это известный выбор биографического содержания. Как бы ни было житие богато живыми подробностями, оно не может удовлетворить историка. Биограф освещал описываемую жизнь только с некоторых и во всех житиях все с одних и тех же сторон, оставляя в тени другие, для исследователя самые важные. Отсюда происходит однообразие впечатления, выносимого из чтения житий, различных по литературной обработке и по качеству биографического материала» (354).

Шесть лет, проведенных Ключевским над чтением житий, бывших в Казанскую духовную академию из Соловков, убедили молодого историка, работавшего над магистерской диссертацией, в том, что «житие и историческое повествование различно относятся к предмету и второе не может брать явление в том виде, в каком дает их первое». «Все условия, влиявшие на литературу житий, клали в основу жития церковно-моралистический взгляд на людей и их деяния» (355). Далее, «мир, из которого он брал необходимые для такого обобщения образы, не был родной ему по происхождению: это было восточное пустынночество, идеальную догму которого он находил в творениях отцов Церкви об иночестве, а практическое осуществление – в патериках и житиях древних христианских пустынников. Понятно равнодушие, с каким биограф относился к биографическому факту в его действительной простоте» (356).

«Такое отношение к факту сообщало биографическому содержанию житий отвлеченность, которая делает его неуловимым для простого повествования: дорожа лишь той стороной явлений, которая обращена к идеалу, биограф забывал о подробностях обстановки, места и времени, без чего для историка не существует исторического факта» (357). Иными словами, житие, воспроизводившее идеал биографа и его времени, совершенно игнорировало историческую действительность, из которой сознательно и целеустремленно «вырывала» своих «героев». «Эта точка зрения определила и отношение биографа к русской исторической действительности. Он искал в последней отражение другого, хорошо знакомого ему мира и ценил ее настолько, насколько она отражала этот мир» (357). Во многих случаях подобная установка агиографа приводила к искусственной подмене реальности – идеалом, правды – вымыслом. По сути, историк, обратившемуся к изучению житий, прихо-

дилось иметь дело с «мифологизированной» действительностью и, в известном смысле, с художественным текстом. В конечном счете житиям «должное» в истории было дороже, чем «сущее».

Мир житий и историческое повествование смотрели на реальность как бы с разных сторон; по-разному ее интерпретировали и оценивали. «Легко понять, – писал Ключевский, завершая свой анализ, – что житие и историческая биография смотрят на лицо прямо с противоположных сторон. В судьбе лица нас занимает более всего борьба вечно борющихся исторических стихий, личности и среды, ее окружающей; взаимное отношение той и другой стороны служит лучшей характеристикой обеих. Степень нашего интереса к жизни лица определяется тем, в какой мере развивало оно среди этой борьбы свою внутреннюю силу и самобытность и насколько стало выше окружающих условий, общего уровня» (358). Фактически здесь Ключевский излагает некоторые контуры своей философско-исторической концепции, явно несовместимой со взглядом на святость агиографа.

«Совсем иная точка зрения в житии. Среда, из которой выходил святой, рассматривается в нем только как внешняя помеха, ничего не дающая лицу и настолько слабая, что святой прямо из колыбели становился выше ее и уже в детстве учил родителей правильному пониманию задачи жизни» (358). «Те многообразные сочетания личных и общественных условий, которые производят такое бесконечное разнообразие характеров и которые привязывают внимание наблюдателя к судьбам людей живущих и отживших, не имели никакой цены в глазах биографа; да едва ли и жизнь, из которой он брал явления, давала обильный материал для такого наблюдения. <...> Для жития дорога не живая цельность характера с его индивидуальными особенностями и житейской обстановкой, а лишь та сторона его, которая подходит под известную норму, отражает на себе известный идеал. Собственно говоря, оно не изображает жизнь отдельного человека, а развивает на судьбах его этот отвлеченный идеал. Вот почему все лица, жизнь которых описана в житиях, сливаются перед читателем в один образ, и трудно подметить в них особенности каждого, как по иконописным изображениям воспроизвести портреты: те и другие изображения дают лишь “образы без лиц”» (359).

В конце концов выясняется, что «из всех частей жития описание посмертных чудес святого наиболее надежно по своим источникам»

(360). Однако зачем историку были нужны эти описания и эти источники? Ведь они фиксировали подтверждение событий и фактов, не имевших значения и смысла для понимания исторического процесса, но лишь затемнявших понимание хода истории. Для формирования собственной философии истории Ключевского подобные выводы были особенно поучительны. Ведь в процессе анализа житий историк особенно наглядно представлял, чем отличается субъективный смысл истории от объективного, как происходит на практике исторического повествования стереотипизация исторических фактов, событий и лиц, какой отпечаток на изложение исторического процесса накладывает литературный стиль и жанровый канон; как действуют исторические «ножницы», отделяющие наблюдателя давно прошедших событий от их исследователя; в чем заключается различие между историей, увиденной и описанной богословом, и научной историей, рождающейся под пером историка-профессионала.

Более всего жития древнерусских святых подходили под определение *литературно-художественного текста, сакрального* – с религиозной точки зрения и *секулярного* – с научной точки зрения, то есть семантически многозначного, стилистически пестрого, подлежащего различным интерпретациям и оценкам современниками и потомками.

Подводя некоторый итог своим многолетним занятиям сакральными текстами с секулярной точки зрения, В. Ключевский размышлял на рубеже XIX–XX вв. (текст датируется условно как написанный до 13 марта 1899 г.): «Религиозная жизнь идет своим путем, богословская наука – своим, и если они разойдутся, худо будет науке, а не жизни. У богословской науки могут быть два исхода: или она своими ухищрениями поддержит существующий церковный порядок – тогда верующие, недовольные этим порядком, уйдут из Церкви. Или наука, подготавливая реформу существующего церковного порядка по своим школьным идеалам, не угадает потребностей религиозной жизни: тогда мы все равно уйдем из Церкви. Ученый не заменит нам апостола. Возможен и третий исход: богослов угадает потребности верующего и скажет ему то, чего он желает. Это – худший исход для богослова: он покажет тогда свою ненужность»²⁸.

²⁸ Ключевский В. О. [Что такое слово Божие?] // Ключевский В. О. О нравственности и русской культуре. 2-е изд. М., 2006. С. 224.

Написано это для самого себя, без расчета на публикацию, но свидетельство это тем более ценно. Фактически Ключевский, бывший семинарист, профессор духовной академии, верующий христианин, подписывает приговор богословской науке, как и всем церковным наукам. У науки нет ни малейшего шанса помочь верующим – поверить, а Церкви – удержать в своем лоне верующих. И если наука не угадает потребности верующих, и если угадает, и если поддержит существующий церковный порядок. В любом случае либо верующие уйдут из Церкви, либо – отринут богословов. Наука и жизнь окончательно разошлись, и между ними нет точек соприкосновения. Даже в церковно-религиозной практике.

Зато литературный текст может (и даже должен) стать предметом как сакрального, так и секулярного осмысления. Именно так воспринимались жития святых В. Ключевским и всеми учеными и философами, которые шли за ним, развивая его идеи.

Так, новый этап обращения к житиям святых как источнику научного знания открыл Г. П. Федотов целым рядом своих культурфилософских работ, центральное место среди которых занимает книга «Святые Древней Руси» и примыкающее к ней исследование жизни и деятельности св. Филиппа (Колычева), митрополита Московского. Однако исследования Г. Федотова не были чисто историческими; они носили отчасти историософский характер, а отчасти – культурологический (культурфилософский). Предметом обеих книг Г. Федотова был феномен святости, понимаемый как одна из важнейших культурных ценностей в русской и мировой истории культуры, а на одном из важных этапов – в эпоху Средневековья – и главная, единственная в своем роде.

В процессе перехода к Новому времени, когда наступает секуляризация культуры, категория святости переживает кризис («ноль святости» в последнюю четверть XVII в., как подчеркивает Г. Федотов, подготавливает петровские реформы со всеми вытекающими культурно-историческими последствиями). Исследуя историю древнерусской святости как культурно-исторический процесс, русский философ открывает новые возможности научного использования и интерпретации житийной литературы – как источников отечественной культурной истории. В этом качестве они не нуждаются в какой-либо верификации. Сакральные ценности, будучи

включены в секулярный контекст, не утрачивают своих «предельных» качеств, но даже выигрывают от смыслового контраста.

Русская революция: секулярное как сакральное

Мысль о том, что любая революция (в том числе и русская, причем русская – в особенности), что любая революционность как таковая с необходимостью являются феноменами сакральными, неоднократно высказывалась русскими мыслителями Серебряного века. Сегодня, мы многократно убеждаемся в справедливости этих суждений – не только в том отношении, что вполне секулярные революционные процессы питались религиозной энергией или их участники использовали формально «религиозный язык»²⁹, но и в том, что сама революция, рассматриваемая как феномен культуры, по своему генезису и сущности подобна религии и апеллирует к сакральным ценностям и трансцендентности. Тем более актуальным оказывается сегодня обращение к первым попыткам серьезно обоснования и решения этой – не столько религиозоведческой, сколько культурологической – проблемы.

Одним из первых к этой проблеме подошел С. Н. Булгаков (после 1918 г. – о. Сергей), во многом еще по-настоящему не оцененный до сих пор русский религиозный философ, значение которого для культурологии в современном ее понимании не меньше, чем для религиозной философии. И дело здесь обстоит не только в том, что, прочитывая работы С. Булгакова культурологически, мы трактуем содержащуюся в них проблематику секулярно и секуляризованно (что само по себе правомерно, ибо свидетельствует об универсальном и всеобщем значении названных проблем, с какой бы точки зрения на них ни взглянуть), но еще и в том, что сама культура, в своем ценностно-смысловом содержании этимологически восходящая к слову «культ», обнаруживает в себе сакральные и духовные первоосновы и, далее, свое трансцендентальное смысловое ядро.

Будучи сам причастен к увлечениям марксизмом, как и многие иные представители русской интеллигенции конца XIX в.,

²⁹ См., например: Пэрри М. К вопросу о «религиозности» русской интеллигенции: религиозный язык у эсеров-террористов начала XX века // Россия / Russia. 1999. № 2 (10).

С. Булгаков, обращаясь к осмыслению основоположника нового модного радикального учения – К. Маркса, впервые поставил вопрос о религиозности Маркса (а вместе с ним и его учения). Постановка проблемы, несомненно, казалась парадоксальной даже для бывших легальных русских марксистов, довольно быстро отвернувшихся от аксиом ортодоксального социалистического учения ради богоискательства и развития религиозной философии в русле национальных традиций русской культуры и общественной мысли. Ведь все они хорошо помнили об отношении к религии не только зрелого, но и гораздо более либерального молодого Маркса, младогегельянца и фейербахианца, который в своем религиозном радикализме сформулировал атеистические положения, ставшие затем главными лозунгами советского воинствующего безбожия 20-х гг.: «Религия – опиум народа»; это «фальшивые цветы», украшающие цепи угнетения и рабства; это «иллюзорное солнце», движущееся вокруг человека, пока он не начал двигаться вокруг самого себя³⁰.

В статье «Карл Маркс как религиозный тип» С. Булгаков оправдывал такую постановку вопроса тем, что в этом случае религия должна пониматься более широко, нежели ее трактует обыденное сознание, позитивные науки или даже богословие. «По моему убеждению, определяющей силой в духовной жизни человека является его религия – не только в узком, но и в широком смысле слова, то есть те высшие и последние ценности, которые признает человек над собою и выше себя, и то практическое отношение, в которое он становится к этим ценностям. <...> В указанном смысле, – продолжал мыслитель, – можно говорить о религии у всякого человека, одинаково и у религиозного, и у сознательно отрицающего всякую определенную форму религиозности»³¹.

С. Булгаков в этой связи вспоминает об увлечении К. Маркса Л. Фейербахом и его фейербахианстве, выразившемся в «отрицании религии богочеловечества во имя религии человекобожия» (61). Впрочем, и в этом случае социализм мог бы предстать как соединение сил «для созидания Царства Божия» (69); социалистическое

³⁰ Ср. буквальные формулировки К. Маркса в его работе «К критике гегелевской философии права. Введение»: Маркс К., Энгельс Ф. Соч., 2-е изд. М., 1955. С. 415.

³¹ Булгаков С. Н. Два града: Исследования о природе общественных идеалов. СПб, 1997. С. 51. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием страниц.

движение «может быть воодушевляемо высоким, чисто религиозным энтузиазмом, поскольку социализм ищет осуществления правды, справедливости и любви в общественных отношениях»; сама борьба против эксплуатации человека человеком, против угнетения и бесправия религиозна по своей природе, поскольку «негодование против зла есть, конечно, высокое и даже святое чувство, без которого не может обойтись живой человек и общественный деятель» (68). Однако в Марксовом учении не происходит ничего подобного: в нем преобладают чувства «иного, не столь высокого порядка: классовой ненависти, эгоизма, той же самой буржуазности – только навыворот», и «святое чувство превращается в совсем не святое» (68–69).

Дальнейший анализ, проведенный С. Булгаковым, показал, что и личность К. Маркса, и характер его учения, и сущность социалистического движения имели самое непосредственное отношение к религии и несли в себе дух антирелигиозной, богоборческой стихии. «Вся доктрина Маркса, как она вытекала из основного его религиозного мотива – из его воинствующего атеизма: и экономический материализм, и проповедь классовой вражды <...>, и отрицание общечеловеческих ценностей и общеобязательных норм за пределами классового интереса, наконец, учение о непроходимой пропасти, разделяющей два мира – облеченный высшей миссией пролетариат и “общую реакционную массу” его угнетателей, – все эти учения могли действовать, конечно, только в том направлении, чтоб <...> сделать <...> слышнее ноты классовой ненависти, чем ноты всечеловеческой любви» (69). Таким образом, С. Булгаков различает в Марксе «наряду с Господней работой энергию совсем иного порядка, зловещую и опасную» (69–70), причем именно эта другая религия оказывается преобладающей, господствующей в марксизме, – «как раз эта темная, теневая сторона Марксова духа» (70).

Самый «тонкий и опасный соблазн» марксизма как новой религии, по мнению С. Булгакова, заключался в том, что Маркс «хотел сделать это движение (социалистическое. – *И. К.*) средством для разрушения святыни в человеке и поставления на место ее самого себя (то есть не человека вообще и не каждого конкретного человека, а самого Маркса! – *И. К.*) и этой целью руководствовался в своей деятельности» (70). Эта последняя тенденция социалистической религии, заключающаяся в подмене человекобожия – *самообожнением* вождей социализма, возникновением «культа личности» того или

иногое всеобщего или «местночтимого» вождя, впоследствии нашла яркое развитие и подтверждение в практике социалистического строительства XX в. – как в России, так и в других странах Востока и Запада. Ленинизм и сталинизм, гитлеризм и итальянский фашизм, маоизм и чучхе, режимы личной власти Э. Ходжа и Н. Чаушеску, Пол Пота и Ф. Кастро – все эти образования тоталитарного строя и варианты социалистической (или национал-социалистической) идеологии были запрограммированы – прямо или косвенно – социалистической доктриной К. Маркса. А впервые религиозноподобные тенденции марксизма и идущих под его лозунгами революционеров усмотрел в нем русский религиозный философ С. Булгаков.

Впрочем, представления о религиозном характере внерелигиозных и даже антирелигиозных явлений (например, атеизма) складывались в русской философской и общественной мысли гораздо раньше, чем у С. Булгакова. Так, следует отметить целый ряд аналогичных идей, высказывавшихся русским неокантианцем проф. А. И. Введенским³². Излюбленная тема А. Введенского – сопоставление веры и знания, религии и атеизма, уверенности и сомнения. Отталкиваясь от субъекта познания и переживания, Введенский вслед за Кантом готов признать Бога «вещью в себе»; его существование и деятельность равно невозможно ни доказать, ни опровергнуть, хотя любые системы аргументации имеют право на существование и могут быть сравнимы с точки зрения убедительности, логичности, степени сложности и изощренности, с точки зрения психологии личности, нравственности, эстетики. Практически во всех отношениях вера в Бога как мировоззренческая система оказывается совершеннее, психологически достовернее, философски, нравственно и эстетически богаче. После знакомства с трудом американского психолога и философа У. Джемса «Многообразие религиозного опыта» (1902, рус. пер. 1910) А. Введенский ссылается на непосредственное, интуитивное ощущение Бога многими людьми как на чисто антропологическую предпосылку любой веры, особенно религиозной.

И религия, и атеизм, как это доказывает Введенский в статье «О видах веры в ее отношениях к знанию» (1893), строятся на систе-

³² См., например, сборник его избранных работ: Введенский А. И. Статьи по философии. СПб, 1996. В дальнейшем ссылки даются на это издание в тексте статьи.

ме догматов, доказательство или опровержение которых может быть осуществлено лишь при помощи априорных идей. Какое бы из противоположных положений в системе доказательств мы ни предпочли (утверждение или отрицание), «и в том и в другом случае мы будем веровать, а не знать. Атеист тоже всего лишь *верует*, а не знает. Но только его вера имеет отрицательный характер сравнительно с верой тех, кто верует в Бога; он верует в небытие Бога» (168). Как и любая другая вера, атеизм может принадлежать трем возможным разновидностям веры: «1) наивная, 2) слепая и 3) допущенная критическим рассудком (которая обнимает и суетную, и сознательную)» (186).

Давая дефиницию веры как таковой, Введенский писал: «Что такое вера? Уверенность, исключаяющая состояние сомнения. Состояние, *психологически* (а не логически) противоположное вере, есть не неверие (оно тоже составляет уверенность в ошибочности какой-либо веры), а сомнение; вера есть состояние, исключающее сомнение. Но эта *уверенность* не совпадает со знанием, так что мы можем охарактеризовать веру, как *состояние, исключающее сомнение иначе, чем это делается при знании*» (186). Многое здесь определяется фактическими отношениями интуитивного мышления к дискурсивному и способом их метафизического истолкования.

По наблюдениям Введенского, результаты извечного (2,5-тысячелетнего) противоборства религии и атеизма (как двух противоположных форм веры) асимметричны: активизация религиозной веры при пассивности атеизма приводит к нарастанию «религиозного равнодушия»; когда же «атеизм начинает усиленно бороться против веры в Бога, так он сам же своим шумом привлекает всеобщее внимание и интерес к вопросу о существовании Бога» (207). Выводы эти у Введенского аргументировались всей историей мировой культуры, начиная с софистов, но более всего апеллировали, естественно, к недавней истории русской культуры XIX в. Установление после Октября советской власти в России дало философу новые поучительные примеры взаимодействия религиозной веры и атеизма в русской культуре как своего рода межконфессионального диалога.

Более того, Введенский пришел к заключению, что мощная, целенаправленная атеистическая пропаганда в масштабах всего государства, прежде всего в ее воинственных формах, не просто способствует «повышению интереса среди широких слоев населения к вопросам религии и морали» (как об этом свидетельствовал

тогдашний ректор Коммунистического университета в Петрограде с 1921 г. С. Канатчиков), но и ведет к самоуглублению человеческих переживаний и мировоззрения, способствует переходу людей из «религиозного равнодушия» к состоянию «интуитивно-верующих» (208). Это означало, по убеждению А. Введенского, что в конечном счете в культурно-исторической борьбе побеждает всегда религия, в то время как атеизм способен лишь ослабить или нейтрализовать ее влияние. Иными словами, религия как позитивная вера (вера в существование Бога) оказывается феноменологически сильнее атеизма как веры отрицательной (веры в небытие Бога), что обусловлено прежде всего тем, что в религиозном мировоззрении заключена сильная и глубокая саморефлексия культуры, в то время как атеистическая «вера» поверхностна, подчас проста до примитивности («...этот арсенал, – пишет А. Введенский, – как мы видели, совсем убогий, годный только для того, чтобы временно оглушить и ошеломить своих противников, но отнюдь не для того, чтобы разбить их наголову». – 207).

В духе идей А. Введенского рассуждал об атеизме и С. Булгаков в сборнике «Вехи». «...Известно, что нет интеллигенции более атеистической, чем русская. Атеизм есть общая вера, в которую крещаются вступающие в лоно Церкви интеллигентски-гуманистической, и не только из образованного класса, но и из народа. <...> И вместе с тем приходится признать, что русский атеизм отнюдь не является сознательным отрицанием. Не есть плод сложной, мучительной и продолжительной работы ума, сердца и воли, итог личной жизни. Нет, он берется чаще всего на веру и сохраняет эти черты наивной религиозной веры, только наизнанку, и это не изменяется вследствие того, что он принимает воинствующие, догматические, наукообразные формы. Эта вера берет в основу ряд не критических, непроверенных и в своей догматической форме, конечно, неправильных утверждений, именно, что наука компетентна окончательно разрешить и вопросы религии и притом разрешает их в отрицательном смысле; к этому присоединяется еще подозрительное отношение к философии, особенно метафизике, тоже заранее отвергнутой и осужденной»³³.

³³ Вехи: Сборник статей о русской интеллигенции. Репринтное издание 1909 г. М., 1990. С. 34–35. В дальнейшем ссылки даются на это издание в тексте статьи.

Обратим внимание на объяснительные моменты булгаковской концепции атеизма: причиной религиозного характера русского атеизма было *догматическое, некритическое* восприятие и понимание *готовых данных* науки, взятых по преимуществу в их *отрицательном смысле* (а не позитивном, как можно было бы предположить, имея в виду увлечение русской интеллигенции начиная с 1860-х гг. позитивизмом – естественнонаучным и философским). Акцент на отрицательный характер как знания, так и веры у русской интеллигенции диктовался, во-первых, ее резким *социальным критицизмом*, впервые оформившимся как жесткая идеологема уже у В. Белинского, а в дальнейшем лишь усугублялся (от Чернышевского с Добролюбовым до Ткачева и Нечаева); во-вторых, *расцветом «нигилизма»* как последовательно контркультурного идейного течения, отвергающего любые официально признанные нормы, ценности, принципы, авторитеты, традиции – уже потому, что это идеология, поддерживающая в российском обществе социокультурный *statusquo*, а не подрывающая его (как следовало бы, в духе бескомпромиссного отрицания); в-третьих, *апологией борьбы* – социально-политической, идейной, литературной и т. п. – против всего проправительственного, устоявшегося, «старого», рутинного, одиозного и т. п.

В целом же все перечисленные атрибуты составляют характерные признаки русского *радикализма*, стремящегося к быстрому, безоглядно-решительному и коренному разрешению всех назревших проблем, так сказать, «одним ударом». Отсюда и воинствующий характер русского атеизма, и его неосознанность, невыстраданность, а значит, поверхностность суждений, и его сущностная вненаучность (догматизм, непроверенность, предубежденность, наивность и т. п.), которую заменяет внешнее наукообразие и вероподобие, и стремление вывернуть «наизнанку» общепринятую идеологию, религию, философию, искусство, то есть представить сакрально-«положительное» (с точки зрения власти и ее идеологов) как отрицательное, а сакрально-«отрицательное» (с точки зрения официоза) – как положительное. С. Булгаков далее говорит о таких свойствах русского интеллигентского атеизма, как «религиозное легкомыслие» и соответствующее религиозное «невежество», отсутствие «сознательного религиозного самоопределения», нетворческий характер заимствования атеистических идей с Запада и их абсолютизация, апологетика, догматизация (36).

По существу, речь идет об инверсии сакрального и секулярного, подхлестнутой революционным радикализмом: сакральное секуляризуется, а секулярное сакрализуется; «сакрально-позитивное» вытесняется «сакрально-негативным» и наоборот. Светская обезбоженная религия подменяет собой религиозный культ и дискредитирует Церковь, возвеличивая секулярное государство, и сакрализирует личности политических вождей, наделяя их «мирской святостью».

Особо подчеркивает С. Булгаков селективный характер идеологических заимствований у русской радикально настроенной интеллигенции. Атеизм становится «первым символом веры нашего “западничества”», начиная с Белинского, при этом он принимается как «последнее слово западной цивилизации» (36). Каждый раз русскими мыслителями радикального толка выбирается самое крайнее учение или идейное течение среди ряда других явлений западноевропейской мысли: сначала вольтерьянство и материализм французских энциклопедистов, затем атеистический социализм, фурьеризм и сенсимонизм, фейербаховский гуманизм, материализм 60-х гг., позитивизм, наконец, экономический материализм Маркса и критицизм неопозитивистского уклона. С. Булгаков подмечает, что вместо реального плюрализма западных идей русская интеллигенция выбирала лишь одну, крайнюю ветвь (как «самую подлинную европейскую цивилизацию»), а все остальные огульно отвергала или игнорировала.

Возражая этой исторической тенденции, укоренившейся в сознании русской интеллигенции и в самой истории отечественной культуры XIX в., С. Булгаков писал: «Но европейская цивилизация имеет не только разнообразные плоды и многочисленные ветви, но и корни. Питающие дерево и, до известной степени, обезвреживающие своими здоровыми соками многие ядовитые плоды. Поэтому даже и отрицательные учения на своей родине, в ряду других могучих духовных течений, им противоборствующих, имеют совершенно другое психологическое и историческое значение, нежели когда они появляются в культурной пустыне и притязают быть единственными, становятся фундаментом русского просвещения и цивилизации. <...> На таком фундаменте не была построена еще ни одна культура» (37). Речь, таким образом, шла не только о «трансплантации» избранных идей и концептов на почве русской культуры, но и

о тенденциозном «вырывании» из принципиально плюралистического идейного контекста и монополизации, гиперболизации только этих крайних идей – в качестве основополагающих, фундаментальных и даже единственно возможных и правомерных. Радикальное препарирование западноевропейской культуры «левыми» западниками фактически приводило, по убеждению С. Булгакова, к порождению принципиально иных идей, концептов, традиций, нежели западные; более того, во многом противоположных по своему смыслу и направленности, нежели рожденные в лоне Западной Европы.

Так, по мнению Булгакова, «западноевропейская культура, по крайней мере, наполовину имеет религиозные корни, построена на религиозном фундаменте, заложенном средневековьем и реформацией» (37). Особенно велика, по убеждению С. Булгакова, роль реформации в формировании западноевропейской цивилизации: и новоевропейская личность, и политическая свобода, и свобода совести, и права человека и гражданина, и принципы ведения народного хозяйства, и достижения современной науки, философии – все это явилось результатом, смысловым итогом «культурной истории западноевропейского мира», которая «представляет собою одно связанное целое» – благодаря именно эпохе реформации, соединившей средние века с новым временем в культурно-цивилизационную систему.

Правда, отмечает русский мыслитель, в этих позитивных успехах западной цивилизации заключалась и своеобразная опасность (для культуры, для цивилизации, для общества). Это «культурное самодовольство разбогатевшего буржуа», в результате которого человек предстает как «свое собственное провидение» (40). Культ человека и его развернувшихся сил, воплощенных в науке и технике, философии и просвещении, сложившийся в ходе западноевропейской истории, – это несомненное человекобожие, или самообожение человека.

Однако подобное человекобожие на Западе оказывается, по Булгакову, не очень опасным. «Хотя для религиозной оценки это самообожествление европейского мещанства – одинаково как в социализме, так и в индивидуализме – представляется отвратительным самодовольством и духовным хищничеством (у религии, полагает Булгаков. – *И. К.*), временным притуплением сознания, но на Западе это человекобожество, имевшее свой *Sturm und Drang*, давно уже стало <...> ручным и спокойным, как и европейский социализм. Во всяком случае, оно бессильно пока расшатать (хотя с медленной

неуклонностью и делает это) трудовые устои европейской культуры, духовное здоровье европейских народов. Вековая традиция и историческая дисциплина труда практически еще побеждают разлагающее влияние самообожения» (40–41). Многомерная и плюралистическая система западноевропейской культуры, глубоко укорененная в исторических традициях и устоявшихся нормах, эффективно блокирует любые экстремистские и радикалистские тенденции, нейтрализует их в ценностно-смысловом отношении, не позволяя им выйти на передний ряд общественной жизни.

Иная ситуация складывается в России XIX – начала XX в. Здесь начиная с середины XIX в. «религия человекобожества и ее сущность самообожение» были приняты русской интеллигенцией патетически, восторженно; самосознание русской интеллигенции виделось ей как «героизм самообожения», ее миссия в стране понималась как роль Провидения. «Состояние героического экстаза, с явно истерическим оттенком» – так выглядело типичное мировоззрение русского интеллигента-радикала (как его характеризует С. Булгаков). Оно было обусловлено культурно и исторически: «Изолированное положение интеллигента в стране, его оторванность от почвы, суровая историческая среда, отсутствие серьезных знаний и исторического опыта взвинчивали психологию этого героизма». Чисто религиозная идея спасения России и само чудесное пришествие ее Спасителя, мессии воплощались именно в интеллигенции и в конкретном интеллигенте. «Преследования, гонения, борьба с ее перипетиями, опасность и даже гибель» представителей русской интеллигенции – все работало («в атмосфере непрерывного мученичества», преклонения «перед святыней страданий») на создание культа интеллигенции, готовой на крайние средства, включая самопожертвование, ради Идеи (41–42).

Следствиями этого культа, по Булгакову, были и максимализм целей интеллигентского героизма («революционный романтизм»), и мечта об «историческом прыжке» в царство свободы, и максимализм средств (чреватый прямолинейностью суждений, аморализмом, нравственным разрешением террора и других «социально опасных опытов», будущей революционной диктатурой как формой «героического самоутверждения» и острой борьбой между соперничающими революционными лидерами за степень радикализма политических требований и первенство в будущей диктатуре), и личный

аскетизм героев-интеллигентов, и их «народопоклонство» (еще один тип религии человекобожия). Чем фанатичнее и радикальнее делался культ интеллигентского героизма и жертвенного служения народу, тем более крайние силы торжествовали в революции, тем более решительных действий они требовали, тем более твердой силой они казались обществу, тем неизбежнее были их историческая победа над умеренными и фатальный приход к власти.

Стоит упомянуть здесь о двух книгах, посвященных почти целиком религиозной природе русской революции. Обе рукописи совсем недавно были извлечены из архива русской эмиграции и опубликованы впервые только в современной, посттоталитарной России. Одна из них – книга Н. Бердяева «Духовные основы русской революции: Опыты 1917–1918 гг.» – была написана в период с апреля 1917 г. по октябрь 1918 г., по следам свежих впечатлений от совершавшейся на глазах автора русской революции.

В книге Бердяева заслуживают специального рассмотрения главы «Религиозные основы большевизма (Из религиозной психологии русского народа)» и «О характере русской революции». Отвергая поверхностный взгляд на большевизм как на «явление совершенно внерелигиозное и антирелигиозное»³⁴, Бердяев, напротив, утверждал, что «русский большевизм – явление религиозного порядка, в нем действуют некие последние энергии, если под религиозной энергией понимать не только то, что обращено к Богу. Религиозная подмена, обратная религия, лжерелигия – тоже ведь явление религиозного порядка, в этом есть своя абсолютность, своя всецелость, своя ложная, призрачная полнота» (43).

Бердяев особо подчеркивает тоталитарный характер большевизма как религии: «Как вероучение фанатическое, он не терпит ничего рядом с собой, ни с чем ничего не хочет разделить, хочет быть всем и во всем. Большевизм и есть социализм, доведенный до религиозного напряжения и до религиозной исключительности» (43). «...В сознании русских большевиков революционный социализм остается религией, которую они огнем и мечом хотят навязать миру. Это что-то вроде нового Ислама, в котором хотят заслужить

³⁴ Бердяев Н. Духовные основы русской революции: Опыты 1917–1918 гг. СПб, 1999. С. 42. Далее ссылки на это издание даются в тексте статьи. Впоследствии многие из высказанных здесь идей Бердяев развил в своих классических работах – «Истоки и смысл русского коммунизма», «Русская идея», «Самопознание».

себе рай избиением неверных» (44). Отмечая сектантский и мистический характер большевизма, Бердяев видит глубокую историческую укорененность подобной религиозности в русской культуре: «Одержимость большевизмом есть новая форма исконного русского хлыстовства» (49).

Важным для Бердяева оказывается объяснение метафизического генезиса русской революции: «Русская революция есть кризис русской культуры. Кризис этот является результатом длительного отрицания первооснов культуры справа и слева, религиозно-апокалиптического и революционно-нигилистического отрицания. В нем обнажается основное противоречие русской культуры» (377). «Русская революция обнаружила недостаточность религиозного воспитания русского народа» (383).

Другая книга – Д. Мережковского «Тайна русской революции: Опыт социальной демонологии» – написана им накануне Второй мировой войны и незадолго до смерти писателя; она представляет собой горький итог почти полувековых размышлений писателя о революции вообще и прежде всего – о русской революции. «Русская революция есть не только политика, но и религия (точнее, антирелигия), – вот что всего труднее понять Европе, для которой и сама религия давно уже политика»³⁵. Сказанное еще в 1914 г., до мировой войны и русской революции 1917 г., к началу Второй мировой войны это стало еще более актуальным и трагически значимым. Мережковский напоминает, как Достоевский, этот, по его словам, «пророк русской революции», в романе «Бесы» показал, как могло получиться, что «народ “Богоносец” <...> сделался безбожнейшим из всех народов» (46): ибо, как выразился персонаж этого романа Петруша Верховенский, «новая религия идет» (52). Приняв «на социальной поверхности» бытия (87) новую религию, русский народ не утратил своей религиозности, но незаметно для себя подменил ее другой, более простой и соблазнительной – верой в Богочеловека в лице Ленина и Сталина (70), «одержимостью человека дьяволом», революционным беснованием (49). «Тайна русской революции», по Мережковскому, заключается в «неземной природе совершающегося в русской революции изначального и

³⁵ Мережковский Д. Тайна русской революции: Опыт социальной демонологии. М., 1998. С. 20–21.

бесконечного Зла» (49), образом которого является «плющильный молот для вдавливания, вплющивания всех духовных глубин и высот в “тоталитарную” плоскость» (65).

Так на примере явлений, обративших на себя внимание лишь очень немногих мыслителей своего времени, мы видим, как на рубеже XIX–XX вв. во всем мире, но особенно в России на основе религиозного сознания и мировоззрения, под действием революции в секуляризованном обществе складываются особые, религиозно-подобные феномены культуры, вторгающиеся в область политики и морали, науки и искусства, философии и обыденной жизни. Именно эти квазисакральные явления превращенной религии легли вскоре в основание невиданного до того типа цивилизации – тоталитаризма – и свойственных ему культурных форм – норм, ценностей, концептов, принципов, моделей и т. п.

Из представленных пунктирно рубежных книг русских религиозных мыслителей следует по преимуществу политический и социальный характер сакрализации секулярного, развившейся в русской культуре второй половины XIX–XX в. Однако это был не единственный социокультурный процесс, значимый для России за последние полтора века и заявивший о себе в проблемном поле сакрального / секулярного. Не менее важной тенденцией стала сакрализация секулярного в сфере художественной культуры. Здесь наметились две взаимно дополнительные тенденции: сакрализация повседневности и секуляризация священного, приобретающие, в контексте искусства, одинаковое – сакрально-эстетизированное значение.

Эстетизация сакрального / секулярного

Для удобства сначала сошлюсь на примеры из русской литературной классики: из творчества Достоевского и Толстого. Князь Мышкин из романа «Идиот» – «князь-Христос», сниженный вариант второго пришествия Христа, – это сакрализация повседневности, художественное воплощение идеала Христова в человеке, возвышающегося до личности «не от мира сего». А Христос из «Легенды о Великом Инквизиторе» – яркий пример секуляризации священного, когда Христос утрачивает почти все признаки божественности и предстает в художественном облике слабого и страда-

ющего человека, бессильного что-то изменить в мире своим присутствием, своим участием, то есть низведенного до простого очевидца катастрофических событий. Тем временем миссия суда над происходящим, даже, может быть, Страшного Суда, отдана писателем своим заглавным героям – Ивану и Алеше Карамазовым, которые и выносят приговор – герою ли Легенды, оконфузившемуся ли святому – старцу Зосиме, грешнику-страдальцу Мите или старому цинику – своему отцу Федору Павловичу... Однако при вынесении приговора миру остается место и для Черта – то ли плода больного воображения брата Ивана, то ли реального представителя inferнального мира, тщетно изгоняемого отцом Ферапонтом из обители, то есть негативно-сакрального, противостоящего Христу (позитивно-сакральному).

Другой характерный пример – толстовская «Жизнь Христа», изложенная для детей, представляющая собой сводный пересказ евангелий, полностью секуляризованный, лишенный какого бы то ни было присутствия сакрального. В изложении Л. Толстого Иисус Христос – это смертный человек, некогда живший в Иудее, не совершавший никаких чудес и являющийся лишь учителем нравственности, моральным проповедником и бродячим философом Древней Палестины, и никем больше. Сам же Толстой в своих религиозно-философских и морализаторских сочинениях позднего периода творчества («Исповедь», «В чем моя вера?», «Мое Евангелие» и др.) предстает как мыслитель и нравственный философ, конгениальный Христу, как никто понимающий его и продолжающий его благородное дело. Лев Толстой и Иисус Христос как бы уравниваются в своих правах и возможностях как учителя жизни, как создатели могучих этических учений, как духовные вожди своего времени и как писатели.

Третий пример – из Блока. В стихотворении «Когда в листе, сырой и ржавой...» образы лирического героя, распятого на холме, «пред ликом родины суровой», и Иисуса Христа, плывущего навстречу в ладье, нарочито уравниваются, подобны друг другу и даже похожи между собой. Единственное сомнение, терзающее автора и его героя, – произойдет ли встреча двух Христов – земного (поэт) и небесного (Спаситель). Есть предчувствие, что они пройдут мимо друг друга, не узнав, не заметив. Спасение героя исключено. Как и сам Христос, он обречен на одиночество, непонятость, стра-

дание, гибель. В этом трагическом тождестве человека-поэта и Богочеловека сакральное и секулярное, поменявшись местами, уравнились между собой и стали эстетически неразличимыми.

В финале поэмы Блока «Двенадцать» явление Иисуса Христа в сентиментальном «белом венчике из роз» особенно парадоксально: «невредимый» от всего и «невидимый» для всех, – Он то ли в самом деле является Христом, то ли Антихристом, то ли просто кому-то показалось, что похож, и непонятно, существует Он или нет на самом деле. А если это действительно Христос, то куда ведет Он своих «12 апостолов революции» из числа новоявленных красногвардейцев – к спасению, к гибели, к победе мировой революции, на гражданскую войну, на Страшный Суд? А если Антихрист – то куда и зачем ведет? В бездну? В царство Зверя? Размывается граница не только между сакральным и секулярным, но и между позитивно-сакральным (Христом) и негативно-сакральным (Антихристом), так что даже создается впечатление, что для автора (А. Блока) совершенно безразлично, кто же именно почудился лирическому герою во главе inferнально-апокалиптического шествия посреди революционного Петрограда – в черно-снежную мглу, окутывающую призрачный город и его разбойничий караул.

Сакральными остаются: сам призрак Христа или его симулякра; страшная и величественная тайна Его Пришествия – возможного, вероятного, ожидаемого, избегаемого, закономерного, неизбежного, невероятного, невозможного; само ожидание этого Пришествия – независимо от того, реально оно или фантастично, своевременно или неожиданно...

Интересно взглянуть на метаморфозы сакрального в русской художественной культуре с другого смыслового полюса – негативно-сакрального. Как мы знаем, Христос в русской литературе XIX–XX вв. появляется очень редко, а чаще в неожиданном контексте (например, у Достоевского «Мальчик у Христа на елке»). Зато демонические образы, с подачи Байрона и Гофмана, но в национальном переосмыслении, буквально переполняют русскую классику. Так, кроме пушкинских и лермонтовских «демонов» мы встречаем – у Гоголя – тривиального черта. А колоритнейшая линия от пушкинских «Бесов» – к «Бесам» Достоевского, а от них уже к «Мелкому бесу» Ф. Сологуба, в которой образы бесов последовательно секуляризуются, обретая все новые политические,

бытовые, психологические черты. Кульминацией этого процесса художественно-философского исследования «бесовщины» является статья Н. Бердяева в сборнике «Из глубины», названная автором «Духи русской революции».

Радикализм этой бердяевской статьи заключается в том, что «духами русской революции» он называет образы Гоголя, Достоевского и Л. Толстого, составляющих гордость и славу русской литературы и философии; причем Бердяев не ограничивается одним лишь творчеством русских классиков, подробно его разбирая, но высказывает рискованную мысль, что «духами русской революции» являются сами эти писатели и мыслители, вольно или невольно схватившие самую суть революционных процессов в России и типажей русской революции, отобразившие их в своих произведениях и воодушевившие своими идеями и образами русских революционеров, осуществивших Октябрь. А если начинать обобщения с эпиграфа к статье из пушкинских «Бесов» («Сбились мы. Что делать нам?»), то, выходит, вся история русской литературы, начиная с Пушкина, готовила русскую революцию. В смысле радикального переосмысления значения русской литературы XIX – начала XX в. Бердяев, пожалуй, «даст фору» своему извечному оппоненту – Ленину, который в своей политизации русской литературы все же не так был последователен, ведь не назвал же он «зеркалом русской революции» наряду с Львом Толстым не только Пушкина и Гоголя, но даже и Достоевского, даже Герцена.

«Наши старые национальные болезни и грехи привели к революции и определили ее характер. Духи революции – русские духи, хотя и использованы врагом нашим на погибель нашу. Призрачность ее – характерно русская одержимость. Революции, происходящие на поверхности жизни, ничего существенного никогда не меняют и не открывают, они лишь обнаруживают болезни, таившиеся внутри народного организма, по-новому представляют все те же элементы и являют старые образы в новых одеяниях. Революция всегда есть в значительной степени маскарад, и если сорвать маски, то можно встретить старые, знакомые лица»³⁶.

³⁶ Бердяев Н. А. Духи русской революции // Вехи. Из глубины. – М.: изд-во «Правда», 1991 (Приложение к журналу «Вопросы философии»). С. 251.

Среди «старых, знакомых лиц» старой России Бердяев перечисляет Хлестакова, Петра Верховенского и Смердякова, в первую голову. Потом у него появляются «революционный Хлестаков», такой же Ноздрев, «революционный Чичиков»; затем является «русский атеист» и нигилист Иван Карамазов, вместе с Великим Инквизитором, Петр Верховенский с Шигалевым – идеологи русской революции и русского социализма – и «практик» – Смердяков. Наконец, появляется и Черт Ивана. Тем самым Достоевскому раскрылась «встреча и смешение Христа и антихриста в душе русского человека, русского народа. Апокалиптичность русского народа и делает эту встречу и это смешение особенно острым и трагическим»³⁷. А толстовская мораль, по Бердяеву, обезоружила Россию непротивлением злу.

Более того, создавая образы мирового и русского Зла, с тем чтобы бороться с ним, изобличать его в окружающем мире, русские классики – вольно или невольно – эстетизировали его, обращали в многозначные емкие символы и тем самым его – в рамках художественной культуры – своеобразно сакрализовали. Приведу несколько парадоксальных примеров из Гоголя. Цикл повестей Гоголя «Миргород» («Міргородъ» = «город міра», «мірской город») композиционно состоит из двух пар взаимополемичных и контрастных повестей: сентиментальные «Старосветские помещики» противостоят героической повести «Тарас Бульба»; фантастический и мистический «Вий» антиномичен гротескно-комической и сатирической повести «о том, как поссорились Иван Иванович с Иваном Никифоровичем».

Однако четырехчастную композицию можно представить и как смысловой «ромб», в котором сентиментальное и героическое начала перекрещиваются с фантазмагорическим и гротескно-сатирическим. Образуемый этим «скрещеньем» антиномий Крест – это тайный гоголевский знак страдания, общечеловеческого «несения креста», христианского жертвоприношения. Миргород, «град земной», средоточие человеческих страстей и пороков, мелочной суеты и тщеты личных амбиций, осенен свыше авторским крестом и как бы благословлен Гоголем на дальнейшее свое существование, во всех четырех ипостасях. Таков весь «міръ», такова грешная

³⁷ Там же. С. 276–277.

человеческая природа, говорит нам Гоголь, но и этот мир, при всем его несовершенстве, – это мир Господень и населяющие его миряне несут на себе крестное знамение.

Нет нужды здесь добавлять, что Миргород, как и Сорочинцы, и Диканька, – это малая родина писателя, и описание ее наполнено теплотой детства Гоголя, очарованием его памяти. Тем самым захолустный малороссийский городок вознесен на небывалую высоту – на уровень воплощения Города Мира, средоточия всех соблазнов и надежд человечества. Однако зыбок вознесенный над этим мировым Градом невидимый миру крест – символ наполняющей его муки!

Понятно, что это Гоголь, увиденный глазами человека по крайней мере XX, а то и, пожалуй, XXI в.; за каждой деталью секулярного мира (бытописанием, психологизмом, социально-критическим пафосом, поначалу принимавшимися наивным читателем и критиком за черты «реализма») просвечивает таинственное сакральное, куда более важное по смыслу. Так, Ревизор из одноименной комедии – это не только дурашливый Хлестаков, с трудом догадывающийся о своей истинной роли (а она не случайна, а закономерна, и эта закономерность гораздо важнее случайности), но и одновременно Вестник из «того мира», материализовавшееся предупреждение о том, что грядет иной, неподкупный Ревизор – то ли из Его Императорского Величества Тайной Канцелярии чиновник по особым поручениям с секретным предписанием – «вывести на чистую воду» всех взяточников и коррупционеров, занимающих соответствующие посты в «вертикали власти»; то ли из самой Небесной Канцелярии с указанием о предстоящем Страшном Суде, на котором надлежит предстать каждому Держиморде, Сквозник-Дмухановскому, Ляпкину-Тяпкину, Землянике, доктору Гибнеру, Марье Антоновне, вдове-слесарше, которая «сама себя высекла», и всем, всем, всем, в душах которых теснятся гоголевские типы, оспаривая друг у друга первенство – в очереди смертных грехов.

Еще того страшнее «Мертвые души». Это только с точки зрения «неистового» Виссариона Белинского, идеолога «натуральной школы», и его радикальных последователей гоголевская поэма разворачивает перед читателями «реалистическую» панораму русской жизни с резкими «абличениями» бюрократизма, крепостничества, раннебуржуазного авантюризма и т. п. Все это секулярная «поверхность» реальности, ее «видимость» и даже «кажимость». А за этой

поверхностной «пленкой» секулярного проступает невидимая сакральная сущность. Причем негативно-сакральная сущность бытия, растворенная в мире, чреватая Концом света.

Гоголевская поэма апокалиптична; населяющие Россию люди: мужики – от Степана Пробки до Елизаветы Воробей, помещики – от Манилова до Плюшкина, чиновники – от Ивана Кувшинного Рыла до покойного прокурора города N, – все это «мертвые души» – как в прямом, так и в переносном смысле, то есть души, не способные к воскресению, «души малые и небессмертные», как у щедринской лягушки на препарации. Страна «мертвых душ»! Страна, в которой не действует христианский закон бессмертия души и воскресения из мертвых. Наконец, страна, где торжествует новоявленный капиталист Чичиков (но не просто «подлец-человек», или «капитан Копейкин», или воскресший из небытия «новый Наполеон», но, как догадался Д. Мережковский, всамделишный Черт), по дешевке скупающий погибшие души, да еще и одетый во фрак «брусничного цвета с искрой», то есть в «красную свитку» (из «Вечеров»), цвета «пекла», но по столичной официальной моде (Дьявол во фраке). «Смертию смерть поправ», Чичиков, как это понял тот же Мережковский, – это торжествующий Антихрист, Грядущий Хам.

И этот-то Черт, этот Вестник иного мира, оценщик и скупщик бывших человеческих душ, этот Князь Тьмы несется по миру на лихой необгонимой Тройке, оставляя позади другие государства и страны. Куда несется апокалиптическая Тройка, управляемая русским Мефистофелем? Вырвется ли она из бесконечных кругов гоголевского Ада? – Мы понимаем, что нет (судя по судьбе «Второго тома» гоголевской поэмы, уничтоженного автором, не говоря уже о замысленном «Третьем»). Гоголь уже провидел (устрашаясь собственного визионерства), что «Дьявол существует везде, и от него не отгородишься введением себя только во что-то чистое, он и там есть. Суть не в том, чтобы избежать этого в каком-то очищенном пространстве, а чтобы жить с этим и постоянно вступать в борьбу» (А. Шнитке)³⁸.

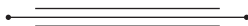
Размывание сакрального в его эстетизированном виде – между «негативизмом» и «позитивизмом», между секулярным и религиозным, между общественно-политическим и индивидуально-психоло-

³⁸ Беседы с Альфредом Шнитке / Сост., предисл. А. В. Ивашкин. – М.: Классика – XXI, 2003. С. 146.

гическим и составило магистраль метаморфоз, произошедших с сакральным в культуре XX и XXI вв., особенно в русской художественной и философской культуре последнего времени – как советского, так и эмигрантского, как дореволюционного, так и постсоветского.

Как причудливые метаморфозы сакрального и секулярного в русской культуре могут и должны быть прочитаны ключевые произведения русской литературы XX в. И не только романы А. Белого «Петербург» и «Москва», М. Горького «Жизнь Клима Самгина», М. Булгакова «Белая гвардия» и «Мастер и Маргарита», И. Бабеля «Конармия», Е. Замятина «Мы», Б. Пильняка «Голый год» и «Красное дерево», А. Платонова «Чевенгур» и «Котлован», повести М. Зощенко «Возвращенная молодость» и «Перед восходом солнца», роман Б. Пастернака «Доктор Живаго»; поэмы А. Ахматовой «Реквием» и «Поэма без героя» и др., но и совсем одиозные советские сочинения... Очерк М. Горького и поэма В. Маяковского «Владимир Ильич Ленин», романы Н. Островского «Как закалялась сталь», А. Фадеева «Разгром» и «Молодая гвардия», М. Шолохова (или кем бы ни был этот автор) «Тихий Дон» и «Поднятая целина», А. Толстого «Хождение по мукам» и «Гиперболоид инженера Гарина», поэмы А. Твардовского «Страна Муравия» и «Василий Теркин» (включая «Теркина на том свете»)... То же с романами В. Набокова, Г. Газданова, В. Гроссмана, А. Солженицына, В. Аксенова, А. Битова, А. и Б. Стругацких – и вплоть до В. Сорокина, В. Пелевина, Т. Толстой... То же с русской поэзией – от Вл. Соловьева до И. Бродского...

Но довольно и самого перечисления...





Юлий Асоян

Сакральное в русской терминологии культуры XIX века

В 1836 г. при подготовке к публикации в журнале «Телескоп» первого из «Философических писем» П. Я. Чаадаева все случаи употребления «civilisation», так же как и формы, производные от «culture» (в написанном автором по-французски тексте), были переведены на русский язык как «просвещение» и «образование» (либо производными от них формами)¹. С точки зрения современного языка и принятых ныне философско-терминологических соответствий такой перевод, строго говоря, не представляется возможным. Во всяком случае, он нуждался бы в далеко уводящих специальных оговорок. Слишком существенно – то ли после «антропологического поворота» в содержании гуманитарного знания в XX в., то ли после более всеобъемлющих социальных катаклизмов того же столетия – оказались разведены у нас концепты *просвещение*, *образование*, с одной стороны, и *культура* / *цивилизация* – с другой. Причем

¹ Исключение составляет один-единственный случай, когда слово *civilisation* так и осталось в русском переводе «цивилизацией», что само по себе явилось событием вполне революционным. Французский оригинал «Философических писем» и первый русский перевод ФП 1 1836 г., выполненный Ал. С. Норовым и Н. Х. Кетчером (в редакторской правке Н. И. Надеждина), доступны в издании: Чаадаев П. Я. Полное собрание сочинений и избранные письма. Т. 1. – М.: «Наука», 1991, С. 86–106, 641–676.

эти понятия разошлись не только для нас, в России, они разошлись и для других европейцев, еще какое-то время назад вступавших в нешуточные споры, предметом которых было соотношение цивилизации, культуры и просвещения. Что можно быть культурным и непросвещенным – это, конечно, открылось не только «антропологически ориентированному» XX веку. В то же время, хотя «трещина» между культурой и просвещением обозначилась еще на рубеже XVIII–XIX вв. (тут и немецкие романтики, и Руссо), для русской общественной мысли на протяжении большей части XIX столетия между старым понятием просвещения и еще совсем новым понятием культуры скорее ставился знак равенства. И потому надо сказать о том, как это «семантическое равенство» понималось вначале, как из него позднее возникло одно вполне специфичное для России XIX в. неравенство «просвещения» и «культуры» и чем это в конце концов закончилось для «культуры», выговариваемой по-русски.

* * *

В лексиконе русской общественной мысли 1830–1850-х гг. в качестве обобщающих понятий, соответствующих европейским «*civilisation*» и «*culture*», выступают обычно «*образование*» и «*просвещение*»; они «отвечают» за соответствующую названным европейским концептам смысловую нагрузку. И дело тут не только в известной неразвитости русского лексикона философских понятий, на что сетовал уже А. С. Пушкин², не только в том, что в русской общественной мысли «еще не выковались» хоть и заимные по происхождению, но свои по смысловой наполненности понятия «культуры» и «цивилизации». Дело и не в том только, что сейчас мы понимаем культуру шире, тогда как в первой половине позапрошлого века ее еще слишком часто ограничивали тем же «просвещением». Если семантическое поле культуры или цивилизации в XIX столетии было «уже», так зато «просвещение» понималось «шире», более объемно и значительно. Так что если потребуются составить русский лексикон культурфилософских понятий середины XIX в., то понятие «*просвещение*» займет в нем (в отличие от современного концептуального ряда) одну из

² См.: Пушкин А. С. О причинах, замедливших ход нашей словесности // Пушкин А. С. Полное собрание сочинений в 10-ти тт. Т. 7. – М.: «Наука», 1964. С. 18; Пушкин А. С. Письма. Т. 1, 1815–1825. – М. – Л.: «Государственное издательство», 1926. С. 140 (письмо П. А. Вяземскому от 13 июля 1825 г.).

первых по значимости строк. Поэтому кажущаяся неизменность слова «просвещение», якобы гарантирующая непрерывность и самоотждествленность этого понятия начиная от середины XIX и на протяжении всего XX столетия, не должна нас обманывать: в языке русской общественной мысли XIX в. *просвещение* выступает как гораздо более «нагруженное» и «идейное» понятие, нежели «идентичный», но изрядно «потрепанный» современный концепт.

Высокий цивилизационный статус концепта просвещение в русском философском лексиконе и общественной мысли первой половины XIX в. подтверждают работы разных авторов, причем сама по себе обобщающая культурфилософская семантика этого понятия сохраняет силу почти вне зависимости от тех или иных идейных установок и контекстов. Показательными кажутся примеры из «Хроники русского» (1827–1845) А. И. Тургенева. Особенно интересно место, где автор использует концепт *просвещение* для изложения рассуждений европейских корреспондентов о *civilisation*. Так, сообщая о своих встречах с О. Тьери, русский автор пишет: «Тьери желает знать, в каких именно авторах можно познакомиться с историей и *мирными подвигами* древних славян, коими они содействовали *успехам европейской гражданственности* и, не выдавая себя корифеями *просвещений народов*, принимали участие во *всеобщем развитии сельского домоводства и городской промышленности*»³. Характерно, что, излагая место, в котором европейский корреспондент ставит *civilisation* в pluralis, Тургенев производит идентичную операцию и с соответствующим русским понятием – *просвещением*... «*Просвещения народов*», хотя это сочетание и не прижилось, оно тем не менее является весьма показательным. Не только потому, что еще раз обнаруживает корреляцию русского «просвещения» и европейской «цивилизации». Но и потому, что именно в акцентируемом А. Тургеневым pluralis помещается «точка взаимоперехода» от *просвещения* и *образования* по-русски к *цивилизации* и *культуре* по-европейски.

Для того чтобы зафиксировать обобщающую цивилизационную и культурно-историческую семантику *просвещения* в лексиконе русской общественной мысли первой половины XIX в., стоит обратиться

³ Тургенев А. И. Хроника русского. Дневники. – М. – Л.: «Наука», 1964. С. 262 (все выделения курсивом здесь и ниже произведены нами. – Ю. А.).

к работам И. В. Киреевского – «О характере просвещения Европы...» (1852) и «XIX век» (1832). В обеих статьях *просвещение* выступает в качестве эквивалента европейских концептов *культура* и *цивилизация*, причем взятых как одно целое. Первую из статей открывает обращение к адресату Е. Комаровскому: «В последнее свидание мы много беседовали о характере просвещения европейского, об его отличиях от характера просвещения России, того *просвещения*, которое принадлежало ей в древние времена и *которого следы до сих пор еще не только замечаются в нравах, обычаях и образе мыслей простого народа, но проникают, так сказать, всю душу, весь склад ума, весь, если можно так выразиться, внутренний состав русского человека, не переработанный еще западным воспитанием*»⁴. Концепт просвещения служит здесь для фиксации характера, внутреннего строя, для обозначения духовной жизни народа во всей многогранности ее состава – и в этом смысле выступает в качестве обозначения *культуры вообще*. У Киреевского *просвещение* имеет мало общего с образованностью как таковой, взятой в узком (можно сказать, современном) смысле этого слова. Даже когда он использует слово «*просвещение*», обсуждая, казалось бы, сугубо образовательные вопросы, то и здесь на первый план в понятии просвещения выходит у него интегральная культурно-историческая значимость⁵.

Для верного понимания смыслового соответствия просвещения европейским понятиям о культуре и цивилизации особенно характерно рассуждение из «XIX в.», касающееся двух типов просвещения: «просвещения всемирного» (*мировая культура*) и просвещения, выступающего как «частное проявление человечества». Киреевский противопоставляет тут «*всемирному просвещению*» «*просвещение отдельное, китайски особенное*». Контрапункт этих понятий раскрывает отношение «начал русского просвещения» к «просвещению Европы». Европейское просвещение выступает в качестве начала, связующего «просвещение русское, национально особенное» с «просвещением человечества». «Вот почему, – пишет далее автор, – искать у нас национального – значит искать необразованного; развивать его за счет европейских нововведений – зна-

⁴ Киреевский И. В. О характере просвещения Европы и о его отношении к просвещению России // Киреевский И. В. Критика и эстетика. – М.: «Искусство», 1979. С. 248–249.

⁵ См.: Киреевский И. В. XIX век // Киреевский И. В. Критика и эстетика. С. 89.

чит изгонять просвещение, ибо, не имея достаточных элементов для внутреннего развития образованности, откуда возьмем мы ее, если не из Европы». И. В. Киреевский, можно сказать, приходит здесь к выводу, что только «европейское просвещение» и может считаться культурой в точном и полном смысле этого слова: «С того времени, как история наша позволила нам сближаться с Европою..., начало распространяться у нас и просвещение в его истинном смысле слова, то есть не отдельное развитие нашей особенности, но участие в общей жизни просвещенного мира, ибо отдельное, китайски особенное развитие заметно у нас и прежде введения образованности европейской; но это развитие не могло иметь успеха общечеловеческого»⁶.

Автор раскрывает перед читателем глубокий смысл сближения с Европой, говорит о первостепенном значении введения на Руси «образованности европейской» (причем последнее понятие явственно перекликается с интегральным немецким *Bildung*): *«Просвещение каждого народа измеряется не суммой его познаний, не сомкнутым развитием его национальности, не утонченностью той машины, которую называют гражданственностью, но единственно участием в просвещении человечества, тем местом, которое оно занимает в общем ходе человеческого развития... Просвещение одинокое, китайски отделенное, должно быть и китайски ограниченное: в нем нет того успеха, который добывается совокупными усилиями»*⁷. Говоря об измерении просвещения «не суммой познаний и даже не сомкнутым развитием национальности», Киреевский, конечно, понимает много большее, чем только образование на началах науки, — речь всюду здесь идет о том, что будет принято называть *культурой* в интегральном и обобщающем значении. Позднее представление об отношении русского и европейского просвещения претерпело у Киреевского изменения (в статье «О характере просвещения Европы...» он признается, что уже не готов «уничтожать народную личность, чтобы сродниться с образованностью западною»⁸). Несмотря на идейные смещения, неизменным, впрочем, остается понимание Киреевским всеобъем-

⁶ Там же. С. 96.

⁷ Там же. С. 97–98.

⁸ Киреевский И. В. О характере просвещения Европы и о его отношении к просвещению России. С. 256.

лющего характера и исключительного значения просвещения. Причем все контексты и сопоставления, в которых употребляет автор этот термин, выдают в нем понятие, очень близкое *культуре*.

Итак, *просвещение* предстает в качестве одной из центральных категорий *языка цивилизации и культуры середины XIX в.* У И. В. Киреевского это понятие еще не подвергается специальному критическому разбору, он пользуется им как чем-то самоочевидным. Иначе подходят к *просвещению* представители второго поколения славянофильства. Перемещаясь из разряда понятий, определяемых вполне интуитивно (и потому еще не включенных в философскую рефлексию), *просвещение* становится концептуальным и самоосознанным стержнем славянофильской идеи. На этом понятии (как и в эпоху Просвещения XVIII в., но теперь под знаком совсем другой идеи) сосредотачивается особое внимание. Больше того, *просвещение* становится своего рода пробным камнем утверждения славянофильских воззрений. В *просвещении* видят теперь выражение особенного характера русской культуры. В этой связи существенно сдвигаются акценты: противопоставляются не столько русское и европейское «просвещения», как это было, например, у И. Киреевского. Скорее так – *русскому просвещению* (которое все более превозносится и почти сакрализуется) *противопоставляется теперь* (секулярная) *европейская цивилизация*. (Этот вариант концептуального соотношения европейской и русской культуры, хоть он и может показаться «промежуточным», представляется даже более выразительным, нежели последующие концепты, когда ряд авторов, среди которых, например, К. С. Аксаков, начнут говорить о специфической «русской цивилизации».)

* * *

Слова «культура» и «цивилизация» были заимствованы отечественным лексиконом в 1830-е гг. Некоторое время спустя, в 1860-е гг., пройдя проверку на адаптируемость и востребованность, эти понятия становятся обиходными и входят как в философский лексикон, так и в сознание русского образованного общества⁹. «*Цивилизация*» вошла в обиход раньше, чем «*культура*»; хотя с фиксацией этих понятий в русских словарях дело обстоит прямо

⁹ См.: Асоян Ю. А., Малафеев А. В. Открытие идеи культуры. Опыт русской культурологии середины XIX – начала XX в. – М.: «О.Г.И.». 2001. С. 63–72.

противоположным образом. О том, что понятие «цивилизация» в общественном сознании закрепилось и упрочилось прежде «культуры», можно судить по частоте употребления обоих терминов в литературе середины века. Отчасти это может быть объяснено доминированием в русском образованном обществе французского языка, в котором при прочих равных условиях безусловное предпочтение отдавалось концепту *civilisation*, а не *culture*. Примеры предпочтения «цивилизации» перед «культурой» – особенно в текстах тех русских писателей и публицистов, которые пользуются в основном французским языком, – могут быть приведены в избытке. Так, в трактате «*La Russia et l'Occident*» (1849), рассуждая об отношении Запада и России, Ф. И. Тютчев неоднократно употребляет «*civilisation*» и ни разу не использует форму «*culture*»¹⁰. А. И. Герцен в философско-исторических работах 40–60-х гг., подавляющее большинство которых написано за границей, во Франции, также безусловное предпочтение отдавал «цивилизации». В его статьях мы насчитаем десятки употреблений «цивилизации», но «культуры» практически не встретим.

Но предпочтение, отдаваемое «цивилизации» перед «культурой», объясняется не только ориентацией на тот или иной язык (французский, а не немецкий). Не менее важную роль играет здесь и идейная составляющая. Обращение к «цивилизации» имплицитно или идеалами европейского прогресса вообще, или социальным пафосом гражданственности. Для общественной мысли 1840–1860-х гг. последнее имело даже более существенное значение. Понятие цивилизации с его политико-правовыми, гражданственными и прогрессистскими контаминациями было значимее социально нейтральной и «довольно почвенной» культуры. Как мы уже заметили, для А. Герцена «цивилизация» – очень важное понятие. А к слову «культура» он прибегает крайне редко. Но даже единичные случаи использования им концепта культура показательны: «Человек своей культурой, – пишет Герцен, – развил растительные и животные виды, которые сами собой не развились бы»¹¹. «Культура» здесь целиком помещается в сфере сельскохозяйственной и «агропроизводительной» семантики. Р. А. Будагов

¹⁰ Тютчев Ф. И. Незавершенный трактат «Россия и Запад» // Литературное наследство. Тютчев Ф. И. – М.: «Наука», 1988. Книга 1. С. 201–209.

¹¹ Герцен А. И. Письма к путешественнику // Герцен А. И. Сочинения в 2-х тт. Т. 2. – М.: «Мысль», 1986. С. 385.

как-то заметил, что понятие «культура» не встречается у таких «властителей дум» 40–60-х гг., как Добролюбов, Писарев или Чернышевский¹². Это замечание требует дополнения – ведь у них есть «цивилизация». В одной из статей Чернышевский пишет: «Когда-нибудь и допотопные китайцы дойдут до порядочной европейской цивилизации». То, что китайцы допотопные, а цивилизация, по определению, «европейская» и «порядочная», вызывало некоторое недовольство и даже возмущение уже в XIX в.

Особенно резко против введения заимного слова «цивилизация» выступил в начале 60-х гг. Ю. Ф. Самарин: «Давно и искренне желали мы вразуметь, что именно подразумевается под словом «цивилизация», так недавно вошедшим у нас в моду, так часто повторяемым и почти совершенно вытеснившим из употребления слово «просвещение». Оба слова, пишет Самарин, выражают одно и то же или, по крайней мере, понятия, до того меж собой близкие, что в обыкновенном языке мы их строго не различаем! *«Но если мы отбросили одно слово, притом коренное русское, и единодушно, не сговариваясь, усвоили себе для того же употребления другое слово, то надобно полагать, произошло это не даром»*¹³. В истории модных терминов, в последовательной замене одних слов другими, полагает Самарин, отражается история общественных понятий. «Цивилизация» утвердилась в русском языке отнюдь не случайно. Вхождение этого понятия в русский язык Самарин связывает с привитием европеоцентристской формулы общественного сознания. «Хотя о цивилизации и принято говорить в двух смыслах – «об общей, всемирной, сближающей народы и для всех обязательной» и «частной, свойственной каждому историческому народу и, следовательно, для других не обязательной», тем не менее хитроумные дистинкции «общей» и «частной» цивилизации на самом деле служат лишь прикрытием для утверждения того, что «настоящей цивилизацией», сочетающей в себе требования частного и общего порядка, следует признать ту, которая выработана европейским миром»¹⁴.

¹² Будагов Р. А. История слов в истории общества. – М.: «Просвещение», 1971. С. 128.

¹³ Самарин Ю. Ф. По поводу мнения «Русского Вестника» о занятиях философии, о народных началах и об их отношении к цивилизации // Самарин Ю. Ф. Избранные произведения. – М.: «РОССПЭН», 1996. С. 542.

¹⁴ Там же. С. 542.

Для русского человека, впервые выезжающего за границу, все разговоры о европейской цивилизации, полагает Самарин, прежде всего запечатлеваются в виде какой-то нестройной совокупности всякого рода условий житейского комфорта, накопленных фактических знаний и внешних форм общежития. В России цивилизационные приобретения обнаруживают неразвитый характер либо отсутствуют вовсе. Тем не менее, полагает Самарин, подспудно мы сохраняем убеждение, что, несмотря на те или иные упущения общественного и социального развития, духовное начало русской жизни – *русское просвещение* – обладает высшей ценностью. «Не от того ли, – заключает он, – и понадобилось нам слово «цивилизация», что мы сохранили какое-то бессознательное уважение к слову «просвещение» и что нам становилось как будто совестно употреблять его по мере того, как понятие мельчало, грубело и пошло»¹⁵. В отличие, например, от К. Аксакова, сопоставлявшего европейскую и русскую «цивилизации» и разрабатывавшего идею об особости последней, Самарин настаивает на существовании оппозиции иного плана – «цивилизации европейской» с самого начала противопоставляется «русское просвещение». Выскажем предположение, что результатом последующего «снятия» остроты оппозиции «цивилизация – просвещение» и стало утверждение в русском общественном лексиконе более нейтрального и в этом смысле больше устраивающего всех понятия «культура». Случилось это в 1860-е гг.¹⁶. Впрочем, это нуждается в более развернутом обосновании, выходящем за рамки статьи.

* * *

Славянофилы недаром отдавали предпочтение *просвещению*, а не *цивилизации*. В первом понятии ими опознавались религиозные контаминации (в то время как в проникнутом пафосом гражданственности *civilisation* религиозное звучание отсутствует). О религиозных смыслах концепта *просвещение* напоминает И. И. Срезневский: в древнерусском «*просвещать*», пишет он в

¹⁵ Там же. С. 545–546.

¹⁶ Нередко полагают, что утверждение концепта культура в русском лексиконе инициировала «Первобытная культура» (Primitive culture) Э. Б. Тэйлора. Ее русский перевод появился в 1872 г., сразу вслед за английским изданием 1871 г. На самом деле влияние Тэйлора на формирование русского лексикона культурных понятий не столь значительно. Топика понятия культуры в России лежит в плоскости философско-исторической мысли, историософии, а не в антропологии и этнографии, как это больше характерно для Европы. Русская этнография понятием культуры вплоть до второй половины 1880-х гг. не пользовалась.

своем знаменитом словаре конца XIX в., – это не только «давать свет», «освещать», но и «совершенствовать», «совершать таинство крещения» и даже просто «крестить»¹⁷. Религиозную семантику концепта просвещение отмечают и современные исследователи: страсть к просвещению, готовность к подвигам ради него, почитание его как *святого* дела воспринимается как одна из особенностей русской духовной жизни. Причем идеи «света» и «святости» легко взаимопроникали и взаимно дополняли друг друга. В. Н. Топоров отмечает постоянно присутствующую «образность, построенную на игре слов – вплоть до *figura etymologica*, – обозначающих эти два близких круга понятий – святость и свет-сияние» (характерны такие устойчивые обороты, как «сияние святости», «свет святости»). «В русской литературе типично описание атмосферы бескорыстного “просвещенческого” энтузиазма, святой жажды просвещения. Страсть к просвещению воспринимается как труженичество во Христе». Тут «не просто тяга к просвещению и даже не только пристрастие, но прямо-таки страсть к просвещению, готовность к подвигам ради него, отданность ему и почитание его как святого дела (про-святити – святити; *svet – *svet)»¹⁸.

На религиозный смысл русского понятия «просвещение» указывает Николай Гоголь. Обращаясь к Виссариону Белинскому, он пишет: «Вы говорите, что спасение России в европейской цивилизации, но какое это беспредельное и безграничное слово! Хотя бы определили, что нужно подразумевать под именем европейской цивилизации? Тут и фаланстеры и красные всякие и всякие – и все друг друга готовы съесть и все носят такие разрушающие, такие уничтожающие начала, что трепещет в Европе всякая мыслящая голова и спрашивает поневоле: где наша цивилизация?»¹⁹ В противовес идее цивилизации Гоголь выставляет «просвещение». И характерно, что в определении этого понятия затруднений не испытывает. «Даже наши светские люди, толкающиеся среди нас, – пишет он в статье «Просвещение», – каким-то

¹⁷ См.: Срезневский И. Материалы к словарю древнерусского языка: В 3-х тт. М., 1893–1895. Т. 3 (сл. ст. «Просвещение»).

¹⁸ Топоров В. Н. Святость и святые в русской духовной культуре. Т. 1. – М.: «Языки русской культуры», 1995. С. 475–476. Ср. там же. С. 751–756, 650–651, 488 и сл.

¹⁹ Цит. по: Зеньковский В. В. Русские мыслители и Европа. Критика европейской культуры у русских мыслителей // Зеньковский В. В. Русские мыслители и Европа. – М.: «Республика», 1997. С. 36.

неведомым чутьем начинают слышать, что есть какое-то сокровище, от которого спасенье – которое среди нас и которого мы не видим. Блеснет сокровище, и на всем осветится блеск его. И время уже недалеко. Мы повторяем еще бессмысленно слово «просвещение». Даже и не задумались над тем, откуда это слово и что оно значит. *Слова этого нет ни на каком языке, оно только у нас.* Просветить не значит научить, или наставить, или образовать, или даже осветить, но всего насквозь высветить человека, во всех его силах, а не в одном уме, пронести всю природу его сквозь какой-то очистительный огонь. Слово это взято из нашей Церкви, которая уже почти тысячу лет его произносит, несмотря на все мраки и невежественные тьмы, отовсюду ее окружавшие. И знает, зачем произносит!»²⁰

²⁰ Гоголь Н. В. Избранные места из переписки с друзьями. // Гоголь Н. В. Собрание сочинений: В 9-ти тт. Т. 6. – М.: «Русская книга», 1994. С. 70. По энергетике, напору и какой-то формульности статья о просвещении Гоголя не может не напомнить кантовский манифест «Ответ на вопрос: что такое просвещение?». Тем разительнее, конечно, контраст идейный. У Канта «просвещение – это выход человека из состояния несовершеннолетия, в котором он находится *по собственной вине*». Несовершеннолетие определено как «неспособность пользоваться своим рассудком без руководства со стороны кого-либо другого. *Несовершеннолетие по собственной вине – это такое, причина которого заключается не в недостатке рассудка, а в недостатке решимости и мужества пользоваться им без руководства со стороны кого-либо другого.* Sapere aude! – имей мужество пользоваться своим собственным рассудком! Таков, следовательно, девиз Просвещения... Ведь как удобно быть несовершеннолетним! Если у меня есть книга, думающая за меня, духовник, совесть которого заменяет мою...» (Кант И. Ответ на вопрос: что такое просвещение? // Кант И. Сочинения на немецком и русском языках. Т. 1. Трактаты и статьи (1784–1796). – М.: «kami», 1994. С. 127). Полагая, что «большинство людей считает не только трудным., но также и опасным переход к совершеннолетию», Кант тем не менее все надежды возлагает *«на публику»*, которая хоть и не скоро, но в состоянии *«сама себя просветить»*! Ибо для просвещения «не требуется ничего, кроме свободы, причем самой безобидной», заключающейся лишь в *«свободе публично пользоваться своим разумом»* (Там же. С. 131). Публичное применение разума Кант противопоставляет частному, ограниченному отправлением какой-либо государственной обязанности, должностным положением. Частным образом пользуется своим разумом служащий, человек, ограничивающий свободу своего мышления отправлением той или иной функции. Арбитром частного использования разума является интерес и обязанность службы. Арбитром общественного применения разума Кант называет «читающую публику», суд открытой общественной дискуссии и критики (С. 133). Насколько это понятие просвещения оказывается связано с идеями цивилизации, установками общественного образования и самообразования человека и как далеко все это отстоит от идеи религиозного просвещения у Гоголя, говорить не приходится.

Для славянофильской историософии преимущество просвещения перед цивилизацией объясняется не только собственно религиозным содержанием концепта. Существо дела, в связи с анализом культурно-исторической теории Н. Данилевского, ясно сформулировал В. С. Соловьев. В числе статей, написанных Соловьевым для словаря Брокгауза – Ефрона, значатся статьи о Н. Данилевском и К. Леонтьеве. В них Соловьев обстоятельно анализирует неославянофильскую концепцию культуры, главным образом сквозь призму категорий партикулярного и универсального, национального и всечеловеческого. Среди замечаний по адресу неославянофильства вообще и культурно-исторической теории Данилевского в частности Соловьев приводит одно соображение, которое и аккумулирует его основные расхождения с ними. Обсуждая особенности теории культурно-исторических типов, он видит в ней откат на позиции неисторического культурного партикуляризма. По Соловьеву, Данилевский отказался от идеи всемирно-исторического призвания России, **изменил идее Русского Просвещения**. «Основное воззрение автора «России и Европы» резко отличается от образа мыслей славянофилов. Те утверждали, что русский народ имеет всемирно-историческое призвание как истинный носитель всечеловеческого окончательного просвещения; Данилевский, напротив, отрицая общечеловеческую задачу в истории, считает Россию и славянство лишь особым культурным типом»²¹. Соловьев отстаивает правду раннего – просвещенного – славянофильства перед культурной узостью его эпигонов.

Во второй половине XIX в. зазор между *культурой* и *просвещением* становится слишком значительным, чтобы можно было оставить его незамеченными. *Культуру* легче понять в качестве некоего локального образования, как исторически конкретную цивилизацию, замкнутый в себе «тип». Это понимание вполне отчетливо заявило о себе в Европе еще тогда, когда концепты *civilisation* и *culture* получили форму плюралиса. Между тем *просвещение* в русском языке плохо согласуется с плюрализмом. С точки зрения

²¹ Соловьев В. С. Данилевский // Соловьев В. С. Сочинения: В 2-х тт. Т. 2. – М.: «Мысль», 1988. С. 408. К. Леонтьев в свое время в «изменничестве» обвинял В. Соловьева и даже будто бы предлагал выслать его в Европу. Соловьев «возвращает» обвинение в измене, но не прямо Леонтьеву, а его ближайшему одиночеству – нику и единомышленнику Данилевскому.

русского языка о «просвещениях» говорить не совсем корректно, *просвещение* не предполагает локальных образований, напротив, оно предусматривает более широкую – всечеловеческую – задачу, универсальный характер и окончательную цель. Славянофилы уловили смысловые интенции данного понятия. Если *цивилизации* и *культуры* легко представить как взаимно дополнительные образования – соседствующие друг с другом, то *просвещение* не предполагает рядом с собой ничего другого. Оно претендует на абсолютную роль, безусловную доминанту, религиозное значение²². Это Культура с большой буквы – и в единственном числе. Когда речь идет о *русском просвещении*, границы замкнутого мира национальной культуры оказываются преодолимы. Изливаясь светом Просвещения, эта культура открывает свое высшее предназначение. Стоит ли говорить, что эта особенность концепта в точности соответствовала установкам славянофильской историософии – ее упованиям на особое место России, русского Просвещения, вселенский характер русской культуры.

* * *

Наряду с «просвещением» еще одна обобщающая категория русского культурлексикона XIX в. – это «быт». Поставив «быт» в один ряд с «просвещением», увидим, что вместе они выражают более или менее современное представление о так называемой духовной и материальной культуре²³. Между тем тут не все просто: «быт» говорит не только о том или ином непосредственно-практическом, материальном устройстве и укладе жизни, им выражается представление о жизни как таковой. Быт есть уклад человеческой жизни, взятый в его непосредственности и целостности. Это

²² О задачах русского просвещения Хомяков пишет: «Внимай ему – и все народы / Обняв любовию своей / Скажи им таинство свободы / Сиянье веры им пролей»... (Цит. по: Жаба С. П. Русские мыслители о России и человечестве. Антология русской общественной мысли. – Париж: «Умка-пресс», 1954. С. 34).

²³ О появлении в русской мысли конца XIX в. оппозиции духовной и материальной культуры пишет в «Очерках по истории русской культуры» П. Н. Миллюков. Не так давно Л. Г. Ионин высказал интересное наблюдение, состоящее в том, что дуальная схема деления культуры на «духовную» и «материальную» в большей степени соответствует именно русской практике. В европейской мысли в этой бинарной схеме присутствует очень важный посредующий элемент – в культуре выделяются области не только «материального» и «духовного», но также и «социального» (Ионин Л. Г. Социология культуры. – М., 1998).

жизнь, схватываемая как некое качественно определенное единство. С одной стороны, быт – величина составная, складывающаяся из разнообразных, более или менее ясно фиксируемых способов осуществления жизненно нужных вещей (устройство жилища, приготовление еды). Вместе с тем это именно какая-то неразложимая целостность. Для семантики слова «быт» очень характерно единство материально-вещественного и эмоционально-нравственного (духовного) аспектов. И еще одна черта, отчасти даже парадоксальная: для русского лексикона цивилизационных понятий характерно, что *просвещение* оказывается где-то даже ближе к «цивилизации», чем к культуре; что обусловлено динамическими характеристиками в семантике обоих понятий. Напротив, *быт* максимально приближен к культуре. Цивилизация и просвещение выражают семантику роста, изменения и развития, быт и культура – понятия в большей степени статические. «Косный», «неизменный» быт соответствует той обращенности культуры в прошлое, о которой писал Норберт Элиас²⁴.

Быт – весьма значимый элемент русского лексикона цивилизационных и культурных понятий XIX в. Содержание этого концепта раскрывают тексты К. Д. Кавелина (1818–1885); существительное «быт», в том числе в таких сочетаниях, как «*внутренний быт*», «*духовный быт*», регулярно используется у него для обозначения всего того, что позднее (в том числе и сам Кавелин) станут называть *культурой*²⁵. В сочетаниях «*общественный/семейный быт*» это понятие служит также для обозначения «*общества*», «*типа общественного устройства в целом*». В работах 1840-х гг. Кавелин регулярно пользуется словом «цивилизация», тогда как «культура» у него еще отсутствует. Последнее понятие чаще всего «скрывается» за словом «*быт*», которое отсылает как к жизненному укладу, так и к форме социальных отношений, причем то и другое схватывается «бытом» в обоюдном единстве. Понятие «*быт*», его отношение к другим элементам концептосферы культуры до сих пор является недостаточно изученным. О «необходимости точно формулировать это понятие, и притом именно как историко-социоло-

²⁴ Элиас Н. О процессе цивилизации. Социогенетические и психогенетические исследования. – М. – СПб: «Университетская книга», 1999. Т. 1. Часть 1.

²⁵ См.: Кавелин К. Д. Наш умственный строй. Статьи по философии русской истории и культуры. – М.: «Правда», 1989.

гическую категорию», писал П. Б. Струве. Понятие «быт» он рассматривал как «специфическую категорию славянофильской социологии». Это понятие вычеканили, сформулировали и настойчиво проводили И. Киреевский, А. Хомяков и в особенности К. Аксаков. «Но полной ясности, – считал Петр Струве, – славянофильская социология в этом вопросе не достигла»²⁶. Струве считал необходимым в какой-нибудь специальной работе полно рассмотреть историю этого понятия «и в русском языке, и в русском общественном ведении».

Рассматривая понятие «*быт*» как специфическую категорию русской философско-социологической мысли, П. Струве обращал внимание на «*соборный*» (а если угодно, то и «коллективистический») смысл данного понятия. Как и «*культура*», «быт» отсылает к социально-надындивидуальному. «В основе быта лежит не своевольный, не одинокий или одиночный позыв – быт корнями своими уходит в какую-то богатую, тучную почву не особых личных, а совместных устремлений и навыков». Тут «не одинокое индивидуальное усмотрение и не личное своеволие, а, наоборот, вековая соборная душа и собранная воля»²⁷. Особенные отношения, полагает Струве, связывают также «*быт*» и «*идею*», «*теорию*». В понятии «быт» Струве видит прежде всего «совокупность “фактических” и “конкретных” содержания общественной жизни в их противоположении идеальным и отвлеченным построениям об этой жизни». «Быт есть конкретный живой образ бытия или существования. Он складывается из живых, не прошедших через иссушающее пекло отвлечения и обобщения человеческих влечений, оценок, действий, из того, чему следует не столько наш ум, с его остужающей логикой, сколько наши чувства и чувствования, наш позыв или инстинкт, свободный от умыслов и замыслов»²⁸. «Надо ясно понимать, что «быт», «жизнь» есть контрарная противоположность «доктрине», «учению», «теории»... Тем не менее и в самом быту, – признает Струве, – наличествует какая-то *сти-*

²⁶ Струве П. Б. Дух и быт // Струве П. Б. Избранные сочинения – М., 1999. С. 391–392 и сл. (Первоначально работа была опубликована в Записках русского научного института в Белграде. Вып. 15, Белград, 1938. С. 173–195).

²⁷ Струве П. Б. Указ. соч. С. 392.

²⁸ Там же.

хийная идеология, которую можно объективным анализом выделить. Есть, стало быть, «долженствования», «учения», «идеологии», глубоко погруженные в быт, так сказать, покрытые и закрытые бытом»²⁹.

В истории русского цивилизационного и культурного лексикона XIX в. особенное значение имеет промежуток между 1840–1860-ми гг. В 1840-е гг. слово «культура» в языке русской общественно-исторической мысли почти не встречается. И вплоть до середины столетия она остается чрезвычайно малоупотребительным термином (по крайней мере, как философско-историческое понятие). Только в начале следующего десятилетия ситуация начинает меняться, и меняется стремительно. Именно в это время культура становится важным элементом философско-исторической лексики. И очень показательно, что, входя в концептосферу русского языка, понятие культуры занимает преимущественно те ячейки и ниши, в которых прежде «обитало» слово «быт». Как обобщающую категорию его широко используют мыслители самых разных идейных направлений (в том числе историки – К. Кавелин, С. Соловьев). Благодаря обобщающему смыслу³⁰, «собирающему» ту или иную форму, тот или иной тип человеческой жизни в определенное единство, понятие «быт» выдвигается в середине XIX в. в ряд важнейших категорий русского общественно-знания. Как мы уже отметили, «быт» прежде всего обозначает определенный уклад и способ человеческой жизни, взятый в своей целостности. В нем присутствует эмоционально-нравственная и едва ли не духовная составляющая (быт и бытие, житье-бытье). В середине XIX в. часто говорили о формах «материального и нравственного быта». Последнее характерно как для славянофильского лексикона, так и для языка, которым пользуются Чернышевский, Добролюбов, Писарев³¹. При этом, как и просвещение, понятие «быт» в русском языке довольно легко сакрализуется. В отличие от П. Струве мы не

²⁹ Там же.

³⁰ Считается, что абстрактное значение слово «быт» получило в русском языке довольно поздно, хотя и не позже 2-й пол. XVIII в. Уже в Словаре Академии Российской (в 1789 г.) быт – род жизни. В этом значении слово встречается у Державина в «Похвале сельской жизни» (1798). Прилагательное «бытовой» и глагол «бытовать» известны лишь с 40-х гг. XIX в. (см.: Черных П. Я. Историко-этимологический словарь современного русского языка. – М., 1993. Т. 1. С. 129).

³¹ См.: Чернышевский Н. Г. Сочинения в 2-х тт. Т. 2. – М., 1987. С. 245.

считаем, что оно может или могло быть сколько-нибудь свободно от идейных или идеологических коннотаций. Послереволюционная история борьбы за «новый быт» вполне очевидно демонстрирует это. Правда, это уже другая история...

* * *

Сакрализация просвещения и быта – не оборачивалась ли характерной для русского лексикона «цивилизационных» понятий XIX в. *секуляризацией культуры*? Показательно, как долго, вплоть до конца столетия, русская мысль отказывалась замечать вполне очевидное с точки зрения внутренней формы слова религиозное смыслоначало «культуры». И даже обнаруживая его (как это делал, например, Н. Федоров), скорее «играла в оппозицию» культуры и культа как секулярного и сакрального. В статье «Просвещение» Гоголя недаром помянуты «толкающиеся среди нас светские люди». Они носители «секулярной», «срединной» культуры, которой противопоставлено помянутое о конечных целях и высших задачах «религиозное просвещение». Одним из первых о культовых началах, религиозных смыслах и истоках, *но уже не просвещения, а культуры*, заговорил В. Розанов. Особенно интересна в этом смысле его программная статья «Сумерки просвещения» (1893). Полемическая по характеру, статья эта посвящена проблемам русской школы, целям образовательной реформы, пониманию задач народного просвещения. Но ее концептуальный ряд шире этого сугубо образовательного содержания. В контексте обсуждения семантики сакрального и секулярного в русской терминологии культуры название статьи кажется симптоматичным, поскольку намечает тенденцию нового понимания. У Розанова то соотношение культуры и просвещения, о котором мы говорили выше на примере общественной мысли середины XIX в., пересматривается – причем со сдвигом «в пользу» культуры; последняя словно «берет на себя» всю сакральную семантику просвещения³².

Предметом критики Розанова выступает такая особенность современного ему образования, которую он маркирует как «межкульту-

³² По определению Розанова, «культура есть синтез всего желаемого в истории: из нее ничто не исключается, в нее одинаково входят религия, государство, искусство, семья, наконец, весь склад жизни личной и общественной» (Розанов В. В. Сумерки просвещения. – М.: «Просвещение», 1990. С. 31).

рье»; в учебной школьной литературе он видит особое влияние «межкультурных» книг³³, причем пафос Розанова явственно перекликается с идеями Ницше, высказанными в работе «О пользе и вреде истории для жизни». Убеждение Розанова состоит в том, что «в каждый момент своей жизни историческое человечество *любит что-нибудь одно, перед этим одним преклоняется, его считает величайшею святыней своего сердца и высшим авторитетом для своего ума*». Но то, что справедливо относительно «собирательного человечества», будет справедливо, полагает Розанов, и относительно отдельного человека, ведь «*по самой природе своей человек есть монотеист, то есть может поклоняться только одному Богу, и когда поклоняется двум – ни которому не поклоняется, но перед обоими лукавит. Это-то лукавое перед всем преклонение, **соединенное с холодной готовностью все предать**, и есть истинный результат того синтетического воспитания, через которое проводятся подрастающие поколения Европы*. Ни любители они древности, ни истинные христиане, ни самоотверженные искатели истины, – уверяет Розанов, – они *между всем этим, вне которой-либо из культур, то есть не несут на себе более ни одной из них*»³⁴. Критика европоцентрической модели сознания, как ограниченной представлениями о преимуществах и достоинствах европейской цивилизации, как это было еще у Самарина, заменяется критикой европейской же культурной «мягкотелости», которая маркируется как межкультурное, всегда готовое отречься от своего.

Семейное и церковное воспитание все более вытесняется из жизни воспитанием цивилизационным – Розанов называет его «государственным». Для церкви «воспитанный» значит «религиозный»; для семьи это значит «любящий», «преданный». Для государства же – «*ко всему этому индифферентного, во всем этом темного*», «воспитанный» значит и усвоивший правила веры, и знающий сыновьи обязанности, и, наконец, просто *достаточно обогащенный* разными сведениями. По Розанову, идея этого воспитания – «создание человека вне духа своей культуры, синтетически собранного из всех элементов цивилизации»³⁵. В понятии культа, раз за разом подчеркивает автор, содержится внутренний

³³ Розанов В. В. Указ. соч. С. 18.

³⁴ Там же. С. 19.

³⁵ Розанов В. В. Указ. соч. С. 22–23.

смысл культуры. Культ есть внутреннее и особенное внимание к чему-нибудь – предпочтение некоторого всему остальному (впрочем, внутренне культурен, по слову Розанова, кто не только носит в себе какой-то культ, но кто и сложен, то есть не прост, не однообразен в идеях своих, в чувствах, навыках и всем складе жизни). Итак, «культура начинается там, где возникает привязанность, где взгляд человека, *неопределенно блуждавший всюду, на чем-нибудь останавливается и уже не ищет отойти от него*»³⁶. Поэтому культура связывается с «нарастанием в человеке чувств уважения и любви к чему-нибудь» (своему или становящемуся своим). Простонародное сознание, привязанное к своим ценностям, любящее их, оценивается как в высшей степени культурное, оно противопоставляется Розановым как сознанию первобытному – еще якобы недифференцированному и потому безразличному, так и сознанию цивилизационному – «межкультурному», всеядному.

Программе воспитания «из всех культур», которая будто бы все глубже и настойчивее проникает в русскую школу, противопоставлена у Розанова программа «*строгого воспитания в единой (какой-нибудь одной. – Ю. А.) культуре*»³⁷. Впрочем, последняя задача вовсе не исключает, а даже и предполагает сосуществование разных типов так или иначе, но гораздо строже, чем сейчас, ориентированных школ (например, церковной школы, классической гимназии, реального училища). «Углубление в свой собственный мир» объявляется основой всякого понимания иного. «*Мы должны исходить из того бесспорного факта, что единой культуры, единого, перед чем преклонился бы человек, нет теперь*». Есть три совершенно разнородных, проникнутых духом антагонизма культа, куда человек хотел бы нести в жертву свои духовные дары: это культ античной цивилизации, христианского спиритуализма и точных внешних познаний человека о себе и природе»³⁸. «Пусть каждый тип развивает, как бы уединяясь в истории, свое исключительное, одностороннее, но и прекрасное утверждение», – объявляет Розанов. «Конечно, одну из всех культур мы предпочитаем остальным и думаем, что совпадаем в этом предпочтении с течением истории. Но знаем также, что такого предпочтения нет в образован-

³⁶ Там же. С. 30.

³⁷ Там же. С. 42.

³⁸ Там же. С. 50.

ном обществе Европы, что, выйдя из строгих черт какой-либо культуры, оно несет в своих недрах только разбитые осколки всех». Собрать «сколько-нибудь» эти осколки ранее бывших культур в нечто целое возможно, но делать это надо так, говорит Розанов, чтобы стараться избежать их любого смешения: «Дика, груба мысль, что нужно их смешивать и тогда выйдет лучшая красота»³⁹.

Итак, «задачей просвещения», полагает Василий Розанов, «может быть только выработка в подрастающих поколениях *какого-нибудь* культа, то есть преданности, любви, верности» – причем даже *«без определения чему именно»* [sic!]. «Школа должна быть зиждательна в отношении этих чувств, а не разрушительна к ним, как это есть во всей Европе». Признав этот основополагающий «зиждательный» характер школьного образования, мы должны будем признать, по Розанову, и основную образовательную методу: *«впечатления должны быть удлинненными, по возможности менее прерываемыми; они должны быть гармоничны друг другу, то есть идти от какой-нибудь одной исторической культуры, а не от разных»*⁴⁰... Мы так подробно остановились на розановской развертке противоположности «межкультурья» и «настоящей» культуры не потому только, что она представляет собой любопытный пример концептуализации интересующих нас понятий. Дело, конечно же, и не в «современном звучании» или нарочитой «программности» заявлений русского автора (в связи, например, с разгоревшимися не так давно спорами о введении в школе курсов то ли «Закона Божьего», то ли «Основ православной культуры»). Позиция Розанова особенно интересна прежде всего по самому занимаемому ею месту. В русских практиках означивания культурфилософских понятий она оказывается «на перепутье» между старым и новым, «зиждательно-охранительным» и культурно-релятивным. Даже отрицая последнее, она уже необходимым образом несет его в себе (подобное положение вещей, но только с обратным знаком, когда культурно-релятивное по форме несет в себе охранительное содержание, нередко воспроизводится сейчас).

³⁹ Там же. С. 51.

⁴⁰ Там же. С. 45. Курсив везде наш. – Ю. А. Стоило бы сравнить это положение с не раз высказанной П. Флоренским идее о том, что в понимании культуры в XX в. доминирующей будет идея разрыва, прерывности и множественности.

* * *

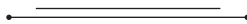
На первый взгляд идею Розанова о том, что, только «углубляясь в свой мир», мы достигаем и «других миров», стоило бы сопоставить с утверждениями русских символистов (Вяч. Иванова и А. Белого) о недостижимости никакого своего без опоры на другое (так называемый александрийский синтез культур). Позицию Розанова можно даже прямо противопоставить символистскому взгляду, усматривающему в открытости многообразию другого единственное достоинство миропонимания современного (по Белому, существо символистской позиции состоит «в стремлении сочетать... приемы разнообразных культур», в порыве «создать новое отношение к действительности путем пересмотра серии забытых мирозерцаний», символизм отличает у него попытка осветить современность цветными лучами многообразных культур»⁴¹). Но такое противопоставление будет страдать искусственностью. В интеллектуальных контекстах рубежа веков позиции символистов и Розанова выглядят как дополняющие и часто идущие «рука об руку». Ведь обе они, хоть и по-своему, «продвигают» идею множественности культур (как это отчасти делал уже и Леонтьев, когда заявлял, что «культура для него всегда только своеобразное»). Правда, в одном случае (как это у Розанова) акцент ставится на неповторяемости смысла каждой отдельной культуры и необходимости быть преданным (именно ввиду их множественности) какой-то одной. А в другом – как у Белого – на парадоксальном усилии «открыть себя», причем по возможности всем культурам сразу и одновременно.

Для нас сейчас, впрочем, важнее другое: если в русской интеллектуальной истории XIX в., по крайней мере, на каком-то значительном ее отрезке, члены ряда цивилизация – культура – просвещение были разбиты так, что образовали пару («просвещение» с одной стороны и «цивилизация/культура» – с другой), элементы которой были соотнесены как «русское» и «европейское», «сакральное» и «секулярное», «высшее» (или безусловное) и «срединное» (условное), то уже на рубеже веков это соотношение оказалось размытым и более в ту же самую простую конфигурацию невосстанавливаем-

⁴¹ См.: Белый А. Эмблематика смысла // Белый А. Символизм как миропонимание. – М.: «Республика», 1993.

мым. На протяжении едва ли не всего XX века популярностью пользовалась другая оппозиция – оппозиция «цивилизации» и «культуры». Но характерно, что просвещение в эту оппозицию XX в. уже так «не вписано». Оно в зависимости от ряда уточнений может оказаться и «на стороне» культуры (так бывало в начале века), и «на стороне» цивилизации (рационализм, «просвещенчество», «образованщина»). В конечном счете уже на исходе XIX в. идея многообразия культур заступила место идеи культуры как (так или иначе понятого) просвещения. Но при этом понятие просвещения словно «отдало часть самого себя» идее культуры⁴². Просвещение семантически «полегчало» и даже как бы «выветрилось», культура же концептуально усложнилась и «уплотнилась», все вобрала в себя не только из просвещения, но и из быта. И никакая секуляризация – в смысле позднейших содержаний этого понятия – не могла уже отменить высшего (наделенного почти сакральным статусом) значения этого понятия среди всех других.

⁴² Понимание культуры как просвещения с новой силой будет задействовано в построениях Вяч. Иванова. См.: Иванов Вяч., Гершензон М. Переписка из двух углов // Иванов Вяч. Родное и вселенское. – М.: «Республика», 1994.





Х. де Мунк, С. Беккер, Х. Белый.
Памятник О. Э. Мандельштаму и Н. Я. Мандельштам
в Амстердаме



TEATP

Мемпакс җемберназ



Николай Хренов

Театр XX века: активность архаики в обновлении комического жанра

Цитируя Вольтера по поводу того, что небеса дали людям в противовес тяготам в жизни две вещи – надежду и сон, Кант добавил: еще и смех. Если уж продолжать эту тему, то о значимости смеха и его творческом потенциале в мироздании свидетельствует такое изречение, найденное на древнеегипетском папирусе: «Когда бог смеялся, родились семь богов, управляющих миром... Когда он разразился смехом, появился свет... Он разразился смехом во второй раз – появились воды... Наконец, при седьмом взрыве смеха родилась душа». Здесь, конечно, возникает особая тема для размышления, а именно отношения смеха и мифа. Но мы остановимся лишь на теме «смех и театр». Правда, при освещении этой, казалось бы, частной проблемы нам потребуются и миф.

Проблема в том, что то, что мы называем смехом, является феноменом многогранным и очень зависимым от нашей к нему расположенности или нерасположенности. Один из наших практиков, пишущих сценарии к комедийным фильмам, А. Инин признавался в том, что никогда невозможно предсказать, что вызовет смех. Видимо, часто это происходит потому, что смех покидает сцену и перемещается на улицу, в саму жизнь. Хотя спустя время он может туда снова вернуться. Сегодня мы смеемся (если еще

смеемся) не так, как смеялись в 90-е гг., а в 90-е смеялись не так, как в 30-е. В «Архипелаге ГУЛАГ» Солженицына сообщены факты, когда за анекдоты приходилось отбывать в лагерях. Но и вообще, в XX в. стали смеяться иначе, чем в XIX в. Ведь, например, в XIX веке, как утверждал А. Белый, Гоголь не был понят. Но дело в том, что по-разному смеются в разные периоды и эпохи. По-разному смеются и в разных культурах.

Приведем в связи с этим суждение русского философа В. Базарова, который в своей статье «Заколдованное царство», опубликованной в журнале «Летопись» за 1916 г., этот вопрос уже поставил. Оно касается специфики русского смеха. В названии статьи В. Базарова – метафора. Так философ представил Россию. В статье он попытался понять специфику русского смеха. Это предполагает анализ соотношенности смеховой стихии, российской ментальности и русской культуры. Смеемся ли мы? Как и над чем мы смеемся? Он пишет: «С тех пор, как начался так называемый «гоголевский период» нашей литературы и жизни, мы только и делаем, что смеемся, – смеемся, зачастую до колик, до слез, по самым разнообразным поводам и в самых различных смыслах»¹. Да, много смеемся и продолжаем смеяться. Приведу пример из театра. Социологи просчитали: в конце 60-х гг. комедия драматургов Б. Рацера и В. Константинова «Десять суток за любовь» по количеству представлений и театров, поставивших ее, вышла на первое место. Вот что по этому поводу писал В. Дмитриевский. «В 1969–1970 гг. «Десять суток за любовь» так или иначе отражала общественный вкус, на нее был исключительный спрос, и авторы ее стали тем самым законодателями эстетических, да и не только эстетических, оценок. И раз уж они ими стали, то право каждого – и зрителя, и критика, в силу его профессии прежде всего – определить истинную цену этого явления. Она, хоть и горько в этом признаваться, подчас очень невысока – как говорится, ниже всякой критики»².

Вообще, отделить XIX в. от того, что мы называем Новым временем, невозможно. Эпоха Нового времени, или Просвещения, – это эпоха модерна, смысл которой в возникновении фантастиче-

¹ Базаров В. Заколдованное царство // Летопись. 1916, № 4. С. 204.

² Дмитриевский В. Кто смеется последним // Театр, 1970, № 12. С. 31.

ской веры в разум, породившей все революции, в том числе и русские, а вот Ю. Хабермас утверждает, что в том числе и сменяющие эти революции тоталитарные режимы. Разум и стал исходной точкой в понимании смеха. Не случайно А. Герцен говорил, что в смехе есть нечто революционное. Эту мысль иллюстрирует У. Эко в романе «Имя розы». Там воссоздается ситуация запрета на фрагмент текста Аристотеля, в котором философ рассуждает о смехе. Разум задавал норму. А все, что от нее отклонялось, подвергалось смеху.

Из этого положения в самом начале XX в. исходил А. Бергсон. Он единственный раз вышел из философской проблематики и заглянул в сферу искусства. Результат? Его сочинение под названием «Смех»³. Вообще-то философия А. Бергсона, а он, как известно, представляет философию жизни, а не разума, скорее ближе к романтизму. Но что касается смеха, то в этом вопросе философ стоит на точке зрения модерна. Бергсон, разумеется, философ, но в своей постановке вопроса он скорее социолог. Носителем нормы у него предстает общество. Индивид же может отклоняться от нормы, а потому и заслуживает осмеяния.

Отдавая должное Бергсону, З. Фрейд, как и А. Бергсон, тоже один раз в своем сочинении об остроумии предпринял выход в сферу комического⁴. Но вот по части философии он предстает пессимистом. Он считал: философия не способна ответить на вопрос, что такое смех, несмотря на то что о смехе высказывались еще античные философы – и прежде всего, конечно, Аристотель. Жаль только, что не все, что говорил Аристотель о смехе, до нас дошло. Таким образом, существует философская традиция осмысления смеха.

Но пессимизм З. Фрейд распространил не только на философию. Он ставит вопрос, понимаем ли мы вообще, когда, как и по какой причине смеемся, что вообще есть смех. Не случайно он цитирует своего коллегу – психолога из школы Рибо (а Рибо – это тот самый психолог, которого штудировал Станиславский, создававший свою систему). А тот в своем сочинении «Психология смеха» вообще выражает сомнение по поводу способности науки

³ Бергсон А. Смех. М., 1992.

⁴ Фрейд З. Остроумие и его отношение к бессознательному // Фрейд З. Художник и фантазирование. М., 1995. С. 63.

объяснить смех. Когда-то так вопрос ставился по отношению к искусству вообще, и Гегелю и Шеллингу приходилось на него отвечать. Это во многом объясняет, почему Фрейд не берется разгадывать, в чем заключается природа комического, сводя свою постановку вопроса к частной теме – остроумию.

Правда, Фрейд все-таки в смехе кое-что объяснил. Например, он обнаружил, что смех – это всегда прорыв в инфантильное, в те пласты психики, которые характерны для детского возраста. Исчерпывает ли такое открытие Фрейда проблему смеха? Конечно, нет. Но, с другой стороны, этот вывод Фрейда повлиял на С. Эйзенштейна, который, как известно, хорошо знал и почитал Фрейда. Вывод Фрейда об инфантильной природе смеха определил его разгадку популярности Чаплина. Что определило успех Чаплина? Эйзенштейн отвечает: регресс в инфантильное. Как это объяснить? Потребностью в бегстве из размеренного, расчерченного и расчетливого мира, из цивилизации. Отсюда такой взгляд на вещи. Способность видеть самые страшные, самые жалкие и трагические вещи глазами смешливого ребенка. В комическом свете предстает то, от чего у других дерет мороз по коже⁵.

Но если попытки философов и психологов еще не исчерпывают объяснения природы смеха, то, может быть, больше возможностей имеется у эстетики. Ведь именно эстетика превратила комическое в одну из своих основополагающих категорий. Когда у нас на рубеже 50–60-х гг., в эпоху оттепели, разворачивается возрождение эстетики, на эту тему появляются книги. Однако достаточно открыть знаменитое сочинение М. Бахтина, посвященное природе смеха, чтобы обнаружить в нем скепсис по поводу эстетики и ее возможностей и способностей понять природу смеха. Эта наука о прекрасном, по мнению Бахтина, объяснить смех не способна.

Может быть, она не способна еще и потому, что рождена все той же эпохой модерна, и, следовательно, в основе этой дисциплины оказываются установки все того же модерна. И лишь кризис не только эстетики, но всего мировосприятия модерна (а мы существуем уже в эпоху постмодерна) ставит нас перед открытием иных граней смеха, не замечаемых на протяжении нескольких столетий. Наверное, тоталитарные режимы XX в., возникшие в том числе,

⁵ Эйзенштейн С. Избранные произведения в 6-ти тт. Т. 5. М., 1968. С. 495.

как уже отмечено, не без влияния установок модерна и, в частности, установки на разум, привели к сдвигу в понимании смеха. Результат этого сдвига – возникновение и распространение абсурдизма. У М. Фуко есть отличная книга об истории безумия и о том, как эпоха модерна жестко провела границу между разумом и безумием. Так вот в XX в. границы между разумом и безумием очень сильно сдвинулись. От разумного остался лишь знак, слово, а сущность явления ускользала.

Этот сдвиг в мировосприятии оказался столь ощутимым, что его осмысление затронуло и комическую сферу. Театр, конечно, на этот сдвиг отреагировал. В России 20-х гг. возникает эксцентризизм. Казалось, что ни Ионеско, ни Беккет еще не написали своих пьес. Но вот Г. Козинцев, касаясь эксцентризизма, пишет: «Придумывая «эксцентризизм в 1919 г., я, право же, обладал инстинктивным даром провидения. Ионеско и Беккета, вероятно, еще и на свете не было»⁶.

Конечно, театроведы о комическом жанре знают все, литературоведы, соответственно, тоже. Но мы поставим вопрос по-другому. И театроведы, и литературоведы часто грешат тем, что изолируют рассмотрение художественных процессов, в том числе жанров от общих процессов культуры. Мы же поставим акцент именно на этом. Попробуем вывести проблему смеха за пределы истории театра и литературы, вообще за пределы истории искусства. Впрочем, такая постановка вопроса неоригинальна. Это уже сделало искусство XX в. Проблема лишь в том, чтобы этот сдвиг осознать.

У К. Ясперса есть мысль, которая поможет нам найти в этом вопросе новый ракурс. Он говорит, что разгадка настоящего и будущего сегодня находится в зависимости от того, что мы знаем о предыстории, что тогда случилось. А предысторией он называет то, что было до осевого времени. Что касается осевого времени, то это время возникновения великих религиозных систем и особенно систем нравственности. Любопытно, что не все ценности, что уже были вызваны к жизни, остались в осевом времени. Это имеет отношение к смеху. Автор статьи «Парадокс о смехе» Л. Карасев пишет: чтобы разобраться в смехе, нужно вернуться в доисторию⁷.

⁶ Козинцев Г. Собрание сочинений в 5-ти тт. Т. 3. Л., 1983. С. 153.

⁷ Карасев Л. Парадокс о смехе // Вопросы философии. 1989, № 5. С. 53.

То, что происходило в последнем столетии и, пожалуй, происходит до сих пор, свидетельствует о какой-то глобальной переходности. Невольно возникает вопрос: а не закончился ли в истории какой-то длительный исторический период, в который вписывается осевое время в его традиционном понимании, и не переживаем ли мы эпоху перехода к новому осевому времени? Если так, то, может быть, разворачивается радикальная переоценка ценностей, тот хаос и та смута, которые ныне становятся универсальными? Может быть, постмодерн реабилитирует то, что отверг модерн, как раз об этом и свидетельствует? Но ведь, пожалуй, это началось уже с Ф. Ницше. Но это уже другая тема. Вернемся к смеху.

Имя Ф. Ницше здесь упомянуто не зря. Ведь это его новое открытие античности привело к закату идей великого авторитета по Греции – Иоганна Винкельмана, на которого, когда речь шла о Греции, опирались и Гегель, и Гете, и не только они. Вся великая эпоха классицизма. Известно, что восприятие классической Греции как образца кроме положительных моментов имело и отрицательные. Из обихода, точнее, из представлений об эстетическом были выплеснуты великие имена, в том числе Рабле, Сервантес, Шекспир и многие другие. Романтикам пришлось эти имена реабилитировать. И, кстати, тогда же был заново открыт и первый комедиограф Аристофан.

Открывая по-новому Грецию, уже не как Грецию классического периода, Ф. Ницше открывает архаику вообще. Но кто только ее не открывает в начале XX в. После Ф. Ницше история искусства осмысливается совершенно по-другому. По-другому осмысливается и смех. Всем известно, какой интерес к античности возникает в начале XX в. в России, прежде всего в среде символистов. В этом смысле показательными явились идеи Вяч. Иванова по поводу возрождения античного театра. Под воздействием этих идей находился и Вс. Мейерхольд.

Кстати, о Мейерхольде. В одной из книг, посвященных А. Островскому, можно прочесть резко отрицательное суждение о том, что этот режиссер делал с русскими классиками. Судя по тому, что там утверждалось, Мейерхольд прямо-таки уничтожал русскую классику. Это очень несправедливо. Хотя нельзя не отметить парадокса. В 20-е гг., когда все были предельно политизированы и идеологизированы, как, впрочем, и сам Мейерхольд, режиссер,

наоборот, выявлял в этой классике то, что делало ее явлением всей мировой культуры. Он обращался к Лермонтову, Гоголю, Грибоедову, Островскому.

В связи с этим можно было бы вспомнить одно суждение М. Бахтина, но это суждение он делает не в этой своей знаменитой книге. Речь идет о том, что, как утверждал Бахтин, иногда в истории наступают эпохи, когда разрушается замкнутая среда развития искусства и каждое произведение начинает рассматриваться на фоне всей многовековой истории человечества. Позднее это назовут интертекстом. Человечество в такие моменты прорывается в пространство большого опыта⁸. В этом смысле интересно творчество Мейерхольда. Современники режиссера, оказавшись во власти великих сдвигов, ушли исключительно в политику. А Мейерхольд начал видеть классиков, прочитываемых или непрочитываемых и непонятых, как Гоголь, в соответствии с мирозерцанием XIX в. Он видел их сквозь призму большого опыта человечества, в том числе и сквозь призму тех форм, которые в истории, в частности в истории театра, уже существовали, но были забыты. В том числе и истории таких культур, как античная или восточная.

Пока на этом остановимся. Продолжим мысль о Мейерхольде, когда подойдем к характеристике архаических форм смеха. Но обращение к великим эпохам театра в прошлом была присуща не только Мейерхольду. Вообще, интерес, например, к возрождению античного театра возник в Германии, когда М. Рейнгардт поставил трагедию Софокла. Он привозил свой спектакль и в Петербург, потом привозил и второй раз. Спектакль показывался в цирке Чинизелли. Он был воспринят неоднозначно. Вообще, у Вяч. Иванова по поводу возрождения античной сцены были не только единомышленники, но и критики. Здесь можно сослаться на статью А. Белого «Театр и современная драма».

Но вот какое соображение было высказано в ходе этой дискуссии по поводу возрождения в XX в. античного театра. Журналист из «Ежегодника императорских театров» за 1912 г. утверждал, что, пожалуй, более актуальной для театра начала XX в. была не столько античная сцена, сколько те представления, что имели место в

⁸ Бахтин М. Собрание сочинений в 7-ми тт. Т. 5. М. С. 77.

Средние века⁹. Когда то, что мы называем театром, еще не развилось в форму институционализированного, профессионального театра, с одной стороны, и когда такие представления, с другой стороны, не получали выражения в тех культовых формах, что практиковались церковью. Эти представления происходили на площади в форме карнавала. Поскольку они не были связаны ни с профессиональным театром, ни с церковью, то они сохраняли давно сложившиеся в истории народные традиции. Эта даже не столько собственно театральная, сколько смеховая стихия имела место параллельно истории искусства и сохраняла древние связи с обрядом и ритуалом, в которых еще не было того, что мы обычно подразумеваем под эстетическим и художественным. Эту сферу до сих пор изучают фольклористы, этнографы и этнологи или культурные антропологи.

Это как раз те формы, которые складывались еще в ситуации формирования осевого времени, задолго до того, как, опираясь на уже существовавшие в античности трагедии, Аристотель представит структуру жанров. Они предшествовали собственно истории искусства. Но, как ни странно, именно эти формы как раз и будут востребованы в XX в. В них-то как раз и обнаружат то, что связано с художественным содержанием. Вот тут и затрещит по швам та эстетика, что была вызвана к жизни философией и идеологией модерна. И заговорят уже о кризисе эстетики. В культуру XX в. прорвется огромный пласт, который в Новое время оказался вытесненным на периферию и существовал на положении бессознательного культуры.

Конечно, З. Фрейд, когда он обнаружил в смехе регресс в возрастной психологии, многое уже объяснил, но не все. К. Юнг продолжит это открытие З. Фрейда и истолкует его применительно не только к возрастной психологии, но и к изжитым историческим фазам, выражаясь гегелевским языком, фазам становления Духа. Смех, по К. Юнгу, – это возможность дать волю более древнему слою сознания со свойственными язычеству необузданностью, распутством и безответственностью¹⁰. Человек поздней цивилиза-

⁹ Ашкинази З. Трагедия, мистерия и моралитет // Ежегодник императорских театров. 1912, № 7. С. 10.

¹⁰ Юнг К. Психология образа трикстера // Юнг К. Душа и миф. Шесть архетипов. Киев, 1996. С. 341.

ции регрессирует к младенческим эпохам. Ну и, конечно, что означает этот регресс как признак той разновидности смеха, что становится значимой именно в XX в., объяснил М. Бахтин в своей знаменитой книге, во многом не только обогатившей, но и определившей гуманитарную мысль второй половины XX в. Ведь Бахтин не искусствовед и даже не филолог, хотя ему пришлось писать только о литературе, а именно культуролог.

Кстати сказать, идея регресса в психике как предпосылка смеха у Бахтина явно возникла не без влияния Фрейда, ведь в 20-е гг. он написал книгу о Фрейде. Только вот то, что З. Фрейд называет регрессом в психике, у Бахтина предстает совсем не регрессом, а скорее прогрессом. Почему? Наверное, выдающиеся мыслители не всегда делают все вытекающие из их открытий выводы.

Смысл открытия Бахтина можно истолковать так. Каждый раз, когда в истории искусства разворачивается смена циклов и отработанные, перестающие осуществлять эстетически формы уходят в прошлое, происходит возврат к исходной точке цикла, к тому, что мы называем архаикой, которая включается в качестве составленного элемента в те новые формы, становление которых разворачивается в пространстве нового цикла. Нечто подобное уже утверждали наши формалисты в 20-е гг., но только они имели в виду исключительно литературу, и вопрос о смене циклов они не ставили. Хотя мы должны отметить, да, собственно, после фундаментального исследования О. Ханзен-Леве это нельзя считать нашим наблюдением, В. Шкловский с его идеей деавтоматизации, или остранения, по-своему изложил идею А. Бергсона. Не случайно остранение как универсальный прием стало отмычкой при входе в стихию смеха.

Это касается и смеха. Тот прирученный модерном смех, подвргающий уничтожению все, что отклоняется от нормы, то есть от разума, что имело место на протяжении всего Нового времени, свое отработал. Он выродился. Правда, именно этот вид смеха навязывался в тоталитарных режимах. Идея социализма была нормой, а все, что ей не соответствовало, подвергалось осмеянию. Это был одномерный, сатирический, уничтожающий смех. Но это ведь не просто смех, который Бахтин обозначает как официальный. Этот смех, вызванный к жизни модерном, в то же

время был показательным для всей европейской культуры в целом. Вернее, большого периода в ее истории. Иные формы смеха вытесняла не просто власть, а культура, функционирующая, в частности, и как цензура.

Развертывающаяся в XX в. смена циклов в истории культуры потребовала иных форм смеха. И они приходят из доистории, из ритуалов и мифов, из тех форм, что еще продолжали функционировать в низовых, маргинальных формах. Ведь Чаплин, как показывает Г. Козинцев, как раз и вышел оттуда. И вот следует, конечно, разобраться в том, что приходит на смену и что нами еще не до конца осмыслено. Применительно к этой проблеме выделим несколько принципиальных аспектов.

Первое – это то, что на архаических фазах в истории культуры, когда история искусства еще не началась, никакой изоляции комедии как жанра от других жанров не было. Аристотель прошел мимо того обстоятельства, что, оказывается, комедия в ее первоначальных формах есть не что иное, как пародия на трагедию¹¹, и, следовательно, рассматривать ее как самостоятельную не имеет смысла. Тогда ничего не понятно. Да и жанров еще не было. Просто по той причине, что сами жанры еще не сложились.

Это хорошо объяснила О. Фрейденберг. Критикуя опять же эстетику и подход Гегеля, она, как ученица Марра, выдвинула генетический подход и, следовательно, призвала рассматривать все те формы комического и трагического, которые существовали в виде эмбрионов тех будущих жанров, которые впервые будут рассмотрены Аристотелем уже как сложившиеся и самостоятельные. В качестве примера обратимся к мифологическому герою или, что точнее, «культурному герою».

Пожалуй, самое важное, что характерно для смеха, сосредоточено в фигуре трикстера. Все выдающиеся комики, будет ли это Чаплин, Тото, Альберто Сорди, Игорь Ильинский, Бастер Китон или Аркадий Райкин, воспроизводят эту фигуру. Но ведь в истории культуры и, следовательно, мифологии было время, когда трикстера как самостоятельной фигуры не было. Это было второе лицо главного героя, который совершал героические подвиги и, преследуя какие-то благородные цели, погибал. Он сам себя возвеличи-

¹¹ Фрейденберг О. Поэтика сюжета и жанра. М., 1997. С. 163.

вал, но и сам себя подвергал осмеянию. Юнг пишет: трикстер – это бог, человек и животное в одном лице¹².

Тут придется снова вспомнить Мейерхольда. Когда в конце жизни он разрабатывал замысел постановки пушкинского «Бориса Годунова», у него возникла мысль главную роль поручить Игорю Ильинскому, успевшему к тому времени уже закрепить за собой амплуа комического актера. Этот замысел не осуществился, да и спектакль не был поставлен. Но это не была лишь какая-то минутная интуиция. Все было продумано и выношено. И об этом свидетельствует следующее высказывание мастера. Так, в докладе 1925 г., посвященном спектаклю «Учитель Бубус», Вс. Мейерхольд говорит: «Правда, мы все время сидим на комедии, это очень хорошо, – мы готовим себя к трагедии, а к великой трагедии можно подойти только путем комедии – через комедию к трагедии, потому что мы подходим именно путем трюков. Но если мы этот трюковый материал не будем проверять как таковой, не будем бдительно относиться к тому, что уже до нас выработано, то мы можем иметь свой комедийный штамп, который может нас погубить»¹³.

Следовательно, этот прием совмещения трагического и комического уже трудно назвать архаическим. Это как раз прорыв великого режиссера в тот самый большой опыт человечества, о котором писал Бахтин. Просто удивительно, как практика и теория искусства одновременно отреагировали на культурные сдвиги.

Обратим внимание еще на одну архаическую черту смеха, которая сегодня, в эпоху обострившихся отношений между народами, что нередко оборачивается военными столкновениями и жертвами, особенно актуальна. Эта черта также позволяет поставить вопрос о функциях смеха – и совсем не в смысле Бергсона. Видимо, разобраться в природе смеха можно лишь в том случае, если поставить вопрос о наличии у смеха тех или иных функций. Но можно уточнить: социальных функций. Что это значит? Можно определить смысл смеха не только по тому, что таким редким талантом обладает тот или иной драматург или режиссер, но и по тому, есть ли у тех, кому смех предназначен, потребность в смехе, как, впрочем, в той или иной разновидности смеха. Значит, комическое – это не

¹² Юнг К. Указ. соч. С. 347.

¹³ Мейерхольд В. Статьи. Письма. Речи. Беседы. Т. 2. М., 1968. С. 86.

только содержание произведения, но и привносимое в это произведение публикой или обществом ожидание.

Для понимания смеха на ранних этапах истории, которые обычно из истории искусства исключаются, характерно не только тесное переплетение отдельных жанров, в частности комедии и трагедии, но и то, что можно было бы назвать диалогичностью. Чтобы выявить эту диалогичность, необходимо перестать связывать смех исключительно с театральными подмостками и найти его формы, пронизывающие отправления самой жизни. На ранних этапах истории смех неустраим из процессов взаимодействия между разными этносами, сообществами, территориями, а внутри названных коллективов – между их частями. На этих этапах истории смех был выражением агона, состязания, противостояния.

В реальной истории между названными сообществами постоянно возникали конфликты, которые могли перерасти в кровавые столкновения. Чтобы избежать жертв, а следовательно, и вообще столкновений такого рода, культивировали такие словесные поединки, в которых разрешались ругательства, оскорбления, инвективы и т. д. Искусством ведения таких агонов владели все стороны. Но было бы неверным такие смеховые агоны исчерпывать оскорблениями и поношениями. Такое использование смеха как раз и характерно для Нового времени, когда смех свели к одной его разновидности – сатире. Именно эту особенность смеха как раз и пытался объяснить А. Бергсон.

Но нагнетание конфликтности и противостояния в агоне – только одна сторона. Это, так сказать, лишь способ довести агон до крайней степени провоцирования эмоций. Это только одна сторона такого смехового агона. Другая сторона связана с изживанием чувства вражды. Следовательно, предполагалось, что кроме оскорблений в таком агоне могли употребляться и смягчающие средства. Получается так, что такие смеховые агоны развертывались в духе катарсиса, как это описано у Аристотеля. Но на этот раз по принципу трагедии воспринималась и комедия. Вот, выявляя эту диалогичность, происходящую в форме агона, мы и получаем возможность поставить вопрос и об очень существенной проблеме – эффективности смеха, а следовательно, о его социальной функции. Наверное, таких функций у смеха может быть много. Но катартическая функция, свидетельствующая

щая об изживании, преодолении вражды и насилия, будет одной из самых существенных.

В качестве иллюстрации сошлемся на агон из истории средневековой Руси. Он происходил между тем, что позднее назовут Великороссией и Малороссией. Так, в «Повести временных лет» повествуется об апостоле Андрее, путешествующем по земле и оказавшемся на берегах Днепра. Автор утверждает, что ему понравилось одно место. Он поставил в этом языческом месте крест. Отсюда началась христианизация Руси. Место это – Киев. «И утром, встав, сказал бывшим с ним ученикам: «Видите ли горы эти? Так на этих горах воссияет благодать Божия, будет город великий и воздвигнет Бог много церквей». И взойдя на горы эти, благословил их и поставил крест, и помолился Богу, и сошел с горы этой, где впоследствии будет Киев, и пошел вверх по Днепру»¹⁴.

Совсем другое наблюдает апостол, когда он появляется в Новгороде. Речь идет уже не о сакральном пространстве, а о таких нравах и привычках, которые являются истинно языческими. «И пришел к славянам, где нынче стоит Новгород, и увидел живущих там людей. Каков их обычай и как моются и хлещутся, и подивился на них. И пошел к варягам, и пришел в Рим, и поведал о том, скольких научил и кого видел, и рассказал им: «Диво видел я в славянской земле, когда шел сюда. Видел бани деревянные, и натопят их сильно, и разденутся, и будут наги, и обольются мытьем, и возьмут веники, и начнут хлестаться, чуть живые, и обольются водой студеною, и только так оживут. И творят это постоянно, никем же не мучимые, но сами себя мучат, и то творят не мытьем себя, а мученьем»¹⁵.

Очевидно, что в этом впечатлении апостола о новгородском обычае есть оценка. А в ней – отношение к нижегородцам. Мы не поймем сути этого отношения, если не примем во внимание оппозицию между киевлянами и новгородцами. Судя по всему, автор предания о путешествии на Русь апостола Андрея представляет интересы киевлян. Автор ставит перед собой задачу продемонстрировать приобщенность русской земли к учению Христа. Посещение апостолом Андреем Руси – свидетельство такой приобщенности.

¹⁴ Библиотека литературы Древней Руси. СПб, 1997. С. 133.

¹⁵ Там же. С. 133.

Это показатель христианской идентичности славян. Однако очевидно, что из всех территорий апостол выделяет именно киевскую землю, на которой он ставит крест. Отныне славяне становятся христианским народом.

А вот что касается жителей Новгорода, то получается, что они предстают еще во многом язычниками, раз позволяют себе такой странный обряд омовения. Здесь явно ощущается осмеяние этого обряда, но в то же время и самих новгородцев. Неудивительно, что эта редакция киевской летописи имела последствия. И не могла не иметь, ведь новгородцы поняли суть такой интерпретации и скрытую в ней насмешку. Они не могли на нее не отреагировать. Так появляется новгородская редакция летописи. Смысл этой редакции Е. Голубинский передает так: «Естественно, что новгородцы не желали остаться осмеянными. И вот в ответ на киевскую редакцию появилась редакция новгородская. Не хотел или не умев ответить на насмешку одинаковою насмешкой, новгородцы вознаграждают себя тем, что стараются возвысить себя над киевлянами. Говоря о Киеве то же, что и выше, редакция новгородская умалчивает о банях новгородских и вместо того говорит, что в области новгородской апостол проповедовал слово Божие и оставил на благословение свой жезл. То есть новгородцы отвечают в своей редакции киевлянам: у вас в Киеве апостол ограничился только тем, что поставил крест на пустых горах, у нас же сделал гораздо больше, заявил к нам свое благоволение более осязательным образом»¹⁶.

Обратим внимание на то, что в таких смеховых агонах позволительны не только ругательства и инвективы, оскорбления и поношения. Если они и позволительны, то только в шутовом, то есть игровом духе. Иначе такие агоны лишь подталкивают к насилию. Этот смех, следовательно, исключает преимущественно сатирический, то есть однонаправленный смех, направленный на того, кого подвергают осмеянию, на сообщество чужаков, но в том числе и на себя. Лишь в этом случае смех в форме игры способен изживать взаимную агрессию и способствовать примирению.

Хочется задать вопрос: что сделало искусство за два последних десятилетия, когда непонимание между двумя славянскими наро-

¹⁶ Голубинский Е. История русской церкви. Т. 1, период первый, киевский или домонгольский. 1 пол. 1 тома. М., 1901. С. 26.

дами – Россией и Украиной нарастало? Все занимались собой, все обогащались. И хочется вспомнить в связи с этим Ф. Достоевского, утверждавшего, что войны вызревают в мирное время, когда разворачивается вакханалия обогащения и, следовательно, разединения. Следовательно, вина за жертвы, за кровь, что сейчас проливается в Донбассе, лежит на всех сторонах.

Что подвигает нас к тому, чтобы рассматривать комическое в том числе и на том этапе истории, которая разворачивается как предыстория искусства? Хочется в смехе выделить то, что интересует не только искусствоведа, но и культуролога. Искусствовед изучает смех в тех формах, в которых смех оформлен в жанр. Но этой трансформации из ритуала и мифа в жанр, а значит, в историю искусства предшествует ментальная стихия. То, что закрепляется в жанре, первоначально возникает как сгусток той или иной эмоции коллективного характера. Необходимо различать ментальность, окрашенную тем или иным эмоциональным комплексом, с одной стороны, и эмоциональный комплекс, получающий выражение уже в жанре.

Для чего это различие необходимо? Мы ставим своей целью рассмотрение соотношения смеха и культуры. Но точнее было бы ставить вопрос так: тип смеха и тип культуры. Важно поставить вопрос о специфике смеха в русской культуре. Вернемся к вопросу, поставленному философом В. Базаровым. Как мы, русские люди, смеемся, смеемся ли и над чем смеемся? Смеемся много или мало? Когда такие вопросы ставишь, то тут важно посмотреть на самих себя взглядом постороннего. Как, например, у Монтескье в «Персидских письмах» восточные люди воспринимают нравы западных людей.

Процитируем некоторые наблюдения над первыми спектаклями, поставленными во Франции по пьесам русских драматургов в конце XIX в. Они опубликованы в журнале «Театр и искусство» за 1987 г. Просмотрев спектакль «Гроза» по пьесе А. Островского «Гроза», один из французских критиков пришел к выводу: полное отсутствие у русских страха показаться смешным («Наивной душе чувство смешного неизвестно»). Русские все еще ощущают соблазн греха и тем самым продолжают сохранять средневековую ментальность. «Эти далекие люди, разумеется, с некоторыми русскими особенностями, – рассуждает один из критиков, – находят-

ся в том же состоянии души, в каком находились наши отцы в Средние века. И эту постоянную озабоченность насчет греха, которая идет рука об руку, как ни в чем не бывало, с самыми насильническими и зверскими инстинктами, можно сколько угодно встретить в наших «мистериях». И самое забавное – то, что душевные настроения, которым у нас уже стукнуло 400 лет, выражаются неизвестными «письменными людьми», столь же наивными, как, и окружающие их современники, но и писателями, по-видимому, образованными и обладающими значительной способностью наблюдения»¹⁷.

Мы уже цитировали высказывание философа начала XX в. В. Базарова, констатирующего в России какую-то исключительную смешливость. Такое ощущение, что в нашей культуре эта смешливость выходит на первый план и все остальное затмевает, в том числе и трагическую сторону бытия. Но так ли это? По этому поводу можно припомнить, с чего начинается известная ранняя работа Ф. Ницше о происхождении трагедии. Если исходить из того, что написано о греках, пишет Ф. Ницше, то получается, что это удивительно веселый и оптимистический, жизнерадостный народ, а жизнь греков что-то вроде сплошного праздника.

Подобное поверхностное восприятие культуры греков философ разрушает. Сверхзадача его работы заключается в том, чтобы выявить трагическую сторону жизни греков. А иначе как объяснить, что в этой культуре трагическая ментальность получила выражение в жанре трагедии? И он отыскал эту трагическую сторону жизни греков.

Посмотрим с этой точки зрения на русскую культуру. Можно ли согласиться с точкой зрения Мейерхольда, который не находил в России Корнеля? В 1915 г., когда он ставил в Александринском театре «Маскарад» Лермонтова, он в одном из своих выступлений задавал вопрос: «Где, укажите, у нас в России наш Корнель и наш Расин?»¹⁸ Хочется поставить вопрос так: если такая смешливость у русских наблюдается, то почему же одним из самых ярких классиков в России оказался Гоголь, который задолго до Кафки открыл абсурдизм? Вопрос почти на уровне Ф. Ницше.

¹⁷ А. К. Русская драма во Франции // Театр и искусство. 1887, № 33. С. 578.

¹⁸ Мейерхольд В. Статьи. Письма. Речи. Беседы. Т. 1. М., 1968. С. 301.

Дело в том, что в реальной истории встречаются культуры, логика развития которых особенно в плане становления, а следовательно, обособления и функционирования жанров отличается от логики других культур. Что имеется в виду? Не во всех культурах те самые разные эмоции, которые составляют психологию людей, получают выражение в самостоятельных и развитых жанрах. Можно выделить культуры, в которых комедия как жанр не прошла полного цикла развития и не достигла развитых форм, позволяющих говорить о самостоятельных жанрах. То же самое можно сказать о трагедии. Это не означает, что тот или иной народ не переживает эмоции, получающие выражение в трагедии или комедии.

В данном случае постановка вопроса Ф. Ницше по поводу отсутствия трагедии в ментальности греков, которое он фиксирует у некоторых авторов, весьма показательна. Философ констатирует: трагическое начало у греков присутствует. Ницше делает открытие, после которого можно сказать: Винкельман отдыхает. Оказывается, ощущение трагического у греков имело место. Да и как ему не иметь места, если это тот самый народ, у которого трагическая ментальность получила выражение в трагедии как жанре?

Таким образом, в некоторых культурах отдельные жанры не проходят все фазы развития, а застревают на каких-то промежуточных фазах. Может создаться впечатление, что это какие-то несовершенные культуры. Смотрите, что получается у Бахтина, когда он говорит о русской культуре. Разновидность смеха, которую он анатомизирует в своей знаменитой книге, в концентрированном виде проявляется в карнавале. Так получилось, что в истории на разных ее этапах последовательно возникали разные формы выражения смеха. Иногда не последовательно, а одновременно. Но со временем некоторые из них отмирали как самостоятельные. В реальности они растворялись в карнавале, который вбирал в себя все эти формы. И в конечном счете оставался лишь карнавал. Собственно, так иногда случается и с жанрами. Но, говорит Бахтин, этого в русской культуре мы не наблюдаем¹⁹. Нет, здесь карнавал отсутствует. Не сложился. И даже усилия Петра Первого его привить не имели эффекта. А смех между тем получил выражение в разных

¹⁹ Бахтин М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. М., 2014. С. 316.

формах традиционной культуры, которые доживают вплоть до наших дней, да и просто в формах самой жизни.

Как к этому относиться? О чем это свидетельствует? Об ущербности, несовершенстве, незрелости культуры? Едва ли. Разве можно это утверждать применительно к русской культуре? Но оставим карнавал и вернемся к жанру. Конечно, комедия как жанр в России сформировалась давно. Было что подвергать осмеянию. Достаточно открыть сатирические журналы, издаваемые Новиковым. Но ведь, как уже отмечалось, комедия сопровождает трагедию. И снова задаемся мейерхольдовским вопросом: где в России Корнель и Расин? Да вообще-то здесь все трагедия. Но это несерьезно. Видимо, в ментальности русского человека есть и то и другое: и комедия, и трагедия. Но здесь какой-то особый сплав этих стихий, которые в обретении самостоятельности как бы не достигли высшей точки развития. Словно они застряли на какой-то промежуточной фазе. Вот и получается: в ментальности то и другое есть, да и как не быть, когда народ пережил три революции, Гражданскую войну и две мировые войны. А вот с жанрами четкости все же нет.

Правомерно ли так ставить вопрос? Сошлемся на С Эйзенштейна, который, как известно, много почерпнул у Мейерхольда. И когда Мейерхольд высказывался о спектакле Эйзенштейна «Мудрец» по пьесе А. Островского «На всякого мудреца довольно простоты» (известно, что в этом спектакле, поставленном в духе эксцентризма, был впервые опробован знаменитый принцип «монтажа аттракционов»), он мимо этого своего влияния на Эйзенштейна не прошел. Так вот проявивший активный интерес к восточной культуре, в том числе к средневековым формам японского и китайского театра Но и Кабуки, Эйзенштейн отметил интересную закономерность, характерную для всех этих форм и вообще для восточной культуры.

Следуя логике психоанализа, а в еще большей мере – культурно-исторической школе в психологии Л. Выготского, Эйзенштейн в китайском и японском театре обнаружил те формы, которые были характерны для античной культуры и которые в ходе исторического развития были преодолены в европейской культуре. Они в своем развитии как бы остановились. Оказавшись законсервированными, не достигая того состояния, которое в западном сознании принято

считать высшей точкой развития. Но это в сознании западного человека.

Вот тут-то и возникает мысль об актуальности высказанной мысли автором из «Ежегодника императорских театров», а именно: русскому театру созвучен не столько античный, сколько средневековый театр. В подтверждение этой мысли опять же сошлемся на признания французских театральных критиков по поводу пьесы А. Островского. Но параллель между Средними веками и новой реальностью вообще оказалась соблазнительной. Не случайно XX век был назван «новым средневековьем», и этого мнения придерживался не только Н. Бердяев, но А. Швейцер и У. Эко.

Но дело, конечно, не в этом. Дело в том (и здесь снова приходится вспоминать Бахтина), что смех соседствует не только с трагическим, но и со страхом, хотя Аристотель не рассматривает трагедию без провоцирования страха. Дело еще и в том, что в начале XX в. в русской ментальности возрождаются апокалиптические настроения. И это, видимо, определяющий фактор в том, что комическое всегда активизируется, когда разворачивается надлом и распад государственных структур (а применительно к России следует говорить о надломе и распаде империи). Тот же Бахтин утверждает, что в такие эпохи разворачивается карнавализация сознания. Смех провоцируется страхом, связанным с реабилитацией апокалиптики.

С. Булгаков зафиксировал это возвращение к апокалиптическим настроениям в начале XX в. Он пишет о возрождении апокалиптических настроений в России этого времени. «Это, — пишет он, — разлито в нашей духовной атмосфере и питает такое характернейшее движение наших дней, как социализм, прорывается в кровавом и хмельном энтузиазме революций с их зелотизмом, но и с их истерическим прорывом. Наше ухо оказывается особенно чутко, когда прислушивается к биению исторического пульса хотя и отдаленных, но сродных эпох»²⁰.

Проведенная параллель вовсе не означает ущербности и недоразвитости русской культуры. Когда Эйзенштейн касается подобной консервации японской и китайской культуры на определенных состояниях, он ведь не имеет в виду ограниченность этих культур.

²⁰ Булгаков П. Апокалиптика и социализм // Булгаков П. Сочинения в 2-х томах. Т. 2. М., 1993. С. 377.

Наоборот, мы как-то привыкли употреблять по отношению к этим культурам слово «мудрость». Они и в самом деле мудро устроены и мудро функционируют. Это только свидетельствует об их уникальности.

Судя по всему, нечто подобное происходит и с русской культурой. Что имеется в виду? Всем известно, что с реформ Петра Первого в русской культуре опускались в ее бессознательное комплексы, привитые византийской культурой. В том числе и еще более древние (если, конечно, согласиться с евразийцами и, в частности, историком Вернадским) пласты русской культуры, связанные с Востоком. То и другое, кстати, активизируется в начале XX в. Так вот то, что происходит в России, происходит под воздействием западного искусства, в частности классицизма, барокко, романтизма. А раз классицизм, то жесткое жанровое разделение. Однако в XIX в. начали появляться гении, которые никак не укладывались в западную эстетику. Возникнув в XIX в., она стала весьма влиятельной.

Все началось с Гоголя, который эстетическим установкам явно не соответствовал, хотя очевидно, что романтизм оказал на него влияние. О том, что не соответствовал, скоро забыли. Начали воспринимать, как могли и как умели. Более глубокое понимание Гоголя пришло с XX в. Этот железный век прояснил то, что в Гоголе не прочитывалось. А. Белый в книге о Гоголе попытался это объяснить.

Вопрос о непонимании Гоголя обсуждал и Бахтин, посвятив этому специальную работу²¹. Проблема понимания и непонимания – универсальная проблема. Эстетика, которой придерживались художественные направления на Западе, стала барьером для понимания многих гениев, в том числе Шекспира, Сервантеса и, конечно, Рабле. Когда Бахтин пытается разобраться в причинах непонимания Гоголя, он ведет свою линию, а именно утверждает, что в Гоголе есть то, что характерно и для Рабле, то есть древние пласты культуры, предшествующие становлению жанров. Утрачен ключ к поэтике Рабле, не понят и Гоголь.

Представляется, что объяснение может быть другим. Чтобы это понять, обратимся к известному в истории литературы факту –

²¹ Бахтин М. Рабле и Гоголь // Бахтин М. Творчество Франсуа Рабле... С. 686.

неприятию гоголевской поэтики В. Розановым. Розанов утверждал, что Гоголь оказал и продолжает оказывать громадное воздействие на ментальность русских. Можно ли возражать философу? Конечно, нет. Власть гения безгранична. Именно гению дана возможность прояснить ту неопределенную и расплывающуюся стихию, которую историки школы «Анналов» обозначили как ментальность. В. Розанов как раз и имеет в виду, что Гоголь навязал, внедрил в психологию русских тотальную, универсальную оценку. Она связана с критикой, даже якобы с отрицанием, неприятием русской действительности. В его произведениях нет ничего светлого, оптимистического, положительного.

Реагируя на критику в свой адрес, сам Гоголь, как известно, в качестве положительного начала называл смех. Но этот смех у него имеет обратную, изнаночную сторону, что и ощутил Пушкин, когда Гоголь читал ему «Мертвые души». Не случайно, когда говорят о Кафке, вспоминают Гоголя и когда говорят об абсурдизме – тоже. Надо отдать должное Розанову. Он четко сформулировал то, что вообще-то подразумевалось, ощущалось, но что обходили, избегали, отвергали и выводили на первый план все-таки то, что соответствовало духу модерна, что соответствовало XIX в.

В самом деле, ведь гоголевский смех не вписывается в установки модерна. Здесь вовсе не стоит вопрос о норме и отклонении от этой нормы отдельных персонажей, которые необходимо подвергать осмеянию. Здесь не общество судит тех, кто отклоняется от его установок. Само общество, как и представляющие его люди, изображаются как преисподняя, ад, царство смерти. Не случайно с начала XX в. так популярны стали гностики. И это мировосприятие вольется в экзистенциализм. Тогда и Гоголь станет больше понятным. Бахтин тоже утверждает, что эти присутствующие у Рабле образы смерти усвоены и использованы Гоголем.

Видимо, новации Гоголя связаны с тем, что у него комическое возвращено к тому состоянию, когда оно не обособлено от трагического начала, когда то и другое находится в тесной взаимосвязи. Такое состояние и в самом деле не соответствовало установкам эстетики в ее западном варианте, то есть оптимистической эстетике модерна, которая с некоторых пор оказывается в кризисе и ныне, в эпоху постмодернизма, переживает очередной упадок.

Вернемся к теме соотношения ментальности и комического жанра и попробуем – правда, с большим запозданием – возразить Розанову. Верно ли был поставлен философом вопрос, когда он утверждал, что Гоголь сделал большую ошибку, навязав русской ментальности четкую форму ее выражения, внедрил, впечатал ее в коллективное сознание и тем самым извратил ментальность русских? «Его (Гоголя. – Н. Х.) воображение, – пишет Розанов, – не так относящееся к действительности, не так относящееся и к мечте, растлило наши души и разорвало жизнь, исполнив то и другое глубочайшего страдания»²².

Розанов исходил из того, что эта ментальность была совершенно другой, более оптимистической, жизнеутверждающей и праздничной. Но можно поставить вопрос и так. Видимо, то, что Розановым обозначается как гоголевское начало, уже присутствовало в этой самой ментальности и до Гоголя, но не могло получить выражения в жанре, причем в самостоятельном жанре. Эта ментальность и не получала выражения в самостоятельном жанре, и не могла получить по той причине, что так уж устроена русская культура. Она в принципе отвергает принцип самостоятельности, который навязывается эстетикой классицизма и вообще эстетикой в ее модернистском варианте, что, конечно, не является синонимом всей западной эстетики. Это как в японской или китайской культуре, диктующей консервировать те состояния, которые западная культура преодолевает, устремляясь к принципу обособленности жанров.

Вот и получается, что Гоголь стоит у истоков того, что обычно называется трагикомедией. Но это вопрос не теории литературы, в которой теория жанров является одним из разделов, а ментальности и строения культуры. Это именно культурологический аспект смеха.

Когда вопрос неприятия Розановым эстетики Гоголя обсуждает В. Базаров, он отрицает тезис философа о том, что последующие писатели и драматурги Гоголя не продолжают. Ну так ведь Базаров еще не знал, когда писал о Гоголе, что появится Булгаков. Но обратимся не к Булгакову, а, скажем, к Чехову. В самом деле, один из самых сегодня популярных во всем мире драматургов – Чехов, что вообще-то не может не вызывать гордость, он продолжает Гоголя или представ-

²² Розанов В. Легенда о Великом инквизиторе Ф. М. Достоевского. Опыт исторического комментария с присоединением двух этюдов о Гоголе. СПб, 1902. С. 134.

ляет по отношению к нему совсем другое? На эту удочку попался даже ранний Мейерхольд. Странно, но он почему-то в Чехове видел драматурга на время и даже уже констатировал, что его время прошло. И уж никак он не усматривал преемственности между Чеховым и предшествующими ему другими выдающимися русскими драматургами. Цепочка, которая им намечалась в пределах XIX в., на Чехове вроде бы обрывалась²³. Но зато позднего Мейерхольда посетила радость открытия. В выстроенной им цепочке место Чехову все же нашлось. Не случайно он и сам обращается к Чехову.

Этому, конечно, способствовало то, что у Чехова нет только и просто трагедии, как нет и комедии в чистом виде. То и другое у него существует вместе. Но сегодня открытия в русской культуре становятся универсальными. То же и с Булгаковым. Вот уж кому удалось прорваться в то, что Бахтин называет большим опытом человечества. Вот уж кому удалось реализовать то, что мучило А. Белого и что он хотел реализовать, но не всегда мог.

В. Розанов утверждал, что постгоголевская эпоха в литературе и театре свидетельствует о том, что традиция Гоголя и Салтыкова-Щедрина обрывается. Едва ли это так. Другое дело, что то, что в русской культуре является ментальностью и что у Гоголя представало в виде жанра, снова выходит за его пределы, как и за пределы вообще искусства в саму ментальность. И тогда даже после революции, как констатировал Н. Бухарин, вновь ожили гоголевские кувшинные рыла и щедринские образы. В журнале «Революция и культура» он писал: «Галерея щедринских героев, перекрасивших свои штаны, напяливших на себя другие исторические костюмы, могла бы без особого труда быть обнаружена в нашей действительности»²⁴.

Вот и получается, как пишет В. Базаров еще в 1916 г., нет у нас ни подлинной комедии, ни подлинной трагедии. Одна сплошная трагикомедия. И в искусстве, и в жизни. Да, настаивает В. Базаров, смех продолжает жить. По-прежнему «щебечут» и «чирикают» многочисленные журналисты и публицисты о своей любви к отечеству и о возрождении России и призывают других смотреть на мир бодро и празднично. Они даже восхваляют народ за его бесконеч-

²³ Мейерхольд В. Статьи. Письма. Речи. Беседы. Т. 1. М., 1968. С. 185.

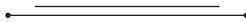
²⁴ Бухарин Н. Культурные задачи и борьба с бюрократизмом // Революция и культура. 1927, № 2. С. 5.

ное терпение, за жертвенность, твердость и невозмутимость в бедствиях. Парламентарии тоже демонстрируют предельную активность, творят новые законы и постановления.

Нельзя в связи с этим законотворческим рвением российских парламентариев еще раз не процитировать высказывание В. Базарова. Оно свидетельствует о том, что смех постоянно перемещается со сцены на улицу, в саму жизнь. «Ведь уже сорок лет тому назад отцы наши смеялись, почитывая Щедрина, — пишет В. Базаров. — Много воды утекло с тех пор, сменились поколения, народилась российская «конституция», а щедринские персонажи живехоньки; по-прежнему они возглавляют собой нашу общественность; по-прежнему — и даже еще гораздо ярче и колоритнее прежнего — пишут свои циркуляры; с неслыханной в щедринские времена непринужденностью и развязностью разыгрывают свои административные арлекинады. Коллекция «щедринских типов» — и как раз в самом центральном ее пункте — обогатилась новыми фигурами, превосходящими по своей виртуозной нелепости все, что когда-либо издавала фантазия сатирика. Но чем смешнее, тем прочнее; побить рекорд нелепости, изобрести и воплотить в административной практике такой фортель, до которого не додумался еще ни один юморист, — значит упрочить свое положение, обеспечить себе карьеру. Поэтому наш, если можно так выразиться, общественный смех наполняет весельем и радостью сердца осмеиваемых, болью и стыдом отзывается в сердцах смеющихся»²⁵.

Эти наблюдения и заключения философ сделал ровно 100 лет назад. Трудно согласиться с тем, что в русском смехе что-то кардинально изменилось.

²⁵ Базаров В. Заколдованное царство // Летопись. 1916, № 4. С. 207.





Марк Розовский

«Анна Каренина» Постановочное решение

1. Афиша удивит: «Владимир Набоков, “Анна Каренина”». Разве не Лев Толстой?

Поэтому следует приписать: лекция. А чтобы быть более точным: *lection*.

Сделать это надо только в программке. Ссылка необходима, ибо должна до спектакля раскрыть его тайну.

Владимир Набоков, как известно, читал лекции по русской литературе для американских студентов. Отсюда — *lection* по-английски.

Но Толстой должен присутствовать, ведь он основной автор. Он автор первоисточника, то есть романа, который восхитил Набокова, да и весь читающий мир.

Набоков стал исследователем романа, не просто читателем. Он скрупулезно всматривается в каждое слово Толстого, в каждую страницу, в каждый образ: он пытается понять всю персонажную архитектуру романа, рассекретить все его переплетения и тонкости, дать свою собственную, набоковскую, концепцию ПРОЧТЕНИЯ гениальной вещи с единственной целью — распознать, почему она гениальна. Он поверяет алгеброй гармонию. Он хочет знать незнаемое.

В какие-то моменты его лекции даже кажется, что Набоков чуть ли не завидует Толстому, где мастерство приводит его в восторг.

При этом надо помнить: Набоков мало кем восхищался из своих коллег по литературе, громил всех направо и налево, а тут... Тут преклонение, иного слова не подберу. Этакий «стокгольмский синдром» в мире словесности...

Литературоведческий анализ Набоков делает искусством. Причем своим, чисто набоковским искусством – с отчаянно смелыми гипотезами, домыслами, дорисовками и публицистикой, в которую он то и дело впадает, ненавидя ее, публицистику, всеми фибрами набоковской души. Волшебный набоковский стиль и язык сохраняются в его лекции, преодолевая скучную наукообразность, – страсти бушуют, сопереживание и одержимость лектора увлекают, не могут не увлечь.

Это на самом деле очень опасно и всегда случается, когда писатель пишет о писателе. А в нашем случае опасно стократ, ибо об одном гении пишет другой гений.

Но в том и состоит сногшибательная неожиданность моей (извините, это не самохвальство, а констатация) чисто театральной идеи – совместить текст лекции с лучшими (главными) сценами из романа. Получится – не получится, понравится – не понравится – другой вопрос.

Спектакль продемонстрирует Толстого глазами Набокова, под ракурсом сверлящего взгляда Набокова. И это будет не очередная инсценировка (или экранизация), которым несть числа, удачных и менее удачных, а совершенно новая попытка освоить миры и смыслы великого романа. Нам важно открыть сотрудничество мастеров, переходящее в сотворчество.

Один классик, принадлежащий XX в., предлагает нам свое видение и толкование другого классика – из века XIX, но создавшего свой шедевр на все времена. Проект, созданный именно в год литературы 2015 году, был особенно уместным: этот наш, весьма неожиданный проект, в котором столь сегодня нужная в условиях, к сожалению, весьма заметной культурной деградации ПРОСВЕТИТЕЛЬСКАЯ функция будет сочетаться с размышлениями о фундаментальных человеческих проблемах – о семье, измене, безбожии, грехе и ответственности за грех...

Толстой-художник и Толстой-проповедник – кто нам важнее и ближе сегодня?.. А может, они все-таки неразделимы и Набоков был неправ?

2. Персонажная система (вкратце)

В романе, как и в спектакле, три пересекающиеся линии. Треугольник «Анна – Каренин – Вронский». Треугольник «Кити – Вронский – Левин» и треугольник «Стива – Долли – гувернантка». Анна изменяет Каренину с Вронским, Вронский изменяет Кити с Анной, Кити отвечает взаимностью на предложение Левина, Стива изменяет Долли с гувернанткой.

Все смешалось в доме Облонских, все смешалось в доме Карениных, все поломалось в судьбе Кити... Эти три узла взаимозеркалят и взаимодействуют. Это главные герои, и их переплетения должны обеспечить драму конфликтными диалогами и существом нравственной проблематики. Разобравшись «кто есть кто» в персонажной системе, мы приблизимся к толстовству, ради которого, собственно, и был написан роман. Нам важно с этим согласиться по той простой причине, что иначе мы не усмотрим, какие двигатели и моторы работают на основную мысль: человек не может жить во лжи и обмане, финалом такой жизни обязательно будет трагедия.

Еще один главный герой нашего спектакля – некий собирательный образ, состоящий из множества индивидуумов. Назовем его по слову графини Нордстон: «Наш развратный Вавилон». Это хор светских львов и львиц, взятых со страниц толстовского романа, исповедующего грешников и грешниц во всех их злчных значениях и проявлениях.

До начала связи с Вронским Анна была плоть от плоти этой светской жизни, она была встроенной в нее женой Каренина – значительного лица, стоящего где-то наверху иерархии, а потому совершенно недостижимого.

Разговоры актеров, что Каренина «надо делать молодым», как раз несостоятельны уже по той простой причине, что возраст дает солидность и значимость фигуре – без них драма Каренина будет обеднена. Каренин – заложник своей важности, он жертва происходящей ситуации, но от эпизода к эпизоду теряет свою беспомощность и растерянность, наоборот, к концу обретая силу и мощь хищника. «Великодушие» мужа Анна не в силах вынести, ибо он возглавляет корпорацию власти и пошлости. Жить ВНУТРИ этой корпорации Анна не может, а вырваться за ее пределы можно лишь благодаря высокой, всепобеждающей любви.

«Женщину считают глубокой – почему? Потому что у нее никогда не достанешь дна, – говорил Ницше и добавлял: – Женщина никогда не мелка».

Почувствовав охлаждение и отчуждение Вронского (у него дела – сравни с «делами» Эраста в «Бедной Лизе»), Анна качнулась в сторону самоубийства, равнозначимого самоспасению.

Высший свет общества, он же «наш развратный Вавилон», в сценическом выражении должен стать в спектакле той ведущей альтернативной силой, перед которой мечется загнанная Анна, отступает брошенная на железнодорожной станции («Вронского нет!») и падает под колеса пылящего паром поезда. В сущности, это история противостояния человека и железа, человека и колес, человека и системы лжи.

Груда железа, коверкающая живое тело, – это и сон, и реальность. Тоже лейтмотивный толстовский образ, раздавливающий человека. Мужик – Анна – есть совмещение катастрофы – беды с катастрофой – трагедией. Поток сознания у Толстого предвещает авангард Кафки, Джойса, Беккета и Пруста, вместе взятых. Это прорыв в литературу будущего. Одиноким герой в экзистенциальном окружении.

Анна одна. Против нее все. У Гамлета было то же самое. Вот только мотив мщения разный. В «Анне Карениной» – «Мне отмщение. Аз воздам» – то есть себе. В «Гамлете» «я» «воздам» всему преступному Эльсинуру.

Обратим внимание на эпиграф Бомарше, выведенный им из реплики его же пьесы «Евгения»: «Один рискованный шаг – и я во власти всего света». То же самое может сказать о себе и Анна. И при этом она делает этот самый «рискованный шаг».

Вавилон – не Эльсинор. Хотя парадигма Толстой – Шекспир имеет вид условной рокировки. В «Короле Лире» она ощутима в самом соответствии судьбы бежавшего из Ясной Поляны седого бородача и героя шекспировской трагедии, ушедшего в пустыню духа, – кто только не отмечал это поразительное сходство сюжета реального и сюжета художественного!..

Эти сопоставления чудесны, но они ничего не дают для постановочной работы.

Суть в другом – в диалоге псевдонравственности с живым проявлением сердечного чувства. Влюбленность Вронского в замуж-

нюю женщину и ее адекватный чувственный ответ взрывают так называемое общественное мнение, и счастье взаимного обладания оборачивается самым отвратительным несчастьем, смертоносным по существу. Жизнь не способна примирить и успокоить пылание страстей – в надвигающейся трагедии все будут по-разному виноваты, но у всех будет и своя правота. У каждой личности есть свое оправдание, но самопознание ведет только одна Анна, отчего и происходит после грехопадения падение меж колес. Нарочитости в этом никакой, зато правда торжествует.

Все симпатии Набокова на стороне Анны, хотя Толстой как автор толстовства отдает свои философские и человеческие предпочтения Левину, так и не получившему от женитьбы на Кити семейное счастье. Каренина жалко, ибо как муж он был поначалу обманут, но затем принялся обманывать сам, обещая развод, но так и не давая развода. Крах его карьеры – результат молвы (опять шекспировское слово!), и Анна, несомненно, нехорошая причина этого краха. Хотя и невольная.

События в романе наворачиваются как снежный ком, и мне следует следить за тем, чтобы то же напряжение росло и в пьесе. За счет чего этого достичь?

Прежде всего за счет психологического нагрева переживаний Каренина – ведь если бы не он, драмы не было бы!.. Каренин – главный носитель препятствий на путях любви Вронского и Анны, и потому чрезвычайно важно отцентрировать этого героя, возложив на него огромный по масштабу груз переживаний. Это глыбистый человек, в которого упирается и сюжет романа, и его философия.

Толстой умудряется выписать зло без всякой карикатуры, как говорится, на деталях: то Анна видит, что у него «уши оттопырены», то он агукает и мило бормочет свои «гули-гули» ребеночку Анны, то он роняет перчатку перед носом Вронского и успевает сам ее поднять, то от жуткого волнения заплетающимся языком произносит свое знаменитое «пелестрадал» вместо «перестрадал»...

Каренин – гигант в своем поведении, и его должен играть самый харизматичный актер труппы.

Стива Облонский... Мне почему-то кажется, что он должен быть внешне похож на Дягилева.

Холеное лицо сибарита, скрытого развратника. Но всегда весел и в своем жизнелюбии и постоянно пышущей энергичности не знает равных. Его способ порхать и получать удовольствие от каждого мига быстротекущей жизни, в которой порой встречаются разного рода неприятности – ну вроде того, что жена узнала о моей измене с гувернанткой, но... ничего страшного, упаду на колени, скажу «прости!» – и она простит! А куда она денется? Ведь шестеро детей!

И снова будет безоблачное счастье, и любимые рестораны «Эрмитаж» и «Англия», где самые лучшие устрицы – «шлюпающие и шершавые»!

Зерно характера неунывающего Стивы – простодушие, благодаря которому любой житейский катаклизм – мелочь, ничего не значащая и потому не заслуживающая остановки в движении жизни.

Характер Стивы – во всем поверхностного и по этой причине абсолютно непобедимого человека – с него как с гуся вода! – находится в полном противоречии с Анной, для которой ежеминутная ответственность – норма, а все, что с ней происходит, не есть купание в ванне с шампанским или дальнейшее плавание по течению, а сплошная мука и боль в поиске счастья.

Стива легок и обаятелен, ибо являет собой пример живого незадерживания на проблемах, – очень узнаваемый тип и сегодня.

«Образуется» – вот его девиз и корень, если можно так сказать о человеке без корней.

Он и Долли – таких пар тысячи тысяч. Да что там – миллионы!

Их благополучие мнимое. Что бы ни случилось в жизни, они найдут выход из любой встряски. Они прикроют любой возникший конфликт и сделают так, что все, кто знает, быстренько обо всем забудут, – и снова жизнь помчится на скоростях – таких, что дух захватывает. Впрочем, при чем тут «дух»?

В этом плане и Долли вполне стоит своего мужа. Скандал в семействе Облонских при всем его шуме и первоначальном крике – не более чем вынужденная показуха, надо было выпустить пар, поскольку крышечка заплесала.

Иное дело – скандал вокруг Анны и Каренина. Да, Долли включится, как включаются обычно житейски оснащенные любовным (или семейным) опытом дамы, когда суют свой нос в чужую постель, судачат, а потом дают советы, советы, советы...

Долли искренна, она хочет помочь Анне с разводом, но чего она добилась? Ничего она не добилась. Анна все равно гибнет, одинокая, раздавленная «советами», которым не суждено было сбыться.

Анна спасла Долли, сказав ей, что она простила бы мужа с его связью с гувернанткой. Она не выступает здесь как разрушительница. Хотя это ложь, но, как говорят, это «ложь во спасение».

А вот Долли нашептывает Анне другое. Она убеждает, что Вронский скоро покинет ее, увлекшись новой юной красавицей, новыми «туалетами» ... говорить ТАКОЕ изнывающей от любви Анне – значит рушить эту любовь, внушать Анне грязь, всесилье грязи перед чистотой...

Вот почему мещанское или, скажем так, чисто женское участие Долли в судьбе Анны, кроме горя, ничего не принесло женщине, задумавшей освободить от себя всех действующих лиц романа.

Семья Долли и Стивы держится на шито-крыто, то есть на вранье по взаимной договоренности. Для Анны неприемлем этот принцип с момента появления в ее жизни Вронского. Любовь не терпит обмана.

Далее – Левин и Кити.

Их история любви убедительно показывает, что даже сильные страсти, с которых все начинается, стирают чувства и со временем так же преобразуются в скуку и фальшь, если изначально во взаимности не было единства душ.

Левин обезумел от Кити, стал рабом своего желания, не верит в свои мужские достоинства, комплексует, изводит себя в мечтах о девушке, которая кажется ему богиней...

Но у Кити флирт с Вронским. Неудивительно, что Левин не симпатизирует князю, а когда тот на балу вдруг оказывается ошеломлен Анной и переадресовывает свой интерес в ее сторону, тотчас пользуется, так сказать, образовавшейся нишей и, подталкиваемый Стивой, проявляет невиданную смелость и просит у Кити руки.

Обиженная Кити, недолго думая, принимает предложение. И все было бы хорошо, если бы Левин (alter ego самого Толстого) не был увлечен толстовством как способом мыслить и жить в соответствии с этими мыслями. И все было бы еще лучше, если бы милая прелестница Кити не была чуток придурковата. Может быть, я слишком строг к ней и милоты бывает вполне достаточно для

сохранения дома и опять-таки пресловутого благополучия гранитного остова семьи, но только почему Кити, едва поселившись в деревне, где с упоением работает Левин над трактатами о пользе земледелия и вреде железных дорог для России, начинает дико скучать и тайно радоваться новым флиртам.

Толстой беспощаден к этой паре – он видит в Кити потенциальную изменницу, значит, бывшее безумие любви Левина – зря, этот ищущий истину человек обречен, разрыв с Кити неминуем, но для этого, вероятно, надо было писать новый роман – продолжение «Анны Карениной».

Опять обман, кругом обман. И хотя Анна ничего не знает о теперешних отношениях Кити и Левина, надлом уже произошел, и Левину, видимо, предстоит бежать из своего деревенского имения – куда? А куда глаза глядят – наподобие бегства Льва Николаевича от любезной Софьи Андреевны. Опрошение на выход, но мы увидим Левина с косой, занятого не только интеллектуальным, но и физическим трудом. В свете говорили, что Левин убил на охоте медведя, но с невинным зверьком по имени Кити ему справиться вряд ли удастся.

И все-таки роман кончается на Левине, на блестяще выписанном обращении к звездам, к Млечному пути с его «ответвлениями» и надеждой на победу добра. Тем самым Толстой подвигает нас к христианству, в котором покаяние превыше, чем сам грех, а жизнь сложнее, чем наши представления о жизни. Левин живет в мире идей и религиозных прозрений. Кити изначально чужда всему этому.

Роль Левина, пожалуй, самая трудная в спектакле. Почему? Да потому что толстовство сегодня полностью профанировано, идеи Толстого о единственно праведном человеке труда стерты, снисвелированы, обесцвечены – на сцену вышли бессовестные дельцы, агрессивные потребители роскоши, не слышащие зовы с небес. «Царство божие внутри вас. Окститесь!» – заклинал Толстой. Где там! Внутри нас пустота. Чтобы ее преодолеть, чтобы от нее избавиться, и надо читать и заново ставить Толстого. Например, «Анну Каренину».

Анна и Вронский

Дуэт в персонажной системе романа наипервейший. Роль Анны – мегароль мирового репертуара. Роль Вронского не скажу «служебная», но ее приклеенность к рассказываемой истории оче-

видна и носит сюжетобразующий характер. Роман называется не «Алексей Вронский», а «Анна Каренина» – стало быть, центральный посыл к читателю не мужской, а женский.

Есть главная героиня и остальные. Вронский в том числе.

«Анна Каренина» – психологический роман. Наша «Анна Каренина» – психологический театр. То, что он может быть и зрелищем, говорит о том, что «реализм без границ» присущ Толстому, а Набокову – еще в большей степени.

Анна подобна Еве, ощутившая себя женщиной, но попавшая под власть сатаны, она та самая Прекрасная дама, которая явлена была чуть позже – в высоко поэтичном разврате Серебряного века, она погрязла в запретных желаниях, но, сполна отдавшись красоте безграничной эротике, не испытывает никакого стыда. Почему? Ответ прост: потому что ЛЮБИТ.

«Брось меня! Брось меня! Брось! Брось! Брось!» – восемнадцать раз, истерично, потому что загнанная... Вронский должен ошалеть от ее выплеска. Эфрос когда-то учил своих актеров: «Молчание, но не спокойствие». Взрыв последует после молчания – Анна одна на сцене, накопление, и лишь потом куролесит. Это провокация, конечно, со стороны Анны, но от безвыходности. Она срывается, ибо чувствует тупик. Желчь должна быть, горечь... и вызов... Это как в стихе Ахматовой:

Полно мне леденеть от страха...

И дальше:

*Он не станет мне милым мужем,
Но мы с ним такое заслужим,
Что смутится Двадцатый Век...*

Впрочем, в нашем контексте номер века не важен.

Для Анны смерть – это как эзотерический уход в пустыню, в замкнутость после осознания греховности, за которым следует Апокалипсис. Самонаказание есть освобождение. Гармонизация души. Потому Анна бросается под поезд со счастливым лицом. Подтверждением этому уход самого Льва Толстого из Ясной Поляны. Как назвал премудрый Иван Алексеевич Бунин свой очерк

об этом уходе? «Освобождение Толстого». Так и конец жизни главной героини романа – «Освобождение Анны». Будто про нее у Пастернака:

*Прощайте, годы безвременщины
Простимся, бездне унижений
Бросающая вызов женищина!
Я – поле твоего сраженья.*

Грех бессилен перед любовью, израненной сплетнями и пошлостью. И эта всесильная любовь не имеет ничего общего с табуированными ограничениями, которые на словах провозглашаются высшим светом во всеобщем развратном Вавилоне, где все пересеклись в сексуальных играх и партнерствах.

Несмотря на принадлежность к свету, Анна без особых усилий отдирается от него и летит в пропасть на крыльях наслаждения, которое дает только неистовая любовь. Анна самобытна и самодостаточна, она сохраняет достоинство до самого конца, потому мы и сопереживаем, сочувствуем грешнице, ее терзаниям из-за сына Сережи, из-за неполучения столь долго и мучительно ожидаемого развода, из-за, наконец, возникшего в решающий момент охлаждения Вронского.

– Ты бы простила? – спрашивает ее Долли.

– Я бы простила! – твердо отвечает Анна в полный противовес своему характеру. Посоветовать ТАК можно, а самой следовать этому совету Анна не сможет ни в жисть!

Общество как бы распинаят Анну за ее стойкость и полнейший отказ от каких-либо компромиссов.

А ведь многие (в том числе читатели) считают Анну такой-сякой, чуть ли не блядью, забывая основополагающий, все тот же главный мотив: Анна влюбляется, Анна любит, а когда до нее доходит, что любви нет, кончилась любовь, тут тотчас и кончается жизнь.

Проблема существования в мире лжи и обмана для Анны не стоит. Ее память безошибочна в выборе подтверждений собственных чувств, и, пока этот внутренний процесс идет, Анна ведет борьбу с окружением, с болотом света, с развратом Вавилона. Сохранить любовь для Анны важнее, чем сохранить честь. Но без любви и без чести она отказывается жить.

Ужас ее положения усугублен отсутствием Вронского. Два слова всего: Вронского нет – значит, любви нет и жизни нет и не будет. Отсюда единственный выход – самоубийство.

Набоков назвал Вронского «вертопрахом». Думается, это передержка, свойственная писательскому дару Владимира Владимировича, умевшего свою изощренную субъективность сделать аргументацией всеобщей правды. Толстой не дает повода для этакого осуждения князя, он лишь ставит ему в вину естественные для всякого мужика переживания в связи с тем, что все внебрачные дети без развода матери с законным мужем будут носить не его, Вронского, фамилию, а фамилию Каренина.

Сам институт брака подвергается Толстым сомнению, а собственно развод, вытекающий из неудачно получившейся семьи, является верхом издевательства и пошлости – адвокат говорит Каренину о трех условиях юридического обоснования развода, и эти «условия» омерзительны и неприемлемы с точки зрения человека. Таким образом, закон оказывается на стороне вселенской лжи, он, более того, провоцирует ложь – чего стоит одно только требование поймать любовников на «прелюбодеянии», да еще при свидетелях!

Какой же выход для Вронского и Анны?

«А не надо было друг в друга влюбляться!» – как сказал мне один актер.

«Так ведь сердцу не прикажешь», – попробовал я возразить.

«Прикажешь, прикажешь!.. А если не сумеешь приказать, получится то, что получилось в романе!»

А ведь актер прав, подумал я. Действительно, останься Вронский с Кити, Анна осталась бы с Карениным! О чем тогда Толстому писать и чем тогда Набокову восхищаться?!

Анне около 30. Из них восемь лет она с Карениным в замужестве. У них ангелочек Сережа – баловень дальнейшей зажиточной жизни. Видимость семейного счастья в радужных перспективах. Ничто никому не грозит. Балы, выставки, роскошь обыденного существования. Сытость, довольство, красота, обеспеченность... Иногда мешает суета и скука, но это легко преодолимо. Муж – сухой, рафинированный, кажущийся стариком (в сравнении с Анной). Может быть, он импотент? Для Анны это было бы совсем неплохо, поскольку офицер Вронский, скачущий на лошади, даст этому мужу сто очков. Все хорошо – и вдруг взрыв, и все наперекосяк. Любовь переворачивает все.

Он рискованный парень, этот Вронский, раз бросился в поезд вдогонку за Анной – и это, понятное дело, произвело на нее впечатление. Почему-то на женщин именно такие рискованные поступки со стороны решительных и смелых мужчин производят сокрушительное воздействие, хотя дамы при этом (Анна в том числе) всеми силами обычно пытаются скрыть свою впечатлительность.

К тому же бравый Вронский моложе Анны. И уж, конечно, много моложе Каренина. Эти возрастные уточнения чрезвычайно важны, ибо принципиально различают героев, содействуя психологическим мотивировкам. Более того, влюбленная Анна где-то обнаруживает некое едва заметное материнство в отношении юного, пылкого юноши Вронского – этот мотив я хотел бы подчеркнуть. Ключевой вопрос – с какого именно момента начинается у Вронского изменение отношения к Анне? Где этот рубеж, толкающий трагедию?

Особая тема – Вронский и Фру-Фру. А также Вронский и его мама.

Где-то в середине романа князь теряет свою любимую лошадь, и это событие, словно пророческое ясновидение, вселяет в сюжетное развитие романа мистическую ноту – предвестницу гибели главной героини. Глаз умирающей Фру-Фру смотрит на всю эту историю счастливой любви с несчастливым концом, как бы принося себя в жертву сумасшедшей скачке людей, в бессмысленности своей означенной апокалипсис между жизнью и смертью.

Как сделать сцену скачек в театре заразной и убедительной?

Смерть Фру-Фру и загнанный в «Истории лошади» Холстомер – метафорические образы сатанинства, по Толстому, проникающего в быт пустых людей, которые как бы предупреждают о трагедии, вызывают к осознанию потери нравственности и добра. Смертоносный характер случившегося на скачках давит на влюбленного Вронского, наш герой теряет душевное равновесие, его берет оторопь, одним словом. Образ Фру-Фру не отпускает его и дальше точно так же, как образ раздавленного на железнодорожных путях мужичка, затем снявшегося обоим – и Анне, и князю.

В эту мистику входит также и образ железа, мнущего человека, – и этот раздавленный человек не есть ли сама Анна Каренина в одноименном романе?

Лязг вагонов, стук колес и копыт, всевозможные выкрики и шумы – звуковая ткань нашего спектакля. Но это еще и спрово-

ждающая роль Вронского музыкальная тема. Гармония постепенно превращается в какофонию.

Завершение роли Вронского придумано Толстым блистательно – после гибели Анны юный князь отправляется в Сербию, на войну, где, видимо, будет искать смерти – вдогонку смерти своей любимой, – это так понятно и это так по-русски!.. Под водительством Вронского, насколько я помню роман, полк (или отряд?) драгун будет участвовать в боевых действиях – что может быть актуальнее или даже злободневнее того, что потерявший свое живое сокровище человек летит на коне в самое пекло ненавистой Толстым бойни, в самую что ни на есть, как теперь бы сказали, горячую точку. Узнаваемо, не так ли? И какой там «вертопрах»?!

Что касается мамы Вронского, то она, мне кажется, могла бы быть прописана автором более подробно и в поединках сына и Анны с обществом должна бы не только присутствовать где-то в стороне, а проявляться гораздо более активно, более ярко, что ли, но Толстой так высоко стоит, что не мне толковать о каких-то резервах его романа, который велик и без того. Будем помнить еврейский анекдот о том, как во время Шестидневной войны в зоне боев висел такой плакат: «Просьба к солдатам советы генералам из окопов не давать!» Вот и я лучше буду сидеть тихо в своем театральном окопе и помалкивать.

Анна Каренина и Алексей Вронский своей беспримерной любовью не похожи ни на Ромео и Джульетту, ни на Тристана и Изольду, ни на Лейлу и Меджнуна, ни на сотни других пар, получивших заслуженную славу в пьесах, эпосах, мифах, легендах, повестях и романах... Они стоят особняком, потому что живы не в литературе, а в каком-то еще и ином пространстве, где-то между жизнью и смертью, а может, даже не «между», а «над». У этой пары нет аналогов, они штучны и неповторимы... Поэтому сыграть их будет актерским подвигом.

Здесь нужна особая нервная система – или скорее болезненная психика, позволяющая жить в образах без перевоплощения, требуемого в других ролях, а как-то иначе: от стресса к стрессу, от того, что можно назвать «выворотом души», к растерянному незнанию того, что «со мной» происходит. Эти роли чувственны настолько, что поиск логики поведения персонажей, как ни странно, должен усту-

пить абсолютному непониманию слов и ситуаций. Вронский понимает только Анну, а Анна понимает только Вронского, с остальными они общаются как слепой с глухими. Сосредоточенные на своей драме столь глубоко и мучительно, что спасения нет, ибо нагрузка переживания преступает все нормы. Оба выглядят к финалу совершенно разбитыми, опустошенными, исковерканными.

Анне в этом помогает морфин, неоднократно принимаемый ею в процессе нарастания трагедии и приближения к финалу. Но Анна не испорчена. Анна антивульгарна.

Вронский обходится без разрушающего лекарства, но существует в прямом смысле в параллель теряющей рассудок Анне. Тема разрушения есть продолжение темы любви и измены – кто разберется тут, кто прав, кто виноват?! Все правы, и все виноваты. Но почему-то сочувствуем мы только Анне!

А может быть, Вронский всего лишь ярый бабник – обольститель, свихнувший женщину с честного пути? Сам юный граф Лев Толстой в период своего славного приключения в образе ненасытного комильфо наворотил много бед вокруг себя – позитив в том, что, если бы не было этой веселой бытности-молодости, «Анна Каренина» вряд и вышла бы из-под его натруженного пера (ведь «Война и мир» уже были позади и писать роман об измене и ее последствиях, наверное, было хоть и увлекательно, но как-то не совсем логично, то есть работать по заниженной планке). Но нет, Толстой остался Толстым – великаном, и не об измене он писал свой новый роман, а о Любви – той самой, которая всесильна и поглощает человека полностью, бьет наотмашь своей эротической мощью... Вот почему Вронский не может быть «вертопрахом» и совратителем, он может быть только в должности любовника, чьи чувства высоки и достойны Анны. Мы не найдем во Вронском того донжуанства, которое приписывает ему Долли, выдумывая по-бабски легенду об обязательной мужской неверности, – в романе Вронский не дает никаких поводов для подобных упреков.

Так что любовь этой пары – светлая и трагическая – основа основ романа о порче и чистоте, об их неуываемом конфликте, и даже сводящий с ума морфин только прибавляет страстям и вождению ту самую чувственность, которая на самом деле является настоящим душеспасительным целомудрием.

При всем давлении на нее Анна – свободный человек, а без свободы могут жить только безнравственные люди. Смерть Анны императивна, ибо, начав писать роман, Толстой знал: светский «развратный Вавилон» победит свободную личность, любовь проигрывает злобе сплетен и ненависти, – и эта неизбежность есть самый стержневой смысл трагедии.

Первым на сцену выйдет Лектор. Это кто? Набоков? Боже упаси! Играть, то бишь ИЗОБРАЖАТЬ Набокова – крайне мерзкая задача. Пошлость будет очевидна. Вкус, которым отличался Владимир Владимирович, был безупречен, – всякая лихая театра-

лизация здесь абсолютно неприемлема. Искусственность вылезет наружу, сделается до смешного пародийной. Я всегда ежусь, вздрагиваю и корежусь, когда вижу актера, пусть даже талантливого, который пыжится представить нам известное лицо по портретному сходству (прическа, грим, ракурс – профиль, фас – и даже новые технологии, позволяющие в кино делать маски с человеческой мимикой), – хочется опустить глаза долу, это не мое, мне всегда в этих случаях становится как-то больно и даже несколько стыдно, что я на все это смотрю... Кто-то скажет:



но ведь Пушкина играли? Играли. И ничего. Петра Первого, Ивана Грозного, Ленина, Александра Македонского... Искусство ли все это? Может, и искусство. Но не мое. Нет-нет, не мое. Видно, знаковое со временем начинает превалировать над реальным и люди не хотят смириться с ИСЧЕЗНОВЕНИЕМ тех, кто был живым и только, мыслил, действовал, страдал... И возникает не всегда понятное ЖЕЛАНИЕ ВОСКРЕСИТЬ, ну что-то вроде сегодняшнего ИМПОРТОЗАМЕЩЕНИЯ...

Нет, не мое. Решительно не мое!

Однако наш Лектор – лицо необходимое и в контексте спектакля с нашим решением абсолютно законно привлеченное в сценическое пространство.

С самого начала мы отказались от очередной инсценировки. С самого начала мы объявили, что это будет лекция. Но не просто лекция, а лекция в театре. Следовательно, все присущие зрелищу формы здесь будут задействованы вместе с выбранной нами определенной эстетикой.

Лектор есть театральный персонаж. Актер играет Лектора, но не конкретного Набокова, а от имени Набокова, без опознавательного сходства с Набоковым.

Очень важно, чтобы зритель это сразу понял и не морщился, не ерзал в кресле при виде Лектора: это что? Это великий русско-английско-немецко-американский писатель? Тот самый?

Совсем не «тот самый».

Существует множество фотографий и изображений Набокова. Вот он в боксерских перчатках... Вот с сачком для ловли бабочек... А вот изумительное изображение – Набоков-дервиш в накинутом на плечи дрянном одеяле; чем не московский бомж?!

Я думаю, эти документы могут быть использованы в нашем спектакле в проекции, но именно как документы – чтобы дать зрителю возможность иметь связь с исчезнувшим с лица земли человеком, чтобы построить наш театральный мир во взаимоотношении с набоковским дискурсом.

Дело не столько в том, что наш Лектор будет произносить текст Набокова – несомненно, хорошо выученный, сколько в том, КАК он будет его произносить, то есть каково при этом будет его ДЕЙСТВИЕ на сцене.

Роль Лектора, таким образом, обязана стать и ролью комментатора, и ведущего (что-то наподобие шоумена!), и рассказчика, знающего все перипетии сюжета, его повороты и детали, и, главное, ролью ТОЛКОВАТЕЛЯ Толстого, мыслителя, с которым можно соглашаться и не соглашаться по ходу игры.

3. Вот наконец прозвучало это самое волшебное на театре слово – «игра»

Наш спектакль – это игра в «Анну Каренину», игра в Лектора, но не в Набокова, а в тексты Набокова по поводу текстов Толстого. Один резонирует от другого, навязывая нам свое понимание в динамике развертывания общей сценической игры.

Лектор – самый активный участник игры, отнюдь не пассивный наблюдатель и созерцатель. Его поведение – азартное сотворчество с театральным изъяснением, в которое он в любой момент может вмешаться и вмешивается. Он как бы знает все о романе, о толстовстве, о художественном методе коллеги-классика и, оперируя своими собственными, ни на кого не похожими представлениями и оценками, влияет на наше читательско-зрительское осознание романа. Он как бы хозяин зрелища, его делатель на наших глазах... В какие-то моменты он даже может и должен выглядеть режиссером-постановщиком. По мановению его руки могут переставляться декорации, мебель, выстраиваться мизансцены.

Все участники послушны Лектору. Он поправляет их позы, подносит по-лакейски бокалы и костюмы, иногда исчезает из действия, а иногда (когда нужно) выходит на первый план.

Он имеет право потребовать повторить то или иное слово, чтобы проакцентировать смысл. Он в постоянном волнении от того, что происходит на сцене, и при случае излишне эмоционирует, когда действие и конфликты оказываются на пике напряжения.

Но он бывает и скуп и строг в оценках, не позволяет себе лишнего. В общем, он ведет себя как человек заинтересованный крайне, но так же крайне воспитанный, то есть интеллигентный. Умеет прятать свое раздражение, а свое несогласие с чем-либо, чаще всего с Толстым, облекать в формы блестящей литературоведческой полемики, за которой мы, зрители, надеемся, с удовольствием будем следить.

Нужно сделать включенность в действие органичным и свободным – только так окажется обеспечена художественная состоятель-

ность нашего драматургического хода. Лектор одновременно и интерпретатор, и творец. Он созидает огромный интеллектуальный массив вокруг текста Толстого, наша цель – придать этим пластам некое единство, которое в конечном итоге и будет спектаклем, где временно ожившие герои романа выберутся из многостраничного канона на волю, на свободу сценического пространства.

Лектор – действующее лицо. Оно ответственно и скрупулезно анализирует и диагностирует роман, забираясь в его глубины, расшевеливая и обнажая его содержание. Толстой, естественно, не ведал мнений Набокова – и это даже хорошо, иначе бы коллеги-классики наверняка из-за чего-нибудь передрались, ведь искусство и правду они понимали по-разному, но мы-то как раз и призваны их срастить, их скрестить, их перепутать... В нашем замысле – заставить мыслить зрителя, точнее, мыслить и осмыслять...

Вряд ли это удастся сделать во время спектакля (слишком мимо-летно театральное дело), «где напрасно пыталось искусство к правде жизни припутать обман» (Н. А. Заболоцкий). Но, будем надеяться, придя домой и вспомнив увиденное, зритель почувствует себя ВНУТРИ романа, будто в огромном мироздании, которое и есть непознанный, не изученный до конца и совершенно непредсказуемый космос человеческой души.

4. Сценография

Художник Александр Лисянский предложил заселить сцену огромными трехметровыми фигурами – три мужских силуэта и три женских.

Фигуры двигаются по сцене в свободном режиме в любых направлениях, делая самые разные перестроения.

Вот они в ряд – все на авансцене. Вот в таком же ряду перед задником. А вот они в две шеренги; потрое; друг за другом.

Вот по диагонали, или буквой «М», или «Т». Вот вдоль стен, как кулисы. Или – в свободном, хаотичном рисунке.

Силуэты работают, как ширмы. Из-за них можно выглядывать, за ними можно скрываться.

На силуэтах (в нижней части) – фотопечать.

Важнейшее качество – силуэты полупрозрачны, на них идут проекции. Темы проекций разработаны А. Лисянским, выполнены В. Медвецким.

У фигур-силуэтов имеются трюковые эффекты.

1. Раскрывается огромный веер.
2. Шевелится зонтик.
3. Одна из фигур склоняется.
4. При определенном контражурном свете становится видным белье (образ «Нашего развратного Вавилона»).
5. Одна из фигур – с открывающейся дверью, из которой может выйти персонаж или выехать стул.
6. Одна из фигур двигает рукой, может приподнять шляпу или цилиндр.

Проекции идут на фигуры и, что особенно важно, на специально посланный танцпол. Это, возможно, дает некий эффект, поскольку по проекциям будут ходить актеры в образах. На заднике образуются гигантские тени (боковой нижний свет). Это все, вместе взятое, будет способствовать мистической атмосфере спектакля.

Свет – преимущественно холодный.

По авансцене и на заднике – множество мигающих свечей (свечильников и бра старинного свойства).

Должно быть красиво. Однако строго. Весь спектакль я намерен поставить на десятке стульев, из них два кресла с ручками. Перестановки осуществляются рабочими-монтажниками, свободными актерами и Лектором.

Стулья расставляются в разных эпизодах по-разному. Иногда опрокидываются ножками вверх. Все конфигурации положения стульев на сцене строго фиксируются и сохраняются под контролем помрежа. Отступления от принятого и утвержденного рисунка недопустимы. В связи с этим требованием необходимы метки. Следует добиться филигранно точных и быстрых перестановок.

Стулья, надо признать, не новый прием, однако в нашем решении они дают возможность отказаться от интерьеров, от громоздкости и натурализма в воспроизведении «Анны Карениной» на драматической сцене. Множество вариативных расположений стульев и кресел в пространстве сцены дадут как профильные, так и обращенные прямо в зал застывания и позы – условный поэтический мир получит реализацию благодаря обозначениям места действия, а это как раз то, что нам нужно, – именно обозначения.

Актерам будет легко и удобно передвигаться от стула к стулу, очень выразительными окажутся мизансцены с их сменами точек. Любая спинка стула может стать опорой для рук, около стула можно стоять спиной, возможности для разнообразной пластики открываются большие, ведь на сцене могут быть созданы и разновысокие скульптурные группы, да и главные герои могут быть проакцентированы в визуально проработанных композициях весьма ярко.

Сложность постановки ожидается из-за гипотетической проблемы сочетания работы со стульями и перемещениями фигур-силуэтов. И все-таки это решаемая задача.



Каждый эпизод – своя конфигурация. Значит, свой план, своя «картинка».

Тут следует чуть подробнее коснуться зрелищного решения спектакля, где главным визуальным козырем будут уже объявленные фигуры-силуэты. Прежде всего – об их смысловой функции.

Зачем они? Что обозначают? Ради чего, собственно, возникнут эти монстры на нашей сцене?

Попытаемся разобраться.

Толстой консервативен, Набоков модернист. Это грубые определения, но существенно точные. В модернизме важен сдвиг. В нашем случае имеет место сдвиг по размеру. Фигуры-силуэты великанного вида должны спозитизировать в театральном выражении набо-



ковское видение – через гротеск, через сюрреалистический сдвиг, через утверждение ирреального, сновидческого ощущения рассказываемой истории. Толстой – в языке слов, в книге. Набоков весь в воздухе книги, он пульсирует в театральном пространстве, и мы должны помочь Набокову, поддержать Набокова своей впечатляющей театрализацией.

Фигуры-силуэты двигаются под музыку, они медленно и быстро катаются на своих роликах, поворачиваются боком, то высвечиваются ярким светом, то оказываются в тени, то есть в полутьме. Их жизнь на сцене зависима от происходящего на сцене. Актеры в своих образах иногда прямо общаются с ними: пьются, когда силуэты надвигаются на них, отталкивают их от себя и т. д.

Сама форма и идея воплощения полупрозрачных силуэтов, между прочим, возникла (получила, точнее, подтверждение) из разговора Анны на балу, в котором свет болтает о потере реализма в современном искусстве, о французах-художниках, пользующихся сдвигом как приемом нового языка.

Мы подхватили реплику Анны в этой светской беседе и сделали сей гротеск основным элементом сценографии. Используемые



также как экраны для марева проекций, фигуры приобретут еще одно качество – мистическое качество миракла, благодаря которому сухое лекционное слово оживет, станет составляющей частью структурного зрелища. Театр – это прежде всего фантазм.

В пользу этого решения пойдет и замысел постановки финала.

Смерть Анны – как ее ставить? Как показывать на театре то, что в кинематографе более-менее ясно-понятно-как!.. Иллюстрировать прозу, вытаскивая на сцену паровоз и вагоны?..

Брр-ррр!..

Делаем вот что. Во время предсмертного «потока сознания» Анны в тишине слышится лязг, опрокинутся назад фигуры-силуэты, а круги, на которых они стояли, примут вертикальное положение, превратясь в «колеса».

Движение этих «колес» по кругу (фигуры управляются светом и монтировщиками) резко остановится (кульминация железного лязга) – это и будет читаться как момент самоубийства Анны. Все шесть колес столкнутся меж собой – Анна пропадет в их нагромождении и нагромождении стульев с торчащими в разные стороны ножками. Мигающий свет. Тени вышедших вперед персонажей – участников спектакля. Всё.

Конечно, это надо проверить. Надо пробовать. Что-то в процессе проб будет изменено. Но если получится, буду счастлив.

В своей лекции для американских студентов Набоков демонстративно принимает к Толстому, проникает в Толстого. На самом деле это удивительно, ибо Толстой по всем своим параметрам, да и по сути своей, должен бы Набокову быть чужд. Из русских писателей (и это подтверждают его лекции), пожалуй, он наиболее восприимчив в отношении Гоголя (Пушкин не в счет!) с его гофмановским абсурдизмом и малороссийским сказочным колоритом. Для Набокова-художника Толстой слишком тяжеловес, слишком неряшлив в языке... Казалось бы, эстетство Набокова, его искусство располагать слова по-набоковски виртуозно, непредсказуемо, с тысячей тонкостей на каждой странице – не по одной дороге с Толстым, но именно «Анна Каренина» оказывается предметом его восхищения, которым он хочет заразить молодых людей, несведущих в русской культуре, не знающих ни ее историю, ни фундаментальные ценности.

Набоков словно отказывается от себя, кафкианца до мозга костей (хотя и, как известно, открестившегося от знания Кафки в момент написания романа «Приглашение на казнь»), в пользу Толстого, и это парадокс несомненный. Впрочем, весь Набоков состоит из парадоксов. Он обожал одновременно Флобера и Пруста – опять соединение несоединимого. Так же точно Толстой и Набоков – два литературных мага, творящих чудеса на бумаге, но сидевших на разных полюсах книжной планеты – каждый со своим флагом.

Однако – вот поди ж ты! – соединились, побратались...

Иначе как поверить этому «реализму без берегов», если некоторая авантюристность авангардного мышления у самого Набокова постоянно обволакивалась откровениями в совершенно уникальной кружевной словесной вязи, рассказывающей об абсо-

лютно явной, со всеми подробностями сновидческой правде. Набоков чарует, его миры – это грезы, тайны быта, оттенки цветов, переливы настроений, жизнь вещей, значимые бессмыслицы и игра, игра, постоянная игра словами – буквы становятся музыкой с исключительно эффектными мелодиями, ритмами... Читая Набокова, убеждаешься, что у него будто бы своя письменность, свой глаз и свой язык... Такое впечатление возникало – и не только у меня одного – при чтении, пожалуй, еще одного великого языкотворца – Андрея Платонова, но его магия в другом: у Набокова поэтика аристократическая, у Платонова – народная. У Набокова – фэнтези, у Платонова этакий литературный пантеизм.

Так называемым женским вопросом вслед за Толстым занимались такие «женоненавистники», как Чехов и Стриндберг. В противовес Ибсену с его Норой, ставшей культовой театральной фигурой, они так же, как Толстой, анатомировали институт брака и с точки зрения буржуазной морали частенько богохульствовали, отрицая этот самый институт. В обществе сегодняшнем эти тенденции подхвачены феминизмом, радикальные представительницы которого объявляют мужчин своими врагами. На премьере пьесы «Отец» Стриндберга в стоковольском Новом театре часть зрительниц в знак протеста вообще вышла из зала – вот до чего доходило!

Но вот где Толстой превосходил своих гениальных коллег, так это в том, что называется психологизмом. Он рассказывает историю Анны с превеликим простодушием и если ударяется в кажущиеся Набокову излишними мудрствования и философствования, то делает это исключительно потому, что не может этого не делать: толстовство как мирознание захватывает его мозг и душу, сверхчеловек побеждает в нем сверхписателя – он не только пишет роман, он выполняет миссию Мессии. Он хочет ни много ни мало изменить мир. Он хочет привить человеку новую нравственность. Он хочет сделать веру способом достижения добра. Наконец, он хочет дать человечеству единого Бога, чтобы спасти грешников и уберечь их от новых грехов. Задача непосильная, но Толстой за нее берется и... пишет роман «Анна Каренина» и еще все 90 томов своих бессмертных сочинений.

К актерам

Вы должны чувствовать свои очертания. Это что-то значит? Это значит, что жизнь в толстовских образах должна получиться в графике мизансцен, фиксированных позировках, в формально изощренных – с балетной точностью выполненных композициях.

Игра со стульями и на стульях требует филигранной четкости всех перемещений. Умение «самозеркалить» (по слову Мейерхольда) мне очень даже пригодится.

Но на вид изысканная пластика не должна помешать внутренним наполнениям – каждый персонаж находится в двух измерениях: театра переживания и театра представления, на их перекрестке.



Спектаклю необходимы отдельные места (куски), где действие идет, должно идти, с нарушением логики, видимым нарушением. Это для зрителя. А для вас – логика железная. Вы должны (с моей помощью, естественно, и под моим контролем) эту логику найти и обнаружить для себя, а для зрителя постоянно скрывать. Зрителя следует чисто провокативно сбивать с логики – тогда только появится второй план и станет ИНТЕРЕСНО. «Магия стиля» – набо-

ковское выражение. И пусть оно вдохновляет нас.

Персонажи живут тайной жизнью, зритель обречен эту тайну разгадывать. Следовательно, «запутывать зрителя» – наша задача.

Коллажный принцип заставит всех участников существовать на сцене в свободных переключениях, ритмически разнообразно, сочетая контрастные ускорения и замедления речи и поведения.

Однако – внимание! – коллажно-монтажный принцип делает оправданным применение так называемого симульвативного действия как метода в нашем режиссерском решении – персонажи почти не уходят со сцены и присутствуют ОДНОВРЕМЕННО даже в эпизодах, в которых не участвуют. Но их поведение организовано таким образом, что их оценки и реакции становятся чрезвычайно важными, не менее важными, чем собственно диалоги. Их присутствие есть условность, они видимы и при этом находятся в логике СВОИХ задач и поступков.

Зрелищная составляющая при таком решении очень вырастает, ибо зритель начинает следить не только за основным действием, но и за параллельными ему художественными проявлениями – все участники становятся соучастниками действия. При этом приоткрываются тайники души – ведь ВСЕ как бы слышат ВСЕХ, и это делает развитие сюжета как минимум более интересным.

Если Каренин как бы «присутствует» при тайных свиданиях Анны и Вронского и как бы воочию видит измену жены (то самое «прелюбодеяние», о котором толкует адвокат), в этом случае театральное раскрытие психологии персонажей будет гораздо более острым!..

Симультанность – это прием, благодаря которому появится множество актерских оценок – их наглядность будет работать сильнее, чем предположительность. К примеру, сцена Стивы и Анны, где Стива «придумывает» развод, вырастет, если при диалоге будут принимать участие – молчаливое участие! – Каренин и Вронский. Их действие – в контрапункте условного, в какой-то мере знакового выражения образа ТРЕУГОЛЬНИКА, вершины (углы) которого – Анна – Каренин – Вронский. Если диалог Стивы и Анны находится в режиме реального времени и пространства, то ожившие фигуры Вронского и Каренина – это мистические отражения самое себя, возникающие по ходу разговора. Его Величество Театр торжествует в сей момент, ибо ни у кого из зрителей не будет ни единого

вопроса типа: «Почему Вронский и Каренин сидят вместе на креслах рядом друг с другом – они что, слышат этот разговор?» Мой ответ: они как бы слышат! И они соответственно ведут себя – переглядываются меж собой и Анной и даже встают с кресел, когда надобно, чтобы они встали!..

Игра со стульями заставляет актеров жить вне бытовой логики рассказываемой истории, делая акцент на визуальном лицеизрении, но правда на сцене извлекаема из игры, вся убедительность которой в том, что это игра воображения персонажей-участников и зрителей.

Анна – женщина без компромиссов, а все остальные – Стива и Долли, Левин и Кити, весь «Вавилон» – договорились о терпимости к семейной лжи. Хочется добиться разгадывания этого основного конфликта и романа, и нашей театральной интерпретации. То есть нужен процесс от непонимания к пониманию, от неясности к ясности.

Если в «Анне Карениной» все будет ясно с самого начала, все провалится. Лектор окажется занудой, Каренин во всем прав, а Анна – «развратная женщина», и ничего больше.

Когда я настаиваю: «вы должны видеть свои очертания», это призыв театрально опозитизировать пьесу, своего героя или героиню. Однако очертания должны быть наполнены. Бытие на сцене предполагает вытрату всех душевных ресурсов – для этого необходима готовность к психологическому расстройству, в котором пребывает абсолютное большинство персонажей. Под душевным расстройством требуется понимать не только состояние легкого сумасшествия всех, кто играет спектакль, следуя всем известному сюжету, но – скорее – общую взвинченность и нервность происходящего и стремительного рассказа о происходящем. Речь идет об отношении к тексту, произносимому с алогичными интонациями, мотивированными не только предлагаемыми обстоятельствами, но еще и общей повышенной экспрессией всех участников событий.

Под взглядом Набокова наше действие становится симулякром Толстого. Это «фэнтези» по поводу Толстого, на материале Толстого, но не собственно Толстой. Актриса, играющая Анну, таким образом, это и Анна – живой человек, и знак Анны. То же и с Вронским, Карениным и другими. Все они – заменители.

Театральные заменители якобы реальных лиц, живущих в романе, а на сцене они существуют в двух ипостасях – условной и естественной, плотики выраженной – одновременно.

Вы спросите: как сыграть ЗНАК?

В этом-то вся сложность!

Следует совместить точный психологический ход, понуждающий зрителя верить в явление на сцену абсолютно реальных конкретных людей, которые в ходе спектакля преображаются в нашем восприятии в эти модели людей. Вешаем на них таблички: «Анна», «Вронский», «Каренин» и другие, и эти модели будут читаться как своеобразные отображения самих себя в зеркалах набоковского видения. В театре это как бы взгляд со стороны – все персонажи во власти Лектора, на наших глазах строящего мир Толстого. Отсюда ПОДЧИНЕНИЕ всех воли Лектора, становящегося наподобие режиссера тираном, коего назовем по-доброму – хозяином представления.

У наших персонажей, с одной стороны, человеческая, а с другой – этакая кукольная сущность, бояться этого двуединства не надо. Наоборот, надо попытаться его создать и выявить. Симулякры-притворщики окажутся реальнее своих прототипов. Другими словами, возникшие на сцене образы будут для зрителя более правдивыми, чем для читателя. Ибо игра бывает гораздо более явственной, чем всамделишность. К тому же, согласитесь, в театре мы показываем не жизнь, а наше сновидческое представление о жизни.

Конкретные замечания

Каренину – никогда не повышать голос. Взорваться позволено всего два-три (от силы) раза. Он жертва, злящаяся, что он жертва. Воспитание не равно порядочности. Не дает развода, но обещает развод – зерно роли. Он не ревнует. Он тянет время, ускользает от решения. Его действие – бездействие. Ревность как любовь навыворот ему чужда.

Вронскому – вести роль без нажима, с достоинством, переносящим боль... Самая большая опасность – изображать героя-любовника со всеми присущими этому амплу штампами. Красавец? Да, красавец, но не мужик, а только с виду мужик. В какой-то момент (в конце) выглядит и безвольным, и трусоватым... Он мечется,

теряя Анну, оттого и себя теряет. Предательство Вронского – для Анны удар страшной силы, но сам Вронский предателем себя не ощущает. Он опирается на свою правоту (мои дети будут Каренины!) как бы с радостью, этим аргументом он высвобождает себя от тяжести Анны. Но легче ему не будет. Ключевая фраза: «В тебя вселился злой дух!» в ответ на решение Анны НАКАЗАТЬ любимого своим самоубийством. В этот миг Анна действительно зла. «Непереносимо»!

Анне – придать силу и мощь. Неуравновешенных переживаний. Плаксивый тон исключается. Харизма ее выстраивается на бетонном фундаменте самого дорогого толстовского тезиса «Не приемлю лжи и обмана, в котором погряз мир». Да, так считает отъявленная грешница, которая если честна, то только перед самой собой. Важно церковное осуждение греха, но оно производится устами мужа-карьериста. Вся роль Анны – искренние поиски выхода из множества тупиков. Ее истерия не столько в рыданиях и вожделениях, сколько в абсолютно рациональном неприятии обращенного к ней со всех сторон лицемерного зла. Толстовская грешница – «не из единой Достоевской семьи заламывающих руки героинь» (В. В. Набоков), но тема падения, унижения по-разному трактуется этими разными авторами: Федор Михайлович пишет о «подполье» с упоением, а Лев Николаевич – с состраданием.

Характер Анны Карениной даже в ее снах остается верен и последователен – своей женственностью она, раздавленная железом, все равно сильнее всех. Она клятвенно противостоит «развратному Вавилону», который не стоит ее мизинца. У этой роли беспредельные чувственные резервы. Играть Анну – играть трагическую судьбу женщины, восставшей во весь рост после своего падения, но это падение в Любовь – как в пропасть. Все женщины мира мечтают хотя бы чуть-чуть рецептивно пожить счастьем Любви, хотят иметь в жизни хотя бы миг ошеломляющей, переворачивающей все на свете страсти. Да не «падшая»! А – возвышенная! Без любви – опустошение, обесценивание смыслов жизни вплоть до материнства.

Убрать интонации с придыханием, высокопарность речи и провинциальный мелодраmatизм. Легче, наполненное и тише, нежнее и тише. Бесспорно необходимо полное погружение в роль, подразумевающее огромную психофизическую вытрату. «Придыхания»

запрещены. Мелодраму выжигать каленым железом. Рвать страсти не дам. Штампы – опасность № 1.

Левину – избежать дидактики и назидательного морализирования, коими пронизана роль, можно лишь одним способом: попытаться присвоить мысли Толстого, придав им МОМЕНТ открытия в МОМЕНТ произнесения. Конечно, есть дистанция между авторскими пассажами и внутренним миром Левина – alter ego Льва Толстого.

Наив Толстого в изображении Левина – это наив богатыря, принявшего миссию моралиста: ходульность тут неизбежна, но на сцене ее надо во что бы то ни стало преодолеть. Как?

Способ один – придать размышлениям Левина истовость настоящей русской боли. Левин – это почти Гоголь перед смертью. Не внешне Гоголь, конечно, а расщепленный изнутри человек, ищущий гармонии.

Его сумасшедшая любовь к Кити оборачивается крахом, ибо с дурочкой ум несовместим, – эта, казалось бы, обретшая счастье парочка лопнет после окончания толстовского романа... Христианин Левин (не еврейская фамилия тут важна, а легко читаемая прямая связь с именем «Лев») обрушит свою счастливую семью, как обрушил ее сам Толстой, убежав от Софьи Андреевны из Ясной Поляны. И этот подвиг мученика уже никакой не наив, он сродни самоубийству Анны, которую Кити считает жалкой, а Левин предпочитает своей недалекой жене. Счастье Левина – Кити есть мнимость. Тем самым сам институт семьи и брака есть еще большая мнимость. Позиция Толстого в этом вопросе крайне неприятна, но ничего не поделаешь!..

Артист в роли Левина должен избежать резонерства, сделав свое страдание от духовного разлада с Кити главным мотивом обращения к Богу как спасителю души, ведь потерянное счастье – это смерть при жизни, это крах.

Мы увидим Левина с косой, Левина-сеятеля и трудоголика – и над ним жестоко посмеются монстры и тени «нашего развратного Вавилона».

«Анна Каренина» имеет множество любовных сцен. Как «играть любовь», чтобы зрителя не стошнило? Вахтангов говорил: «Требуется, чтобы он сжал, прижал или вынул из груди сердце и преподнес любимой, так как подразумевается, что этой именно машинкой человек любит».

Левин объясняется с Кити именно таким манером. Припав на одно колено, он делается похож на Мозжухина перед Верой Холодной.

У Вронского другая «машинка». Он кишки выкладывает, он в почти бессознательное состояние впадает. Его любовь вне рамок приличия. Греховный вид обязателен. Что-то непозволительное должно на миг сверкнуть!.. к черту мораль!.. тут вседозволенность в намеке мелькнула. Самозавод. Возбуждение. Неуправляемость собственных эмоций. Аффект – акт жизни и любви.

А у Левина – чистые поцелуи, соответствующая жестикация, неподдельная картинность поз – даже с косой... И Лео Толстой крупным планом на фотографии – волосы дыбом, безумец-старик, глаза фанатика... Воздержание. Вдохновение скрываемыми чувствами. Стеснительность.

Духовность Левина делает его чужим на балу, а в деревне он становится смешон. Здесь уместны издевательства над ним – наподобие того, что происходит в «Истории лошади», когда юные измываются над стариком, бьют старика.

Все интерпретаторы (режиссеры версий) «Анны Карениной» избегали Левина, беспощадно вымарывали его из персонажной системы, он казался лишним, ибо был не в сюжете (последние главы, посвященные Левину, считались ненужным довеском). Между тем без Левина нет Толстого в «Анне Карениной». Как Гамлет (для К. С. Станиславского) «слился» с Христом (лучшим из людей), так Анна – худшая из худших – недостижимо великая женщина, пренебрегшая законами государства и света, и потому своеобразная бунтовщица, ибо идет вопреки, идет поперек, – она и рабыня своих чувств, кои руководят ею и делают героиней романа.

Анна восходит на Голгофу чувств, ее подвиг готовится самоистязанием, она сверхженщина, ибо руководима своим сверхсексом. Вронский был человек, когда был с ней, страстной и честной, но стал предметом, как только остыл к Анне.

Кристалльная чистота грешницы – вот основа основ драмы Анны, любящей безудержно – завидуйте ей! – и притом страдающей из-за понимания своего предательства сына, маленького, ни в чем не виновного человечка. Каренин, как опытный сукин сын, всю пользуется этой слабостью Анны-матери и едет в министерство с полнейшим ощущением своей правоты перед Богом-Христом.

В персонажной системе Толстого хочется углядеть основу конфликта «Анна и общество», и этот душераздирающий конфликт следует играть как главный, фундаментальный конфликт романа. Гений Толстого – не в том, что он «зеркало русской революции» (В. И. Ленин), а в том, что он столкнул нравственность и безнравственность на примере частной жизни частных людей. В сущности, «Анна Каренина» – это история безумной любви, безумной измены – и что из этого вышло! С позиции жесткого христианства вся трагедия выглядит закономерной и оправданной, но с позиций сугубо человеческих мы видим, что законы и мораль несовместимы, напряжение растет по ходу развития быстротекущего сюжета жизни и в финале приводит к смертному концу, что опрокидывает наше осуждение Анны, делая ее героиней, которую автор Лев Николаевич Толстой призывает больше не чернить.

И. А. Бунин написал «Освобождение Толстого» о побеге Толстого из привычной несправедливой жизни, и слово «освобождение» через смерть – точно, ибо человек свой уход трактует как единственно возможный акт самозащиты. Нет. Самоспасения.

Трагедия Анны – месть себе и всем, это результат ее морфинизма, а морфинизм, в свою очередь, результат ее страшного несоответствия реальности, пронизанной обманом и ложью.

Анна никогда не сможет, как Долли, жить, зная о неверности мужа, и при этом создавать видимость семейного счастья. Даже дети – не барьер для разрыва с жизнью. Воспоминание о Сереже в последний день ее не останавливает: все ниже ее главного всепоглощающего чувства – чувства Любви.

Приходилось слышать, что роман Толстого вовсе не о любви и измене, а о трагедии бедного, обманутого мужа – это, несомненно, не просто обеднение смыслов великой прозы, а – гораздо хуже! – абсолютное непонимание или даже неприятие этих смыслов. Зачем скашивать содержание романа в сторону одного из главных персонажей, драма которого безусловно существенна, но она всего лишь вытекает из романного потока и хотя бы потому не может претендовать на роль главного течения? Оскорбленность – это результат раскручивающейся снежным комом ситуации, когда адюльтер действительно приводит Каренина в состояние окаменелой неподвижности – обещает развод и не дает развода, – следовательно, лжет, погружает Анну в обман, в это месиво мнений и пересудов, – тем

самым гонит ее к проклятому смертоносному поезду. Пассивность Каренина – внешняя, его «окаменение» на самом деле действительно, ибо загоняет влюбленных в тупик, держит в страшном напряжении и готовит трагический финал. «Как я пеле... пеле... страдал!» – комическое и горькое одновременно саморазоблачение Каренина, без иронии его нельзя воспринимать.

Конечно, Каренин близок и понятен всем семейным мужчинам, на которых обрушилась (или может обрушиться!) измена супруги, начинающей видеть оттопыренные уши мужа ПОСЛЕ сближения с потенциальным любовником. Каренину положено сопереживать. Однако и в набоковской интерпретации, и в нашей многогранность образа будет достигнута, если «доведенная до отчаяния грязью и мерзостью, в которой тонет ее любовь», Анна как бы слышит на скачках двусмысленное заявление мужа «Моя скачка труднее», после чего и следует ее признание в измене, и дальше ненависть, ненависть...

Вронский сломал позвоночник Фру-фру, и это символично (как и смерть путевого обходчика под железом колес): жизнь Каренина, карьера Каренина так же сломана, а жизнь Анны вконец разбита.

Тон второго акта резко меняется. Если первый акт рассказывает о безмятежном счастье основной пары, которое в финале взрывается признанием Анны «Я его любовница!», то все дальнейшее действие есть расплата за грех, подготовка расплаты и сама расплата... Атмосфера сгущения угроз и треволнений, растущая на глазах нервозность, мотивированная морфином, медленно и поступательно движет героиню, изнемогающую от любви, – есть такой фильм «Соблазненная и покинутая» – так называется! – к каре: наказывая Вронского, она наказывает себя. Дьяволица, «злой дух», в нее вселившийся, полусонное состояние морфинистки, которая умильно улыбается вывескам, искренность болезненного восприятия всего этого мелькания жизни вокруг нее, наконец, собственно весь городской мираж – эти вещи нельзя упустить в постановке, в игре, свете, музыке, пластике, в самой структуре зрелища, якобы увиденного и продемонстрированного нам Лектором, то есть театральным заменителем Набокова...

Переливы настроений на контрастной основе.

Фоновая музыка, ее партитура, подробная, включающая акценты – звуковые всплески.

Тема смирения, умиротворения, дающая возможность сосредоточения, лирического знака и постоянного, нарастающего напряжения...

Тема «железа», разрушения «железом» – нагнетание бесчеловечного (судьба сторожа, разрезанного на куски, и трагедия Анны, выбирающей себе место меж колес).

Живая Анна и железо. Сон и явь. Фрейдистское насилие себя во сне, который в реальности комментируется как наваждение. Смерть под железными колесами преследует Анну, понявшую эту смерть как «дурное предзнаменование».

Не впасть в символятину. Осторожное использование сна как средства приближения к самоубийству.

Прелюд Шопена в стык с темой железа – кульминация, после которой, собственно, и должен пойти «поток сознания», открытый Толстым, по замечанию Набокова, «до Джеймса Джойса».

Чувственная, нежная, мелодически пронзительная музыка и оглушительная психоделика ударов и аккордов темы железа.

Отобранная музыка

1. Р. Вагнер

«Тристан и Изольда». Увертюра

2. С. Прокофьев

Скрипичный концерт № 1. Андантино

3. С. Рахманинов

Вокализ op. 34. № 4

4. П. Чайковский

Серенада для струнного оркестра «Анна Каренина»

5. Ф. Легар

«Die lustige Witwe», «Lippen schweigen»

6. Гуно

«Ромео и Джульетта». Фрагмент

Je veux vivre dans de reve

7. Бизе

«Кармен». Фрагмент

8. Ф. Шопен

Прелюдия B minor op. 28, D minor op. 28

9. И. Штраус

«Songs of Love» op. 114

10. Галерея экспериментальной музыки

Интродукция
Бензольные мертвецы
Саша Пушкин
Бром
Ведань Колоде «На море береза»

Использование – цитатное

Постановочная работа по нашей «Анне Карениной» уже подходила к концу, когда неожиданно для себя я натолкнулся в интернете на поразивший меня текст под вызывающим названием «Анна Каренина. Не божья тварь». Позволю себе несколько слов в качестве комментария.

Некто Марина Воронцова-Юрьева буквально поливает Анну из помойного ведра с агрессивным невежеством, переходящим в неистовую злобу, которая более уместна на вонючей коммунальной кухне, нежели в литературе. Это так называемое эссе написано в разнузданном стиле в жанре этакого клеветнического доноса. Грубость тона выдает авторскую закомплексованность – автор хамит всем подряд: читателям, Толстому, Набокову и... персонажам великого романа. Воронцова-Юрьева подвергает нападкам литературный образ – ситуация фантастическая, ибо ненависть одной женщины к другой тут очевидна, вот только удивительно одно: живой человек стирает в порошок существо, живущее исключительно в нашем воображении – благодаря писательскому гению Толстого! Анна преподносится как образец женской подлости, низости, мерзости. Досталось и Набокову, имевшему противоположный взгляд. При этом, конечно, вспомнилась крыловская басня о некой Мосье, лающей на слона.

Вот так сегодня оказывается возможна вся эта псевдокритическая, графоманская дурь, имеющая целью сбить нас с глубинного аналитического пути ПОСТИЖЕНИЯ (взамен УНИЖЕНИЯ) первоисточника, – а что это, как не свидетельство культурной деградации нашего современного мира.

«Эссе» начинается с «Обращения к дуракам» (простите за единственную цитату):

«Предупреждаю сразу: или немедленно закройте мое эссе, или потом не упрекайте меня в том, что я в очередной раз грубо избавила вас от каких-то там высоконравственных розовых очков, кото-

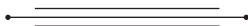
рые так успешно, как вам казалось, скрывали ваше плоскоглазие и круглоумие».

Спасибо за предупреждение. Однако сей эпатаж действует лишь в условиях рассеянной пустоты, то бишь бескультурия.

Роман «Анна Каренина» Льва Николаевича Толстого не нуждается в подобных дезориентирующих нормального читателя – отнюдь не «дурака»! – критических текстах. Нам ближе другое осознание безграничных миров Толстого, чему на такой недосягаемой высоте собственного творчества нам помог другой великий чародей русского слова – Владимир Владимирович Набоков.

Приглашаю вас на спектакль Театра «У Никитских ворот».

После этого наш разговор об «Анне Карениной» может быть продолжен, не так ли?..





Аркадий Раскин

«Диалоги» Платона. Смена театральной парадигмы

В 1988 г. Анатолий Васильев проводит в ГИТИСе набор еще одного актерско-режиссерского курса, третьего по счету. Он по-прежнему убежден в эффективности театрального образования только как второго высшего и в том, что учиться драматическому искусству серьезно и осознанно могут лишь молодые люди, пришедшие не со школьной скамьи, а уже работающие в театре. Поэтому и для нового набора он избирает уже апробированную форму очно-заочного (сессионного) обучения.

Громкое имя мастера, знаменитые спектакли и слухи о принципиально новом театральном методе собрали внушительное число желающих поступить на курс, для которых Васильев приготовил многоуровневое испытание. Сначала обычный отбор по способности к художественному творчеству. Затем, памятуя о проблемах в собранной им из студентов труппе, были отсеяны претенденты с неустойчивой психикой и слишком «самобытные», лишенные внутренней пластичности. Окончательное предпочтение отдавалось интеллектуалам с духовно-религиозной доминантой. При этом религиозность была не условием, а лишь знаком того, что поступившие достаточно свободны от советской идеологии и материалистических воззрений, поэтому на набранном курсе среди православного большинства оказались и католики, и иудеи, и мусульмане, и буддисты.

Это был замечательный набор, сравнимый по своим возможностям и намеченным задачам со Второй студией Московского художественного театра, ставшей затем вторым поколением мхатовской труппы. Если с двумя предыдущими гитисовскими курсами Васильев исследовал методологические основания игрового реалистического театра, то новому курсу предстояло освоить следующий этап его театральных исканий. Начинается он неожиданно. Только что набранному курсу была предложена не традиционная работа над этюдами, драматургическим или литературным материалом, а задание по **сценическому воплощению философских диалогов Платона**.

Откуда взялась эта сумасшедшая идея? Безусловно, Васильева «подтолкнул» Достоевский, поскольку именно в репетициях произведений Достоевского (на предыдущем курсе) впервые прозвучали слова о том, что надо играть не персонажей, высказывающих некие идеи, а сами идеи, принявшие вид условных героев его романов. У Раскольникова, Ставрогина, Верховенского, Версилова, Карамазовых нет характеров как таковых, нет судеб и «биографий». Даже их физическое состояние несет в себе тяжесть или, наоборот, силу высказываемой идеи¹.

Из Достоевского, как известно, вышла целая отрасль русской философии, разрабатывающая те же проблемы духа, души, божественного и дьявольского в человеке, воплощенные им в своих романах, — это прежде всего С. Франк и Л. Шестов, в определенной степени А. Кожев и Ф. Степун. И, конечно же, М. Бахтин с его великим трудом 1929 г. «Проблемы поэтики Достоевского». В последние годы жизни Бахтин разрабатывал идеи, связывающие в единое целое, как и у Платона, задачи искусства, философии и религии: «Душа свободно говорит нам о своем бессмертии, но доказать его нельзя... Становление бытия — свободное становление. Этой свободе можно приобщиться, но связать ее актом познания (вещного) нельзя»².

Необходимость подобного единства искусства, философии и религии в творческом познавательном акте и будет утверждать Васильев, а в художественном методе «Школы» найдет свое вопло-

¹ Как хорош был в «Бесах» мой однокурсник Юра Евсюков в роли Кириллова! Он не изображал опьянение героя своей идеей немотивированного самоубийства, через которую человек может стать богом, а его психофизика исторгала только эту идею. Актер был целиком поглощен идеей, становился ее сутью.

² Бахтин М. К философским основам гуманитарных наук. Собр. соч. Т. 5. 1997.

щение бахтинский *диалогизм*: «Выражение Бытия двусторонне: оно осуществляется только во взаимодействии двух сознаний (я и другого); взаимопроникновение с сохранением дистанции; это поле встречи двух сознаний, зона их внутреннего контакта»³.

В боксе это «удар по почкам»: отрубается дыхание и, главное, сознание. Примерно такие ощущения вызвал первый показ нового курса в ноябре. Впервые в истории мирового искусства на театральной сцене были сыграны философские диалоги Платона. Да как! Представьте себе: изящная театральная игра, строгие линии мизансцен, прекрасные светлые лица, бьющее через край остроумие – и все по поводу отвлеченных философских идей. Нет, это невозможно! Но это было⁴.

В «Диалогах» Платона условный герой *Сократ* издевался, размазывал, поощрял, потрясал своих бесчисленных и столь же условных собеседников, исполняя торжественный гимн человеческому разуму и одновременно гимн *игровому* театру. Эйзенштейн некогда заявлял, что мог бы снять фильм даже по телефонной книге. Для этого ему не нужны были актеры, у него и Ленина изображал найденный на улице «типаж», – все решалось «монтажом аттракционов». Мы же стали свидетелями, как философскую «телефонную книгу» в бесконечном разнообразии форм и образов, замечательно сочиненных, разыгрывали актеры. Даже не актеры, а студенты-первокурсники. С чем еще сравнить увиденный нами театр? Со свободной космической субстанцией, вырвавшейся из-под притяжения драматического сюжета, нарратива, жизни персонажей и прочих «земных» условностей театра. Хотя в игровой конструкции присутствовало все: конфликт, сквозное действие, исходное и основное событие, даже предлагаемые обстоятельства, – но вся эта конструкция свободно парила в театральном космосе, наполненная изощренной и остроумной игрой мысли, передаваемой через игру актеров и расположенный *поверх игры* текст.

Да, текст. А что еще есть у Платона? Только текст в его упоминательных перипетиях развития и раскрытия темы, в неожидан-

³ Там же.

⁴ И будет потом почти два десятка лет, пока московское начальство в лице Лужкова, Швецовой и Худякова не уволит Васильева и не «реорганизует» «Школу драматического искусства». Я до бесконечности буду повторять эти три имени, чтобы их преступление никогда не исчезло из нашей коллективной памяти.

ных поворотах и парадоксальном построении логики. И публика, наблюдая игру, следила в конечном счете не за поведением персонажей, а за изгибами текста Платона. Текст доказывал, что он основа театра, что он главный повод для того, чтобы театр был, стал. Текст – словесная вязь, знаковые обозначения предметной и духовной сущности мира, как он лежит на листе философского ли



Платон, «Диалоги».



Учебный показ студентов 1-го курса режиссерского факультета ГИТИСа им. А. В. Луначарского. Художественный руководитель курса А. Васильев, педагоги В. Скорик, Е. Каменькович. Художник И. Попов. Студия на Поварской. 1988 г.

произведения, пьесы ли, – оказывается не только достаточным, но и *единственным* необходимым условием театра. Остальное – сочиненное действие, мизансцена, костюм, свет, декорация – только прибавляется к уже существующему.

Уже тогда Васильев начал свой путь к будущему *вербальному* театру. Путь, который он определит простейшим сравнением: если искусство драмы отличается от оперы, балета или мюзикла, а также всех прочих видов искусств тем, что только в драме говорят, то драматический театр есть и должен оставаться **искусством слова**.

Так случилось, что в «Школе драматического искусства» с небольшим временным разрывом были созданы большой актерско-режиссерский шедевр с мировой значимостью – «Шесть персонажей в поисках автора» Л. Пиранделло и скромный ученический шедевр – «Диалоги» Платона. Следует внимательно присмотреться и сравнить их. Чтобы не пропустить существенное.



Л. Пиранделло,
«Шесть персонажей в
поисках автора».



Постановка
А. Васильева.
Режиссеры-педагоги
М. Буткевич, В. Скорик.
Художник И. Попов.
Студия на Поварской (в
то время ул. Воровско-
го), 20. 1987 г.

Что бросится в глаза прежде всего? Что это два совершенно разных театра, хотя и созданных одним режиссером и существующих в едином театральном пространстве. Очевидное различие – в качестве игровой свободы. Спектакль по Пиранделло захватывал игровой стихией, буквально швыряя зрителя из одного состояния в другое, да так, что можно было и расшибить поднятые актерской игрой эмоции в кровь. Игровой вихрь, смерч. Спектакль по Платону поражал прежде всего загадочной невесомостью игровой среды. Он приподнимал с места и давал возможность парить вместе с исполнителями. В «Диалогах» открылась *естественность* игрового театра: если в «Шести персонажах» игровая стихия представляла собой «возмущение» театральной природы, то в «Диалогах» сама природа театра предстает как игровая.

В «Шести персонажах» властвовала свобода игрового самочувствия, раскрывающая актерские индивидуальности в сольных и коллективных импровизациях. В «Диалогах» Платона поражало другое – умение исполнителей коллективно держать не просто игру, а цель игры, ее смысл. Игровое самочувствие выступало теперь не столько *свойством* театра, сколько *средством*, необходимым для высказывания. Вот берется сложная философская мысль и высказывается посредством увлекательной игры, оставаясь при этом постоянно на поверхности, в поле зрения и слуха зрителя. Потрясающе красиво и загадочно.

Эмоциональное восприятие «Шести персонажей» отзывалось ускользающей изменчивостью и переливами реальностей жизни и театра, казалось, что в спектакль вовлечены все известные грани человеческих и творческих отношений, все переживаемые человеком и художником чувства. От «Диалогов» исходило ощущение первородности, рождения нового мира и нового человека, словно на сцену вышли люди с совершенно иной природой – сдержанные внешне и бесконечно свободные и разнообразные изнутри.

Между «Шестью персонажами» и «Диалогами» Платона явно проходил водораздел. И выражался он как раз в огромном успехе спектакля по пьесе Л. Пиранделло. «Шесть персонажей» оказались ожидаемым в мире событием. Тем самым парадоксом, который любил повторять Васильев: *его ждали, а он пришел*. «Платон» же был полной неожиданностью, к которой никто не был готов.

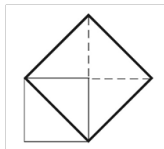
Многим показалось, что именно «Шесть персонажей» были «новым словом». Они ошибались. Это был спектакль поистине революционный, но не в понимании революционности, привитом нам Лениным, а в том, которое с глубокой интуицией высказал Н. Бердяев в 1918 г.: «Революция – конец старой жизни, а не начало новой жизни, расплата за долгий путь. В революции искупаются грехи прошлого... К революциям ведут не созидательные, творческие процессы, а процессы гниlostные и разрушительные» («Философия неравенства»). Именно в таком смысле революционной была сама пьеса Л. Пиранделло, написанная в 1921 г., когда еще не улеглось потрясение от мировой войны и социалистической революции в России. Содержанием пьесы стал бунт, революция, которую производят внутри театра персонажи, требующие полного и личного самовыражения,

не желающие более мириться со своим прошлым и оставаться картонными фигурками, за которых говорят и чувствуют другие. И революционный спектакль Васильева, сыгранный актерами «старой» школы, стал «искуплением всех грехов», накопленных театром за весь XX век, грехов театра актерского, директорского, режиссерского.

Спектакль «Шесть персонажей» должен был быть создан. И показан в виде квинтэссенции всего опыта и энергии, накопленных мировым театром XX в. И мир бурей аплодисментов, шквалом восторженных статей, призами и наградами выразил благодарность Анатолию Васильеву и его «Школе»...

«Диалоги» Платона – скромно и в студийных пределах – можно уподобить чеховской «Чайке» в судьбе Московского художественного театра. Ибо «Чайка» не была революционным спектаклем. Мы помним по истории, что премьера спектакля, состоявшаяся 17 декабря 1898 г., прошла при абсолютной тишине в зале, что и после финального занавеса было еще несколько минут (!) гробового молчания растерянного, потрясенного, а отнюдь не восторженного зала. И только потом, осознав, что присутствует при рождении нового художественного мира, зал взорвался. И полетела приветственная телеграмма Чехову в Ялту... Жаль, что ровно через 90 лет нельзя было послать телеграмму: «Греция. Афины. Академия. Приветствуем рождение нового великого русского драматурга Платона и нового «платоновского» театра».

«Чайка» навсегда осталась на сером занавесе МХАТа. Памятью о первом представлении «Платона» стал геометрический символ из диалога «Менон», сопровождающий вместе с высказыванием Сократа все печатные издания театра:



«Говорили мне те из жрецов и жриц, которым не все равно, сумеют ли они или не сумеют дать ответ насчет того, чем они занимаются. О том же говорит и Пиндар, и многие другие божественные поэты. А говорят они вот что (смотри, правда ли это): они утверждают, что душа человека бессмертна, и хотя она то перестает существовать – это и называют смертью, – то снова рождается, но никогда не гибнет. А раз душа бессмертна, часто рождается и видела все и здесь, и в Аиде, то нет ничего такого, чего бы она не познала».

Так видится «переход», совершенный Васильевым и его «Школой»: от Достоевского, через русскую «философию души» и идеи Бахтина о возможности познания в единстве искусства, философии и религии – к «Диалогам» Платона, утверждающим бесконечную свободу человека в бессмертии его души. Замкнутый в себе социум-бытие, которому было посвящено все искусство XX в., в новом художественном мире, открытом Васильевым, становится «частным случаем» в парадигме бесконечного бытия и человеческого бессмертия. Это не просто иной масштаб – это полная смена системы координат.

Все повторяется. И Художественный театр начинался не «Чайкой», а имевшим оглушительный успех – революционным (по-бердяевски) «Царем Федором Иоанновичем», не открывавшим новое, а закрывавшим театр XIX в. И система Станиславского была не открытием чего-то принципиально нового, а систематизацией накопленного к тому времени театрального опыта: сценическое поведение, которое можно зафиксировать действием, художественный характер мизансцен, атмосфера, создаваемая звуком, светом и паузой, и проч. (премьерша Малого театра А. А. Яблочкина: «Как же я буду теперь играть, Константин Сергеевич, я же не знаю Вашей «системы»? – Станиславский: «Вы и есть система!»; петербургский премьер Н. Монахов, услышав про «сквозное действие»: «Епт, а я называл это «оглоблей» роли»). Гораздо важнее – и это зафиксировано «Чайкой», – что Станиславский утвердил авторство театра, конгениальное авторству драматурга, и фигуру, конгениальную самому театру, – режиссера. Вместе с системой Станиславского появляется русский, а затем и мировой *режиссерский* театр. Советское время усилило идею режиссерского «вождизма», наиболее ярко воплотившуюся в Мейерхольде, а затем в творчестве Товстоногова, Эфроса, Любимова, Захарова, Ефремова, а в Европе – Брехта, Стрелера, Брука.

Режиссерский театр нес в себе осмысленную образность, философичность, содержательность, адекватно отражающие трагические перипетии XX в. Но в то же время передовой режиссерский театр имел в качестве субъект-объекта все того же интеллигента, бунтаря или творца из чеховской «Чайки» либо пьес Брехта – с застывшими отношениями и однообразностью нравственных и гуманистических идеалов. И так было по обоим сторонам железного занавеса. Ситуация

XX в. – конфликт «двух миров», социалистического и капиталистического, – привела к тому, что вечно становящееся бытие и всегда меняющиеся законы человеческого существования оказались под колпаком этого мировоззренческого конфликта. И только на самом излете этого трагического века, перестав быть «борьбой двух систем», мир стал меняться. Человек более не желал быть исторической проекцией застывшей идеи борьбы и вечной мечты о лучшем будущем. Усложнились его отношения с социумом, государством, с самим собой. И режиссерский театр перестал соответствовать этому изменившемуся миру.

В постсоветской России театр с нарастающей скоростью показился в зияющую брешь, пробитую в массовом сознании телевизионными шоу и бесконечными сериалами. Теперь отличие театра от домашнего созерцания парада телезвезд состояло (и состоит) лишь в том, что в театре живую телезвезду или сериального героя можно «потрогать», войти с ним в некую коммуникацию. В результате повсеместно возникший *коммуникативный* или «тусовочный» театр отменил важнейшую фигуру театра XX в. – персонаж. И тогда выяснилось, что герои «Шести персонажей» были «последними героями», которые от имени всех сценических персонажей навсегда попрощались со зрителями. И их с восторгом проводили.

Каким образом можно было «подхватить» этот падающий в визуально-развлекательную пропасть театр? Только интуитивно почувствовав, что «смерть» сценического персонажа обнажила саму природу театра, его чистую материю, открыла ритуально-мистические истоки «доперсонажного» театра. В мировом театре раньше всех это почувствовал Ежи Гротовский, в российском – Анатолий Васильев. Но Гротовский пошел по экстремальному пути, объявив «паузу» в театральном искусстве и закрывшись от зрителя для воспитания нового «ритуального» актера. Васильев, в конце 80-х, от зрителя еще не отказался. Но и не стал, как, например, Лев Додин, героически отстаивать интеллигентские ценности гибнущего режиссерско-«персонажного» театра.

Набранному в 1988 г. курсу Васильев и предложил новую практику в изменившейся театральной ситуации: «Когда театр стал пользоваться своей собственной материей, то воспринимают материю самого театра, а не что-либо другое. Возводить эту материю

должен тот, кто специализировался на ней. То есть режиссер вместе с группой артистов. Есть такой взгляд, что необходим союз, чтобы вещь произошла. Только в случае заключения союза может состояться само действие»⁵.

Итак, в противовес умирающему режиссерскому и наступающему коммуникативно-развлекательному театрам Васильев предложил идею *пострежиссерского* театра, основанную на **равноправном творческом союзе режиссера с актером**, – театр сотворчества, в котором обе основные профессии театра существуют нераздельно, но и неслиянно. Складывание такого театра и начинается с работы над трактатами Платона.

Сложнее всего было разрушить у студентов устоявшиеся представления о том, как «делается» театр. Среди них были уже сложившиеся и даже известные актеры (Александр Галибин, Оксана Фандера, Лариса Белогурова, Рамиль Сабитов и др.), уверенные в своем месте в театре и кинематографе. Предстояло многое объяснить, чтобы от многого отказаться. Очевидно, что «Платон» и все, связанное с ним, должно было окончательно определить отношение «Школы» к режиссерскому театру и эпохе Станиславского.

В а с и л ь е в: «Надо учитывать, что система знаний, предложенных Станиславским, касалась человека, который жил в конце века и в начале, был внутри той культурной эпохи, которая была в то время, и предполагала основу знаний, с одной стороны, вечную, поскольку всякая основа знаний имеет какие-то постоянные законы, неизменяемые, – и переменные вещи, которые менялись с течением времени, как вообще менялся человек. Поэтому меняется человек, меняются его ощущения, меняется система взглядов...

В каком-то смысле МХАТ стал государственным театром, и МХАТ обладал колоссальными актерскими силами. Я знал стариков Художественного театра, я с ними репетировал – они прошли грандиозную школу, и они, несмотря на их взгляды... театра псевдореалистического, сами по себе очень отличались от этих взглядов. Это были искуснейшие артисты, знавшие, что такое правда, жизнь человека на сцене и что такое *игра*. Они знали, что такое правда на сцене, и что такое сцена, они тоже знали. Так вот, с

⁵ Здесь и далее цитируется по стенограмме вступительной лекции и бесед А. Васильева на первой сессии курса в ноябре 1988 г.

одной стороны, МХАТ просто был превращен в государственный театр волей истории, с другой – не только по воле истории, но и в связи с теорией. Все-таки сама теория предполагала огосударствливание, канонизацию этой школы. А дальше пришли очень тяжелые времена. Ведь теория действия, теория поступка, теория задач и целей – все это очень близко к тем взглядам, которые излагались идеологией страны в эти годы. Человек должен был действовать? Обязательно. Человек должен был иметь цель? Обязательно. Человек должен был совершать поступки? Обязательно. Он не мог не думать о своих поступках. И должен был на вопрос: «Что ты делаешь?» дать ясный ответ: «Я делаю это». Обязательно. <...> Сами взгляды Станиславского легко канонизировались и легко усваивались идеологией. Потому что эти взгляды рассматривались не в своей динамике, не в своем развитии, как это должно было бы быть, а в какой-то единственной точке. В точке, когда сам Станиславский только начинался. Потому что он вместе со своими взглядами бродил по теории театра, всякий раз усовершенствуя ее и отыскивая новые пути к отражению человека, несмотря на то что был статуей и жил в изоляции от людей... Итак, система канонизировалась, основные положения системы были взяты на вооружение, они очень точно укладывались в идеологию, и, как вы понимаете, они должны были быть провозглашены как государственные и даны должны были быть каждому. А все, что было нематериалистическим и носило отпечатки идеалистических учений, изгонялось».

При этом, полагает Васильев, заслуга Станиславского в том, что его «система» сфокусировала не генеральные основания театра вообще, как иногда это представляют и у нас, и на Западе, а основания исключительно *русского национального* театра, имеющего опору в человеческой психологии, в опыте чувств. Поэтому и в новой театральной ситуации театр в России все равно должен оставаться театром чувств, или **естественным театром**, в котором при всем разнообразии внешних форм и условий всегда существует живой человек со своим чувственным опытом. Это национальная школа, только внутри которой и возможны новые открытия. И эта школа была основана Станиславским и воплощена в творчестве Художественно-общедоступного театра.

Но при этом нельзя забывать, напоминает Васильев, что Станиславский всецело принадлежит к более широкому течению в искусстве, рожденному Серебряным веком. Оттуда, а не из глубин XIX в. берет свое начало Художественный театр, здание которого не случайно выстроено ведущим архитектором русского модернизма Шехтелем.

Здесь следовало бы многое сказать о России начала XX столетия, о сути и смысле Серебряного века, о русском символизме и модернизме. Но мы ограничимся лишь указанием на то, что в период 1900–1913 гг. по целому ряду исторических обстоятельств Россия и Европа представляли собой единый мир с общей системой человеческих и художественных ценностей, с единой «философией жизни» А. Бергсона, зафиксировавшей не постоянство, а изменчивость бытия, и верой в духовную многослойность, выраженную в антропософии Р. Штайнера. В русском искусстве, в том числе и театральном, это единство мира отразилось в синтезе чувственного опыта и ярких внешних форм. Через форму, полет воображения и поэтику русское искусство полнокровно вливалось в мировое бытие и стало одной из его ярчайших страниц.

Васильев предлагает своим ученикам именно такой взгляд на русский театр. Он утверждает и доказывает, что «это настолько близкие друг другу люди: Станиславский, Михаил Чехов, Вахтангов, Мейерхольд, – что даже, грубо говоря, они могут сидеть на одной картине, в одном коллективном портрете – настолько они близки при всей разности на первый взгляд их взглядов». Но более всего национальной природе русского театра, полагает он, соответствуют взгляды и методики Михаила Чехова:

«У Михаила Чехова подробно разработана одна школа – от внешнего к внутреннему. Но возможен ли внешний театр здесь, где мы живем?.. Вам может показаться, что театр на Таганке – театр внешний. Но на самом деле это не совсем так. Он не настолько внешний, как вы думаете, потому что прежде всего истоком этого театра являлась жизнь людей, сидящих в зале, и он прежде всего опирался на чувства людей, сидящих в зале, то есть изначально он был дан как театр внутренний, который был одет в эти, по тому времени авангардные формы. Нам практически почти не знаком внешний театр как таковой. Нам не знакомо это особое удовольствие ... вариаций ... от формы, вариаций формы.

Русское искусство только в начале XX в. открыло это новое для себя направление, и если вы внимательно взглянете в это, то вы увидите, что это то, что по аналогии можно было бы назвать *театром Михаила Чехова*. Потому что это всегда соединение ОПЫТА С ФОРМОЙ, изысканнейших совершенно поисков с формой, но обязательно с участием чувства. И, как правило, доминантой является опора на чувство, а не форма... И сейчас есть замечательные совершенно артисты, которые собирают свои роли иначе. Но только при одном условии: у этих актеров есть движение – при доминанте чувств, при правде и доминанте ощущений.

Мне кажется, был один момент, очень существенный, который определил Михаила Чехова. Я читал это письмо давно, в оригинале, у М. О. Кнебель, это письмо, грубо говоря, прощальное – оно отвечает на вопрос, почему Михаил Чехов эмигрирует и на какой стадии он оставляет советский театр. Он ставил вопросы художественные, эстетические, в результате говорил о том, что советский театр может остановиться, поскольку он стал заниматься исключительно вопросами материальными, материалистическими и натуралистическими.

Михаилом Чеховым в России было сделано немного, но в то же время – очень много: он психологическому реалистическому русскому театру дал *игру*, он сказал, что человек натуральный существовать на сцене не может, потому что натуральный человек – человек ненатуральный, человек искусственный; что ни одна натуралистическая вещь как пьеса поставлена быть не может, потому что она погибнет под грузом этого же самого реализма; что персонажи не даны нам полностью, а даны нам в воображении; что все переживания даны нам, но полностью переданы быть не могут – в их окончательности, в их натуральности; и только тогда они будут живыми, когда ... они явятся нам в воображении. По пути движения реалистического театра, вообще реалистического искусства он сделал, по-моему, шаг, может быть, на всю жизнь. То есть прежде всего он сказал, что натурализм как таковой невозможен, если в нем нет игры. Натурализм не принадлежит к моменту художественному, к моменту искусства, если в нем нет искусства».

Напомню, все это говорит Васильевым в 1988 г., на взлете его творчества, на вершине признания. А менее чем через 20 лет

Анатолий Васильев полностью повторит судьбу Михаила Чехова и вынужден будет покинуть не только свой театр, но и Россию, и по той же самой причине: театр вновь упал в материальность, на этот раз не метафизическую, а коммерческую, став богатым внешне и нищим духом. Иезуитство лишь в том, что судьбу Васильева решили люди из глубокого советского прошлого: бывшие советские (Лужков), комсомольские (Худяков) и даже пионерские (Швецова) вожди ⁶.

От редакции

В 2011 г. новые руководители московской культуры предложили Анатолию Александровичу Васильеву вернуться в Россию и публично пообещали отдать ему под новый театрально-образовательный проект помещения на ул. Поварской, в которых зарождался и до 2006 г. находился театр «Школа драматического искусства». В течение двух лет А. А. Васильев разрабатывал проект создания и функционирования «Кафедры лабораторных исследований теории и техник театра», на который, однако, у Москвы не нашлось финансовых средств. Под этим предлогом проект был отклонен, и Васильев, второй раз за десятилетие, потерял свою «Поварскую».

Анатолий Александрович, один из основателей нашей Академии, любезно согласился опубликовать проект на страницах «Академических тетрадей». Знакомство с ним позволит понять, каким видит Мастер российский и мировой театр XXI в.

⁶ В советское время Ю. М. Лужков был председателем Мосгорисполкома, С. И. Худяков – секретарем Свердловского райкома комсомола Москвы, Л. И. Швецова – председателем пионерской организации СССР.





Елена Скворцова

Японский театр: переводы японских театроведов с комментариями

Вступление

Три небольшие статьи известных как в Японии, так и за ее пределами японских интеллектуалов XX в. – Вацудзи Тэцуро (1889–1960) и Сакабэ Мэгуми (р. 1936) объединяет тема маски в традиционном театре Но, насчитывающем 600-летнюю историю. Считается, что самая старая маска – старик Окина – пришла из древних земледельческих ритуалов. Она символизировала предка – покровителя рода, превратившегося со временем в доброе божество. Впоследствии появились другие маски: женщин разного возраста, воинов, демонов, животных...

Тема маски углубляется авторами не только до размышлений о специфике театрального искусства Японии в сравнении с его древнегреческим аналогом, но и до обобщений мировоззренческого порядка, например о выраженности или невыраженности либо даже отсутствии личностного начала в традиционной культуре Японии.

Вацудзи Тэцуро принадлежит к поколению японских философов, осуществивших так называемый «поворот Тайсё», смысл которого заключался в позитивной переоценке культуры, особенно художественной, своей страны, осознании ее непреходящей ценности, ее несомненного достоинства. (Напомню, что предыдущая

эпоха – Мэйдзи характеризовалась мощным критицизмом в отношении традиционной культуры, якобы не способной к усвоению идей «прогресса».) Вацудзи Тэцуро – выпускник Токийского императорского университета, в 1927 г. стажировался в философской Мекке того времени – Германии. Еще в 1918 г. Вацудзи заговорил о давно позабытых японцами сокровищах древнего национального искусства, напечатав две работы: «Паломничество в древние храмы» и «Воскрешение идолов», в результате чего в обществе возник огромный интерес к собственной истории и искусству. Паломничество в храмы и музеи древней столицы Нары, начавшись после книги Вацудзи, продолжается и по сей день.

Представленная здесь небольшая работа написана японским ученым для своих соотечественников и по смыслу является продолжением указанных выше работ. Вызвать интерес к своей культуре, обозначить ее глубину, в данном случае – обратить внимание читателей на эмоциональное и интеллектуальное богатство и разнообразие традиционных форм изобразительного и исполнительского искусства родины – такова очевидная задача Вацудзи.

Если основной массив творческой деятельности Вацудзи Тэцуро приходится на довоенный период японской истории XX в., то Сакабэ Мэгуми представляет послевоенную генерацию японских интеллектуалов. Сакабэ, как и Вацудзи, – выпускник Токийского университета (1965), аспирант, доцент и, наконец, профессор данного университета. Он заметная фигура на горизонте японской эстетики. Как убедится читатель, обе представленные здесь статьи продолжают тематику Вацудзи, более того, используют его методологию, выводя суть явления из этимологии понятия, его обозначающего.

Однако в отличие от Вацудзи, писавшего для соотечественников по-японски, Сакабэ Мэгуми, в одинаковой степени владеющий французским и японским языками, часто пишет и печатается на французском языке. В частности, представленные здесь две статьи изначально написаны по-французски и обращены скорее к западному читателю. Но они содержат многочисленные экскурсы в особенности японского словообразования, рассуждения о специфике личности японца, включающего в свою идентичность мнение о себе коллективного «другого».

Статьи Сакабэ увлекательны, но хочется все же предостеречь читателя от некритического отношения к некоторым положениям

его работ. Особенно это касается рассуждений о культуре Японии как об «игре поверхностей, зеркальных отражений и теней», которые не должны вводить читателя в заблуждение, тем более что сам Сакабэ говорит в конце о «глубине сердца», которое неизбежно должно ощущаться в настоящем искусстве.

Сакабэ Мэгуми

«Модоки», или О традиции мимезиса в японской культуре

1. Задача комедии – представить тех персонажей, которые хуже реальных людей, тогда как трагедия представляет персонажей, которые лучше, чем обычные люди. Именно так писал Аристотель в своей «Поэтике» об отличии комедии от трагедии. Обозначив такое различие, греческий философ относит его и к самим драматургам: «И вот, так как подражание свойственно нам по природе [не менее чем] гармония и ритм (а что метры – это частные случаи ритмов, видно всякому), то с самого начала одаренные люди, постепенно развивая [свои способности], породили из своих импровизаций (*autoskhediasmata*) поэзию. Распалась же поэзия [на два рода] сообразно личному характеру [поэтов]. А именно более важные из них подражали прекрасным делам подобных себе людей, а те, что попроще, – делам дурных людей; последние сочиняли сперва ругательные песни, как первые – гимны и хвалебные песни»¹. В этом обобщенном сведении различия комедии и трагедии к природе их авторов мы наблюдаем скорее простое представление исторического факта, нежели объяснение его действительной причины. Такое объяснение в силу своей природы не дает нам ключа к пониманию сущности комедии и трагедии.

Что касается сущности трагедии, Аристотель дает свое знаменитое определение, завершающееся тем, что он называет осуществлением очищения (*katharsis*), определенного рода эмоций, таких как сострадание и страх². Однако что касается комедии, то он не снаб-

¹ Цит. по: Аристотель. Соч. в 4-х тт. Т. 4. – М.: Мысль, 1984. С. 649.

² «Трагедия есть подражание действию важному и законченному, имеющему [определенный объем], [производимое] речью, услащенной по-разному в различных ее частях, [производимое] в действии, а не в повествовании и совершающее посредством сострадания и страха очищение (*katharsis*) подобных страстей» (Там же. С. 651).

дил нас подобной детальной дефиницией, которую дал для трагедии, так как, по-видимому, та часть текста «Поэтики», которая предположительно относилась к сатире и комедии, была утрачена.

Если мы поместим себя в рамки аристотелевской теории драмы, мы естественным образом окажемся перед большой проблемой в поисках ответа на вопрос: какова сущность комедии и трагедии и каковы отношения между ними? В других работах Аристотеля мы находим пару строк на тему смеха³, а если мы займемся поисками теории комического у авторов Нового времени, мы отыщем ее у Гегеля, Бодлера, Бергсона, Плесснера и многих других, высказавшихся по этой теме. Однако мне кажется, что у нас отсутствует общая точка зрения, которая определила бы соответствующее место комедии и трагедии в их взаимосвязи в нашей духовной жизни. Возможно ли прийти к такой точке зрения путем простого сравнения различных теорий трагедии с теориями комедии, появившимися со времен Аристотеля? Или же это не тот путь, которым мы можем решить проблему, учитывая, что мы все еще не имеем возможности продвинуться вперед в изучении человеческой природы. В конце концов, не вернуться ли нам к Аристотелю как к отправному пункту в рассмотрении этой пары комедии и трагедии – именно как «пары»? Действительно, мы часто видим, что и в широкой сфере театра, и в истории человечества в большинстве регионов мира комическое и трагическое работают как некая пара. В Древней Греции, например, постановка трагедий всегда сопровождалась постановкой сатиры. В Японии представление театра Но в течение долгих лет⁴ сочеталось с разновидностью фарса – *кёгэном*. А в Корее в случаях танцевальных представлений в масках комические части перемежались серьезными.

Тогда какой же общий знаменатель может быть подведен в качестве основания для нашего исследования комического и трагического? Если бы мы отыскиали позицию, стоя на которой смогли бы ответить на этот вопрос, мы как минимум продвинулись бы на несколько шагов вперед в понимании глубинной природы человека, которая, по-видимому, двулика и которая из-за узкого понимания человеческой природы ускользает от нас, живущих в так называемом серьезном обществе современной эпохи.

³ «...те, кто в смешном преступает меру, считаются шутами и грубыми людьми, ибо они добиваются смешного любой ценой» (Аристотель. Указ. изд. С. 651).

⁴ История Но насчитывает 600 лет.

2. Можно легко видеть, что, для того чтобы ответить на поставленный мной вопрос, мы должны с неизбежностью начать пересмотр нескольких базовых понятий, среди которых (поскольку мы находимся в концептуальных рамках западной мысли) – мимезис⁵. Здесь, однако, я хотел бы предпринять некоторое отступление, подвергнув анализу японское понятие, которое почти соответствует понятию «мимезис», – это *модоки*. (После чего нам будет сравнительно легко исследовать такую более «продвинутую» интерпретацию мимезиса и некоторые другие западные философские понятия, прямо связанные с ним.)

Каково же значение понятия *модоки*? Согласно обычному употреблению этого слова, *модоки* почти всегда применяется как суффикс, указывающий, что нечто делается (или притворяется, что делается), имитируя форму, внешность или атмосферу (чего-то или кого-то). Например, *ган-модоки* – сорт жареного паштета из соевых бобов (*тофу*), употребляемого в вегетарианской кухне как имитация мяса дикого гуся. Или выражение: «*Карэ ва сибай модоки-нисябэру*» (Он говорит так, как будто находится на сцене).

Согласно наиболее древнему употреблению слова, которое восходит к эпохе Хэйан (794–1192), *модоки* (и его главное глагольное производное – *модоку*) означало, во-первых, неумелую имитацию (*магахи*), подделку. Такова, к примеру, цитата из «*Уцубо моногатари*»: «*Коно нанатоси ни нару ко тити во модокитэ кома удо то фуми во цукуру кавасикэрэба*» (Это семилетнее дитя, неумело подражая отцу, пыталось переписываться с корейцами). И, во-вторых, это слово, в частности, означало упрек (позор, срам, укор) или критику в чей-то адрес. Пр процитируем «*Гэндзи моногатари*»: «*Ё наки фурумаи-но цуморитэ хито-но модоки во ован то суру кото то обосэдо*» (Он совершал столько нелепостей, хотя и опасался стать мишенью светской критики).

Третье значение *модоки* мы наблюдаем в народной традиции до сегодняшнего дня, что, по-видимому, является свидетельством живучести пародийного восприятия мира. Его воплощает персонаж популярных представлений, который главным образом исполняет комическую и смешную роль, передразнивая актера в роли главного героя и высмеивая его. В сакральных танцах японского синтоизма (*кагура*), как и в корейских танцах в масках, мы можем наблюдать игру или

⁵ Мимезис (греч.) – подражание, понятие, широко использующееся в современной эстетике.

интерпретацию *модоки* – как **изначальной пародии** на божество или демона, который скрытно появляется в человеческом облики. Как только мы обнаруживаем истинную подоплеку пародийной сцены, нам становится легко воспринимать все те смыслы данного понятия, которые я перечислил. На самом деле что касается употребления первого значения *модоки* (плохая имитация, подделка), то нет нужды дополнять его какими-либо промежуточными определениями. Что до второго значения (упреки, критика с чьей-то стороны), нам следует помнить, что пародии часто предполагают упрек или критику.

Иногда мы слышим утверждения, что существительное *модоки* – того же корня, что и глагол *модору* (возвращаться), или что это транзитивная глагольная форма от *модору*. Также говорится, что модоки может означать *модоритоку* (возражать в ответ). По-моему, гораздо более подходящим будет предположение, что корнем для *модоки* является слово «*мото*» (происхождение, исток) или что *мото-токи* (толкование оригинала) и есть изначальный смысл понятия *мото-доки*. Значение же «упрека» или «ответной критики» является производным от этой изначальной формы.

Но в любом случае именно в стиле *модоки* такой выдающийся знаток фольклора и поэт, как Орикути Синобу (1887–1953), находил прототип традиционных исполнительских искусств в Японии. Хочу привести здесь несколько его высказываний по этой теме. Орикути считает, что смысл слова «*модоки*» изначально не ограничивался значениями «упрека» или «насмешки». Согласно Орикути, в общих словах, мы думаем, что слово «*модоку*» употребляется в смысле «представить оппозицию чему-то», «противоречить» или «упрекать». Но в древности это слово, по-видимому, имело более широкое значение. По меньшей мере в истории исполнительских искусств, очевидно, оно также означало «подделывать», «истолковывать», «перетолковывать чье-то имя», «смягчать объяснения». Например, такое выражение, как *хито-номодоки о фу* (получающий упреки), имело изначальный смысл передразнивать, подвергаться чьим-либо насмешкам над тем, чего ты не можешь не стыдиться. Таким образом, это слово, видимо, всегда трактовалось как «подделка», «имитация».

В традиционном театре Но существует важная пьеса «Окина» (Старик), которая играется либо в самом начале представления, особенно во время праздничных торжеств начала года, либо во время освящения нового театра и т. п. событий. С незапамятных

времен пьеса «Окина» состояла из трех частей: 1) *сэндзай* – открывающий представление танец, исполняемый актером без маски; 2) *Окина* – главный танец божества в белой маске, пришедшего из мира иного и вселившегося в тело старика; 3) *Самбасо* – третий танец еще одного старого божества, но уже в черной маске. Приведем цитату Орикути о роли *самбасо*: «Противопоставление *Окина* и *Самбасо*, думаю, таково: в традиции японского исполнительского искусства всегда имеется некое вступление – *модоки*, которое сопровождает главную пьесу.

Слово «*модоку*» (быть противопоставленным чему-либо), таким образом, применяется для обозначения некоего существа вроде демона или духа, который передразнивает и раздражает божество, ставя себя на одну доску с ним и противопоставляя себя ему. Такое происхождение понятия *модоку* указывает на его противоречивый характер. Когда слово «*модоку*» употребляется применительно к японскому театру, оно обретает более широкое значение передразнивания, истолкования или объяснения главного действия через поясняющее представление. Это именно та роль *модоки*, которую исполняет *самбасо* в отношении *Окина*: «*Самбасо*» исполняется в очень беспорядочной манере – в противоположность сакральной символике игры «*Окина*». *Самбасо* стал восприниматься как дополнительный проводник, упрощенно объясняющий танцы и ритуальные песнопения «белой маски» *Окина*. Слово «*модоку*», таким образом, стало указывать на «перевод, поясняющую интерпретацию»⁶. Представление «*Самбасо*», объясняющее и углубляющее смысл основной пьесы, давалось с учетом пользы для того дома, где проходило ритуальное действо. Представление сцен *сёва* или полета ворона, например, хотя и не имели непосредственного отношения к изначальной пьесе «*Окина*», оживляли застывшие смыслы, обретенные в далеком прошлом. *Самбасо* трактовал песнопения и танцы пьесы «*Окина*», объясняя смысл религиозных действий и их содержание с целью польстить людям того дома или той деревни, где осуществлялась постановка. Такого рода интерпретация и есть *raison d'être Самбасо* в отношении *Окина*, и такова роль *модоки*, которую выполняет *Самбасо*.

⁶ Орикути Синобу. Дзэнсю (Полное собрание сочинений). Т. 17. – Токио: Тюо коронся, 1975. С. 10–11.

В поисках этимологии понятия *модоки* Орикути обратился к представлениям о нем в японской глубинке и обнаружил следующее: «Изначальный смысл роли *модоки* стал для меня очень ясным после просмотра мизансцен *дэнгаку*⁷, которые всегда исполняются в северных горных районах Энсю и Синсю наряду с *кагура* во время праздника цветов *хана-мацури*⁸. Последний праздник имеет то же происхождение, что и *дэнгаку*, и состоит из танцев *нэмбуцу одори*⁹ и танца знатока народных синтоистских обрядов Сёмон си. *Модоки* исполнял либо роль интерпретатора, либо в другое время – *окоцуки* (сумасшедшего), либо другого второстепенного персонажа. Но в любом случае *модоки*, сопровождающий пьесу «Окина», имеет характерные признаки всех трех перечисленных ролей. Подлинное определение понятия *модоки* – это «роль-аккомпанемент» пьесы «Окина», это персонаж, выходящий на сцену через мгновение после выхода главного героя пьесы – старика-Окина (хотя в современных постановках он может выходить вместе с главным персонажем, повторяя более строгим голосом его слова). *Модоки* может прятаться за личиной волшебника *онъёдзи*, или монаха *сюэндзя*, одновременно играя и роль истолкователя, и второстепенную роль. Иногда он выходит на сцену, сопровождая демона они, который в этом случае исполняет главную роль. Тогда *модоки* играет второстепенную роль.

Форма пьесы «Окина» имеет несколько различных вариантов. Так называемый жрец *нэги* или *накатобараи* (исполняющий роль ответственного за обряд очищения жрец из семьи Накатоми) и *кай-до-кудари* (возглавлявший процессию-шествие вдоль морского побережья) дублируют главного персонажа, что добавляет разнообразия всему представлению. Актер *нэги*, который якобы приходит в деревню, где происходит действие, из далекой провинции, намерен сыграть роль главного персонажа пьесы – старика-Окина. Но у главного героя и у *модоки* есть, в свою очередь, и собственные *модоки*. Это *окоцуки* (сумасшедшие), которые играют грубо и бес-

⁷ Дэнгаку – обрядовые песни и пляски, исполнявшиеся при посадке риса и сборе урожая.

⁸ Хана-мацури – представления на празднике, посвященном дню рождения Будды.

⁹ Нэмбуцу одори – танец буддийских монахов, произносящих молитву-заклинание секты Син: «Наму Амида Буцу».

порядочно. Можно обнаружить и еще одну форму *модоки*, присутствующую в пьесе: *кокудзё* (старик в черной маске). Иногда в некоторых регионах его называют *самбасо*; в других его могут называть *сёдзёккири* или же *саругаку*¹⁰.

В большинстве случаев очевидно, что все эти персонажи интерпретируют и развивают для непосвященных то, что говорит главный герой пьесы. Таким образом, они играют на сцене особую роль: метафорически истолковывать с учетом конкретных фактов то, что говорит и делает старик-Окина. Только их речь быстрее, полемичнее, приземленнее, чем речь главного героя; при этом они демонстрируют свою в большей или меньшей степени низменную природу»¹¹.

Согласно Орикути, через такую комбинацию главного персонажа пьесы «Окина» и *модоки* проступает прототипическая структура единства японского театра; мы также видим противопоставление впервые появляющегося нового божества и старых местных демонов. «Вот что я думаю о *самбасо*, – продолжает свою мысль из предыдущего отрывка Орикути. – Хотя многие наши современники (первая треть XX в. – Е. С.) думают таким же образом (что старик-Окина – это главный, а *модоки* – второстепенные персонажи. – Е. С.), но с точки зрения исторической перспективы японской религиозной жизни этот порядок следует перевернуть. Сначала, видимо, в фольклоре появились демоны и духи, которые не были истинными богами, однако повсеместно они заселили сельскую местность и горы. Японцы прошлого верили, что эти божества злоумышляли против человека за то, что тот захватил их земли и поселился на них. Люди как минимум думали, что живут в окружении такого рода демонов или злокозненных духов, всегда готовых восстать против человека, и использовали все свои преимущества и возможности, чтобы либо подавить, либо обратить их в свою веру, заставив дать клятву преданности и вынудив приносить людям пользу.

В конце концов эти божества, не пожелавшие проклясть род человеческий, стали навещать людей и благодетельствовать их в течение

¹⁰ *Саругаку* – вид народного фарса, содержащего акробатику, клоунаду, жонглирование, хождение на ходулях, танцы, фокусы и т. д. Считается, что *саругаку* предшествовал театру Но. Известен как минимум с X в. Особенной популярностью пользовались так называемые сэминсаругаку (*саругаку* для черни), пародировавшие религиозную и светскую элиту.

¹¹ Орикути Синобу. Цит. соч. Т. 2. С. 411–412.

определенных периодов года. Божества низших рангов благодаря этому обрели более высокий статус, расставаясь со своей животной природой через своего рода «очищение». Со временем их стали почитать в специальных святилищах в качестве объектов поклонения. Среди них есть как те, чья генеалогия может быть установлена, так и те, чье происхождение неясно, но которые почитаются в качестве божеств высокого ранга. По аналогии люди стали думать, что даже аутентичные божества высшего статуса тоже приносят человеку пользу. В любом случае в сельских районах Японии все еще жива сильная вера в то, что демоны или духи приходят благодетельствовать или защищать те дома, чьи хозяева их почитают»¹².

Я привожу здесь несколько пассажей, в которых Орикути ясно указывает на отношения между подлинными божествами и местными демонами. Так, он пишет о наличии персонажа, практикующего ритуалы под названием *модоки кайко* (раскрывание рта *модоки*). В *саругаку* они называются *вокаси*, тогда как в *эннэн май*¹³ он зовется *модоки*. В *дэнгаку* персонажам *модоки* была предназначена настолько важная роль, что они были допущены до участия в танцах, проводимых в буддийских храмах. Примером может служить *Хёттоко*, толстогубый комический персонаж в маске, доживший до наших дней.

Выше указывалось, что существительное «*модоки*» происходит от глагола «*модоку*» (противостоять). В традиции японских искусств мы обнаруживаем мотивы противостояния в песнях-переключках, являвшихся диалогами божества и демона, которые впоследствии превратились в переключку между двумя противоположными партиями-хорами *ута гаки* (песенный плетень).

Итак, изначально разнообразные формы *модоки* существовали повсеместно. Среди масок Но есть одна по имени *о-бэсими*, название которой происходит от глагола «*бэсиму*», что означает «крепко сжимать рот, дабы хранить молчание». Когда божество обращается к этому духу с вопросами, дух упрямо старается держать рот закрытым или если он все-таки начинает открывать рот, то всегда или говорит что-то совсем не похожее на ответ, или просто противоречит божеству. Маска *о-бэсими*, таким образом, выражает эти два аспекта *модо-*

¹² Орикути Синобу. Цит. соч. Т. 17. С. 11–12.

¹³ Эннэн май – букв. «танец долголетия», мистериальное театрализованное действо, содержащее пожелания мира и благополучного долголетия от имени божества. Исполняется в новогодние и другие праздники.

ки. (В целом есть свидетельства того, что маски в Японии существовали с древнейших времен, хотя было сильное влияние масок иностранного происхождения. Эти маски получили быстрое распространение, так что следы автохтонных японских масок почти исчезли.) Маска *кайко* означает «заставить кого-то открыть свой рот для ответа», и тот, кого заставляют это сделать, играет второстепенную или добавочную роль (*ваки-яку*). Маска *ситэ* (главный герой) обозначала божество, а *ваки* – его партнера. Роль *ваки* вошла в интермедию *кёгэн*¹⁴, дробясь и разветвляясь (обнаруживая комический, передразнивающий аспект) в разных персонажах. Маска *о-бэсими*, хранящая полное молчание, имеет два значения: транслировать приказы верховного божества и выслушивать его. Следовательно, *о-бэсими* – это одновременно и демон, и божество.

В лице персонажа *о-бэсими*, типичного для форм *модоки*, можно с легкостью обнаружить проявление неопределенности: он представляется одновременно и как непокорный персонаж, и как образец лояльного истолкователя. В общем, в некоторых словах *модоки* можно отыскать те же неясности и двусмысленности, которые присущи персонажу *о-бэсими*. Например, *вокаси*, понятие, обозначающее персонаж *модоки* в фарсе *саругаку*; оно обычно означает «комический персонаж», а также «грех» (проступок, нарушение). *Ваки*, второстепенная и подчиненная роль, означает в то же время «истолкование».

И точно, из-за динамичного и неопределенного характера девтерагониста¹⁵ *модоки* пара «божество – *модоки*» смогла стать прототипом и породить почти бесконечную серию вариаций в традиционных исполнительских искусствах Японии. Можно указать на несколько серий подобных пар, начиная с пары «*ниндзё* (крепкий хозяин) – *сайно* (талантливый человек)» в традиционных синтоистских ритуалах и кончая парой «*дай* (великан) – *сё* (коротышка)» в театре Кабуки. По словам Орикути, «греш цена была бы той истории японского театра, где вовсе не описывалась бы роль *модоки*».

При дальнейшем изложении я буду учитывать тот факт, что все эти трансформации пары «божество – *модоки*» были порождены динамикой оппозиций «серьезного – шуточного», «смысла (воспри-

¹⁴ Кёгэн – комические сценки, исполняемые между пьесами Но, по характеру противоположные этим пьесам.

¹⁵ Девтерагонист в греческом театре – второй из трех актеров, по убывающей степени важности: протагонист, девтерагонист, тритагонист.

ятие, передача, трактовка) – бессмысленности (аннигиляция через удвоение, передразнивание)» и, наконец, «покорности – непослушания». Повторим, что благодаря такому динамизму получили жизнь несколько серий удвоений и трансформаций прототипической пары в истории японских исполнительских искусств. Согласно Орикути, современный театр Но, который иногда именуется *ваки-но*, изначально создавался как сценическая площадка для выступлений актеров-*ваки*. Так же, как изначально комические сценки *кёгэн* предшествовали исполнению Но. После ритуала *модоки-кайко* (поражения и открытия рта у *ваки*) или ритуала покорения демона божеством следовала игра *модокисаи-но вадза*, которая и была изначальной формой *кёгэна*. Между тем представление театра Но начинается танцем актера *саругаку*, копирующим *модоки* и повторяющим победную вступительную пляску главного божества.

Даже такая классическая пьеса, как «Окина», самая важная пьеса Но, всегда трактуемая как «пьеса, которая является и в то же время не является пьесой Но», не избегает этого качества – быть пьесой *ваки* или пьесой *модоки*. В связи с этим Орикути следующим образом высказывается по поводу изначальной формы пьесы «Окина» в традиционном исполнительском искусстве, известном как *хана-мацури*¹⁶. Вот что он говорит по этому поводу: «Выход на сцену *Нэги* (жреца) и *Мико* (жрицы) сопровождается выходом нескольких *модоки*. В этом представлении *модоки* являются спутниками главного героя; это роль, привносящая разнообразие чередования серьезности и шутовства. В ранних представлениях она заключалась в простом передразнивании слов старика-Окина, но сегодня *модоки* повторяет их одновременно с ним или параллельно читая другой текст. Поэтому слово «*модоки*» означает в равной степени «толкователь главного героя», ведь он истолковывает его слова, представляя новые модификации (вариации на тему) его слов и действий»¹⁷.

Лично я думаю, что именно *нэги* был главным актером, *модоки* которого и был старик-Окина. В провинции Микава до сих пор бытует версия рассматривать старика-Окина как персонажа фарса *саругаку*. В дэнгаку при храме Хорайдзи, например, старик-Окина под именем *саругаку* представляет имитацию действий главного героя.

¹⁶ См. сноску 8.

¹⁷ Орикути Синобу. Цит. соч. Т. 17. С. 348–349.

Тот факт, что старик-Окина превратился в главного персонажа, является результатом запоздалого благосостояния актеров *саругаку* в больших городах. Японцы в течение своей многовековой истории продолжали снова и снова воспроизводить изначальные формы спектакля. В них мы обнаруживаем одну и ту же структуру: старик-Окина выступает как *модоки* для жреца *Нэги*, который, в свою очередь, является *модоки*-двойником персонажа *Хёттоко*, ведущим себя самым неподобающим образом. *Хёттоко* – другой пример, который мы находим в театре *сато-кагура*¹⁸ в районе Канто, выступает вариантом *модоки* в несерьезном значении, «противопоставляющего себя кому-то» или «идушего наперекор».

Подводя итог сказанному, отмечу, что, несмотря на важную роль, которую играет в представлениях современных *хана-мацури* пьеса «Окина», скорее всего, она стала неким дополнительным представлением, введенным довольно поздно. Представление *хана-мацури* главным образом делится на три части: 1) история жреца *Нэги*, который работал в качестве *Накатомибараи* (жреца из рода *Накатоми*, выполняющего обряд очищения) и путешествовал через несколько стран, чтобы выполнить мистериальный ритуал *кагура*; 2) история божества *Они*, который, спустившись с гор, водворился на земле, чтобы освятить ее; 3) церемония взращивания цветов *хана-содатэ*. Но в любом случае персонаж по имени *Окина* может играть здесь только второстепенную роль.

Японское исполнительское искусство и в самом деле снова и снова продолжает повторять первоначальный вариант театрального действия. Но в течение многих веков своей истории. Этот процесс оказался чрезвычайно живучим, поскольку он постоянно обогащается динамизмом прототипической оппозиции главного героя и его *модоки*.

После столь подробного рассказа о фактическом смысле существования прототипической пары «божество – его *модоки*», функционирующей и претерпевающей перемены в истории японских исполнительских искусств, совсем нетрудно будет усмотреть за ней некий смысл. Я попытаюсь поэтому сделать здесь некоторые выводы, напрямую вытекающие из представленного материала.

¹⁸ Сато-кагура – представления театра Но на основе древних мистерий, связанных с религиозным культом синто.

Каков же смысл структуры традиционных персонажей, в чем заключается «матрица» японских исполнительских искусств? Иными словами, что может означать данная прототипическая оппозиция главной роли и *модоки*, серьезности и шутовства, значительности и пустяковости, покорности и непослушания? Что поражает нас в первую очередь? То, что данная оппозиция имеет такое широкое объясняющее поле, включающее общий регистр человеческого существования, начиная с возвышенного и спускаясь все ниже и ниже. Динамическая структура этой прототипической оппозиции предлагает нам что-то вроде мимезиса, который одновременно интерпретивен и герменевтичен; это схема, которая позволяет нам понять глубинные структуры человеческого существования даже до того, как сформировался так называемый уровень индивидуальной и сознательной личности. Две крайности жизни человека обнаруживают друг друга в прямом неразрывном равенстве так же, как в их динамической оппозиции. В то же время этот динамизм выходит за рамки аристотелевского духа (берущего в качестве стандарта «усредненного человека») и затем определяет трагедию и комедию как мимезис наиболее благородного и наиболее вульгарного типа личности соответственно. Исходя из миметической пары «главное божество – его *модоки*», мы не можем не прийти к укрупненной модели мимезиса (к той модели, которая превышает чисто антропологическую модель, придуманную Аристотелем) и таким образом вложить в нее иной смысл, заключающийся в понимании мимезиса в качестве некоего «стремления быть как трансцендентное Бытие, которое и есть Бог». Раз уж мы достигли модели такого уровня, будет чрезвычайно легко обогатить ее – например, отнеся ее к знанию «сакрального», которое с самого начала включало в себя как понятие святости, так и загрязнения. Или, после произведения необходимых модификаций и редукций, включением в эту модель бергсониянской идеи смеха с целью достичь более глубокого и подробного понимания данного феномена. В равной степени будет легко интегрировать в нашу схему знание раблезианского смеха или идею абсолютного или гротескного комизма Бодлера, как и его понятия о смехе вообще, обнаруживающего двойственность человеческой природы. На самом деле Бодлер писал: «Смех сатанистичен и потому глубоко человечесен. В человеке он есть результат идеи собственного превосходства. Фактически смех – дело человеческое, и он по сути своей противоречив, иначе говоря, смех – одновременно знак

бесконечного величия и бесконечной малости. С одной стороны, это проявление бесконечной нищеты и бесконечной малости по отношению к Абсолютному бытию, с другой – проявление бесконечного величия по отношению к животным. Это вечный шок между двумя бесконечностями. Смех вырывается из сущностного шока между этими двумя бесконечностями. Комическое, власть смеха заключается в самой смеющейся личности, а не в объекте насмешки»¹⁹.

4. Я хочу вспомнить очень интересный и замечательный факт: в корейском языке маска (имеющая более или менее сакральный характер) называется *талу*, что также означает «загрязнение». По-моему, здесь мы встречаемся с тем же родом одновременного употребления противоположных или даже противоречивых значений, которые мы находим, например, в латинском слове «sacer»²⁰, а также в некоторых понятиях японского и китайского языков (в китайском языке, например, существует феномен под названием *хан-кун*, означающий, что один и тот же иероглиф может иметь одновременно два разных или даже противоречивых значения). В любом случае можем ли мы не учитывать этот факт в отношении маски как другого варианта одной и той же, по сути двойственной, сущности человеческих существ, как в случае с прототипом *модокки*? Не находим ли мы в разнообразных проявлениях человеческой природы подобную структуру почти повсеместно?

В японском языке есть слово «*хуру-маи*» (поведение, вести себя), которое может происходить из *хури/во суру* (подражать, симулировать, притворяться) и *маи* (танец). Это одновременно может означать как игру людей на сцене, так и повседневное поведение. Здесь мы видим другое проявление все той же двойной структуры, на этот раз доказывающее отсутствие границы между театральной игрой и повседневным поведением. По большей части в поведении человека может сохраняться след памяти, хоть и очень слабый, о древних танцевальных представлениях и игры главного божества и его *модоки*. Фактически *модоки* может являться прототипом *хуру-маи* или человеческого поведения, или, если угодно, человеческой игры вообще.

¹⁹ Baudelaire Ch. De l'essence du rire. Oeuvres complètes. – Paris: L'Integral / Ed. DeSeuil, v. 2, 1976. P. 373.

²⁰ Например, в зависимости от обращения к высшим или подземным богам формула «saceresto» означает, соответственно, «будь благословлен» и «будь проклят».

Иными словами, *модоки*, воплощенный мимезис, является, осознает и трактует себя преимущественно в смысле человеческого *хуру-маи*. И в этом причина того, почему человеческое существо отражает и представляет себя в зеркале разнообразных аспектов *модоки*.

5. У нас есть еще одна нерешенная проблема: имеет ли значение расширенный и обогащенный вариант структуры *модоки*, которую я здесь обозначил, для этики? И каким образом? Я позволю читателям возможность самим ответить на этот вопрос. И все же одно для меня очевидно: игра *модоки*, который передразнивает воплощенное божество и противоречит ему, напоминает нам, что мы не боги, даже если можем быть внезапно охвачены их духами. И разве мы вдохновляемся гуманизмом и чувством юмора больше, нежели древние обитатели японского архипелага?

Сакабэ Мэгуми

Маска и тень в японской культуре: имплицитная онтология японской мысли

1. Несколько месяцев назад в Париже я посмотрел фильм Одзу Ясудзиро²¹ под названием «Осень семьи Кохаягава». Кинолента повествует о трех поколениях семьи производителей *сакэ* в г. Осака. Как и в большинстве работ Одзу, вы не найдете здесь ни драматического сюжета, ни особенно трагических событий. Но я все равно (может быть, из-за своей тогдашней временно одинокой жизни на чужбине) был глубоко впечатлен неизменным лиризмом и чувством юмора, столь характерными для Одзу.

И в то же время фильм показался мне неким похоронным маршем по японской традиционной культуре, которая теперь (1982 г. – Е. С.) находится на грани исчезновения с мировой арены. Сегодня было бы невозможно найти где-либо в Японии – сколь бы ни были интенсивны ваши поиски – подобного типично японского осеннего лиризма, продемонстрированного Одзу. И все это по причине стремительных темпов исчезновения традиционной мозаики японской общинности и ее обычаев, какие не наблюдаются больше нигде в мире.

²¹ Одзу Ясудзиро (1903–1963), японский режиссер, летописец традиционной японской семьи в XX в. Автор фильмов «Бансюн» («Поздняя весна, 1949»), «Бакусю» («Раннее лето», 1951), «Токио моногатари» («Токийская история», 1951), «Кохаягавакэ-но аки» («Осень семьи Кохаягава», 1961) и др.

Я только что сказал о «типично японском осеннем лиризме». Само собой разумеется, я имел в виду как метафорический, так и буквальный смысл. Ведь с каждым днем с японского архипелага, особенно вокруг больших городов, почти повсеместно исчезают чистые осенние сцены природы. Но и в области духовной культуры осенний лиризм исчезает так же быстро. И, как осенний лиризм во внешнем мире, ежедневно, мало-помалу, лиризм осени выхолащивается из наших сердец. Я имею в виду традиционно японское чувство эфемерности человеческого существования и все его ощущения, связанные со смертью.

То, что я собираюсь сказать, будет, может быть, всего лишь своеобразной ностальгией и похоронным маршем, подобным фильмам Одзу. И все же я надеюсь добавить кое-что от себя, попытавшись обнажить некие черты японской культуры, модели традиционной мысли, которые все-таки сумели проявиться в фильме Одзу. Я попытаюсь это сделать, выявив лейтмотив его киноленты.

Что особенно поразило меня в этом фильме, так это некоторые простые телодвижения (например, усаживание или вставание) женщин, особенно двух дочерей в возрасте 20–30 лет, которые очень напоминают пластику актеров театра Но. Не знаю, намеревался ли Одзу специально достичь такого эффекта или это получилось естественным образом, но следует учитывать тот факт, что в традиционных буржуазных и мелкобуржуазных японских семьях телесная пластика молодых женщин обычно формировалась под сильным влиянием искусства чайного ритуала или танцев театра Но. В этой связи мы вполне можем утверждать, что замечательным качеством японской культуры является практически повсеместное проникновение в повседневную жизнь несколько церемонных телодвижений.

Нет нужды приводить здесь современные психоаналитические теории формирования телесного схематизма у детей или социологические обзоры М. Маусса²² о человеческом поведении, чтобы понять, что грань между ритуализированными телодвижениями и движениями, считающимися «природными»,

²² Маусс М. (1872–1950), французский социолог и антрополог, племянник и ученик Э. Дюркгейма, представитель этнологического структурализма.

«естественными», в определенной степени очень расплывчата; и в самом деле, мы не всегда можем с легкостью различать их. В движениях человека мы всегда видим связь с другими человеческими существами, а временами – и с Тем, Другим, невидимым и трансцендентным.

Что примечательно в японской культуре, так это именно существование тонких и трудно уловимых отношений между «Я» и «другим» и поэтому, как результат, наличие более неопределенной, нежели в западной культуре, грани между естественными и ритуализированными движениями. Попробую пояснить это на примере проблемы маски с учетом сходства/различия между «Я» и «другим».

2. Прежде всего отметим следующие своеобразные факты, относящиеся к японскому языку. В нем имеется лишь одно слово, обозначающее маску и природное лицо, – «омотэ». Иногда *омотэ* имеет значение маски (в театре Но и в традиционных придворных танцах); иногда же *омотэ* обозначает лицо. (Я думаю, что то же бывало и с греческим словом *prosopon*²³, хотя я не хочу сейчас вдаваться в детали этого случая.)

Вернусь к японскому языку. Есть еще одно очень древнее выражение – *омодзаси*, которое означает черты, в особенности черты лица. *Дзаси* (*саси*, *сасу* – «указывать на», «целиться в», «протыкать») означает *направление*, или, я бы сказал, *интенцию* (включая сюда, если угодно, феноменологическую интенцию в гуссерлианском смысле). Сегодня мы обычно пользуемся выражением *манадзаси*. Мана – значит «глаз». Соответственно, *манадзаси* означает «пристальный взгляд», «уставиться». Между *омодзаси* и *манадзаси* есть заметная разница. Какого рода? Думаю, она заключается в том, что *омодзаси* (выражение лица, умысел, намерение) есть комплекс многомерной интенциональности, тогда как *манадзаси* по сравнению с *омодзаси* есть интенциональность одномерная, или, если точнее, однонаправленная.

Другими словами, *омодзаси* есть одновременно то, что видит «другой», и то, что вижу я сам, а также может быть и то, что видит «сам как другой». Все равно что сказать: этот мир включает «себя

²³ Просопон (греч.) – лицо, выражение лица; латинские писатели использовали это слово чаще тогда, когда речь идет о некоей роли – актера или, позже, общественной роли.

в себе», так же как и «другого», и, более того, включает «себя как другого». Иными словами, он уже включает в себя структуру взаимности и обратимости.

С другой стороны, как ясно описал этот феномен Сартр, *манадзаси* (пристальный взгляд) заключается лишь в том, что он видит в одном направлении. Поэтому, по Сартру, исходя из однонаправленной пристальности *манадзаси* совершенно невозможно преуспеть в выстраивании истинного взаимооживления людей, требующего многонаправленности взглядов²⁴.

Лично мне по вкусу слово «*омодзаси*», поскольку, как видим, это очень элегантное и изящное понятие, прямо указывающее на истинно должное, то есть на неэгоистическое устройство человеческого общества. В современной Японии, к сожалению, это слово практически вышло из употребления. Предполагаю, что это, по крайней мере отчасти, произошло вследствие негативного влияния Сартра на японских философов, которые предали забвению такое прекрасное, богатое смыслами выражение. В любом случае из лингвистического анализа структуры *омо-дзаси* (то, что видит «другой», наблюдая за самим собой и одновременно наблюдая за собой как за «другим») следует естественный вывод, что понятие *омотэ*, лежащее в основании словосочетания *омо-дзаси*, обладает той же структурой: это то, что видит «другой», то, как он видит самого себя, и то, как он видит «себя как другого».

Может быть, вам известно, что перед выходом на сцену актер театра Но надевает маску в *кагами-но ма* (зеркальной комнате), которая по традиции считается сакральным местом. Здесь актер превращается в духа предков из потустороннего измерения. Более

²⁴ Для Сартра «Другой» – это «феномен, расположенный вне всякого возможного для меня опыта» [Сартр Ж.-П. Бытие и ничто. Опыт феноменальной онтологии. – М.: Республика, 2000. С. 252]. Поэтому он является для моего «Я» радикальным отрицанием, объектом особого рода, дезорганизующим мир этого «Я». «Другой» – это тот, кто видит меня. «Быть увиденным другим», по Сартру, есть факт, никак не связанный с моим собственным существованием; будучи рассматриваемым «другим», я становлюсь объектом оценки этого «другого», его критических суждений. Таким образом, отрицательные оценки «другого» ограничивают мою свободу. Мое «Я» для «другого» – не более чем орудие, пространственно-временной объект; мое «Я» беззащитно перед оценивающим взглядом «другого». Моя реакция на взгляд «другого» – тревога и страх, поэтому, по Сартру, «Другой – это ад».

того, за сценой имеется *кагами-ита* – так называемая «зеркальная доска» с изображенным на ней старым сосновым деревом, символизирующим божество. Хотя эта доска и не является настоящим зеркалом, обратим внимание, что на сцене театра Но собственно зеркальная сущность обнаруживается почти везде – как символически, так и реально.

В зеркальной комнате *кагами-но ма* актер надевает маску; в зеркале он видит либо свое собственное лицо, либо маску; в то же самое время его видит маска, и, наконец, он видит себя, превратившегося в божество или демона. Затем он выходит на сцену в качестве актера, переодетого в божество или демона, или (что то же самое) как собственно демон или божество, воплотившееся в этого актера. Иначе говоря, актер выходит на сцену, став «другим», или как «другой», «превратившийся в себя».

В данном случае мы наблюдаем типичное проявление структуры *омотэ*, о которой я уже говорил ранее. Что нам теперь важно отметить, так это факт, что структура *омотэ* очевидно отражает структуру маски, одновременно отражая и структуру самого лица. Смысл здесь в том, что лицо – это то, что видит «другой», наблюдая за самим собой и одновременно рассматривая «себя как другого».

Мне представляется, что именно такова общая структура (японской культуры. – Е. С.), лежащая в основании той характеристики японского языка, которую мы здесь используем, а именно: употребление одного и того же слова для указания и на маску, и в то же время на реальное лицо. Вспоминается, что в латинском языке также слово «персона» означает и личность, но одновременно – в своем первоначальном смысле – и маску. Однако в культурной истории Японии у нас не было такого исходного пункта развития человека, как «личность» (*persona*). В римский период она рассматривалась как «маска», а в результате периода господства христианства личность стала гипостазироваться²⁵ как некое основополагающее понятие. Затем, уже в Новое время, это понятие достигло трактовки сущности каждого индивидуума как «автономной личности» или чело-

²⁵ Гипостазировать – приписывать отвлеченным понятиям самостоятельное существование, рассматривать общие свойства, отношения и качества как самостоятельно существующие объекты. Так, в буддизме, господствовавшей религии в средневековой Японии, личность понималась как сочетание дхарм или потоком сознания буддийского космического тела.

века, обладающего качеством «личностности». Я размышляю, было ли отсутствие личности несчастьем для нас, японцев, или нет. Определенно это сложная и трудно разрешимая проблема. На настоящий момент, однако, я просто ограничусь констатацией большой разницы между западными и японской культурами.

3. Есть и другое чрезвычайно важное измерение, которое включает в себя понятие *омотэ*. Как мы уже видели, слово «*омотэ*» имеет значение «маска», «лицо», но, заметим, в то же самое время оно означает «поверхность»²⁶. Но что удивляет меня, так это то, что *омотэ* с коннотацией «поверхность» вовсе не означает в японском языке и мышлении «явление» в противоположность какой-либо «идеальной сущности» (как в случае платонизма) или же «сущности реальной» (как в кантианской вещи в себе). Однако правда, что слово «*омотэ*» иногда употребляется для обозначения экстерьера, противопоставляемого интерьеру (например, *омотэ* как внешний облик дома). Но слово «*омотэ*» как генетически (этимологически), так и семантически противоположно слову «*уратэ*» (внутренняя часть). *Омо-тэ* и *ура-тэ*, таким образом, по крайней мере in principle, всегда резко противостоят друг другу, и в то же время они комплементарны. Подобно нашему повседневному миру видимость и невидимость — очевидно антагонистичны. Забегая вперед, решусь констатировать, что в японской традиционной мысли видимость и невидимость в принципе всегда строго противоположны²⁷.

Дзэами (наряду со своим отцом Канъами), будучи основателем театра Но, подробно проанализировал феномен *рикэн-но кэн* (взгляд со стороны, сторонний взгляд, взгляд с расстояния). Согласно Дзэами, настоящий актер обязан всегда видеть свой образ «со стороны» и даже сзади, со спины: «Что же касается танца, то здесь надобно знать правило, которое гласит: «глаза — впереди, а разум (сердце) — позади» (*мокудзэн — синго*). Это

²⁶ В современном японском языке *омотэ*, обозначающее «лицо» (*мэн/омотэ*), и *омотэ*, обозначающее «внешнюю сторону, поверхность» (*хё/омотэ*), — это скорее омонимы, для написания которых используются разные иероглифы или их сочетания; однако слово «внешняя поверхность» — *хёмэн* состоит из иероглифов, входящих в состав слов, обозначающих как «лицо», так и «внешнюю сторону».

²⁷ Здесь Сакабэ противоречит самому себе, говоря чуть ранее о комплементарности, взаимной дополнительности видимого и невидимого, *омотэ* и *уратэ*.

выражение означает: «глазами смотри вперед, а разум-сердце расположи позади». Это значит, что актер смотрит вперед телесными глазами, но его внутреннее духовное зрение должно быть направлено на вид сзади. Это решающий элемент в овладении тем, что я ранее называл «движение помимо сознания». Внешний вид актера, видимый зрителем из зала, это, с одной стороны, есть «удаленный глаз» (*рикэн*) самого актера, его внешний образ. С другой – то, что видит сам актер, формирует его собственный «внутренний образ» (*гакэн*), но это не есть удаленный взгляд. Чтобы увидеть себя со стороны, актер должен расположиться на месте зрителя. И только тогда можно и вправду сказать, что он действительно постиг природу своего облика. Потому что для актера понять свой облик значит, что он полностью контролирует пространство не только слева и справа от себя, но также спереди и сзади. Часто бывает так, что средний актер смотрит только вперед и по сторонам и никогда не чувствует, как он выглядит сзади. Но если актер так и не научится чувствовать, как он смотрится сзади, он не научится осознавать и другие возможные изъяны в спектакле. А вот как раз благодаря «стороннему взгляду» у актера появляется возможность обрести видение себя с позиции зрителей, достичь непостижимого для обычного глаза визуального знания своего тела и создать образ, исполненный изящества и гармонии. Такое действие воистину представляет собой «расположение разума-сердца позади». Повторюсь, что актер должен выработать в себе способность видения себя как зритель, постичь истину о том, что твой собственный глаз таинственным образом способен видеть тебя самого со стороны; ты можешь обнаружить в себе навык (умение) постичь в совершенстве Целое – то есть то, что слева и справа, и то, что спереди и сзади. И если актер сподобится достичь этого, его несравненный облик будет элегантен подобно цветку или драгоценности и будет служить живым свидетельством такого понимания»²⁸.

Позволю себе привести другой пример, относящийся к взаимобратимости видимого и невидимого. В традиционной поэтике и

²⁸ Какэ (Зерцало цветка) // Нихон котэн бунгаку дзэнсю (Полное собрание японской классической литературы). Т. 51. – Токио: Сёгаккан, 1973. С. 307–308.

эстетике Японии (включая драматургию Но) наряду с видимым сосуществует и невидимое, которое называется «*югэн*», это род тонкого видения, который показывает обычно сокрытое или невидимое (иногда это мир, населенный мертвыми фантомами, — *юкай*).

В любом случае в традиционной японской мысли нет ни категорий картезианской субстанции²⁹, ни какого-либо иного рода жестко фиксированного дуализма души и тела, внешнего и внутреннего, видимого и невидимого. Нет ничего более чуждого японской мысли, чем картезианский дуализм.

Пожалуй, Японии, чтобы остаться верной традиционной мысли, нет нужды ни обращаться к платонизму, ни пересматривать онто-тео-телеологическую метафизику. Короче говоря, в японской духовной традиции нет ничего, кроме своеобразной поверхностности, или, иначе говоря, нет ничего, кроме сети «зеркал», которые, в принципе, всегда обратимы одно в другое.

Как я указывал ранее, на сцене Но, включая сюда зеркальную комнату (*кагами-но ма*), вокруг которой располагается целая система символических и физических зеркал, происходит одна только игра разнообразных поверхностей или разнообразных отражений (считая таковыми, разумеется, и постоянную взаимную перекличку сольного пения *утаи* и хора *дзи-утаи*). Можно сказать, что здесь обнаруживается некая разновидность письменности или «текста», содержащего в себе разнообразные перемежающиеся слои и измерения. Мы не находим, следовательно, никаких следов «фоноцентризма». В традиционной японской культуре нет ничего, кроме вечной игры строго не различающихся идентичностей. Даже «лица» в местоимениях фиксированы нечетко. На сцене Но даже мир мертвых призраков (*юкай*) и наш мир, мир земной, то есть невидимый и видимый миры, в конце концов становятся взаимозаменяемыми и обоюдно совместимыми.

4. Нет ничего, кроме поверхностей, нет ничего, кроме *омотэ*. Только отражения, только тени. И посему никаких субстанций,

²⁹ Картезианские субстанции — понятия из онтологии Р. Декарта. Она предполагает наличие в мире двух субстанций: телесно-протяженной (*res extensa*) и мысляще-духовной (*res cogitans*). Проблема их взаимодействия разрешалась введением общего источника (Бога), который, выступая создателем, формирует обе субстанции по одним и тем же законам.

ничего фиксированного в своей аутентичности. Нет ничего, кроме мира разнообразных и бесконечных метаморфоз.

Опять же я могу привести показательную особенность японского языка. Слово «*кагэ*», обозначающее тень, в то же самое время означает и свет. Мы говорим «*цуки-кагэ*» (лунный свет) или «*хо-кагэ*» (свет огня). В связи с этим вспоминается мистическое видение Иоанна Креста³⁰, подчеркивавшего взаимодействие тени и света. Это напоминает, например, и факт прозрачной бутылочной тени, которая указывает (символически или метафорически) на способ существования всего земного мира. Лично я думаю, что существует гораздо больше совпадений между мистическим созерцанием Иоанна и прозрениями японской традиционной мысли относительно хонгаку – исконной просветленности тэндайского буддизма³¹.

Вспоминается и другая примечательная особенность слова «*кагэ*»: кроме значения тени, света оно также имеет значение образа, силуэта. Так, мы говорим «*хито-кагэ*» (силуэт человека), а также употребляем выражение «*омокагэ*» (черты, выражение лица: *омо*, *омотэ*). «*Омо-кагэ*» означает примерно то же, что и «*омо-дзаси*», которое я упоминал ранее. Теперь, приняв во внимание все значения слова «*кагэ*», мы можем сказать, что весь наш мир представляет собой не что иное, как *кагэ*. Ведь в самом

³⁰ Св. Иоанн Креста, или Св. Хуан де ла Крус (1542–1591), христианский мистик, писатель и поэт, реформатор ордена кармелитов. Подвергался гонениям со стороны Римского папы, несколько лет провел в тюрьме г. Толедо. Автор поэмы «Темная ночь души», пояснения к которой содержатся в трактате «Восхождение на гору Кармель» (1582–1588). «Ночь души» – это совершенно необходимый начальный этап восхождения души к Богу. Он имеет три стадии: 1) стадию изгнания сатаны, привязывающего нас к земным вещам; тьма, в которой эти вещи не видны, есть условие избавления от воцелений души; 2) стадию «тьмы веры», на этой стадии происходит общение со Святыми патриархами; 3) стадию рассвета. Однако Сакабэ заблуждается, думая, что Иоанн Креста отождествлял тьму со светом. Так, в четвертой главе «Восхождения» Иоанн пишет: «Поскольку темнота, или привязанность души к тварным вещам, и свет, или Бог, являются противоположностями, и никакого сближения или подобия нет между ними, ибо «что же общего у света и тьмы?» – вопрошает св. Павел [2 Коринф. 6, 14]» (курсив мой. – Е. С., цит. по: www.krotov.info/acts/16/more/cruz.htm). Тот факт, что тьма у Иоанна есть необходимая предпосылка для восхождения к Свету истины, отнюдь не является отождествлением света и тьмы.

³¹ Подробнее об учении хонгаку см.: Трубникова Н. Н. Традиция «исконной просветленности» в японской философской мысли. – М.: Росспэн, 2010.

деле в мире существуют одни только отражения. Нет ничего, кроме отражений: это означает, что не существует ничего, что не являлось бы отражением в последовательности или взаимности; не существует ничего, кроме перемен, кроме событий; ничего, что не менялось бы бесконечно.

В японском языке есть слово «уцуру» (быть отраженным) и слово «уцусу» (отражать). Но что поражает, так это факт, что слово «уцуру» также означает «проходить, меняться» (как в выражении «токи гауцуру» – время проходит). Есть выражение «уцуцу», означающее «осознавать свое присутствие в реальном мире, бодрствовать» (см.: *уцуцу-гокоро* – осознание реальности, живой контакт с реальностью). Я не уверен в прямой лингвистической связи между словами «уцуцу» и «уцуру». Но думаю тем не менее, что между этими словами потенциально существует близкое родство. Тем не менее состояние сознания *уцуцу* всегда считалось отчетливо неотделимым от состояния сна или безумия, хотя формально и семантически оно противоположно сну и безумию. Замечу, что мы часто используем выражение «юмэ-уцуцу» (то ли сон, то ли явь) для обозначения своего рода экстатического чувства или чувства крайнего замешательства в нашей повседневной жизни. Можно сказать, что под сознанием яви-уцуцу мы постоянно подразумеваем обширную сферу мечтаний, снов или онеирических состояний³², которая отражается в мире яви. Допускаю, что мы не можем точно сказать, какой из этих миров является отражением, а какой – оригиналом (что отмечает даосская философия³³, имевшая огромное влияние на традиционную японскую культуру). В любом случае это то же самое, что и медитация на берегу глубокого водоема, в котором отражается мир, как это впечатляюще описал Гастон Башляр³⁴ в

³² Онеирические состояния – состояния бреда.

³³ Здесь Сакабэ намекает на знаменитую даосскую притчу о бабочке. Однажды даосу Чжуанцзы приснилось, что он бабочка, весело порхающий мотылек. Он наслаждался от души и не осознавал, что он Чжуанцзы. Но вдруг проснулся и очень удивился тому, что он Чжуанцзы, и не мог понять: снилось ли Чжуанцзы, что он бабочка, или бабочке снится, что она Чжуанцзы?

³⁴ Гастон Башляр (1884–1962) – крупнейший французский философ и искусствовед XX в. Считал, что воображение, вопреки этимологии этого слова, не есть способность строить образы реальности, оно есть способность создавать образы, превосходящие реальность. По Башляру, поэтический образ обладает собственным динамизмом и раскрывается в непосредственной онтологии.

«Воде и снах». Мы не можем различать, что есть более истинная и глубокая реальность: то ли образ, то ли его отражение в глубокой воде. Можно было бы припомнить и некоторые впечатляющие сцены из фильмов Одзу, которые сняты на берегу моря, реки, озера...

Есть еще слово «*уцусэми*». Его использовали издревле, чтобы напомнить об эфемерности человеческой жизни. Оно часто пишется китайскими иероглифами, обозначающими «пустоту» и «цикаду». Но изначально в японском языке оно писалось как «*уцуси-ми*» (*уцуси* – реальный, земной; *ми, оми* – тело, человек). *Уцуси-ми*, таким образом, означает: человек на земле, земное человеческое существо, которое есть не что иное, как отражение чего-то невидимого и трансцендентного...

5. Ничего, кроме *омотэ*, не существует. Ничего не существует, кроме поверхностей. Ничего не существует, кроме *кагэ*. Ничего не существует, кроме отраженных отражений, которые бесконечно изменчивы, преходящи. Тогда что означает «думать»? И что «думают» люди?..

По-японски «думать» будет «*омоу*» (*омо-фу*). «*Омоу*» означает думать или размышлять (*омо-и*, *омохи* – мысль, размышление, чувство). Чем же является *омо-у* или *омо-и*? Можно сказать, что в *омо-и* собраны и отражены (*уцуру*) разные поверхности (*омотэ*) или разные отражения (*кагэ*) души.

Когда мы думаем, даже когда медитируем в одиночестве, мы собираем, концентрируем Целое-*омотэ*, Целое-*кагэ*: все, что видимо другим, что видит само себя (включая, может быть, невидимое, призрачно-мертвое), и, возможно, всё, что видит себя как другого. В результате *омо-у* (думать, размышлять, медитировать) означает собирать, концентрировать всё, что видимо; всё, что отражено и преходяще (*уцуру*) в мире, и, наконец, всё, что видит себя как другого, как *уцуси-ми*.

Но что же все-таки отражено в нашем *Я* или в общечеловеческом существе как *уцуси-ми*? Каково общее основание каждого, чье бытие отражается во всех существах, но, возможно, само по себе не отражается нигде?

Без всякого сомнения, согласно традиционной японской мысли, мы по меньшей мере можем выразить общее основание, особенно в народной культуре, только косвенно и метафориче-

ски. Такое общее основание именовали по-разному: например, это путь – в даосском смысле – или пустота, ничто.

И все же я полагаю, что смысл знаменитой гетевской сентенции в конце «Фауста» «*Alles Vergängliche ist nur ein Gleichnis*» (которую я бы перевел или скорее истолковал как «Всё, что переходяще в этом мире, – это метафора»³⁵) с незапамятных времен очень знаком нам, японцам.

В течение долгих лет существования нашей традиции театра Но мы пытались выразить это глубокое, невыразимое чувство, глубочайшее *омо-и* наших сердец посредством очень легких жестов, очень сдержанных и слегка ритуализированных. Например, легкий наклон маски-*омотэ* воплощает таким образом некое *омо-дзаси*, которое чрезвычайно тонко, рафинированно и которое и есть *югэн*.

Даже сегодня, когда *Одзу* сдвигает или слегка изменяет обычную перспективу, располагая камеру очень низко, и заставляет, к примеру, двух молодых сестер в трауре по отцу несколько церемонно подниматься на фоне голубого осеннего неба (присутствующего в большинстве кадров), тогда мы внезапно начинаем переживать то состояние чувств, о котором я говорил: мы явственно ощущаем некое почти молитвенное состояние, сокрытое в глубине наших душ.

Вацудзи Тэцуро

Маска и личность (Мэн то персона) – ПСС, т. 17. С. 289–295.

Мы окружены бесчисленными вещами, и они представляются нам полностью понятными, но только до тех пор, пока мы не начинаем ставить о них вопросы, размышлять над их природой. Как только мы пытаемся делать это, выясняется, что на самом деле нам абсолютно неясна их суть. «Лицо» (*гаммэн*³⁶) – одна из таких

³⁵ «Всё быстротечное – символ, сравнение» (Фауст, пер. Б. Пастернака). «То есть всё единичное – лишь отблеск, символ, неточное подобие высшего начала, составляющего основание природы. Человек стремится к тому, чтобы уловить трудно улавливаемое, ибо природа проявляет себя в частных вещах и существах, сохраняя непостижимость как целое» (Аникст А. Примечания // Гете И. В. Собрание сочинений. Т. 2. – М.: Художественная литература. С. 508).

³⁶ Гаммэн (яп.) – слово, состоящее из двух иероглифов, означающих «лицо» (ган/као) и «маска, лицо» (мэн/цура, омотэ).

вещей. Вряд ли найдется обладающий нормальным зрением человек, который не знал бы, что такое лицо (*гаммэн*), и тем не менее нет ничего более загадочного.

У нас есть возможность взаимодействовать с другими людьми, не зная их лиц (*као*³⁷). Нам в этом помогают посредники в виде «словесных выражений» (*хёгэн*³⁸): писем, донесений и т. п. Однако в этом случае мы зачастую не имеем представления о лицах наших адресатов, хотя, конечно, мы не считаем их вовсе безликими. В большинстве ситуаций мы начинаем бессознательно воображать лица других, исходя из их отношения к нам, что явствует из употребленных ими языковых выражений или от характера их почерка. Впрочем, обычно этот процесс достаточно смутен, и, когда мы вступаем с корреспондентами в реальный контакт, мы совершенно ясно чувствуем, совпали ли реальные ощущения с нашими предположениями или нет. Нечего и говорить о тех ситуациях, в которых мы знаем других в лицо, мы просто не сможем вообразить их безликими. Думая о художнике, написавшем картину, которую мы созерцаем, мы представляем его лицо. И когда вспоминаем о друзьях, их лица всплывают в сознании вместе с их именами. Конечно, кроме лиц наша память о других людях связана также с их позами, осанкой, походкой и т. д. Однако, даже если бы можно было стереть из памяти о человеке все вышеперечисленное, останется лицо — это именно та вещь, которую никак нельзя проигнорировать.

Бюсты и портреты демонстрируют это с наибольшей наглядностью. Художник способен свести образ личности к собственно лицу, и все же мы вовсе не будем ощущать его модель лишенной туловища и конечностей. Глядя на бюсты и поясные портреты, мы обычно домысливаем все тело человека целиком. А вот если бы нам был представлен только человеческий торс без головы, мы, даже считая его воплощением какой-либо прекрасной и живой модели, определенно не смогли бы воспринять этот торс как выражение ее личности. Конечно, современные требования к начинающим художникам предполагают, что они будут сначала «прорабатывать» изображение физического тела, того же торса, поскольку

³⁷ Као (яп.) — «лицо».

³⁸ Хёгэн (яп.) — означает «выражение», «проявление»; содержит иероглиф «хё/омотэ» — внешняя поверхность.

ориентируют в первую очередь на изображение физической формы человека, а вовсе не на выражение его личности. Что же можно сказать о том, что когда-то представляло скульптуру определенного человека, но вследствие некоего повреждения (скажем, вследствие того, что голова и конечности отломались) стало торсом? И тем самым превратилось в некий фрагмент. Если посмотреть с такой точки зрения, неважно, может ли отдельно взятая голова выражать личность или нет; а вот торс, отделенный от головы, все равно остается простым фрагментом. Из сказанного понятно, насколько важную для существования человека роль играет лицо.

Но роль маски (*мэн/цура*³⁹) еще более всеобъемлюща. У нее удалена черепная коробка и уши, оставлена только лицевая поверхность. Для чего была создана маска? Чтобы дать возможность определенно-го рода персонажам выразить себя на сцене. Прежде всего маски были необходимы для представления пантомимы в религиозных церемониях. По мере превращения таких пантомим в драму и по мере возрастания сложности таких персонажей маски также разнообразились. Древние греки довели искусство театральных масок до совершенства. Японцы же продолжили традицию создания масок и блестяще ее развили.

Те, кто видел в музее *Хёкэйкан* маски *Гигаку*⁴⁰ и театра Но прошлой осенью⁴¹, убедились в том, какое множество шедевров японских масок было там представлено. По моему скромному мнению, мы не найдем подобной изысканности среди греческих деревянных масок. Последние просто «обозначают роль», скажем, короля или королевы и только. Они даже не пытаются достичь тщательной типизации выражения лица (*хё:дзё*⁴²), как это представлено в масках *Гигаку*. К тому же у греческих масок сохраняется в отличие от масок Но единственная застывшая эмоция. Художественное же

³⁹ Мэн/цура – иероглиф, означающий «лицо, маска».

⁴⁰ Гигаку – старинная театральная форма (VII–VIII вв.); по определению Н. Г. Анариной, «Театр-процессия», существовавший в структуре дворцового церемониала или буддийской обрядовости и представлявший собой шествие до 40 актеров в масках с последующим музыкально-танцевальным представлением на сценической площадке храма (См.: Анарина Н. Г. История японского театра. – М.: Наталис, 2008. С. 57–68).

⁴¹ В 1934 г.

⁴² Хё:дзё – внешние черты, выражение лица.

мастерство японских мастеров несравненно. Не указывает ли данное обстоятельство на то, что глаз японских скульпторов сфокусирован скорее не на собственно физической красоте, а на личности, пусть и в физической оболочке? И, следовательно, на мимическом волшебстве поверхности лица (*гаммэн*) этой личности.

Но подлинное превосходство этих масок не может быть понято, если просто выстроить их в ряд на полке и созерцать их, как созерцают скульптуру. Маски именно как лицо отделены от тела и, в частности, от головы как раз потому, что их нельзя трактовать просто как статичную скульптуру. Это значит, что они есть то, что демонстрирует нам живого, подвижного человека – личность, совершающую определенные ритуализированные действия в то время, когда на ней надета маска. И если это так, то в сравнении со скульптурой, которая по определению статична, маска по сути своей динамична. И истинное превосходство маски проявляется именно в условиях движения надевшего ее актера.

Когда человек надевает маску *Гигаку* для конкретного представления, она начинает демонстрировать, насколько остро она типизирует образ (выражение) счастья, злости и т. д. и насколько близко к реальности она формирует личность, характер персонажа. В этот момент мы отчетливо видим, что все несущественное для данной конкретной эмоции как бы стирается с ее поверхности и остается только то, что следует подчеркнуть. И именно по этой причине образ маски *Гигаку* выражает жизненную энергию в несколько раз более сильную, нежели обычное человеческое лицо. И если бы можно было сравнить лицо человека на сцене с маской играемого им персонажа *Гигаку*, мы почувствовали бы, насколько лицо человека стерто, бесцветно, безжизненно в сравнении с выражением маски. Сила искусства возвышает, усиливает и очищает ее волшебство.

Если внешний вид масок *Гигаку* нацелен на позитивное отражение и кристаллизацию характерных черт личности человека, то о масках можно сказать, что у них эти черты радикально стерты. Маска *Гигаку* всегда являет собой личность, какой бы мифологический или выдуманный персонаж она ни представляла. Например, даже если вместо рта у маски птичий клюв, мы все равно ощущаем ее антропоморфность, человекоподобие. Однако,

если мы имеем дело, скажем, с маской демона в театре Но, мы обнаруживаем, что все следы схожести с человеком начисто удалены с ее поверхности. Источником мистических ощущений, вызываемых видом маски Но, является именно такое «отрицание человеческого».

Как бы то ни было, в тот момент, когда маска Но возникает на сцене и обретает подвижное тело, происходит нечто поразительное. А именно: та самая маска, с лицевой поверхности которой должны бы были быть стерты все определенные эмоции, в действительности начинает демонстрировать бесконечное разнообразие выражений своего «лица». Когда актер, надевший маску, создает некий образ посредством движений рук и ног, то, что он выражает, становится уже самовыражением маски. К примеру, маска уже начинает «плакать», когда руки актера только еще движутся будто чтобы вытереть слезы. Представление сопровождается мелодией *утаи*⁴³, и все это в совокупности служит самовыражению маски. Лицо маски способно выявить тончайшие нюансы сердечных движений с такой совершенной свободой и тонкостью, которых не существует на реальном человеческом лице. И подобная свобода выражения основана именно на том факте, что маска Но в статическом положении не раскрывает никаких конкретных человеческих чувств. Смеющаяся маска *Гигаку* плакать не может, тогда как маска старика или старухи в театре Но, ставшая частью их телесного образа, способна и смеяться, и плакать.

Но что особенно обращает на себя внимание в действиях маски, так это ее способность *подчинять себе тело и жестикуляцию надевшего ее актера*. Пусть в действительности мы наблюдаем за сценическими движениями самого актера, надевшего маску, но если иметь в виду эффект воздействия на зрителя, то здесь обнаруживается эффект маски, *обретшей тело*. К примеру, если некий актер театра Но, выходящий на сцену в маске женщи-

⁴³ Утай – вокальная часть представления Но; исполняется музыкантами оркестра (хаяси), сопровождающими хор (дзиутаи) из 8–10 певцов во главе с регентом. Каждая часть драмы (ёкёку) содержит строгое указание на способ декламации. «Момент импровизации исключается – каждый звук ударников, все восклицания музыкантов размечены в партитуре» (Анарина Н. Г. Японский театр Но. – М.: Наука, 1984. С. 133).

ны, не будет чувствовать себя по-настоящему реальной женщиной, его репутация будет немногого стоить. И в самом деле, будь актер неопытен или даже вообще будь он просто любителем, нам все равно следует оценивать его мастерство по его способности превратиться в женщину, после того как он наденет женскую маску. Такова великая сила маски. Следовательно, мы можем выразить это другими словами: маска управляет приобретенным телом. Причина тому – тело актера стало телом маски, и все его телодвижения воспринимаются как движения маски; то, что выражает тело актера, становится образом маски. Приведу один пример, демонстрирующий отношение тела актера и маски, сравнив ритуал мифологического периода *Кагура*⁴⁴ и представление театра Но. Различие между жестикуляцией в театре Но и в ритуале Кагура, производимой формально одной и той же маской, очевидно. Даже если в обоих случаях (Но и Кагура) на актерах надета одна и та же, положим, женская маска, в случае театра Но мы никогда не увидим той волнующей мягкости движений женского тела, становящегося объектом откровенного соблазна, как в Кагура. Такая трансформация может удивить даже самого исполнителя. И, более того, одна и та же маска, обретшая себе тело исполнителя танца на мотив *нагаута*⁴⁵, в театре Но способна стать совсем иной.

Приведенный пример может быть объяснен следующим образом: маска – это всего лишь лицевая поверхность (*гам-мэн*), оставшаяся после удаления у изначально физического лица черепной коробки и его тела, но маска способна вновь обрести тело. Личности для самовыражения достаточно быть редуцированной до лицевой поверхности, но такое редуцированное лицо обладает могуществом свободно достраивать себя, телесно восстанавливаться. С этой точки зрения лицевая поверхность, лицо имеет ключевое значение для бытия человека. Это не просто одна из частей физического тела, но не что

⁴⁴ Кагура – синтоистский ритуал, насчитывающий ок. 17 веков истории; букв. означает «игры богов». Главная цель Кагура – получить жизненные силы от спустившихся на землю божеств. Маска Кагура является магическим предметом (тори-моно).

⁴⁵ Нагаута – букв. «длинная песня», традиционная музыкальная форма, сопровождающая спектакли Но и Кабуки.

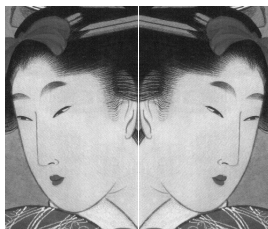
иное, как основание субъектности, которая подчиняет себе физическое тело и является основанием личной идентичности (Дзинкаку⁴⁶).

Все наши долгие рассуждения не могут не вызвать естественным образом ассоциаций с латинским словом *persona*. Это слово изначально означало маску, использовавшуюся в драме. Но значение его несколько сдвинулось; теперь оно стало означать различные драматические роли, то есть стало указывать на действующих лиц драмы. Теперь это *dramatis personae*, действующее лицо. Но такое словоупотребление применяется и для обычной жизни, протекающей вне рамок драматического представления. Разнообразные роли, которые исполняет человек в жизни, – это *personas*, лица. Я, ты, он – это первое, второе, третье лицо; а разнообразные общественные позиции, статусы и звания – это тоже некие лица. И такое словоупотребление уходит вверх до самого Бога, так что Отец, Сын и Св. Дух названы тремя Лицами Бога. Однако все личности играют в обществе свои роли и имеют свои обязанности. И то, как человек справляется с тем, что обязан выполнять по своей роли, – это и есть его *persona*, его подлинное лицо. Поэтому, если кто-то ведет себя «по чужим лекалам», его используют как другого, другую *persona*. Если это так, то понятие *persona* должно означать «личность» как субъект поведения и субъект права. Таким образом, маска превращается в личность.

Теперь о наиболее животрепещущем пункте – о причине такого поворота в значении понятия *persona*: она состоит в том, что изначально *persona* означала «роль». Если бы на маски смотрели просто как на мертвые подобию человеческих лиц, такое значение никогда не возникло бы. Это случилось потому, что маски, надеваемые на актеров, как бы обрели качества живых людей и тем самым получили возможность стать полноценными персонажами спектакля. Если это так, тогда мы должны признать присутствие здесь некой мистической тайны лица актера в маске, пусть даже и не играющего главную роль; тайны, благодаря которой *persona* обретает значение личности.

⁴⁶ Дзинкаку – букв. «границы человека», слово для обозначения личности, индивидуальности.

Слово «маска» (*мэн/цура*) отлично от *persona*, оно не обрело значения «личность» или «юридическое лицо». Однако это не значит, что у маски не было интенции обрести его. Если слово «*мэнмэн*» означает «люди», то индивид – это *мэймэй* (смысл таков, что одно и то же сочетание иероглифов при разном их прочтении означает и «люди», и «индивидуум» по аналогии с тем, как слово «*нингэн*» может означать и «люди», и «отдельный человек»). Наряду с этим в японском языке есть и такие варианты значений иероглифов *мэн* (маска/лицо) и *као* (лицо): *мэммоку* – утвердить свой престиж; *као-о цубусу* – опозориться и одновременно показать свое лицо. Что это, как не знаки того, что и здесь у нас слова «*мэн*» и «*као*» употребляются в значении «личность»?





В. Ненаживин. Фрагмент памятника О. Э. Мандельштаму
во Владивостоке

*...В закрытыи глаз, в покое рук –
Тайник движенья непочатый...
О. Мандельштам. Автопортрет*



ЕДИНАЯ ИНТОНОЛОГИЯ

Тетрадь пятая



Марина Кузичева

«О бабочка, о мусульманка...» Осипа Мандельштама

Предметом нашего разговора будет стихотворение Осипа Мандельштама «О бабочка, о мусульманка...», входящее в его «Восьмистишия» (1933–1935). Согласно воспоминаниям Надежды Мандельштам, сам поэт называл «Восьмистишия» стихами о познании. Многие в них остаются до конца не разгаданным. Анализ «Бабочки» – попытка истолкования, которая, возможно, сделает более ясным глубокое смысловое родство стихотворений всего цикла и связь их с событиями, трудами и разговорами того времени.

О бабочка, о мусульманка,
В разрезанном саване вся, –
Жизняночка и умираючка,
Такая большая – сия!

С большими усами кусава
Ушла с головою в бурнус.
О флагом развернутый саван,
Сложи свои крылья – боюсь!

Форма рифмованного восьмистишия предполагает симметрию и законченность, но текст обнаруживает дополнительную фонети-

ческую упорядоченность: самые частые здесь ударные (выпеваемые) А (14) и О (5) составляют почти симметричный рисунок с «осью» в 4-й строке.

О бабочка, **о** мусульманка,
В разрезанном саване вся, –
Жизняночка и умиранка,
Такая большая – сия!
С большими усами кусава
Ушла с головою в бурнус.
О флагом развернутый саван,
Сложи свои крылья – боюсь!

Леонидом Видгофом было отмечено сгущение в этом тексте С и (в первой строфе) З: «Эти «с»-«з» порождены господствующим в стихах в смысловом отношении словом «саван» (только это слово употреблено в стихотворении дважды). Жизнь бабочки коротка, в стихотворении звучит тема краткости жизни и близости неизбежной смерти. Жизнь несет в себе смерть, в ней содержится некая изначальная ущербность – в слове «умиранка» мы не можем не услышать «ранка». Дополнительным основанием для многочисленных «з»-«с» могло послужить, наверно, представление о легком скольжении бабочки в воздухе, складывании, «сложении» ее трепетных крыльев»¹.

С-з артикуляционно – движение воздуха сквозь препятствие. Так или иначе эти асимметричные «надрезы» (мгновения взаимодействия косного и подвижного, твердого и текучего) дополняют и усложняют звуковой образ «Бабочки» Мандельштама, соседствуя с открытостью множественных А и симметрией расположения ударных А и О.

Можно предположить, что среди «родственных» связей мандельштамовской «Бабочки» – «Бабочка» Фета, но звуковая ткань последней легче, динамичнее, пестрее.

Ты прав. Одним воздушным очертаньем
Я так мила.

¹ Видгоф Л. «Но люблю мою курву-Москву...». М., Астрель. 2012. С. 771.

Весь бархат мой с его живым миганьем –
Лишь два крыла.
Не спрашивай: откуда появилась?
Куда спешу?
Здесь на цветок я легкий опустилась,
И вот – дышу.
Но долго ли без цели, без усилья,
Дышать хочу?
Вот-вот сейчас, сверкнув, раскину крылья
И улечу.

Здесь симметрия дана лишь как вспышка перед исчезновением, уходом образа в воронку ударного У: «И УлЕчУ» (ср. схожее завершение у Мандельштама: «...боЮсь!»).

Надежда Мандельштам писала, что бабочка «всегда служит для О. М. примером жизни, не оставляющей никакого следа: ее функция – мгновение жизни, полета и смерти. Об этом см. в «Путешествии в Армению». Поэтому и ее минутная красота – развернутые крылья напоминают ему не о жизни, а о смерти – они равны савану»². Но в «Путешествии в Армению» речь идет не о смерти, а о возвращении, «обратном, нисходящем движении с Ламарком по лестнице живых существ»: «Длинные седые усы этой бабочки имели остистое строение... <...> И вдруг я поймал себя на диком желании взглянуть на природу нарисованными глазами этого чудовища» (2, 122)³. У Мандельштама в «Разговоре о Данте» есть еще один образ бабочки: «Аристотель, как махровая бабочка...» Мы вернемся к нему ниже.

И. М. Семенко толкует «Бабочку» «Восьмистиший» как окно в мир «низших форм органического бытия», а дальше путь материи лежит вверх, сквозь череду творческих порывов. А вот мнение М. Гаспарова: «...стихотворение [«Бабочка»]: портрет бабочки опять-таки в ее становлении, рождающейся из куколки, как из

² Мандельштам Н. Воспоминания. Книга третья. М., YMCA-Press. 1987. Комментарий к циклу «Восьмистиший» Осипа Эмилевича Мандельштама. С. 320.

³ Здесь и далее цифры, данные в скобках после цитаты, означают номер тома и страницы двухтомника сочинений О. Мандельштама 1990 г. (Мандельштам О. Сочинения в 2-х тт. М., «Художественная литература», 1990).

разорванного савана и бурнуса»⁴. Л. Видгоф указывает на невозможность исчерпания смыслов «Восьмистиший»: «Их истина, логика и правота – поэтические», Мандельштам «воссоздает бабочку в словесном материале, «переводит» ее существование в слово»⁵.

Учитывая все приведенные мнения, попробуем взглянуть на «Бабочку» еще раз – в контексте некоторых произведений Мандельштама и событий того времени.

Уже ранние статьи Мандельштама отражают его размышления о «форме». Введенное футуристами «слово как таковое» означает для него «форму слова» в новом, расширенном понимании: она включала «все элементы слова», оставляя в стороне Логос («сознательный смысл») как «содержание» (2, 142). («Утро акмеизма» (1912)). Отказ футуризма от Логоса представляется Мандельштаму ошибкой, которую исправляют акмеисты. «Для акмеистов сознательный смысл слова, Логос, такая же прекрасная форма, как музыка для символистов».

Тема «формы» – только на этот раз не единичного слова, а целого стихотворения – получает развитие в статье 1921 г. «Слово и культура». «Стихотворение живо внутренним образом, тем звучащим слепком формы, который предваряет написанное стихотворение (2, 171).

Мысль о том, что художественная форма – процесс, Мандельштам окончательно сформулирует и разовьет в «Разговоре о Данте» (1933), и это станет третьим шагом. В России 20-х к такому пониманию формы постепенно приходят и филологи (ОПОЯЗ), и музыковеды (например, Б. Асафьев).

Целое «вещи» обновляется с каждым добавлением нового звена. Поэтический текст наращивает время через наращивание смысла. Важный момент – непрерывность развития. У Мандельштама это особая, «порывистая» непрерывность, череда стремительных событий.

В «Разговоре о Данте» Мандельштам говорит о поэтической форме, взятой как поток, в движении. Место поэтического

⁴ Гаспаров М. Л. «Восьмистишия» Мандельштама. – В изд.: Гаспаров М. Л. Избранные труды. Т. IV. Лингвистика стиха. Анализ и интерпретации. М., «Языки славянской культуры». 2012. С. 611.

⁵ Видгоф Л. «Но люблю мою курву-Москву». Осип Мандельштам: поэт и город. М., «Астрель». 2012. С. 769.

«содержания» («сознательного смысла») теперь занимает «концепция», то есть ряд соположенных смыслов, с самого начала обладающий внутренней формой-звучанием, своего рода музыкальной логикой развития. *«...Всякое формообразование в поэзии предполагает ряды, периоды или циклы формозвучаний совершенно так же, как и отдельно произносимая смысловая единица»* (2, 224). Таким образом, именно образно-смысловые («орудийные» в терминах «Разговора о Данте») метаморфозы питают рост формы.

Что такое поэзия? «Разговор о Данте» начинается с авторской аксиомы: *«Поэтическая речь есть скрещенный процесс, и складывается она из двух звучаний: первое из этих звучаний – это слышимое и ощущаемое нами изменение самих орудий поэтической речи, возникающих на ходу в ее порыве; второе звучание есть собственно речь, то есть интонационная и фонетическая работа, выполняемая упомянутыми орудиями»* (2, 214).

Попробуем предположить, что ко второму можно применить определение «материя», к первому – «форма». Поэтический «порыв» питает метаморфозы образов, переливает их из формы в форму. Формы невозможны без «собственно речи» (артикуляции, дыхания, тона), как парус невозможен без ткани-материи.

Надежда Мандельштам вспоминает, что осенью 1933 г., когда они «обживали» новую квартиру в Фурмановом переулке, к ним приходили гости. «С каждым приходящим к нам в дом у О. М. был особый разговор. Кузин и биологи разговаривали о генетике, бергсоновской жизненной силе и аристотелевой энтелехии. Все они принадлежали к разряду рассказчиков, а не разговорщиков, и О. М. больше прислушивался к их рассказам, чем разговаривал»⁶. Поговорим подробнее об «аристотелевой энтелехии».

Аристотель ввел термин «энтелехия» в процессе исследования соотношения содержания и формы – двух неотъемлемых признаков материи. Труды Аристотеля переиздавались в России и в дореволюционное десятилетие, и в 20–30-х: «Этика Аристотеля» (пер. Э. Радлова. СПб, 1908), «Аристотель. Поэтика» (пер. и прим.

⁶ Мандельштам Н. Воспоминания. М., «Согласие», 1999. С. 268–269.

Н. И. Новосадского. Л., 1927)⁷, «Аристотель. Физика» (пер. В. П. Карпова. М., 1936), «Аристотель. О душе» (пред. В. К. Сережникова. М., 1937). Стоит обратить внимание на «Метафизику» Аристотеля, изданную в Санкт-Петербурге в 1895 г., хотя бы потому, что один из двух авторов перевода – Василий Розанов⁸.

Полагая, что «материя есть возможность»⁹, Аристотель и в своем трактате «О душе», и в книгах «Метафизика» и «Физика» называет форму «энтелехией», то есть «осуществленностью». На это же ключевое значение термина указывает Э. Радлов в статье «Энтелехия» в словаре Брокгауза – Ефрона (его последний том вышел в 1907 г.)¹⁰.

Мандельштам также могло быть знакомо описание учения Аристотеля о форме в «Истории древней философии» Сергея Трубецкого (т. 2, 1906 г.). «Форма, – писал этот автор, пересказывая Аристотеля, – есть не только сущность вещи, но и ее внутренняя цель и вместе – та сила, которая осуществляет эту цель».

⁷ С оглядкой на размышления Мандельштама об «органической поэтике» можно привести близкие по духу слова из введения Н. И. Новосадского к «Поэтике» Аристотеля (1927): «Нельзя не обратить внимания на то, что он (Аристотель. – М. К.) смотрит на создания словесного творчества как на живые организмы» (Аристотель. Поэтика. Перевод и введение Н. И. Новосадского. Л., Academia. 1927. С. 12).

⁸ Аристотеля Метафизика. Перевод с греческого подлинника и объяснения П. Перова и В. Розанова. Выпуск первый. Книги I–V. СПб, 1895. В предисловии переводчиков (с. 7) читаем: «Удивительное дело: по прошествии двух тысячелетий, которые отделяют нас от времени его жизни, наука волнуется понятием, как недавно приобретенным и конечно более научно обставленным, но которое однако впервые было открыто Аристотелем: мы разумею понятие о физической энергии, которое заменяет теперь так долго господствовавшее понятие силы и впервые было установлено Аристотелем в бессмертных терминах <...> возможность и действительность, напряжение и действие».

⁹ Аристотель. О душе. М., «Мир книги», «Литература», 2009. С. 309.

¹⁰ «Энтелехия (εντελέχεια) – термин аристотелевской философии, обозначающий актуальность, осуществленную цель, действительность. Э. противоположна возможности (δύναμις, potentia) и есть осуществление того, что заложено как возможность в материи; в этом смысле Аристотель Э. отождествляет с формой, а материю – с возможностью. Движение Аристотель называет реализацией или Э. возможности, так как в движении осуществляется то, что в предмете было лишь как возможность» (Радлов Э. Энтелехия. – Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона. Репринтное воспроизведение издания 1890 г. Т. 80. М., «Терра», 1994. С. 855).

Осип Мандельштам беседовал об «аристотелевой энтелехии» осенью 1933 г. Мы также знаем, что в сентябре он посетил Ленинград, где читал А. Ахматовой, Ю. Тынянову, В. Жирмунскому, Б. Лифшицу только что оконченный «Разговор о Данте», в котором мы находим такие строки:

Что же такое дантовская эрудиция?

*Аристотель, как махровая бабочка, окаймлен арабской каймой
Аверроеса.*

Averrois, che il gran comento feo...

(Inf., IV, 144)

В данном случае араб Аверроес аккомпанирует греку Аристотелю. Они компоненты одного рисунка. Они умецаются на мембране одного крыла (2, 217–218).

Имя Аристотеля фонетически обыграно: «Аристотель, как мах-
ровая бабочка, окаймлен арабской каймой Аверроеса. <...> ... Араб
Аверроес аккомпанирует греку Аристотелю». Случаен ли этот островок звукописи? И сравнение Аристотеля с бабочкой можно было бы счесть случайностью. Но другие фрагменты «рассыпанного» целого говорят о закономерности, о глубинном объединяющем их смысле.

Так, например, поэт упоминает Аристотеля (и тут же Ламарка) в письме Мариэтте Шагинян от 5 апреля 1933 г. Он просит об арестованном Борисе Кузине, но просьба оборачивается иным: «*Материальный мир – действительность – не есть нечто данное, но рождается вместе с нами. <...> Но для того чтобы действовать, нужно бытие густое и тяжелое, как хорошие сливки, – бытие Аристотеля и Ламарка, бытие Гегеля, бытие Ленина*»¹¹. В этом же письме звучит и термин «энтелехия»: «*У меня отняли моего собеседника, мое второе «я», человека, которого я мог и имел время убеждать, что в революции есть и «энтелехия», и виталистическое буйство, и роскошь живой природы*».

Почти за два десятилетия до мандельштамовских разговоров об «аристотелевой энтелехии» состоялся другой разговор на ту же

¹¹ Мандельштам О. Собрание сочинений в 4-х тт. Т. 4. М., 1993. С. 149–150.

тому – между В. Розановым, П. Флоренским и П. Каптеревым. Вот как описывает его В. Розанов в «Апокалипсисе нашего времени» (выпуски 1–10, с ноября 1917 г. по октябрь 1918 г.):

«...Войдя к друзьям, бывшим у меня в гостях, Каптереву и Флоренскому, естественнику и священнику, я спросил их:

Господа, в гусенице, куколке и бабочке – которое же я их?

То есть “я” как бы одна буква, одно сияние, один луч.

“Я” и “точка” и “ничего”.

Каптерев молчал. Флоренский же, подумав, сказал: “Конечно, бабочка есть энтелехия гусеницы и куколки”.

“Энтелехия” есть термин Аристотеля, и – один из знаменитейших терминов, им самим придуманный и филологически составленный. Один средневековый схоласт прозакладывал черту душу, только чтобы хотя в сновидении он объяснил ему, что в точности Аристотель разумел под “энтелехию”. Но, между прочим и Другим, у Аристотеля есть выражение, что “душа есть энтелехия тела”. Тогда сразу определилось для меня – из ответа Флоренского (да и что иначе мог ответить Флоренский, как не – это именно?), что “бабочка” есть на самом деле, тайно и метафизически, душа гусеницы и куколки»¹².

Немного ниже по тексту розановского «Апокалипсиса» разговор о бабочке продолжается:

«Каптерев задумался и сказал: “Открыто наблюдениями, что в гусенице, обвившейся коконом, и которая кажется – умершею, начинается после этого действительно перестраивание тканей тела. Так что она не мнимо умирает, но – действительно умирает... Только на месте умершей гусеницы начинает становиться что-то другое; но – именно этой определенной гусеницы, как бы гусеницы-лица, как бы с фамилиею и именем: ибо из всякой гусеницы, сюда положенной, выйдет – вот та бабочка. <...>

Тогда мысль, что “бабочка есть душа гусеницы”, “энтелехия гусеницы” (Флоренский) – еще более утвердилась у меня: а главное – мне разъяснилось и доказалось, что египтяне в мышлении и открытиях “загробного существования” шли тем же путем, как я, то есть “через бабочку” и ее “фазы”. <...> Тогда для меня ясны

¹² Розанов В. Апокалипсис нашего времени. М., «Эксмо», 2015. С. 559.

стали саркофаги – мумии. <...> И тело клалось – в пелены, “завертывалось”, как гусеница...»¹³.

Мандельштам был внимательным читателем Василия Розанова и с большим интересом относился к трудам Павла Флоренского, которого называл «мужем совета» (свидетельство Н. Мандельштам). Приведенная череда ассоциаций «бабочка – гусеница – египетская мумия – пелена (саван)» могла сохраниться в его памяти, как и «полифония» трех голосов – писателя, православного священника и ученого-естественника, беседовавших о чуде воскресения.

У Мандельштама были свои собеседники-биологи, и главным из них был, конечно, Борис Кузин. Знакомство состоялось в Армении, в начале лета 1930 г. События и мысли того времени отражены в мандельштамовском «Путешествии в Армению». Узнав от Кузина о «настурции московского биолога Е. С. Смирнова и эмбриональном поле профессора Гурвича», Мандельштам увидел развитие листа настурции так: «...Силовое натяжение, бушующее вокруг листа, преобразует его сначала в фигуру о пяти сегментах. Линии пещерного наконечника получают дуговую растяжку» (2, 114). Чуть дальше будет еще один «геометрический» подступ к «Восьмистишиям», своего рода динамическая геометрия: «Возьмите любую точку и соедините ее пучком координат с прямой. Затем продолжите эти координаты, пересекающие прямую под разными углами, на отрезок одинаковой длины, соедините их между собой, и получится выпуклость. В дальнейшем силовое поле резко меняет свою игру и гонит форму к геометрическому пределу, к многоугольнику».

В «Путешествии...» мы находим и описание величавой шелковой бабочки с «глазами»-крыльями (на этот фрагмент ссылалась Н. Мандельштам). Это одна из «низших форм органического бытия» на «лестнице Ламарка» (см. стихотворение «Ламарк» (1932)). «Ламаркизм» Мандельштама был поэтическим и абсолютно не совпадал с современными ему вульгарными интерпретациями¹⁴. В ламарковой теории субъективно-порывистой «эво-

¹³ Там же. С. 563.

¹⁴ О сложном образе Ламарка у Мандельштама см., например: Данин Д. Нечаянное счастье Осипа Мандельштама. – Наука и жизнь. 1999. № 7.

люции» Мандельштам видит отражение своей мысли о динамике форм живого.

Идеи Жана Батиста Ламарка (1744–1829), автора термина «биология», как и воззрения других представителей европейских биологических наук XVII–XVIII вв., во многом восходят к учению Аристотеля¹⁵. Соседство имен Аристотеля и Ламарка в мандельштамовском письме М. Шагинян 1933 г. не случайно. Мы видим, как в творчестве Мандельштама в начале 30-х гг. формируются и частично накладываются друг на друга два поля ассоциаций – «Аристотель» (и сопутствующие «форма», «материя», «энтелехия», «пространство») и «Ламарк» (и сопутствующие «природа», «формообразование», «эволюция»). В этой среде вызревал образ «Бабочки» «Восьмистиший», от древней бабочки в начале лестницы Ламарка («Путешествие в Армению») и «бабочки»-Аристотеля («Разговор о Данте») к новому сложному образу в новой форме¹⁶.

Перечислим еще раз события, ставшие фоном создания «Бабочки»:

- встреча с Борисом Кузиным (май-июнь 1930 г.);
- «Путешествие в Армению» (1931–1932);
- «философское» письмо Мариэтте Шагинян (5 апреля 1933 г.);
- «Разговор о Данте» (май 1933 г.);
- осень 1933 г., «разговоры» с биологами, в том числе об «аристотелевой энтелехии»;
- стихи памяти Андрея Белого и «Восьмистишия» (1933–1935).

Постепенно, через дружбу с Кузиным и «биологические» открытия, Мандельштам расширяет область поэтики так, что «литературное поле» перерастает «поле биологическое» и включает его в себя. Наука и искусство соединяются в прозе «Разговора о Данте», в поэзии «Восьмистиший».

¹⁵ «Аристотелевские понятия формы, энтелехии, его учение о целевой причине оставались инструментами в биологических науках XVII–XVIII вв., несмотря на победу механизма в физике» (Гайденко П. П. Эволюция понятия науки. М., 1987. С. 433).

¹⁶ Как односложный отзвук «Бабочки» «Восьмистиший» можно рассматривать образ первой строки стихотворения «Не мучнистой бабочкою белой...» (1935–1936 гг.). Сложность образа снимается – речь идет о смерти бесплодной и тоскливой, об исчезновении.

В «Разговоре о Данте» поэт говорит, что художественное пространство – это «поток», «целесообразное движение поэтической энергии» (2, 247). В «Восьмистишиях» слово «пространство» играет эпитетами, движение же дано в разнообразных глаголах, с почти обязательными ключевыми характеристиками скорости и траектории (прямызна – дуга – зигзаг). «Поэтом пространства» называет зрелого Мандельштама М. Л. Гаспаров: «Позднему Мандельштаму важнее процесс, раннему результат, но забота о том, как «опространствливается» все временное, остается при нем всегда: он – поэт пространства, а не поэт времени <...>. Для него поэт – и подобная поэту природа – не только упивается временем своего творчества, но и рвется развернуть свое творчество в пространстве»¹⁷.

В начале 30-х для Мандельштама поэзия и мир сближаются не через плоский «реализм» описания, а через схватывание единства их внутреннего устройства. Посредником становится наука. *«Поэзии Данта свойственны все виды энергии, известные современной науке. Единство света, звука и материи составляет ее внутреннюю природу»*, – читаем мы в «Разговоре о Данте». «Материя поэтическая» обнаруживает свойства живой материи – и на своем «внепространственном» поле ее разыгрывает. На этом фоне «пространства внутренний избыток» можно было бы истолковать как область вторжения художественного пространства в реальное, то есть как поле для развертывания бесконечной динамики («бесконечности») и новых форм опыта, происходящих от универсального научно-поэтического знания.

Любимые мандельштамовские герои пространства – купол, дуга и парус. «Дуговая растяжка» в области «материи поэтической» (согласно объяснению Н. Мандельштам, «ритм»¹⁸) – состоявшееся «формозвучание». Тогда «дуги парусных гонок» – это «ряды и периоды формозвучаний», упомянутые в «Разговоре о Данте».

Есть свидетельство того, что Мандельштам читал слушателям «Бабочку» вслед за «Разговором о Данте», а также собирался прочесть ее вместе с «Реквиемом» на вечере памяти Белого

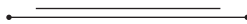
¹⁷ Гаспаров М. Л. «Восьмистишия» Мандельштама. – Гаспаров М. Л. Избранные труды. Т. IV. Лингвистика стиха. Анализы и интерпретации. Указ. изд. С. 609.

¹⁸ Мандельштам Н. Третья книга. Указ. изд. С. 319.

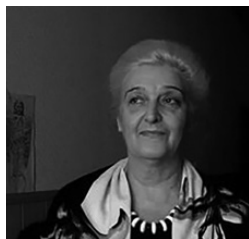
зимой 1934 г. По-видимому, это стихотворение несло сообщение, связанное с этими произведениями и казавшееся автору очень важным.

Можно говорить о присутствии в «Бабочке» нескольких тематических узлов с семантическими «ореолами», дающими самые разнообразные пересечения. Рядом с «жизнью-смертью» витает мотив «воскресения», «форме и материи» аккомпанируют аристотелевы «энтелехия» и «пространство», а также образ «дуги». Речь идет о научных категориях познания, но их сеть волнуется метафорами, порождая поэтические смыслы. Противоречия разыгрываются и никогда не снимаются. «Бабочка» – возможно, наиболее наглядно из всех «Восьмистиший» – показывает процесс «воскресения» материального мира в «материи поэтической».

В «Восьмистишиях» не раз повторяется мотив развернутой в пространстве дуги. Парус – модель поэтической динамики позднего Мандельштама: форма, существующая, пока «сила» («порыв») длится. Но итог «Бабочки» не парус – флаг, то есть волнение материи на грани формы, между жизнью и смертью – или между смертью и воскресением.



Людмила Чவர்



«О бабочка, о мусульманка...» Осипа Мандельштама. Этнографический комментарий

Вступление

«Восьмистишия» – цикл из 11 стихотворений (по восемь строк каждое), который был написан не сразу, а «собирался» автором постепенно, в 30-х гг. XX в. Цикл считается одним из малопонятных, даже загадочных сочинений поэта, и существует много попыток разгадать его смысл и содержание каждого восьмистишия. В многочисленных работах литературоведов, филологов, лингвистов стихотворения Мандельштама обычно анализируют, используя широкий арсенал присущих их наукам разнообразных методических приемов (см., например, статьи о стихотворениях «Восьмистиший» у М. Л. Гаспарова¹ и Ю. И. Левина². Но интерес к творчеству Мандельштама сейчас так велик, что оно давно стало объектом междисциплинарного изучения, когда тексты поэта рассматриваются с позиций философии и даже естественных наук³.

¹ Гаспаров М. Л. «Восьмистишия» Мандельштама // Смерть и бессмертие поэта. М., 2001. С. 47–54.

² Левин Ю. И. «В игольчатых чумных бокалах...» // Избранные труды. Поэтика. Семантика. М., 1998. С. 28–35.

³ Шрагович Е. Новая физика как источник образов в цикле Мандельштама «Восьмистишия» // Журнал «Семь искусств», 2015, № 2.

Подобные подходы, на мой взгляд, вполне оправданны, поскольку сама фигура О. Э. Мандельштама представляется сейчас сложной и многообразной. Он был не только щедро одарен поэтически, но еще и хорошо образован, спектр его культурных интересов был очень широк: от мировой литературы и истории до достижений современной науки и философии. Так, например, он интересовался идеями П. А. Флоренского, одно время был увлечен философией А. Бергсона и даже слушал его лекции в Сорбонне. Все это не могло не отразиться на его поэтических текстах, особенно посвященных проблемам познания, смысла жизни и смерти, творчества. Но Мандельштаму, по-видимому, свойственно было все благоприобретенные знания еще и тщательно продумать, осмыслить и обсуждать в живой беседе, в диалоге с достойным партнером. И для него таким необходимым собеседником был другой знаменитый поэт начала XX в. – М. Кузмин, которого О. Э. особенно ценил именно в этом качестве. А в результате – сложившиеся мысли, круг тем и идей о познании мира и о творчестве воплотились в стихах цикла «Восьмистишия».

На заседании семинара главным объектом для анализа было выбрано лишь одно восьмистишие – «О бабочка, о мусульманка» (№ 3). Докладчица предположила, что центральный образ стихотворения – бабочка – связан с идеей Аристотеля о развитии жизни как цепочки перерождений (из гусеницы – куколки – бабочки) и т. д. Гипотеза, безусловно, имеет все основания для существования... Но в нашем семинаре при обсуждении того или иного художественного произведения давно используется один прием – обмен мнениями всех участников, учитывая не столько личностные оценки и особенности взгляда каждого, сколько естественную специфику восприятия специалистов разных профилей знания. Мое «этнографическое» восприятие этого же восьмистишия Мандельштама во многом, мне кажется, совпадает с тезисами и догадками докладчицы, но «подходит» к ним... с другой стороны.

* * *

Если все прочие стихи цикла для меня близки к области догадок, то смысл стихотворения № 3, напротив, сразу показался ясным. В отличие от коллег, очевидно, в силу моего профессионально-ори-

ентированного сознания, я уже в первой строке этого восьмистишия прежде всего обратила внимание не на восклицание «О бабочка», а на «мусульманку» (как на близкий мне объект постоянного изучения – традиционную культуру мусульманских народов). Ассоциация была мгновенной и полностью укладывавшейся в... последующие слова поэта.

Слова были организованы не «сюжетно», то есть не последовательно и логично рассказывали какую-то историю, а скорее напоминали принцип «тезауруса», то есть предстали перечислением каких-то малопонятных наименований, неведомых терминов, странных уподоблений и характеристик, но все же близких между собой по смыслу и ориентированных на описание некоего женского образа. Так возник образ мусульманки, возможно, невесты или молодой жены, о чем ясно свидетельствует ее наряд. Например, упоминается особый женский головной убор *кусава* (или «касава», «касаба»), по обычаю впервые надевавшийся сразу после свадьбы или после рождения первого ребенка. Под *усами кусавы*, скорее всего, подразумеваются всегда дополнявшие головной убор длинные, парные височные украшения, сплетавшиеся из черных ниток или волос. А слова «*ушла головою в бурнус*», конечно, имеют в виду большую широкую накидку, которая, по обычаю, должна была покрывать всю фигуру невесты (или молодухи) с головы до пят, отчего она действительно становится похожа на кокон (поэтому она и напоминает «бабочку»!).

Поэт ласково называет ее *жизняночкой* и *умиранкой*, и оба эти слова семантически неразрывно связаны и дополняют друг друга. Они точно передают смысл традиционных представлений мусульман (не только арабов, но и иранцев, тюрок и других народов) о женщине фертильного возраста. Этот образ двояк: с одной стороны, она продолжательница рода, а с другой – само это ее свойство является следствием таинственной и опасной связи со сверхъестественным, потусторонним миром (который в противоположность нашему, земному миру жизни считался пространством смерти). Рождение ребенка (особенно первенца), согласно народным мусульманским верованиям, толковали как акт ритуального умирания женщины в одном качестве и одновременного ее возрождения в новом, более статусном положении.

ЭТНОГРАФИЧЕСКИЙ КОММЕНТАРИЙ. В этнологии известен и многократно описан феномен так называемых переходных обрядов жизненного цикла, смысл которых един у всех народов мира (а не только у мусульман). Исторически он связан с социальным членением древнейших, племенных (догосударственных) обществ на так называемые половозрастные группы. Согласно этой концепции каждое племя или народность состояли из разных половозрастных групп (детей, юношей и девушек, молодых мужчин и женщин, старцев и т. п.), а каждый человек с течением лет поочередно входил в одну из них, изменяя свой социальный статус, поскольку права и обязанности каждой такой группы были четко определены. Внешне члены этих возрастных групп тоже различались (одеждой, украшениями, татуировками и проч.).

Переход человека из одной группы в другую был возможен только после соответствующих сакральных действий, часто жестоких обрядов-испытаний, поскольку они символизировали смерть, умирание и затем воскресение индивидуума в новом качестве. Это и были разные по форме, но одинаковые по сути *обряды перехода, перерождения*, путем преодоления каких-то важных, невидимых рубежей – между живым и мертвым, между земным и потусторонним мирами, – через которые нужно было перейти и вернуться обратно, в «наш, земной мир», только таким образом древними людьми и мыслилось развитие жизни каждого человека.

Пережитки подобных представлений сохранились в сознании и обычаях многих современных народов (в том числе и мусульманских) до наших дней. Например, для нас, людей современного типа мышления, такие житейские события, как свадьба, рождение ребенка или похороны умершего, и эмоционально, и по смыслу совершенно противоположны. Но исследователи культуры так называемых архаичных («первобытных») племен давно установили, что они обладали особым (архаическим, мифологическим) мышлением и поэтому воспринимали эти же события иначе, как нечто тождественное. Одно из доказательств тому – полное совпадение структуры названных переходных обрядов: особое ритуальное *омовение* принято было совершать и над младенцем, и над умершим, и для невесты и жениха; обычай *надевания специальных одеяний* – пеленок, савана, особого

наряда невесты и жениха, которые к тому же часто были одного, белого цвета; церемония *положения покойного в гроб* или на специальные носилки сопровождалась разного рода магическими действиями, тождественными тем, что сопровождали обряд первого положения младенца в люльку или невесты и жениха на брачное ложе, например *осыпанием* цветами и зернами, сладостями, монетами и проч.

Далее в рассматриваемом восьмистишии Мандельштам описывает или, возможно, обращается к женщине, которая «в разрезанном саване вся». Это, кстати, еще одно подтверждение того, что прежний «кокон» – «бурнус» (он же покрывало с разрезом спереди), при движении его полы немного расходятся и тем напоминают «флагом развернутый саван». То есть совершенно очевидно, что поэт как бы находится в тех же смысловых координатах, о которых только что упомянуто: для него эта женщина – символ жизни и смерти одновременно. Именно по этой причине автор, явно ею восхищенный, все же боится ее, точнее, ее раскрытых объятий! Подобно древнейшим богиням ранних цивилизаций – в Египте, Месопотамии, Греции, Китае, Индии, женщина в традиционных обществах (и вплоть до наших дней) тоже воспринималась как средоточие обоих начал – жизни и смерти, подательница плодородия, плодовитости и носительницы опасной, магической силы и возможной гибели окружающим. Таким же неоднозначным, сложным, как известно, было и отношение мусульман к женщине.

Осмелюсь предположить, что причина столь адекватного понимания Мандельштамом символики образа женщины в исламе объясняется отнюдь не его детальными и глубокими познаниями в области быта и суеверий мусульман и тем более не знакомством с этнографическими выкладками на этот счет. Это вряд ли. В данном случае уместнее иная догадка. Все творчество поэта, и «Восьмистишия» в том числе, по существу отражает его *способ мыслить*. И мы, читатели, часто (но, разумеется, не все и не всегда!) не сразу понимаем эти слова, сложенные вместе особым образом. Мандельштам обладал ярко выраженным и уникальным «поэтическим» сознанием, специфическим художественным мышлением, которое помогало ему проникать в суть вещей. И оно, на мой взгляд, во многом приближается к особенностям традиционно-мифологического мышления (и поэтому его сложно восприни-

мать людям с современным типом мышления, которым, например, понятнее причинно-следственный принцип изложения, нежели ассоциативный). Но это предположение, конечно, требует еще дальнейшей основательной аргументации.

Современные читатели, пытаясь уловить оттенки смысла и содержание стихов Мандельштама, имеют возможность воспринимать только оставленные поэтом *мыслеформы*: то в виде развернутых (до нескольких слов) образов, то, напротив, свернутых до одного слова образов-названий, то в форме словесной звукописи. Расшифровать их не всегда просто. Но, во-первых, поскольку все это выражения мыслей и чувств не обычного человека, но гения, рядовым людям они не всегда доступны сразу, кажутся разорванными и непонятными. И требуются специальные усилия, чтобы слегка приблизиться к его мировидению и мироощущению, проникнуться им, стать причастным к уникальному «мандельштамовскому» пространству. И, во-вторых, его мысли (для читателя) часто существуют не только в «материале» слов, но и в их интонационных обертонах, отчасти заложенных автором (сознательно или бессознательно), но также во многом зависящих от разных ракурсов и от контекстов восприятия. И тогда в результате толкования стихотворений разными людьми в сумме своей могут дать наибольшее приближение к замыслу Поэта.



Елена Скворцова



«О бабочка» Осипа Мандельштама — «жизняночка и умираюнка»

Образ бабочки-подёнки «*кагэро*» — один из символов быстротекущей жизни в японской литературе эпохи Хэйан (794–1185). Жизнь, как бы долго она ни тянулась, традиционно воспринималась японским аристократическим кругом в буддийском ключе — как сон, как мираж. Ключевым определением к понятию «мир» было «то ли есть, то ли нет». Вторжение мира в жизнь человека могло обернуться как любовным приключением, так и смертельной болезнью близкого, как повышением по службе, так и опалой и ссылкой. Наиболее обобщенное отношение к собственной жизни и судьбе оказывалось эстетизированным, элегическая печаль (яп. «*аварэ*») как флером покрывала все неровности жизненного пути, помогала сглаживать трагические переживания.

Одно из главных произведений «женского потока» эпохи Хэйан названо «*Кагэро никки*» — «Дневник бабочки-подёнки». Это описание 20-летнего периода (ок. 954 — ок. 974 гг.) жизни женщины из аристократической семьи; из текста мы узнаем о ее жизни в родительском доме, сватовстве, а затем замужестве с нелюбимым ею Фудзивара-но Канэиэ, жизни с ним; рождении сына Митицуна; болезни и смерти матери; отношениях с отцом и Канэиэ. Этот дневник — свидетельство типичных чувств и умонастроений социально-

го слоя высшей аристократии, смысл которых заключается в формуле: «Ты живешь, только когда умираешь». Получается, что ты, пользуясь терминологией Мандельштама, жизняночка только тогда, когда ты умираюнка. Трагизм жизни, переосмысленный в эстетическом ключе, – вот то, что объединяет японских аристократов и русского поэта. Мандельштам уловил трагическую для каждой остро переживающей жизненные перипетии души необходимость сочетания савана с флагом. Он недвусмысленно заявил об опасности разделения с первоосновой жизни. Век-волкодав только и ждет наброситься на беззащитное трепыхание поэтической души. «Silentium» – идеал поэзии, слитой с восторгом жизни.

Она еще не родилась,
Она и музыка и слово,
И потому всего живого
Ненарушаемая связь <...>
Да обретут мои уста
Первоначальную немоту,
Как кристаллическую ноту,
Что от рождения чиста.
Останься пеной, Афродита,
И слово в музыку вернись <...>

Утверждать красоту изначальной неотделенности от первоосновы жизни возможно только словом Поэта. И в этом – трагический парадокс его жизни, закончившейся во владивостокской пересылке.





Анастасия Чернова

«Белый саван» слов «бабочки» О. Мандельштама

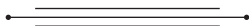
Оригинальный метод, использованный докладчиком при анализе «Восьмистиший» Мандельштама, позволяет не только раскрыть смысл художественных образов его лирики, но и обратить внимание на интересный момент, связанный с известным феноменом отечественного фольклора.

Стихотворение «О бабочка, о мусульманка» трагично по своему содержанию. Если следовать содержанию образов, автор говорит о смерти: тут и «разрезанный саван», и «умиранка», и вновь саван – теперь уже «флагом развернутый», – и заключительное «боюсь», подчеркивающее тему рока, закономерной, но ужасной неизбежности. Да, в стихотворении присутствуют и слова с положительной коннотацией. Например, «жизняночка». Но разве может эта «жизняночка» противостоять бескрайности белого савана?! Уменьшительно-ласкательный суффикс «очк» создает оттенок хрупкой слабости, а в соседстве с более твердой и грубой «умиранкой» это слово и вовсе начинает ассоциироваться с чем-то откровенно бессильным. Смыслы намеренно страшны! Казалось бы, после прочтения должно возникнуть ощущение тоски и полной безысходности. Однако этого не происходит, и, более того, интонация транслирует некий порыв, устремленность вверх, к синему небу, к простору: будто бабочка, играя, порхает с цветка на цветок. В выступлении было убедительно показано, что

звуковая партитура стихотворения является мажорной, об этом свидетельствуют звуковые ряды.

Такое художественное явление мне напомнило древний пласт духовных стихов о Страшном суде. Трагичное повествование о конце земной жизни и мучениях, которые, скорее всего, ожидают душу за гробом, исполняется весело и непринужденно, чуть ли не с ликованием. Когда я поинтересовалась у Полины Терентьевой – исследователя духовных стихов, кандидата искусствоведения, – с чем связана подобная манера исполнения, она ответила мне, что «у нас существует упрощенное восприятие музыки: радостное – обязательно в мажоре, а грустное – в миноре. Но музыкальные средства выразительности более разнообразны, и иногда парадоксальное сочетание дает больший эмоциональный всплеск. Зачастую песни трагичные поются легко, свободно и непринужденно. Восприятие страшного события передается без паники, без усиленных эмоций, что создает в песне особое надмирное спокойствие».

Вот и получается, что в ткани произведений жизнь и смерть причудливо переплетаются. Одно рождается из другого. Форма и содержание стихотворения взаимно дополняют друг друга. О диалектической связанности двух начал – материи и формы, идеальной сущности вещи, писал и Аристотель. Тем самым художественная система стихотворения соответствует общим принципам устройства мироздания, и Мандельштам чутко улавливает и передает, как зарождается вечная жизнь, скрытая за «белым саваном» слов.





Андрей Чагинский

Пересечение интуиций «Восьмистиший» с философской мыслью Аристотеля

В стремлении Мандельштама «посмотреть на мир глазами бабочки» можно усмотреть неслучайное пересечение между художественными интуициями «Восьмистиший», философской мыслью Аристотеля и актуальными проблемами современной философии сознания – проявляющийся, впрочем, только при разрешении данной проблемы на почве междисциплинарного подхода.

Особенность человеческой точки зрения, по Аристотелю, в способности к абстрагированию. Именно это сообщает нам, например, возможность исчисления: числа как предмет математики – определенные акциденции вещей, абстрагируемые умом¹. Процесс абстрагирования – один из аспектов мышления рациональной души: предметы окружающего мира мы можем представить в виде трехмерных геометрических тел, а трехмерные тела, в свою очередь, изобразить в виде двухмерного чертежа на плоском листе. Соотношения длин сторон фигур на чертеже мы можем сравнить, отметив их в виде отрезков на прямой – это уже одномерное пространство; в случае предельной абстракции мы получим вместо

¹ «[Свойства же], неотделимые от тела, но, с другой стороны, поскольку они не являются состояниями определенного тела и [берутся] в абстракции, [изучает] математик». Аристотель. О душе. М., 1937, кн. 1, гл. 1. С. 8.

отрезков некоторое количество неделимых безразмерных точек – собственно числа, числовые значения длин.

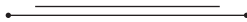
Описанный процесс абстрагирования – один из аспектов мышления *рациональной души* – имеет и своеобразную оборотную сторону: человек не в состоянии контролировать его. Абстрагирование происходит автоматически, практически одновременно с восприятием: мы видим *круглое* солнце, *трехведерную* бочку кваса, *дюжину* яблок, выделяя в предметах форму и размер. То есть мироздание, с точки зрения человека, – это мироздание *обдуманное*, определенным образом структурированное в соответствии с его мыслями и предположениями.

Животные же – например, бабочки – по мысли Аристотеля, имеют душу более низкого порядка, *душу чувственную*; у них имеются ощущения, вожделения и движения, но нет рассуждения. Животные воспринимают мир и существуют в нем, но не обдумывают его – то есть наблюдают порядок вещей, а не предполагают его. Человек, который «познает и одновременно осознает то, что он познает»², только взглянув на мир «глазами бабочки» может видеть принципиально иные отношения между предметами – отношения, о которых он *даже не мыслил*.

Возможно, за данным частным моментом можно обнаружить целый пласт проблем, ждущих своего исследователя: например, можно ли проследить в творчестве Мандельштама тенденцию к взгляду на мир глазами животных, и если да – то с какого момента; удалось ли поэту воплотить свое желание и какими средствами он пользуется для выражения полученного опыта. Разрешение их – вполне возможное, как мне кажется, через приложение описанных Т. Я. Радионовой общих принципов бытия мысли³ – не только расширит наше понимание творческого наследия Мандельштама, но и значительно обогатит ряд гуманитарных дисциплин, изучающих феномен сознания.

² Шульга Е. Н. Философия сознания: методологические инварианты исследования // Философия науки. Вып. 12: Феномен сознания. М.: ИФ РАН, 2006. С. 208.

³ Радионова Т. Я. Единая интонология – новая область междисциплинарного знания // Интонология. Академические тетради. Одиннадцатый выпуск. М., 2006. С. 8.





Таисия Радионова

«О бабочка, о мусульманка...» как инструмент познания

*Элементы искусства неутомимо
работают в пользу научных теорий.*

Осип Мандельштам

Моя реплика – реплика интонолога – предполагает обозначить, каким образом «О бабочка» вводит в круг онтологических размышлений поэта.

Мандельштамовы «Восьмистишия» – стихи о познании – и «Разговор о Данте», на материале которых будет разворачиваться интонологический анализ «Бабочки», предстают как целостное онтологическое пространство, в основе которого лежит представление о единстве художественного и научного знания. Размышляя по этому поводу в «Разговоре о Данте», поэт формулирует смелый и неожиданный прогноз: «Будущее дантовского комментария принадлежит естественным наукам, когда они для этого достаточно изощрятся и разовьют свое образное мышление»¹.

В идее о необходимости единения художественного и научного знания пульсирует одна из актуальных тем эпохи модерна, которая в XXI в. день ото дня набирает силу – тема, находящаяся на стыке искусства, науки и философии, тема постижения внутреннего бытия человека.

¹ Мандельштам О. Разговор о Данте // Сочинения. Т. 2. М., 1990. С. 227.

Мандельштам и творящие рядом с ним поэты, опережая науку, обращаются к поиску Абсолюта в самих себе. Таково вопрошание Николая Гумилева («Шестое чувство»), таково вопрошание космогонически погружающегося в мир своего Я Велимира Хлебникова, таково и обращение поэта Мандельштама к феномену познания.

* * *

Итак, «О бабочка». Раскрытие теоретического потенциала стихотворения требует прежде всего преодоления загадочности его поэтического решения.

Включенная в цикл стихов о познании, «О бабочка» стилистически выпадает из контекста «Восьмистиший» с их философической интонацией. Ее дадаистически-инфантильный силуэт плотно закрыт метафорой. И обращение к «бабочке-мусульманке» в «разрезанном саване», и ласково-заумные слова «жизняночка», «умиранка», «кусава», и, наконец, развернутый флагом крыльев саван – помещают бабочку в «облако» догадок и ассоциаций. При всем том, притягательность образного строя стихотворения столь велика, что вызывает к жизни интерпретации, не менее интересные и неожиданные, чем сам порождающий их многозначный профиль стиха.

Разгадывая поэтический строй стихотворения, предположу, что прежде всего надо осмыслить причину интереса поэта к образу бабочки.

Бабочка с древних времен, как известно, является символом души и дыхания. В древнегреческих мифах она и как бабочка и как душа именовалась «психе» при том, что есть и отдельное от «души» имя – σπτόδοκς (сэт Одоксис), а на новогреческом – πεταλούδα /петалУ-да/). Для науки бабочка – насекомое, чешуекрылое (Lepidotera), не утрачивающее, однако, ореол прекрасного и загадочного создания природы. Загадочность же бабочки связана с изучаемой триадой метаморфоза «гусеница – куколка – бабочка». Триада озадачивает исследователей давно, и ее изучение охватывает впечатляющее пространство знания: триада описана тщательно, но алгебра этого метаморфоза, то есть сама сущность превращения трудно поддавалась изучению и по сию пору представляет проблему для биологов.

В процесс осмысления метаморфоза, описываемого наукой как внешний физиологический процесс, включилась философская мысль в лице В. В. Розанова, которая обратилась ко внутренней, духовной стороне метаморфоза. Так, Розанову в беседе с Каптеревым и Флоренским открылось, что коль скоро бабочка – это

энтелехия гусеницы, а душа по Аристотелю, есть энтелехия тела, бабочка оказывается ничем иным, как душой: «...мотылек — душа гусеницы: соло — душа без привходящего»². Открытие это сам Розанов назвал «космогонически потрясающим»: «Мы, можно сказать, втроем открыли душу у насекомых раньше, чем открыли и доказали ее — у человека»³. Что же касается составляющих триады — гусеница, куколка, бабочка, — Розанов видел их «...с одной стороны, — одним существом; но, с другой, — столь же выразительно. Столь же ярко, и не одним»⁴.

В процесс познания природы метаморфоза включился и Мандельштам.

Дабы войти в созерцание с поэтом я тоже решила рассмотреть триаду превращений, но уже как интонолог: рассмотреть ее сквозь призму основополагающего термина аппарата единой интонологии — «ИНТОНАРЕ» (*лат. intonare* — произносить).

Этот термин самими своими слагаемыми — ИН-ТОН-АР(е) — указывает на космогоническую триаду мыследействия, которая фиксирует структуру духовно-телесной композиции каждой конечной формы разумной жизни мироздания⁵:

ИН — (*лат.* — находящееся в) — вдох мыслящей души, обеспечивающий становление мыследействия;

— ТОН — (*греч. tonos* — напряжение, натяжение) означает напряженное, энергичное мыслетело мыслящей души, в котором формируется виртуальный результат познания;

— АР — реальный результат становления: явление незримой энергии мысли, несущей на выдохе видимую телесную форму — мыслеформу.

В результате просвечивания триадой мыследействия триады превращений, метаморфоз предстает как находящийся в становлении *единый духовно-телесный организм*, в котором сокрытая познающая душа бабочки живет видимой телесной формой гусеницы, куколки, и, наконец, телесной формой бабочки в полете.

² Розанов В. В. Апокалипсис нашего времени // Собрание сочинений. М., 2000. С. 25.

³ Там же. С. 52

⁴ Там же. Ср. там же: «Также мне ничего не приходило в голову при виде гусеницы, куколки и бабочки, которых я видал, с одной стороны, — одним существом; но, с другой стороны, — столь же выразительно, столь же ярко, и — не одним».

⁵ Радионова Т. Я. Введение в единую интонологию // Академические тетради. Вып. 13. М., 2009. С. 15–35.

Логика этапов становления организма бабочки уникальна, но не тем, что отличается от логики внутреннего – внутриутробного – становления млекопитающего: зародыш, плод, рождение, – а тем, что данный процесс свершается, в полном смысле слова, под открытым небом. И посему духовно-телесная композиция бабочки такова: гусеница-личинка есть зародыш бабочки. Не бабочка – душа гусеницы, а гусеница – духовно-телесная предформа бабочки в полете; куколка же находится в состоянии кульминационного предродового напряжения, *tonos* которого разрешается полетом души – телесной формой бытия бабочки.

Интонологический взгляд на метаморфоз бабочки возвращает к жизни понимание бабочки в мифологическом знании древних, где бабочка – психе – понималась едино: и как душа самой бабочки, и как тело ее души. Погруженная в дыхание вселенной, познающая душа бабочки становится символом души и дыхания, то есть символом духовно-телесного единства живого существа.

Думается, что Мандельштам с его философскими и естественнонаучными знаниями и представлениями именно так понимал диалектику этого символа и, как мы увидим далее, он не согласился с Розановым по поводу определения бабочки как души телесных форм метаморфоза. Мандельштам входит с Розановым в «онтологический» диалог⁶, но исключительно поэтически. Однако тема моей реплики предполагает обращение не к этому диалогу, а к самому онтологическому прозрению поэта. Оно заключается в том, что Мандельштам, осмысляя духовно-телесное бытие бабочки, применяет его в качестве инструмента наблюдения познающей души человека. Об этом идет речь в восьмистишье «О бабочка», но начало размышлению положено в «Разговоре о Данте», где Мандельштам сосредоточивается на том, как творит познающая душа поэта. Свои наблюдения он каждый раз завершает выводом – определением. Например: образованность Данта – это «школа быстрейших ассоциаций»⁷. Переходя от определения к определению, Мандельштам задается вопросом: «Что же такое дантовская эрудиция?»⁸, то есть, каков масштаб познающей души Алигьери. И отвечает, обращаясь к масштабу аристотелизма и аверроизма, образом «махровой бабочкой»:

⁶ См.: Оклот М. Поэтическая онтология комментария: диалог с В. Розановым в «Разговоре о Данте» О. Мандельштама // Литературоведческий журнал. 2015. № 37. С. 131–154.

⁷ Мандельштам О. Разговор о Данте. С. 217.

⁸ Там же.

«Аристотель, как махровая бабочка окаймлен арабской каймой Аверроеса»⁹. Махровая бабочка, отличающаяся особыми сенсорными структурами, сравнивается Мандельштамом со сверхчувствительной мыслящей-познающей душой Аристотеля, а следовательно, и с его создающей мыслью. А «араб Аверроес аккомпанирует греку Аристотелю», и тот и другой компоненты одного рисунка, они умещаются на «мембране одного крыла»: познающие душа Аристотеля и душа Аверроэса, обладают единой силой напряжения, единым тономом, единой «махровостью» – сверхчувствительностью. Этому соответствует интересное наблюдение М. П. Кузичевой¹⁰ о том, как фонетически обыграно имя Аристотеля: «махровая», «Аристотель», «араб», «Аверроес». Но можно добавить, что, тем самым обыграно родство познающих душ – гениального грека и комментирующего его гениального араба. Появление у Мандельштама образа бабочки в связи с Данте, Аристотелем и Аверроесом побуждает обратиться к теоретическому обоснованию принципа сравнения и языку описания этой процедуры – к метафоре.

«Я сравниваю – значит, я живу, – мог бы сказать Дант. Он был Декартом метафоры»¹¹. Установив, через парафраз Декартова «*cogito*», онтологическую значимость сравнения для Алигьери, Мандельштам переходит к обоснованию принципа сравнения: «...для нашего сознания (а где взять другое?) только через метафору раскрывается материя, ибо нет бытия вне сравнения, ибо само бытие есть – сравнение»¹². В этом сравнении происходит «...борьба за представимость целого, за наглядность мыслимого»¹³. Теперь «наглядность мыслимого» отсылает к наглядности триады метаморфоза бабочки.

И, если до сих пор метафора из «О бабочки» могла восприниматься как инфантильно-изобразительное и загадочное поэтическое решение, то в контексте приведенных рассуждений метафора обнаруживает себя как «живая метафора» (Рикёр), являющая основы сокрытого, внутреннего мира мыслящей, познающей души. Таким образом, Мандельштам вводит свою познающую мысль в

⁹ Мандельштам О. Разговор о Данте. С. 217.

¹⁰ Статью М. Кузичевой см. в настоящем сборнике (тетрадь 5).

¹¹ Эти слова О. Мандельштама цитируются по: Успенский Б. Анатомия Метафоры у Мандельштама // Успенский Б. Избранные труды. Т. II. Язык и культура. М., 1994. С. 250.

¹² Там же.

¹³ Мандельштам О. Разговор о Данте. С. 225.

духовный интерьер своей *лаборатории*, в *лабораторию* мыслящей – познающей – души, где она встречается с мыслью творческой, созидающей. И это и есть познание познания: поэт познает и описывает, как он познает.

* * *

Восьмистишие «О бабочка» двухчастно. Первая часть – первое четверостишие – сравнение, в котором поэт обращается к природе души. Если вернуться к инструменту «ИН-ТОН-АР(е)», характеризующему становление смысла в сокрытом пространстве души, то начало становления – вздох. И сравнение в «Бабочке» начинается с двукратного вздоха мыслящей души. Вздох Мандельштам определяет как шаг на вдохе с шагом на выдохе: «...вдох обеспечивает альпийское усилие умозаклюющего, бодрствующего, силлогизирующего шага на выдохе»¹⁴. Мандельштам, наверное, был бы согласен с интонологом в том, что вздох есть творческий акт – акт мыслетворения¹⁵.

Первый, «умозаклюющий шаг» сравнения бабочки и души – одический тон вздоха, тон возвышенного обращения поэта к бабочке и к миру своего Я: «О бабочка...». Следующий вздох усиливает интонационный посыл к душе «О мусульманка...», так как она представлена неожиданной метафорой, метафорой поражающей воображение читателя. Эта метафора точна, ибо она характеризует *сокрытость* души, незримое бытие, пребывание которой в самой себе удивляет своей непостижимостью. Так, в IV восьмистишии читаем:

*Недостижимое, как это близко!
Ни развязать нельзя, ни посмотреть, –
Как будто в руку вложена записка
И на нее немедленно ответь.*

Второй шаг связан с метафорой савана, где «саван» – метафора телесной, земной оболочки души. Можно вспомнить Гумилева с его строками:

*«Безумная, я бросила мой дом,
К иному устремясь великолепью.
И шар земной мне сделался ядром,
К какому каторжник прикован цепью».*¹⁶

¹⁴ Мандельштам О. Разговор о Данте. С. 217.

¹⁵ Радионова Т.Я. Вздох как акт мыслетворения // Академические тетради. Вып.

16. М., 2015. С. 326.

¹⁶ Гумилев Н. Душа и Тело // Собрание сочинений в 4-х тт. Том 2. М., 1991. С. 40.

Но у Мандельштама – в его сравнении души бабочки и души человека – саван, как и у бабочки, так и у человека – это телесная ипостась самой души – «жизняночки». Ткань савана рассечена, разорвана: у бабочки – триадой метаморфоза, а у человека – органами зрения, слуха, речи, дыхания, которыми сокрытая душа ощущает, мыслит и, наконец, целеполагает; и посему она – «жизняночка».

В процессе же творческого погружения человека вглубь самого себя и напряженного вопрошания себя в пространстве мыслящей души она, душа, – умиранка (не умирает, а *умиранка*!): этап, когда она «держит паузу» в окружающем человека мире и, замыкаясь в себе, входит в резонанс со вселенной. Яркий пример такого самопогружения, по воспоминаниям современников, являл Велимир Хлебников. В IV восьмистишии Мандельштам рисует образ погружения в пространство собственной души-умиранки:

*Когда, уничтожив набросок,
Ты держишь прилежно в уме
Период без тягостных сносок,
Единый во внутренней тьме, –
И он лишь на собственной тяге,
Зажмурившись, держится сам –
Он так же отнесся к бумаге,
Как купол к пустым небесам.*

Душа умиранка-мусульманка, духовная среда которой не только незрима, но и безмолвна, будучи связана своим дыханием и вибрациями со вселенной, обретает образ маленькой вечности – X восьмистишие:

*Большая вселенная в люльке
У маленькой вечности спит.*

Я думаю, Мандельштам согласился бы с определением души в единой интонологии: душа человека, как и любой конечной формы разумной жизни – фрагмент духовного бытия вселенной¹⁷.

Обратимся теперь к тому, как поэт «прядет» звуковую ткань «Бабочки» в первом четверостишии. Поэтическая речь, по Мандельштаму, «...есть ковровая ткань, имеющая много текстильных основ»¹⁸. Чтобы продолжить и, более того, углубиться в осу-

¹⁷ Радионова Т. Я. Категория «Лицо» в единой интонологии // Академические тетради. Вып. 15. М., 2013. С. 315. См. также: Радионова Т. Я. Об основных положениях единой интонологии. В печати.

¹⁸ Мандельштам О. Разговор о Данте. С. 215.

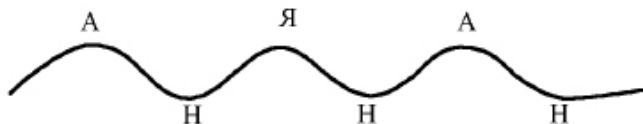
ществляемый поэтом принцип сравнения, обращусь к способам озвучивания внутреннего, виртуального мыслетворения. На этом пути прежде всего необходимо вслушаться, всмотреться в то, как поэт звуковыми средствами подчеркивает сравнение. Это процесс, в котором он, не называя душу по имени, бросая «звук в архитектуру души»¹⁹, обращается именно к ней. Весь метафорический ряд, означающий обращение к душе, имеет конечный слог -КА: бабочКА, мусульманКА, умиранКА, жизньночКА. «Ка» – иероглиф, означавший в мифологии Древнего Египта «тонкое тело» – тело души богов и человека, его второе, рождающееся вместе с ним Я²⁰. Можно вспомнить и сверхповесть «Ка» Велимира Хлебникова, с которой Мандельштам, безусловно, был знаком.

Рассматривая звуковую ткань метафорической материи, можно понять, как поэт разворачивает энергетический потенциал мыслящей души с ее архитектурой мыслетворения, к которой относит то, что называет *тягой*, а интонолог – *напряженностью*, тоносом (*греч.* tonos – напряжение, натяжение,). И слово «тяга», несущее энергийное начало, и ряд эпитетов «Восьмистиший», обретают в этом контексте такой же (энергийный) смысл: «дуговая растяжка», «дуги парусных гонок» – отражают это влияние. Да и смысловые контрфорсы «архитектуры души» озвучивает незримая энергийная линия – линия мысли, прочерченная гласными – от А к Я. Так, гласная А постоянно присутствует в метафорах, означающих душу при ее вдохе, впускающем в нее вселенную: бабочкА, мусульманкА, умиранкА, – а звук Я – при выдохе – изнутри вовне: всЯ, сиЯ. Эта вертикаль, от А к Я, фиксирует диапазон души – такАЯ, большАЯ, сиЯ. Но между А и Я и глубинным, назальным Н пульсирует мускульное напряжение мысли (согласная у Мандельштама – «мускул языка»), и эта пульсация создает и визуализирует, вслед за звучанием, напряженную дугу А–Н–Я: мусульмАНка, в разрезАНном савАНе всЯ; жизньНЯночка, умирАНка. Неслучайность этих повторов образует напряженную структуру – геометрию незримых смысловых линий мыслетворения: «интеллект геометричен» (Бергсон). К этому можно добавить, что слоги АН в пространстве дуги А–Н–Я также подобны «умопостигаемым

¹⁹ Мандельштам О. Разговор о Данте. С. 215.

²⁰ Мифологический словарь. М., 1991.

и силлогизирующим» шагам, о которых говорилось выше. Интересно для сравнения внутренней геометрии мыслящей души обратиться к дугообразному движению гусеницы, которое можно пометить фонемами:



И тот же тип движения характеризует бабочку в воздухе, в другом ритме и темпе.

* * *

Второе четверостишие «Бабочки» можно охарактеризовать как «кинетический балет». Здесь звук един с движением, подражает ему: с одной стороны, озвучена триада метаморфоза, а с другой – поднимающийся изнутри, но еще не сформулированный словесно смысл. Так, в сжатой до предела материи метафоры, соотносимой с этапами метаморфоза, слышится звуковое движение-шорох: уШла С головою в бурнуС», Флагом разВернутый Саван, СлоЖи Свои крылья боюСь. Вместе с тем, те же шипящие согласные – С, Ш, З, – озвучивают поднимающийся из глубин еще не артикулированный: «Быть может, прежде губ родился Шопот» (VII восьмистишие). На этом этапе мысль, несущая результаты познания души – ее вибрации – проявляет себя далеко не сразу, ибо находится в поиске наиболее точного соответствия звучания добытому смыслу: бестелесная пластика мысли осязает его постепенно – лепит, ваяет. В IX восьмистишии:

Он опыт из лепета лепит

И опыт из лепета пьет.

А во II восьмистишии-монологе поэт уточняет:

И так хорошо мне и тяжело,

Когда приближается миг –

И вдруг дуговая растяжка

Звучит в бормотаньях моих.

Даже такое краткое рассмотрение инструментальных возможностей восьмистишия «О, бабочка», позволяет увидеть, что она – центр притяжения всей онтологической партитуры «Восьмистиший»: «Бабочка» взлетает и парит над пространством цикла.

Наиболее ярким примером может стать экспозиция. В ней само- постигающая мысль, проявляя свои инструментальные возможности, четко фиксирует этапы: вдох мыслящей души и появление ткани смысла; напряженный внутренний процесс становления – парусные гонки и дуги – и, наконец, явление энергии мысли открытыми формами – мыслеформами, в которых бестелесная мысль являет себя материально – формой пространства:

*Люблю появление ткани,
Когда после двух или трех,
А то четырех задыханий
Придет выпрямительный вздох...
И дугами парусных гонок
Открытые формы чертя,
Играет пространство спросонок –
Не знавшее люльки дитя.*

Предпринятый Мандельштамом эксперимент соотнесения познающей души человека с душой бабочки (насекомого) не удивляет, а восхищает глубиной прозрения. Он, на мой взгляд, сопоставим с экспериментами Грегора Менделя, которые легли в основание генетики. Принцип сравнения Мандельштама онтологически столь точен, что «О бабочка» может рассматриваться как прецизионный инструмент познания.

Заклучение «Восьмистиший» неожиданно, оно является плодом глубоких размышлений поэта, призывающих, в свою очередь, к размышлениям читателя. В нем звучит мужественный и мудрый вывод мыслителя о нескончаемом постижении созидающей мысли Творца:

*И твой бесконечный учебник
Читаю один, без людей –
Безлиственный, дикий лечебник, –
Задачник огромных корней.*





Л. Бруни. Портрет О. Э. Мандельштама

*Вслед за ним мы его не повторим,
Комья глины в ладонях моря,
И когда я наполнился морем –
Мором стала мне мера моя...*

*О. Мандельштам.
Флейты греческой тэта и йота*



БЮЛЛЕТЕНЬ ИНТЕЛЛЕКТУАЛЬНОЙ СОБСТВЕННОСТИ

Тетрадь шестая



Семен Ерохин

Биологическое искусство

Биологическое искусство – принципиально новая трансдисциплинарная область, формирующаяся на границе актуального искусства и инновационных биотехнологий, в первую очередь генетических (такую форму биоарта обычно обозначают термином «генетическое искусство» [*«geneticart»*]).

Материалом этой новой формы искусства становятся живые объекты, органы, ткани, клетки, геномы (поэтому для обозначения данной трансдисциплинарной области используют также термины «искусство наук о жизни» [*«lifescienceart»*] (Лори Эндрюс), «искусство жизни» [*«lifeart»*] (Роберт Митчелл, Луи Бек), «живущее искусство» [*«living art»*] (Орон Каттс, Ионат Цурр) и др.), а произведениями – принципиально новые формы жизни, в том числе такие удивительные живые организмы, как «золотые» голуби («Pigeon D’Or», Ревитал Кохен и Тур ван Бален, 2011), помет которых представляет собой биологическое моющее средство, или светящийся в лучах ультрафиолета «Зеленый флуоресцирующий кролик» (*«GFP Bunny»*, 2000) Эдуардо Каца.

Оба указанных проекта были реализованы с использованием трансгенных технологий – инновационных генетических технологий, позволяющих создавать живые организмы, в геномы которых искусственно внедрены гены отдаленных видов, в том числе видов из других царств.

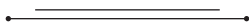
В геном флуоресцирующего кролика, например, был внедрен фрагмент генома медузы, отвечающий за экспрессию зеленого флуоресцентного белка (GFP). Таким образом, научно-художественный проект *«GFP Bunny»* обнаруживает себя в области «трансгенного искус-

ства» [*«TransgenicArt»*], манифест которого был предложен Эдуардо Кацем в 1998 г. Именно в этом программном документе он предложил создать собаку, экспрессирующую зеленый флюоресцентный белок, и, очевидно, именно этот проект имел в виду британский этолог и эволюционист Ричард Докинз, когда писал, что, узнав «о планах некоего художника устроить инсталляцию с участием светящихся собак», полученных с использованием трансгенных технологий, был буквально «покороблен» от «научного дебоширства во имя претензионного “искусства”». «Не будут ли таксономисты будущего... сожалеть о забавах нашего поколения с геномом (например, о пересадке гена устойчивости к заморозкам от арктических рыб к помидорам или пересадке гена флюоресценции от медуз к картофелю в надежде, что он станет светиться, когда ему потребуется полив)..., не принесет ли это вред в отдаленном будущем?» – сомневается он.

С другой стороны, еще в 1981 г., развивая теорию Дарвина, Докинз в статье «Эволюция эволюционируемости» (*«The evolution of evolvability»*) выдвинул гипотезу о том, что «в каждом поколении животные должны не только успешнее выживать, но и эффективнее эволюционировать», то есть обладать «высокими способностями к эволюционным изменениям, к расширению изменчивости», или, иными словами, что естественный отбор работает на ген, для которого свойство изменяться само по себе является эволюционным преимуществом.

Скорость эволюционных изменений, направляемых искусственным отбором, на порядки превышает скорость эволюционных изменений, направляемых отбором естественным. Создание и распространение трансгенных технологий позволяет человеку еще больше ускорить процесс эволюции, в том числе своего вида, а следовательно, предоставляет ему существенные эволюционные преимущества.

Использование инновационных биотехнологий для создания научно-художественных произведений достаточно хорошо согласуется с описанной выше схемой (в этой связи небезынтересно отметить, что многие художники-исследователи, работающие на стыке актуального искусства и генетики, воспринимают и биологические, и художественные объекты в терминах «генотип» и «фенотип»), а приведенные нами примеры свидетельствуют о том, что, возможно, именно биологическое искусство определит основные тенденции дальнейшего развития не только научного искусства, но и актуального искусства в целом.





Игорь Кондаков

Медиаповорот

В последние годы мы наблюдаем происходящий в мировой культуре медиаповорот. Смысл его не исчерпывается тем, что существовавшая в исторически развитых культурах на протяжении многих веков система словесной самоорганизации культуры – литературоцентризм – сменилась принципиально иной системой смысловой самоорганизации культуры – медиацентризмом. Но наследование одной системой достижений другой было не линейным, а архитектурным: медиацентризм «надстраивался» над литературоцентризмом как вторая, более сложная ступень самоорганизации культуры – над первой, более простой, и опирался на нее как на свой «фундамент».

Появление в качестве медиума универсальной знаковой поверхности – *экрана* – размыло границы между вербальными текстами, генетически связанными с книжной культурой, и визуальными текстами, органически свойственными экранной культуре. Культурные тексты того и другого формата отныне одинаково репрезентируются на плоскости одним и тем же экраном. В связи с этой новацией изменяется и формат реципиента медиакультуры: бывшее различие субъекта словесности (читателя) и субъекта визуальности (зрителя) перестает быть значимым. Новый синкретический субъект медиакультуры – это зритель и читатель в одном лице; точнее, у него, как у двуликого Януса, два лица – читателя и зрителя.

Эта связка – читателя и зрителя – внутренне диалогична и неразрывна. Но функционирование этой связки вариативно. Складывается двухуровневая конструкция: в одном случае ведущим элементом в ней является зритель (тогда читатель выполняет подчиненную роль); в

другом – ведущим элементом становится читатель (а зритель подчинен читателю). Фактически действуют две версии медиасинтеза: «читатель как зритель» и «зритель как читатель», выражающие две различные текстовые стратегии нового порядка.

Функция стратегии «*читатель как зритель*» реализуется в медиакультуре специфическим образом: чтение осуществляется как бы «глазами зрителя». Вербальный текст «схватывается» зрителем быстро, «единым взглядом», сразу «в целом», без углубления в смысл, без детализации и, таким образом, усваивается поверхностно, на уровне самой общей (а потому не самой содержательной) информации. Для того чтобы углубиться в текст, его нужно *пере*-читать, то есть обратиться к его чтению повторно, а это возможно сделать, лишь «опустившись» на уровень читателя. Впрочем, в условиях быстрого «пробегания» глазами того или иного медиатекста возвращение к нему ради повторного чтения малореально и вообще возможно лишь в случае его непонятости («с первого взгляда»). Тогда к «зрительскому» типу чтения подключается «читательский» тип, а зритель дополняется читателем.

«Зрительское» чтение (ближайший аналог – «клиповое мышление») отличается от «читательского» чтения целым рядом особенностей. Во-первых, это «*скалорочтение*», «схватывание» сути написанного с «первого взгляда», а значит, поверхностное, «свернутое», ограничивающееся минимумом содержащейся в тексте информации. Литературное произведение начинает восприниматься на уровне *фабулы* (то есть потока следующих один за другим внешних событий), но не на уровне *сюжета* (развития художественной идеи). В этом отношении чтение романа становится неотличимым от бездумного поглощения телесериала. Позиции *автора* текста и его *персонажей* перестают различаться. Социальные, бытовые и психологические детали повествования лишаются символического и концептуального значения и остаются лишь *предметно-вещным «фоном»* событийного нарратива.

Во-вторых, это *однократное* действие, в принципе не предполагающее возвращения назад, «перечитывания» одного и того же, аналитического подхода к прочитанному (поэтому философские, религиозные, политические смыслы текста, всевозможные подтексты, интертекстуальные связи от читающего «зрителя» неизбежно ускользают). *Глубинные пласты* содержания (различные аллюзии, скрытые цитаты, символика, мифологические и религиозные ассоциации, жанровые и стилевые каноны и проч.) вообще не воспринимаются и остаются «невидимыми».

В-третьих, с исчезновением «глубины», метафоричности и многомерности / многозначности текста утрачивается отличие текстов художественных от нехудожественных, то есть теряется *эстетическое измерение* текста, а вместе с тем и нравственное, и интеллектуальное его наполнение.

В-четвертых, усиливаются *визуальные ассоциации*, исходящие из вербального текста, — независимо от иносказательных, идеологических, философских или символических смыслов, как правило, вкладывавшихся в них. Что же касается собственно *интеллектуально-философских* текстов, то их понимание, с точки «зрительского» чтения, вообще невозможно, поскольку их проблематика предметно невообразима и не имеет визуальных коннотаций и эквивалентов в окружающей повседневности.

«Зритель» вербального текста, дающий его вольную трактовку, поданную через призму своего визуального опыта, на самом деле *подменяет авторский текст — собственным*, притом принципиально отличным от исходного своей визуальностью (а это «видение» вряд ли можно считать «чтением», скорее это визуальная *реинтерпретация* «просмотренного»). В этом случае читательская коррекция зрительского опыта «прочтения» необходима и неизбежна.

Не менее своеобразно реализуется стратегия «*зрителя как читателя*». В зрительское восприятие субъекта современной культуры имплицитно «вложен» *экфрасис* (вербальная репрезентация визуального), который реализуется как функция читателя, заключенного в подтексте зрителя. «Видение» некоего визуального ряда не только может, но и, в идеале, должно быть дополнено «чтением» как бы стоящего «за ним» (в глубине), подразумеваемого вербального текста. «Прочтение» визуального текста предполагает не только и не столько его «*просмотр*», но и *осмысление*. И в этом признании заключена не только метафора, но и констатация возможной или необходимой *вербализации визуального содержания* как способа более глубокого проникновения в его смысл. Подобная вербализация содержания произведений изобразительного искусства почти всегда сопровождает процесс чисто визуального созерцания живописи (часто начиная со словесного названия картины), хотя не всегда акцентируется зрителем. Исключение составляют произведения беспредметного искусства, принципиально рассчитанные на «прочтение» на ином, невербальном языке.

Двухуровневое восприятие визуального текста имеет особое значение в кино. Массовые жанры (детективы, боевики, мелодрамы, фильмы ужасов и т. п.) могут вполне обойтись чисто зрительским подходом, отслеживающим событийную фабулу, развитие и разрешение конфликтов, борьбу характе-

ров и обстоятельств, разгадывание какой-то тайны и т. п. Никакой «глубины» визуального текста за подобным «событийным потоком» не стоит. Подобные массовые жанры словесной беллетристики также не знают глубины текста и отлично схватываются «зрительским чтением». Однако как только мы сталкиваемся с интеллектуальным или поэтическим кинематографом, нам уже не избежать «читательского взгляда». Подобные фильмы должны быть не только *увидены* (зрителем), но и *прочитаны* (читателем). И только в результате такого внимательного «прочтения» вербального подтекста становятся очевидными философские, исторические, религиозные, нравственные и другие прозрения художников-мыслителей в кино.

Таким образом, диалогически соединенные в одном субъекте культуры зритель и читатель – совместными и нередко одновременными усилиями – организуют проникновение в глубину *кинотекста* (на поверхности – визуального, а в глубине – вербального). Аналогично работает и сам субъект медиакультуры: на поверхности быстрого восприятия он по преимуществу зритель; в глубине, отягощенной неторопливым анализом и размышлением, он в основном читатель; но в данном случае читатель и зритель – «сообщающиеся сосуды», взаимно корректирующие свои наблюдения и обобщения, тяготеющие к синтезу (а если это искусство – к синестезии).

Реципиент медиакультуры, как в первую очередь зритель, одним зрительским восприятием не может пробиться за поверхность экрана, в «непроницаемые глубины» так называемого «субмедиального пространства» (Б. Гройс), представляющего собой скрытый, невидимый зрителю анклав знаковых носителей. Здесь ему может помочь лишь читательский субъективный опыт, наполняющий это пространство по его воле различными догадками, подозрениями, опасениями, прозрениями и открытиями, выраженными словесно и, в той или иной мере, литературно. В этом отношении «*начитанность*» зрителя / читателя, его литературная эрудиция, развитое читательское воображение являются незаменимым источником интерпретативных «подсказок», позволяющих «освоить» субмедиальное пространство, заполнив его гипотетическими версиями, мотивами, символическими значениями, некоторые из которых имеют шанс в дальнейшем подтвердиться на практике, уже за пределами медиатекста. Таким образом, «читательское зрение» выступает как мысленное продолжение «зрительского видения» и становится средством творческого расширения медиареальности.





Татьяна Злотникова

Российский дискурс массовой культуры

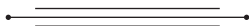
Парадигма изучения массовой культуры в нашей стране постепенно меняется – с резко негативной на апологетически-позитивную, в основном – теоретически ориентированную. Не изучаются в системном плане практики: совокупность явлений, артефактов, персон российской массовой культуры, в том числе открытая нами бинарность «текст/контекст» (*грант Российского научного фонда 14-18-01833*).

Впервые предложив концептуально инновационную постановку проблемы и выявляя российский дискурс массовой культуры на основе междисциплинарной методологии и анализа огромного объема эмпирического материала современной литературы, театра, кинематографа, музейных, образовательных, религиозных практик, мы сформировали *научный кластер*: коды – сферы – уровни.

Среди *кодов* российской массовой культуры есть универсальные, характеризующие мировой опыт и экстраполируемые в Россию (текст, миф, игра, архетип, имидж), и специфические, сформированные или обнаруженные именно в России в связи с особенностями ее культурной истории, ментальных, аксиологических, социально-психологических, эстетических особенностей (рубежи, образование). К *сферам*, в которых репрезентативно и парадоксально актуализируются интенции массовой культуры, отнесены: политика, религиозная жизнь, образование и наука,

СМИ и интернет, повседневность (включая моду), провинциальная среда (включая материальное воплощение города), классические художественные ценности. *Уровнями* российской массовой культуры, на которых с особой остротой проявляется взаимодействие персон, принадлежащих к разным поколениям, воплощающим элитарные традиции и массовое сознание, определены: «массовая культура и социум», «массовая культура и личность»; последний микроуровень объединяет персоны – творца и реципиента в их социальных, психологических, философских, эстетических проявлениях, а также продукт – художественный образ и текст поведения.

Анализ произведений искусства и социально значимых акций в российском дискурсе массовой культуры необходимо поддерживается социокультурными опросами и интервьюированием ведущих деятелей искусства, науки, образования. Обнаруживаются противоречия и совпадения; пример: массовое сознание относит певицу А. Нетребко к элитарной культуре, а актера, режиссера, писателя С. Юрского – к массовой, отрицает принадлежность «себя» к элите и ностальгически идеализирует отечественную мультипликацию. Теоретические выводы (философские, эстетические, социокультурные) и системный анализ культурных практик – промежуточный итог работы над российским дискурсом массовой культуры.





Роджер Смит

Чем важно движение

Представьте, что вы смотрите в зеркало. Вы, естественно, видите свое лицо и, в зависимости от расстояния от зеркала, ваше тело и предметы вокруг – например, стену комнаты. Если вас спросят, вы скажете, что видите лицо, тело и стену. Однако это лишь сокращенный способ сказать, что видите вы *отражение*: не лицо, тело и проч., а *изображение* лица, тела и проч., отраженных, то есть произведенных «посредством» зеркальной поверхности. Между вашим видением и настоящим лицом, телом, стеной есть пространство, расстояние, которое разделяет смотрящий глаз и зеркало. Как есть и расстояние между отражающим зеркалом и тем предметом, который это отражение производит. И только в результате всех этих процессов вы можете посмотреть в зеркало и сказать: «Так вот как я выгляжу», подразумевая, что в таком виде являетесь другим людям. Отражение, образ – это форма явления. Посмотревшись, вы можете идти на работу, чтобы там выглядеть уже по-другому (в особенности если вы актер, а ведь каждый, до известной степени, актер). Или же вы можете начать подробнее изучать то, что перед вашими глазами, с целью узнать, как «на самом деле» вы выглядите. В этом случае вы постараетесь наблюдать объективно, не примешивая фантазию и используя зеркало для того, чтобы создать дистанцию между тем образом, который хотели бы увидеть, и вашим теперешним отражением. Если вы хотите быть действительно объективным, вам придется использовать хорошее, неискажающее зеркало и при хорошем освещении.

Как известно, в парке аттракционов существуют кривые зеркала, а для создания более эффектного образа используется специальная подсветка. Итак, все происходящее в пространстве между смотрением и видением, между зеркалом и светом присутствует в самом образе и в том ощущении, которое он вызывает.

А теперь поверните зеркало к стене или совсем от него избавьтесь. И начните танцевать. Да, танцевать в полном одиночестве, когда никто на вас не смотрит. Вы почти не видите себя – можете, конечно, заметить свои руки и ноги, в особенности когда те поднимаются вверх. Но хотя вы не видите себя целиком, вы не сомневаетесь, что существуете, присутствуете. Вы чувствуете, как двигаетесь, и через это чувство у вас возникает теперь не отражение или образ, а просто ощущение себя в движении. Это осознаваемое ощущение называется *кинестезией*. Оно прямое и непосредственное: между чувствующим органом и осознанием того, что этот орган вам сообщает, нет дистанции. Если вы ходите босиком, или на что-то наталкиваетесь, или трогаете себя руками, то ваши ощущения изменятся, оставаясь, однако, такими же прямыми, неотраженными. Вы не можете исказить ваше чувство движения, несмотря на то что само движение изменяет, в каком-то смысле искажает ваше тело. Между вами и вашими ощущениями расстояния нет, нет зеркала, производящего образ – «истинный» или «искаженный».

Следующий шаг. Закройте глаза и постоит спокойно – так спокойно, как можете. Вы никуда не исчезаете. Совсем наоборот: вы лучше и яснее ощущаете, осознаете себя самого. Это осознание – не образ, отраженный посредством вибраций источника света. Это мерное дыхание, слабый звук и ощущение воздуха, который через рот и нос входит и выходит наружу, подъем и опускание грудной клетки, стук сердца – иногда слабый, иногда учащенный страстью. Ваши руки и ноги неподвижны, и тем не менее вы знаете, где они находятся и что, при полном покое, с ними происходит. Тело работает, двигаясь почти бессознательно, чтобы поддерживать себя в спокойном состоянии. Поза – это тоже род движения. Вы можете откинуть плечи назад или подать таз вперед, чтобы восстановить равновесие. И опять же вы осознаете свое движение в покое не как отражение, а как воспринимаемое непосредственно, прямо познаваемое «Я».

Ученые стремятся быть объективными – в том смысле, что они разводят наблюдаемый объект и деятельность по его наблюдению.

Они могут изучить и измерить образ, но не прямое осознание или ощущение. Представьте себе Ивана Петровича Павлова, помещающего собаку в специальный станок, где она должна стоять неподвижно, и заключающего в «башню молчания», куда не долетают посторонние звуки. В это время ученый сидит в соседней комнате и наблюдает собаку в специальный глазок. Таким образом Павлов фиксировал действие на собаку отдельных стимулов – электрической лампочки или звонка. Подобные комнаты были устроены для наблюдения за детьми. Однако собака, как мы знаем, в естественных условиях ведет себя совершенно по-другому – она носится и лает, и дети тоже бегают, шумят, хватают разные предметы. Между тем способом, которым познает ученый, и тем, которым познает собака или ребенок, есть большая разница. Ученый наблюдает на расстоянии, а собака и ребенок ощущают непосредственно. Чувство, ощущение, хочу я сказать, и есть то, чем движение важно для нас, почему оно имеет значение.

В английском языке есть много выражений, показывающих, насколько все, о чем здесь говорится, знакомо и близко каждому из нас. Существует специальное отношение между прикосновением и нашим ощущением реальности. А прикосновение невозможно без движения: даже когда касаются нас самих, это порождает в нас чувство активного сопротивления; когда же мы сами прикасаемся, это всегда сопровождается движением. И, конечно, нас постоянно сопровождает движение легких и сердца. Когда Фома усомнился в ранах Христа, Иисус предложил ему потрогать, вложить персты в раны. Прикосновение убедило даже Фому неверующего. Когда что-то случившееся вызывает эмоциональную реакцию, люди говорят, что они «тронуты» или «растроганы». Когда кто-то хочет узнать, действительно ли произошло событие, они просят «весомых» доказательств, и, когда такие свидетельства приводятся, эти люди соглашаются, что доказательства «ощутимы» (так же, как диагностика врача, ощупывающего наше тело или выстукивающего легкие). Близость между людьми предполагает прикосновение («крепко тебя обнимаю»), а дистанция – запрет на движение («стой спокойно», «не трогай руками», «не прислоняйся» и т. д.). Человек англоязычный, поняв нечто сказанное, подтвердит, что он это «схватывает» («I grasp that»), а забыв что-то или допустив промах – что нечто «выскользнуло из рук» («it slipped from my grasp»).

Столкнувшись с плохим поведением или переизбытком чувств, мы можем сказать: «возьми себя в руки» («get a hold of yourself») или же, грубо, ленивому человеку: «пошевеливайся» («shift your backside»).

Если совсем кратко, жизнь есть движение. В этом мире жизнь людей и животных проявляет себя в движении, и в движении они существуют как часть этого мира. Даже растения медленно, но движутся: соки поднимаются вверх, листья разворачиваются, корни проникают в землю между камнями, цветы распускаются. Существует целый класс ползучих растений – лиан. Важность и точность зрения и визуальных искусств, включая танец, несомненны. И тем не менее осознание движения в танце, спорте, альпинизме, простой ходьбе, жестикуляции, экспрессивной речи и мимике, позе, ласках и объятиях – это самый непосредственный способ заставить наши чувства говорить. Мы можем представить себе богатую жизнь без или с ограниченным зрением, обонянием или слухом, но не можем вообразить жизнь без движения. Безусловно, медицине известны случаи частичной потери тактильного чувства или чувства движения – как, например, у одной матери, которая держала ребенка в руках, только когда на него смотрела, потому что чувствительность ее рук была нарушена. Однако прекращение всякого движения равнозначно смерти, а остановка сердца или органов дыхания – серьезнейшая медицинская проблема, граничащая со смертью. В противоположность этому танец – праздник движения, жизнь во всем ее сверкании и блеске. Даже те из нас, кто только сидит и смотрит танец, в конце его «подвинуты» к тому, чтобы аплодировать. А тот, кто молод телом или сердцем, найдет способ сам двигаться, даже если это лишь тихое движение дыхания или спокойного шага.

Роджер Смит – почетный ридер (Emeritus Reader) Университета Ланкастера (Великобритания), живет в Москве, состоит ассоциированным сотрудником Института философии РАН. Область его интересов – история наук о человеке, в частности вопросы о соотношении психики/души и тела, об отношениях гуманитарных и естественных дисциплин. По-русски вышло несколько его статей и книги:

• История психологии / пер. А. Р. Дзкуя и К. О. Россиянова под ред. И. Е. Сироткиной. М.: Академия, 2007;

- История гуманитарных наук / пер. под ред Д. М. Носова. М.: Издат. дом ГУ-ВШЭ, 2007; 2-е изд., 2009;

- Быть человеком: историческое знание и сотворение человеческой природы / пер. И. Мюрберг под. ред. И. Сироткиной (М.: Канон+, 2014).

В последнее время Роджер Смит много пишет об истории «чувства движения»/кинестезии; заканчивает книгу о понятиях «сила» и «сопротивление».

Перевод И. Е. Сироткиной

Roger Smith

Why movement matters

Imagine you are looking into a mirror. You see your face, naturally, or, depending on how far you are from the mirror, your body and various things around you, like the wall of a room. You will say that you see a face, a body or a wall, but you know that this is shorthand for seeing a reflection – not your face but an image of your face ‘thrown back’ by the mirror. Between your seeing and the actual face, body and wall there is a space, a distance separating the looking eyes and the mirror, and the same distance separating the mirror from which the reflection comes and the things which give rise to the image. As a result, you may look in the mirror and say: So that’s how I look, meaning, that’s how I appear to other people. The image is a form of appearance. And then you might go to work, particularly if you are an actor, to make yourself look different – and everyone is to some extent an actor. Or you might study closely what you see in order to know the truth, as people say, about how you look. In this case you try to observe objectively, without fantasy, using the mirror to create distance between what you wish you could see and what is actually there, present in the image. If you want to be really objective, however, you have to use what you have believe is a good mirror, not a distorting mirror, and you have to have

good light. As everyone knows, for play there are distorting mirrors, and for flattery there is special lighting. What takes place between looking and seeing, the mirror and the light, steps into the image and the feeling that goes with it.

Now, cover up the mirror or throw it away. And start to dance, yes, all by yourself. There is no one to see. You cannot even watch yourself, though of course you may see bits of arms and legs as they lift and turn. You do not see yourself as a whole but you do not doubt that you are all really present. You sense movement, and through this sense you do not have a reflected image of yourself but simply feel you are yourself in movement. The conscious sense of movement is called kinaesthesia. The sensation is direct: there is no space between sense organs and awareness of what they these organs tell you. If you move with bare feet, bump into things, touch yourself with your hands, you will change the feelings you have, but each of the feelings is real, direct, not a reflection. You cannot distort the sensation of movement, even if the movement is in itself a distortion of the body. There is no distance between who you are and what you sense, no mirror to reflect what people call a true image and no distorting mirror to reflect what people call a false one.

Next step. Close your eyes and stand still. As still as you can stand. You don't disappear. Quite the contrary: you start to be highly aware of yourself. But it is not awareness of an image reflected across space but of a vibrating source of life. There is regular breathing, the faint sound and feel of air drawn in and eased out of the throat and nose, the rib cage lifting and sinking, and the heart is at work, faintly or more heavily with passion or sadness. You don't move your arms or legs, yet you know exactly where there are and what, in stillness, they are doing. The body is at work, moving almost unconsciously, to keep itself still. Posture is a kind of movement. You may pull back your shoulders or move your hips so as to feel more balanced. And, once again, you are aware of this movement in stillness not as a reflection but as the directly experienced, the directly known 'I'.

Scientists seek to be objective, and for this purpose they put distance between the activity of observation and the thing observed. They can check and measure an image, but not check and measure direct awareness. Think of Pavlov putting his experimental dog into a chamber where she stood in complete quiet, not able to see out, while the

scientist sat on the other side of the wall looking in through a spy-hole. In this way Pavlov recorded objectively the effects of particular stimuli on his dog. Similar observation chambers were made in which to place and observe young children. But dogs, we all know, normally run around madly with their noses to the ground, and children run around madly in order to touch everything and even just to feel running around. There is a difference between the scientist's knowing and the dog's or child's way of knowing. The scientist observes at a distance, and the dog or child feels. Feeling, I want to say, is why movement matters.

In the English language there are many expressions that suggest just how familiar what I am writing is to everybody. There is a special relationship between touching and what we think is real. And touching always involves movement: even when we are touched it creates a feeling of active resistance, and when we ourselves touch it always accompanies movement. And there is always the movement of breathing and of the heart. When Christ appeared to Thomas he asked Thomas to place his fingers on his wounds. Touching will convince even a 'doubting Thomas'. When something that happens has an emotional impact, people say that they are 'touched' or 'moved'. When someone wants to know whether an event really happened, they ask for 'tangible' evidence, and when the evidence is produced they may agree that the evidence is 'palpable' (it is revealed by touch, as when a doctor taps, or palpates, the chest or back). Closeness involves moving to touch ('hold me tight', 'a close embrace') and distance a prohibition on movement ('keep still', 'don't touch', 'keep off the grass'). An English-speaker understanding the point of something being said, will confirm, 'I grasp that'; or forgetting or not succeeding at doing something, will admit that 'it slipped from my grasp'. Faced by bad behaviour or emotional excess, we may say 'get a hold of yourself', or, rudely, to a lazy person, 'shift your backside'.

In short, life is movement. In movement, people, and animals, are alive in the world and exist as part of the world. Even plants, if, as it may be, very slowly, move – the sap rises, the leaves unfurl, the roots penetrate the soil between rocks, the flowers blossom. There is, moreover, a whole class of climbing plants. No one doubts the glory and precision of sight and of all the arts, including the arts of movement like dance, which express and celebrate sight. Nevertheless, it is the awareness of movement – in dance, sport, mountain-climbing and plain

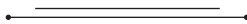
walking, gesticulation, speech and facial expression, posture, making love – that most directly generates and gives a voice to feeling. We may imagine or know lives of great richness lived without or with greatly reduced sight or smell or hearing, but we cannot imagine or know a life without movement. There are, to be sure, medical cases of people who lose some important part of touch or movement sensation, like the mother who must look at the child in her arms in order not to drop it, because she has lost the capacity to feel the posture of the arms. But the cessation of all movement is death, and cessation of movement of the heart and the organs of breathing a troubling medical problem on the borders of life and death. At its most brilliant, the opposite, living pole is the celebration of movement itself, dance, the art of life of all people. Even those who sit and watch dance are ‘moved’ to applaud, and those who are young in body or young in heart will find some way to move, even if this movement is the peace that comes from the silence of quite breathing or the gentle walk.

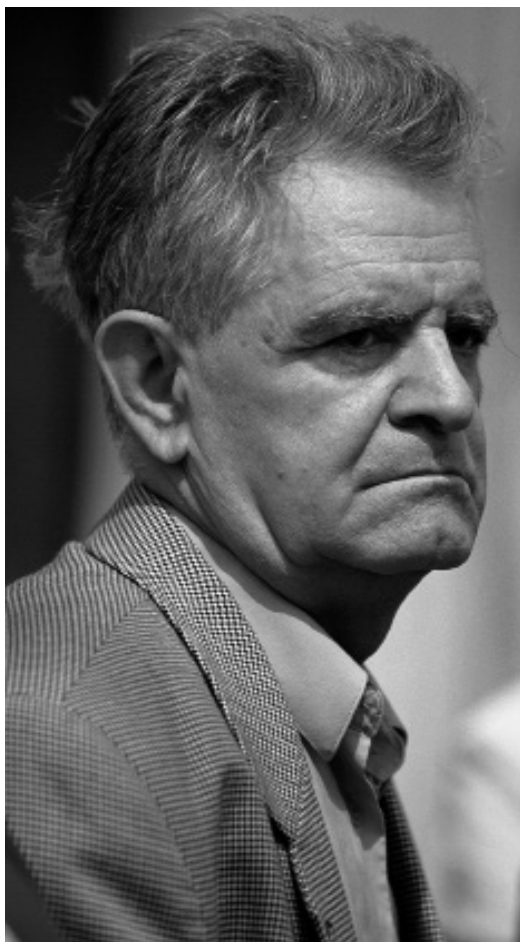
Roger Smith, Emeritus Reader in the History of Science at Lancaster University, UK, lives in Moscow, where he is an associate fellow of the Institute of Philosophy. He writes on the history of the sciences of the human mind and body, and on the relations of the natural scientific and humanistic disciplines. In Russian translation, he has published:

- *История психологии*, trans. A. R. Dzkuya and K. O. Rossiyanov, edited by Irina E. Sirotkina. Moscow: Akademiya, 2007;

- *История гуманитарных наук*, trans. Yu. V. Gorbachova, T. A. Dmitriev, D. M. Nosov, A. M. Rytkevich and A. V. Samorukova, edited by D. M. Nosov. Moscow: Isdatel'skii Dom GU VSE, 2007 [2009];

- *Быть человеком: историческое знание и сотворение человеческой природы*. Пер. Ирины Мюрберг под науч. ред. Ирины Сироткиной. Москва, Канон+, 2014.





Фазиль Искандер



СТРАНИЦА ПАМЯТИ

Тетрадь седьмая

Константин Скворцов

Памяти Фазиля Абдуловича Искандера



*Не материнским молоком,
Не разумом, не слухом,
Я вызван русским языком
Для встречи с Божьим духом.*

Фазиль Искандер

Переделкино вписано в мировую литературу именами Фадеева, Пастернака, Леонова, Стаднюка, Волкова, Вознесенского, Солоухина, Можаяева... Когда уходили из жизни эти опоры русской литературы, те, кто оставался в живых, казались вечными... Но вечным остается только слово, и бессмертные писатели смертны...

Писатель остается в культуре нации тогда, когда приходит и привносит в литературу свой мир... Абхазия – небольшая по российским меркам страна, но огромен талант воспевшего ее Фазиля Абдуловича Искандера... И мировая литература без его книг уже никогда не будет восприниматься полной...

Он считал себя русским писателем, на русском языке писал и мыслил.

Став знаменитым одной из первых своих журнальных публикаций «Созвездия Козлотура», Фазиль Абдулович смог удержать творческую высоту на протяжении всей своей жизни. Каждая новая книга была событием в отечественной, да и в мировой литературе.

Мудрец от природы, он мог извлечь из незначительной рассказанной ему истории философскую притчу.

Каждой весной на наш общий с Искандерами балкон в устроенное там гнездо прилетают сойки и улетают с выведенными птенцами в день рождения А. С. Пушкина, 6 июня... Однажды вороны разорили гнездо, о чем я поведал Фазилю Абдуловичу. Он молча ушел в себя... Через день появились стихи:

Гармония природы есть враньё.
Всё прочее – случайные детали.
Птенцов в гнезде сожрало вороньё,
Пока за кормом сойки улетали.
Не утешают в птицах небеса,
Глухие реки, горные походы.
От подлости людей уйдёшь в леса.
Куда уйдёшь от подлости природы?

Еще вчера в его рабочем кабинете не гас свет до двух часов ночи... Так было каждый день... Настольная лампа и его склоненная над книгой седая голова были для меня как укор совести и призыв к работе...

А сегодня утром сердце его остановилось...

Он не любил шумного города, рвался в Перedelкино, где обрел покой и тишину... Да будет Вечный покой и Царствие Небесное великому русскому писателю.

Я не знаю, что пережил...
Не отчаянье это, не страх –
Утром умер великий Фазиль,
Как дитя у меня на руках.

Новодевичье – память времён.
Пахнут ладаном старые мхи...
Здесь молитвою Виссарион
Отпускал, словно горлиц, грехи.

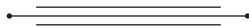
Он упал на колени, среди книг,
Бездыханный, лишившийся сил.
Не узнать нам, за что в этот миг
Он у Бога прощенья просил.

У стены лёгкий ветер сквозил,
Доносился небесный хорал...
И я видел, как с башни Фазиль
На процессию молча взирал.

Вены, что наливались рекой,
Превратились в тончайшую нить,
Будь я маг или трижды святой,
Я не мог бы его оживить.

Так на мир смотрит только мудрец,
Удивляясь всему, как дитя,
Краткой жизни терновый венец
Он сменил на бессмертье, шутя.

То, что Богу дано одному,
Смертному ни за что не суметь.
Но Всевышний по праву ему
Ниспослал эту лёгкую смерть.



Наши авторы

Юрий Боров – д. филолог. н., главный научный сотрудник отдела древнерусской литературы ИМЛИ РАН, проф. МАРХИ, действительный член МАЭ, академик и президент Общественной академии эстетики и свободных искусств, поч. ак. РАХ, литератор, критик

Игорь Кондаков – д. философ. н., проф. каф. истории и теории культуры факультета истории искусства РГГУ, член-корреспондент РАЕН, Москва

Марина Ариас-Вихиль – ИМЛИ РАН, к. филолог. н., ст. н. с. архива А. М. Горького

Владимир Аристов – поэт, прозаик, эссеист и математик

Марина Кузичева – к. филолог. н., преподаватель МГУ, историк литературы, критик

Анастасия Чернова – к. филолог. н., прозаик, лауреат литературной премии им. Леонида Леонова

Андрей Чагинский – теолог, преподаватель Международного фонда славянской письменности и культуры, сотрудник Китайского подворья Патриарха Московского и всея Руси.

Людмила Чвырь – д. и. н., член ученого совета ИВ РАН; член экспертных советов РГНФ и РФФИ (с 1994 г. по настоящее время), член экспертного совета ВАК по историческим наукам (1994–2010 гг.)

Таисия Радионова – к. философ. н., ученый секретарь Академии эстетики и свободных искусств, Москва; ответственный секретарь альманаха «Академические тетради»

Николай Хренов – д. философ. н., проф. каф. эстетики, истории и теории культуры ВГИК, г. н. с. СИАС ГИИ

Марк Розовский – советский и российский театральный режиссер, драматург и сценарист, композитор, прозаик, поэт, художественный руководитель театра «У Никитских ворот», академик американской Пушкинской академии, академик Академии искусств и Академии эстетики и свободных искусств

Аркадий Раскин – театральный режиссер

Елена Скворцова – д. философ. н., ведущий научный сотрудник отдела сравнительного культуроведения Института востоковедения РАН

Юлий Асоян – к. философ. н., доцент кафедры истории и теории культуры факультета истории искусства РГГУ

Семен Ерохин – д. философ. н., к. эконом. н., в. н. с. философского факультета МГУ

Татьяна Злотникова – д. иск., проф. каф. культурологии, ЯГПУ, Ярославль

Роджер Смит – Emeritus Reader (почетный ридер) Университета Ланканстера (Великобритания), ассоциированный сотрудник Института философии РАН (Москва)

Любовь Кихней – д. филолог. н., профессор, профессор кафедры истории журналистики и литературы ИМПЭ им. А. С. Грибоедова

Константин Скворцов – русский писатель, поэт. Мастер драматической поэзии. Член Международного сообщества писательских союзов. Сопредседатель правления Союза писателей России. Действительный член Петровской академии наук и искусств

Для связи с редакцией:
mail@independent-academy.net, talaton@yandex.ru



