

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 ТЕТРАДИ



К 450-летию Шекспира

Москва, 2015

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**

шестнадцатый выпуск

Москва  
2015

«Академические тетради». Выпуск № 16

Главный редактор – Ю. Борев

**Редколлегия:**

Ш. Алышанов (Азербайджан)

В. Ванслов

А. Васильев

Ф. Искандер

Т. Радионова (ответственный секретарь)

А. Раскин

М. Шутыч (Сербия)

Художественный редактор – В. Адамович

Иллюстрации на стр. 86 и 324 предоставлены Никой Косенковой.



Академические тетради № 16

Содержание

*Страница главного редактора*

**Ю.Б. Борев.** Гуманитарная культура — бесценна . . . . . 8

*Тетрадь первая*

**ИНФОРМАЦИЯ, ПОРТРЕТЫ, ТРУДЫ**

**Состав академии** . . . . . 16

**В.И. Мартынов** . . . . . 20

**Т.В. Чердниченко.** Музыкальный запас:

Владимир Мартынов . . . . . 22

**М.Г. Розовский** . . . . . 38

*Тетрадь вторая*

**ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ**

**А.С. Демин.** Изобразительные описания  
в древнейших апокрифах и старейшей летописи . . . . . 48

**А.Н. Петров.** Утопия и антиутопия в русской  
эмигрантской поэзии 20-х — 30-х годов XX века . . . . . 58

**В. Урошевич.** Анри Мишо и Даниил Хармс:  
возможное сопоставление. . . . . 66

**Е. Севен.** Время в жанре биографии . . . . . 72

*Тетрадь третья*

**КУЛЬТУРОЛОГИЯ**

**В.И. Мартынов.** Меланхолия и тайна улицы . . . . . 88

**К.К. Султанов.** Культурные различия — предпосылка  
диалога или «камень преткновения»? . . . . . 112



<b>И. Миролюбов.</b> Предисловие к статье Г.С. Чистякова «Старообрядчество и русская культура» . . . . .	134
<b>Г.С. Чистяков.</b> Старообрядчество и русская культура . . . . .	138
<b>С.В. Прожогина.</b> Уроки встречи с «чужим» (Франко-магрибинское соприсутствие) . . . . .	150

*Тетрадь четвертая*

**К 450-ЛЕТИЮ ШЕКСПИРА**

<b>Ю.Б. Борев.</b> Неужели Шекспир «недостойн сам себя»? . . . . .	182
<b>Н.С. Сироткин.</b> Обзор книги Н.И. Балашова «Слово в защиту авторства Шекспира» . . . . .	184
<b>XXV Шекспировские чтения-2014</b> . . . . .	191
<b>Н.В. Захаров.</b> Шекспиризм А.С. Пушкина: продолжение темы . . . . .	194
<b>А.А. Сагратян.</b> О Гамлете, или Принц Душевной Смуты . . . . .	208
<b>Н. Косенкова.</b> Венецианский мавр (попытка выйти из гипноза трехсотлетних театральных традиций) . . . . .	224

*Тетрадь пятая*

**ТЕАТР**

<b>М.М. Коренева.</b> Принц Датский у Никитских . . . . .	230
<b>М.Г. Розовский.</b> Ставлю «Гамлета» . . . . .	236

*Тетрадь шестая*

**ЕДИНАЯ ИНТОНОЛОГИЯ**

<b>Круглый стол «Мысль и пауза»</b>	
<b>Т.Я. Радионова.</b> Мысль и пауза . . . . .	269
<b>М.Г. Каспарова.</b> Восприятие речевой паузы . . . . .	276
<b>А.К. Руденко.</b> Мысль. Пауза. Многоточие . . . . .	280



<b>М.Р. Мелкумян.</b> О глаголообразующей роли обрыва-паузы в языке . . . . .	286
<b>К.А. Мичурин.</b> Роль паузы при изучении иностранного языка . . . . .	291
<b>Л.А. Чвырь.</b> Пауза: интонация вне звука . . . . .	292
<b>А.А. Чагинский.</b> Время как пауза в вечности . . . . .	298
<b>Е.Л. Скворцова.</b> Онтология паузы в японской философии . . . . .	304

**Круглый стол «Смысл Лица и Лицо смысла»**

<b>Е.А. Чагинская.</b> Имя как лицо . . . . .	311
---	-----

*Тетрадь седьмая*

**БЮЛЛЕТЕНЬ**

**ИНТЕЛЛЕКТУАЛЬНОЙ СОБСТВЕННОСТИ**

<b>Т.Я. Радионова.</b> Вздох как акт мыследеятельности . . . . .	326
--	-----

*Тетрадь восьмая*

**СТРАНИЦА ПАМЯТИ**

<b>Ю.Б. Борев.</b> Опыт смерти и последние слова уходящего . . . . .	334
<b>Ю.Б. Борев.</b> Памяти Леонида Наумовича Столовича . . . . .	340
<b>С. Петрович.</b> Вспоминаю и прощаюсь . . . . .	344
Памяти Имамита Томонобу (1922–2012) . . . . .	346
<b>Е. Скворцова.</b> Калонология японского эстетика Имамита Томонобу . . . . .	348
Памяти Татьяны Григорьевой (1929–2013). . . . .	364
Сердечная мысль Светланы Семенович (1941–2014) . . . . .	366

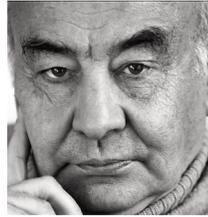
<b>НАШИ АВТОРЫ</b> . . . . .	360
------------------------------	-----



Театр «Глобус». Фрагмент гравюры 1616 г.



СТРАНИЦА  
ГЛАВНОГО РЕДАКТОРА



Ю.Б. Боров

## Гуманитарная культура — бесценна

...Но что нам делать с розовой зарей  
Над холодеющими небесами,  
Где тишина и неземной покой,  
Что делать нам с бессмертными стихами?  
Ни съесть, ни выпить, ни поцеловать...

Н. Гумилев. Шестое чувство

**Д**а, поэт Николай Гумилев прав: красота непрактична, бесполезна. Гуманитарные знания, в известном смысле, схожи с красотой — они, как правило, не создают прибыль, доход, «зелень», «капусту», «бабки», капитал...

Естественные науки можно поставить на прямое материальное служение людям, на их обеспечение необходимыми продуктами и ценностями. Гуманитарные науки, да и вся гуманитарная культура, в этом отношении бесполезны. От них для бизнеса никакого серьезного проку. А в наш корыстный век в обществах, нацеленных на повышение валового внутреннего продукта, на пополнение бюджета, на обогащение элит, на наращивание успехов олигархов, от гуманитарных наук нет его особенно. Более того — от них возможен вред для олигархов и управителей государственной жизнью, так как гуманитарные

знания настраивают людей на поиск социальной справедливости, а это всегда возможный источник недовольства и напряженности.

Поэтому выгодней вкладывать деньги в спорт, дороги и мосты, чем в развитие гуманитарной культуры. Да, выгодней, но не разумней. Ведь невнимание к «никчемной» гуманитарной культуре чревато такими разрушительными неприятностями, что в сравнении с ними «недоходность» гуманитарной деятельности — мелочь. Ведь без гуманитарного начала общество обречено на одичание, а человек — на античеловечное существование. На заре буржуазного общества английский философ Гоббс выражал опасения по поводу возможного возникновения «борьбы всех против всех». А такое состояние общества — не приведи господи — ужасно. Только привитие общественному сознанию идей гуманитарной культуры способно предотвратить, остановить или хотя бы замедлить сползание общества к хаосу, о котором поет Мефистофель: «Сатана там правит бал, люди гибнут за металл».

Господствующее в современном мире стремление к обогащению, обогащению и еще раз обогащению стало пандемией. Вряд ли есть болезнь страшнее. Никто из разумных людей не против того, чтобы люди были зажиточными или даже богатыми. Подтверждение — диалог в известном анекдоте:

— А за что борются эти революционеры?

— Чтобы не было богатых!

— По-моему, лучше бороться за то, чтобы не было бедных.

Это резонно. Опасность возникает не там и не тогда, когда появляется у человека желание быть богатым. Опасность и неотвратимая беда возникают, когда богатство становится целью и смыслом жизни, а не средством достижения жизненных целей и смыслов.

В свое время Сталин «переиграл» Бухарина в жестоких, смертельных партийных играх не только потому, что смог опереться на силовые и карательные структуры государства, но и потому, что Бухарин выдвинул ложный и опасный лозунг: «Обогащайтесь!». Ложность и опасность идеи безудержного «обогащения» как цели и смысла бытия почувствовало наше общество после распада СССР. Эта идея до сих пор отбрасывает на нашу жизнь черную тень. Разве для цвета русской, французской, немецкой, английской культуры XIX в. была приемлема в качестве смысла жизни человечества господствовавшая в ту

эпоху в обществе идея жизни во имя богатства?! Образами Скупого рыцаря, Чичикова, Иудушки Головлева, Ионыча, Гобсека, Растиньяка, Крошки Цахеса и многими другими русская и европейская классика XIX в. ответила: «Так жить нельзя!». Октябрьская революция — следствие того, что народ России услышал и осознал этот ответ и, пусть утопическими средствами, попытался в корне изменить жизнь. При этом утопизм не дает возможности воплотить в жизнь идеалы, но способствует изменению и развитию общества. Осуществилась ли утопия буржуазной революции — «свобода, равенство и братство»? Нет, несмотря на то, что прошло более двухсот лет. Однако она способствовала бурному развитию истории и переходу от аристократических и феодальных ценностей к демократическим.

Хорошо бы нашему современному обществу понять и осознать, что обогащение не может и не должно быть целью и смыслом бытия человека. Только гуманитарная культура может способствовать такому осознанию.

Наше общество страдает от распространенности коррупции, и судебные репрессии не решают проблему, ибо ее можно решить только с помощью последовательных системных мер, в число которых должно войти и широкое внедрение в жизнь современного общества гуманитарной культуры, способной привить людям такие «старомодные» качества, как честность и бескорыстие.

Пренебрежение гуманитарной культурой у нас начинается со школьного образования. Вдова Александра Солженицына Наталья Дмитриевна обращала внимание руководства страны на то, что в старших классах литературе уделяется всего один урок в неделю, и подчеркивала — это очень мало. Действительно, очень мало. Отечественную войну 1941–1945 гг. выиграл советский школьный учитель, воспитавший целое поколение в духе патриотизма. Конечно, в формировании личности школьника принимали участие учителя математики, физики, химии, но решающую роль, в силу своей гуманитарной природы, играли литература и история и учителя, преподававшие эти предметы. Конечно, прошедшее не имеет сослагательного склонения. Но если бы в 1930-х годах в советской школе был один урок литературы в неделю, боюсь, Советская армия не выстояла бы ни под Москвой, ни в Сталинграде, ни под Прохоровкой, ведь технически армия захватчиков в начале

войны превосходила нашу. Чтобы оценить заслуги гуманитарной культуры в победе, надо вспомнить роль песни «Вставай, страна огромная!» в мобилизации народа на сопротивление захватчикам или значение исполнения Седьмой симфонии Шостаковича во время обороны Ленинграда. Большую роль в нашей победе сыграло и напоминание Сталина, что мы народ Пушкина, Гоголя, Толстого, Чехова, Чайковского, Репина. С этим наша великая национальная гуманитарная культура вступила в бой с фашизмом.

Проблемы гуманитарной науки и культуры должны занять подобающее их значимости место и в высшей школе, и в деятельности Российской академии наук.

Из программ обучения в естественно-научных институтах изъято все имеющее отношение к гуманитарной культуре. Сегодня реформа академии нацелена на ограничение роли и места гуманитарных наук, как не приносящих доход и не способствующих росту валового внутреннего продукта страны.

Помимо тех опасностей, о которых говорилось выше (одной угрозы войны всех против всех достаточно, чтобы и власть, и все общество обратили внимание на гуманитарную культуру), сворачивание в обществе гуманитарной культуры чревато и ухудшением научной деятельности в других (негуманитарных) сферах. Говорят, в американской Силиконовой долине не менее половины работников — выпускники российских школ и вузов. А их подготовка отличается от всех других большой «присадкой» к образованию гуманитарной культуры. Эйнштейн говорил, что в его научной деятельности он опирался не столько на математика Планка, сколько на писателя Достоевского. Иначе говоря, развитие физики, химии, биологии и других естественных наук зависит, помимо прочего, и от степени развитости гуманитарной культуры.

Можно испытать радость от спортивного успеха команды, за которую болеешь, или от решения инженерной или другой творческой задачи. От произведений гуманитарной культуры можно испытать редкое наслаждение, наслаждение особого рода — эстетическое.

Я уже упомянул, что история не боится утопизма. Позволю себе высказать крамольно-утопическую идею. Вспомним, как в нашей стране в 20-х годах прошлого века было покончено с всеобщей неграмотностью. Вспомним, как позже была создана система — одна из лучших в мире — обязательного всеобщего

среднего образования. Россия многое совершила впервые в мире. По своим внутренним возможностям и ментальности Россия может стать первой в мире страной всеобщего высшего образования. Для этого надо понять, что самое плодотворное и даже самое выгодное вложение средств – вложение в человека. Вероятно, окажется, что так много инженеров, биологов, врачей, юристов, экономистов не нужно. Высшее образование для части населения может быть гуманитарным и непрактичным. Это обеспечит более острое и более глубокое восприятие жизни, более мудрое ведение общественных и семейных дел, более серьезное воспитание детей. Это позволит народу найти наиболее благоприятный вектор развития, наиболее разумную форму организации общества. Ведь Черчилль говорил: «Демократия – наихудшая форма правления, за исключением всех остальных, которые пробовались время от времени». А великий физик Бор считал: «Демократия есть власть подонков». Демократия в свое время убила Сократа, она же привела к власти Гитлера. Видимо, в будущем человечество должно попытаться найти наиболее разумную форму организации общества. Это будет организация общества, которая поставит в центр личность человека. И образованные люди наиболее успешно совершат этот поиск.

Надо развивать гуманитарную культуру, приносящую в общество бесценные дары, развивать ее, не ожидая и не требуя дохода.

Среди высших ценностей гуманитарной культуры одно из важнейших мест занимает творчество великого Шекспира. И на знаменитый гамлетовский вопрос «Быть или не быть?» человечество дает ответ «Быть» — этим высшим ценностям.

Именно поэтому в год 450-летия драматурга, вопреки напряженнейшей, почти военной ситуации в современном мире, человек заново обращается к этим ценностям, стараясь их не только сберечь, но и приумножить. Гуманитарная культура — бесценна.



*16-й выпуск альманаха «Академические тетради» посвящен 450-летию Шекспира.*

*Эта тема определила не только содержание, но также изобразительный ряд альманаха.*



Афиша к спектаклю «Двенадцатая ночь»  
Государственного театра комедии (Ленинград). 1938 г.



*Метраж 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

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

**Кушнер Александр Семенович** — поэт

**Мартынов Владимир Иванович** — композитор, музыковед, философ

**Мирзашвили Тенгиз Ревазович (Тбилиси)** — художник

**Розовский Марк Григорьевич** — драматург, композитор, художественный руководитель театра «У Никитских ворот»

**Соткилава Зураб Лаврентьевич** — оперный певец

**Хуциев Марлен Мартынович** — кинорежиссер

---

**Фоменко Анатолий Васильевич** — пианист

**Яблонский Дмитрий Альбертович** — дирижер, виолончелист

**Яблонская Оксана Михайловна** — пианистка

### По отделению эстетики, теории культуры, литературоведения, искусствознания

**Алышанов Шириндил Гасан Оглы** — 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 искусствознанию

**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

---

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

**Петраков Николай Яковлевич** — экономист, академик РАН, директор Института экономики РАН

**Прохогина 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** — доктор филологических наук, профессор, историк античной литературы

**Урошевич Влада (Македония)** — философ, культуролог, академик Македонской академии наук

**Шутыч Мирослав (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

---

**Глазычев Вячеслав Леонидович** — архитектор, теоретик архитектуры, президент независимой Академии городской среды, к.ф.н., 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 литературоведению, сравнительному литературоведению, теории литературы, доктор филологических наук

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

**Окуджава Булат Шалвович** — поэт

**Патров Виталий Константинович** — скульптор

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

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

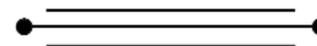
**Семёнова Светлана Григорьевна** — литературовед, доктор филологических наук, главный научный сотрудник отдела новейшей русской литературы и литературы русского зарубежья Института мировой литературы им. А.М. Горького

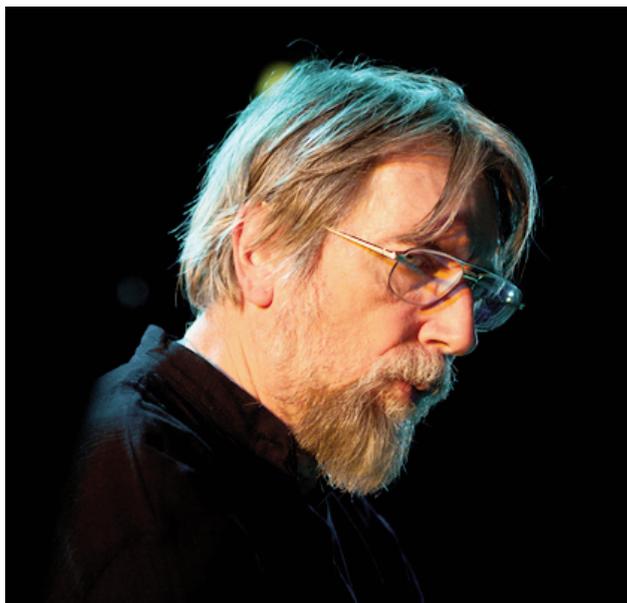
**Смоктунский Иннокентий Михайлович** — актер

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

**Томонобу Имамичи (Япония)** — эстетик, профессор

**Чухрай Григорий Наумович** — кинорежиссер





## Владимир Иванович Мартынов

**В**ладимир Иванович Мартынов родился 20 февраля 1946 г. в Москве. В 1970 г. закончил Московскую консерваторию (класс композиции Н. Сидельникова). В 1973 г. начал работать в Московской экспериментальной студии электронной музыки. Увлёкся арт-роком: в 1977 г. создал рок-группу «Форпост». Увлечение электроникой и рок-музыкой соединилось у Мартынова с углубленным изучением восточных религий и культур, христианской философии Запада и Востока. Он предпринял ряд фольклорных экспедиций в различные районы России, на Северный Кавказ, Центральный Памир, в горный Таджикистан. Изучал музыку и музыкальные теории европейского Средневековья и Возрождения. В 1975–1976 гг. участвовал в концертах ансамбля старинной музыки (блокфлейта),

исполнявшего европейскую музыку XIII–XIV вв. В 1976–1977 гг. выступал в составе Московского ансамбля солистов (фортепиано, электронные клавишные), исполнявшего авангардную, электронную и минималистскую музыку (Кейдж, Штокхаузен, Лигети, Райли, Фельдман, Сильвестров, Пярт), а также музыку западноевропейского Средневековья. В 1976–1978 гг. в творчестве композитора произошел перелом, от авангарда он стал двигаться к новой простоте.

В 1978 г. Мартынов прекратил композиторскую деятельность. В 1979–1997 гг. преподавал в духовной академии Троице-Сергиевой Лавры. Занимался расшифровкой и реставрацией памятников древнерусского богослужебного пения, изучением древних певческих рукописей в ряде монастырей.

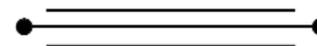
В 1984 г. вернулся к музыкальному сочинительству, для которого стала характерна осознанная тяга к канону. Как эстетик и философ развивал идею «конца времени композиторов», а вместе с этим — исчерпание эстетики авторства, стилистики концертного исполнительства, культа «звезд» и т.п.

Владимир Мартынов — автор музыки более чем к 50 телевизионным и кинофильмам, среди которых «Михайло Ломоносов», «Особо опасные», «Холодное лето 53-го», «Николай Вавилов», «Смирненное кладбище», «Поворот», «Русский бунт», «Остров», а также к ряду мультфильмов («Шкатулка с секретом», 1976). Принял участие в записи коллективной пластинки «Метаморфозы» (1980), состоящей из классических и современных произведений в аранжировках для синтезатора «Синти-100».

Пишет также музыку к театральным постановкам Ю. Любимова, А. Васильева и др.

В. Мартынов — один из основателей Центра развития и поддержки новой музыки Devotio Moderna. Участвовал во Всемирной театральной олимпиаде (Москва), фестивале «Триалог» (Таллин). С 2003 г. активно занялся мультимедийными проектами и инсталляциями. Осуществил ряд проектов с Д. Приговым, Л. Рубинштейном, а также рок-группой «АукцЫон» и Л. Федоровым.

С 2005 г. ведет авторский (факультативный) курс музыкальной антропологии на философском факультете МГУ.





Т.В. Чердниченко

## Музыкальный запас: Владимир Мартынов<sup>1</sup>

Ламентации об отсутствии в нынешней культуре больших идей сменили памятную заплачку «В наше трудное время...». Она, в свою очередь, редуцировала всеобъемлющую формулу «Нет, ребята, все не так...», которая пелась с аккомпанементом из трех аккордов. Если мы хотим уйти от плаксиво-агрессивной самоидентификации, запечатленной в «Цыганочке», «Мурке» или «Батяне-комбате», равно как в интеллигентских разговорах про величавую униженность российской судьбы, не худо бы выйти за трехаккордовый горизонт.

При этом «лучшего из Моцарта» и прочего репертуара респектабельно-«звездных» концертов и рутинных фонографических прилавок будет недостаточно. Необходимо обратиться к музыке, творимой ныне. Дело в том, что музыкальный язык опережает слово. Он формирует мышление на непонятном уровне. Порой он торит путь целым типам мировидения. Складывающимся в нем и под его воздействием структурам сознания остается найти для себя понятия-названия. Понятия-названия и даже целые идеологии находятся, постепенно вет-

<sup>1</sup> Данная статья известного музыковеда Т.В. Чердниченко (1955–2003) печатается по публикации в журнале «Неприкосновенный запас» (2000, № 4).

шают, утрачивают смысл, и надо вновь взрыхлять ментальную почву.

Чем и занято музыкальное искусство, не просто существующее в современности, а стремящееся к ее пределам (а тем самым и ее новому определению). Проблема лишь в том, чтобы услышать.

Как заметил Карл Дальхауз, «в музыке слышат то, что о ней можно прочесть». Непосредственного (не опосредованного словом) восприятия музыки не существует.

Увы, обозреватели «продвинутых» газет, журналов, радио- и телепрограмм, за редкими исключениями, поражены хворью новой журналистики — стилистическим самопозиционированием — и вместо внятных отчетов о премьерах преподносят аудитории литературные виньетки. После прочитанного несущественное слушать необязательно. И музыкальные идеи живут «в себе».

Ниже речь пойдет о большой музыкальной идее. Как свойственно действительно большим идеям, она отчасти утопична. Но музыка, воплощая утопии, в антиутопию может и не впасть. Особенно тогда, когда сама идея (утопия?) представлена музыкой же.

В 1984 г., когда Владимир Мартынов сочинил первый *Opus posth* (сокращение от *posthumum* — в смысле «послеавторский», «посткомпозиторский»), идея обрела имя. До этого был единственный за композиторскую жизнь Мартынова (отсчет основных опусов ведется автором с 1963 г.) долгий период, когда шла работа над единственной партитурой: «Музыкой для богослужения — реконструкцией знаменной и строчной литургии» (1980–1983).

Три года реконструкции анонимных канонических памятников могут служить знаком проблемы, с которой столкнулась к 80-м музыка XX в., да и вся европейская композиторская музыка, начавшаяся с революции (в XI в.) и с каждым новым столетием учащавшая реформы, складываясь в череду сплошных «новых музык».

После того как в поисках обновления музыкальный звук расширил свои границы в окружающую среду, а звуковые (и «как если бы звуковые») структуры, перевалив в конце 1950-х — начале 1960-х через стадию тотальной (и уже не улавливаемой слухом) детерминированности, превратились в игру чистых «вдруг» в условной рамке композиторских «указаний к медитации», были окончательно утрачены те прекомпозиционные нормы, по отношению к которым опознаваема авторская новация и оригинальность произведения (а ведь ради этого эстетического ориентира совершались все музыкальные революции).

Так череда новаций выдвинула потребность в системе общезначимых норм, притом крепкой, фундированной безусловными смыслами. Это почувствовали (и предчувствовали) многие, но немногие отразили ситуацию до бескомпромиссной ясности. Было понятно, что надо исторически возвращаться, но на какие рубежи?

Еще в 1964 г. появился первый минималистский опус — «In C» («В тоне До») американца Терри Райли. Минималисты (кроме Райли, широко известны Фил Гласс и Стив Рейч) обратились к известным из архаичного фольклора принципам структурирования музыкального времени.

Исходный облик минимализма — это краткие попежки или ритмически-аккордовые секции, многожды повторяемые с постепенными микроизменениями. Когда изменения накапливаются, восприятие вдруг обнаруживает, что оказалось весьма далеко от начала опуса. Чтобы долго не описывать, как это делается, приведу текст «События без наименования» (1980) Льва Рубинштейна, написанного словно для того, чтобы публика, далекая от музыки, представляла себе, как устроено типичное минималистское произведение (надо, однако, вообразить, что каждый сегмент в тексте Рубинштейна повторяется неограниченное количество раз и что текст очень длинный): «1. Абсолютно невозможно. 2. Никак невозможно. 3. Невозможно. 4. Может быть, когда-нибудь. 5. Когда-нибудь. 6. Потом. 7. Еще нет. 8. Не сейчас. 9. И не сейчас. 10. И не сейчас. 11. Возможно, скоро. 12. Пожалуй, скоро. 13. Действительно, скоро. 14. Возможно, раньше, чем ожидалось. 15. Уже скоро. 16. Вот-вот. 17. Сейчас. 18. Вот! 19. Вот и все. 20. Все».

Стихотворение Рубинштейна можно считать конспектом «In C» Райли, длящегося от 64-х (в авторизованной фонозаписи) до скольких угодно минут (продолжительность зависит от исполнителей, которые поочередно вступают с повторениями каждой из 53-х звукофигур, при этом ансамблисты, число которых композитором к тому же не оговорено, повторяют каждую фигуру столько, сколько кому кажется нужным: чем больше исполнителей, тем дольше процесс; чем дольше хочется повторять хотя бы одному из исполнителей каждую фигуру, тем процесс еще дольше).

Техника микроизменений в рамках долгого процесса повторов вносит в минимализм еще одну древнюю окраску, связанную с восточными инструментальными импровизациями, в

которых (в течение часа, нескольких часов, а узбекский шашмаком исполняется не менее 6 часов) постепенно проявляется каноническая мелодия-модель — тема импровизации.

Минимализм был первым (и ярким) сигналом необходимости «вернуться». Второй сигнал был дан движением «новой простоты» (с начала 70-х — Вольфганг Рим, Манфред Троян, Вольфганг фон Швайницц, Ханс-Христиан фон Дадельзен и др., главным образом немецкие композиторы). «Новую простоту» архаика не интересовала. Адепты «простого» целились в недавнюю историю европейской музыки. Простая трехчастная форма с мощартовской прозрачностью фактуры стала моделью для М. Трояна. В. Рим и вовсе обращался к совсем недавнему Малеру или к несколько более «отдаленным» (хотя в концертном репертуаре они все время рядом) романтикам.

А отечественный композитор Валентин Сильвестров сумел быть проще немцев и сложнее американцев, к тому же объединить их, да еще и найти новое жанровое пространство для идеи исторического возвращения. В середине 70-х он сочинил вокальный цикл «Тихие песни»: серию романсов в стиле Варламова-Гурилева на стихи поэтов пушкинской поры. Единственным современным острашением музейно воспроизведенного популярного репертуара стало сплошное пианиссимо, не нарушаемое на протяжении тетради романсов ни единым громкостным всплеском, а также отсутствие граней между отдельными номерами цикла (финальные каденции романсов композитор заменил мелодически размытыми «мембранами», сквозь которые уже слышно начало следующего номера). Так сложился схожий с минималистским долгий и медленный процесс повтора и микроизменений, исполненный культурно-исторической ностальгии, как в «новой простоте».

Если «новая простота» искала возврата общезначимых норм на классических рубежах европейской опус-музыки (той самой, в которой утрата норм была стержнем развития), то минималисты обратились к «обобщенной» древности, а значит, к отчасти искусственным, а отчасти экзотическим мифам. В обоснование норм композиции легли эклектичные интеллектуальные сувениры, чуть ли не в духе Блаватской и Рериха.

Мартынов, работая в 1980-1983 гг. с реальным материалом многовекового канона, обоснованного к тому же тонко разработанной и общепризнанной догматикой (параллельно писалась книга «История богослужебного пения»; закончена в 1987 г.,

издана в 1994 г.), определил рубежи возвращения музыки к прочным нормам в реальном историческом режиме.

А.Г. Шнитке в свое время написал статью о неизбежном зазоре между композиторским замыслом и готовым произведением<sup>1</sup>. В ней, среди прочего, говорится: «Каждый пытается прорваться к непосредственному выражению некоей слышимой им прамузыки, которая еще не уловлена. Это толкает композитора на поиски новой техники, потому что он хочет с ее помощью услышать то, что в нем звучит». Для Шнитке «музыка» (и даже «прамузыка») звучит исключительно в композиторском сознании. Вне автора никакой музыкальной истины нет.

Работая над реконструкцией литургии, Мартынов пришел к выводу: истинная музыка существует вне автора. Соответственно, не должно быть заботы о новых техниках, только о согласовании готовых моделей.

При этом не только литургическая традиция представляет собой готовую модель. Неавторской музыки в истории куда больше, чем авторской. Весь фольклор, разнообразные версии культовой и церемониальной гимнографии и канонической импровизации (подобные индийской раге или среднеазиатскому макому), развлекательная музыка разных времен и народов (она подчинена коллективному диктату слушателей, и потому даже если имеет авторов, то мнимых; не зря и на нынешней поп-сцене царит исполнитель, а не автор), наконец, музыка, созданная авторами-композиторами, даже великими, но исторически отложившаяся в анонимный стандарт, — все это образует сферу неавторских норм, «некомпозиции».

Композиция по отношению к «некомпозиции» становится «посткомпозицией»: не сочинением, а соподчинением (различных готовых моделей).

Соподчинение — это иерархия. В традиционной иерархии низшие и высшие ступени связаны тем, что в христианской догматике называется кеносисом и обожением: освящающим и преобразующим движением высшего вниз и ответным порывом низшего вверх.

Так что все же не случайно идея *Opus posth* появилась у Мартынова после работы над реконструкцией канонической литургии. Корень идеи — в церковном каноне. Но и тут — свой

<sup>1</sup> См.: Шнитке А.Г. На пути к воплощению новой идеи // Проблемы традиций и новаторства в современной музыке. М., 1982. С. 104–107.

кеносис: канон преобразует любую музыку, истолковывая ее как «некомпозицию» и собирая ее историю в единство неканонической «посткомпозиции».

Это происходит в каждом сочинении Мартынова.

Второй *Opus posth* (1993) для двух фортепиано и певца-дискантиста открывается шлягерной фразой из миниатюры Ф. Листа, известной по ужасающей подтекстовке: «Люби, люби, пока дано любить, пока любить ты рад». Тут же с романтической цитаты спадают красивые фактурные драпировки и оголяется остов гармонии: аскетическая чистая квинта. В долгом процессе повторения и микрорыирования квинта постепенно и неуклонно вновь обрастает фактурной «историей», пока не превращается в типичные обороты не то из Мендельсона, не то из Шумана, которые, в свою очередь, постепенно опрощаются — но уже в стандарт детских песен. Концовка: дискант-соло поет считалку про котов...

«Posth» есть также «prenatum» (недаром концовка *Opus posth* 1993 г. взята из школьного опыта Мартынова, 1953). Конец оборачивается началом. Или уравнивается с ним. Во всяком случае, накрывается временем, которое движется не вперед (не по пути «прогресса»), и не «назад» (не по пути реставраций), а «по диагонали» — в глубину простого и константного. Именно «негоризонтальное» время составляет смысловое измерение посткомпозиции.

Композитор, стремящийся создавать некомпозиторскую музыку, являет собой парадокс авангардиста вне авангарда.

Ведь авангардизм начался вместе с европейской опус-музыкой. И возврат к доавангардному (т.е. некомпозиторски-каноническому) творчеству можно истолковать как ее очередной и неизбежный новационный шаг.

Одно из поздних сочинений признанного лидера послевоенного авангарда — итальянца Луиджи Ноно (в 1991 г. Мартынов сочинил «Lamento» его памяти) называлось «Дороги нет, но надо идти вперед». 20-минутный опус Ноно состоит из всего только одного звука, который разные оркестровые группы и инструменты извлекают с разнообразными детонированиями (в восточных звуковых системах — вовсе не детонированиями, а непривычными нам мелкими делениями звукоряда) — в восьмую, шестую, четверть, треть тона. Слух довольно быстро погружается в эту микровселенную и научается слышать там настоящие звуковысотные последовательности и вертикальные комплексы. Заключительный чистый унисон воспринимается как потрясающая кульминация — просветленный итог пути... Дороги от един-

ственного звука к нему же нет, но «надо идти вперед», и дорога открывается. Новое (хотя и старое — ведь только оно и было) оказывается подлинно новым.

Для Мартынова новое как старое и старое как новое открывались и собирались в единое посткомпозиторское время в 1970-е гг.

В 70-е вокруг недавнего выпускника консерватории<sup>1</sup> сформировался узкий, но блестящий круг соратников. Пианиста Алексея Любимова, скрипачку Татьяну Гринденко, контрабасиста, выучившегося играть на виоле да гамба — доклассической предшественнице виолончели, Анатолия Гринденко (впоследствии,

<sup>1</sup> Владимир Иванович Мартынов родился в 1946 г. в семье музыковеда Ивана Ивановича Мартынова, чьи труды в годы, когда в Союзе композиторов и в идеологическом отделе ЦК буйствовали «музыковеды в штатском», пугавшие начальство словом «формализм», держались спокойной академической планки даже и в культуртрегерской области, связанной с трансляцией в замкнутую советскую культуру представлений о новейших музыкальных течениях на Западе. Ивану Ивановичу выпало выпало счастье наблюдать, как сочинения его сына с успехом исполняются и фонографически издаются на том самом Западе, чью музыкальную жизнь он изучал. И — некоторая боль от того, что в России внимание к творчеству Владимира Мартынова проявляется в запоздалых и малоадекватных формах.

Владимиру Мартынову повезло с преподавателями. Еще в консерваторском училище он прошел курсы гармонии, полифонии, формы у Юрия Николаевича Холопова — музыковеда энциклопедических знаний, создавшего сразу несколько научных школ (в том числе изучения старинной музыки, а также музыки XX в.). Кроме того, Холопов, структуралист-неоплатоник, много занимается музыкальным числом. Опубликована, впрочем, лишь одна работа «числовой» серии — в сборнике, упомянутом выше в примечании № 1. Для формирования взглядов В. Мартынова «холоповское» музыкальное число оказалось одним из решающих импульсов (см. ниже в основном тексте настоящей статьи). Вокруг Холопова существует блестящая атмосфера строгости и свободы. На моих школьных уроках Юрий Николаевич играл на память все что угодно (при этом зажав карандаш, которым отмечал ошибки в задачах, под безмянным пальцем, что отнюдь не мешало виртуозности), и сразу становилось понятно, где воистину музыкально и почему. Редко когда удавалось услышать от него положительную оценку, а ругал он с язвительной изобретательностью. Зато Ю.Н. искренне веселился, видя себя в амплу педантичного мучителя в школьных капутниках, и потом просил повторить сценку специально для него. И теперь с удовольствием вспоминает, как Мартынов, в училище ведавший стенгазетой, изображал предмет «гармония» (сиречь Холопова) в виде грозного дракона, с которым героически-тщетно сражается несчастный ученик. В консерватории у Холопова по циклу теории в 1970—1980-е годы учились все композиторы.

Мартынову же повезло еще в том, что в классе сочинения он оказался у ныне покойного Николая Николаевича Сидельникова — одного из немногих в конце 60-х — начале 80-х годов профессоров композиции, у которых можно было научиться не просто ремеслу, но нетривиальности отношения к нему, Мартынов попал в концентрированный творческий раствор. Надо думать, его позднейшее представление об истории музыки как материале для возможного нового канона питалось и старинно-современными пристрастиями Холопова, а также творческой широтой и безукоризненным чувством нетривиального, впитанными в классе Сидельникова.

опять не без влияния Мартынова, А. Гринденко создал хор «Древнерусский распев», посвятивший себя богослужебной музыке допетровской эпохи), исполнителя на ударных (и собирателя коллекции ударных инструментов) Марка Пекарского, певицу Лидию Давыдову, флейтиста Олега Худякова, фольклориста Дмитрия Покровского (а позже также пианиста Антона Батагова, ансамбли «Сирин» и «4'33») объединяли поиски альтернатив рутинному концертному репертуару.

Мартынов же искал своего: непрогрессистского, нелинейного образа времени.

Первое направление поисков: аутентичное исполнение доклассической музыки. Движение старинной музыки в нашей стране в 60-х начал композитор и клавесинист Андрей Волконский, создавший популярный ансамбль «Мадригал». Однако аутентизм в ту пору ограничивался использованием копий старинных инструментов. Между тем специфический звуковой мир старинной музыки не исчерпывается тембровой стороной.

Мартынов, работая в издательстве «Музыка» и предприняв в 1976—1979 гг. первую в нашей стране (и, между прочим, последнюю) серию изданий великих мастеров XIV-XVI вв., стал специалистом в мало кем тогда у нас изученных техниках средневекового и ренессансного многоголосия, а также в правилах исполнительской импровизации — реликта «устности» канонического распева (реликт прожил долго: партия обязательного баса еще во времена И.С. Баха не выписывалась; клавесинист или органист обязаны были сами изобретать фактуру по цифрованным обозначениям аккордов).

Исполнители, пошедшие за ним, открыли слушателям неожиданный мир: доклассическая музыка обрисовывала горизонт свободы как аскетической дисциплины (и наоборот). Например, многоуровневая регулярность барочной формы (когда один и тот же пульс существует на всех масштабных уровнях — от такта до вариационных дублей разделов сочинения) подавалась не напрямую, не за счет тупой синхронности акцента, но сквозь импровизационную спонтанность, как дальний итоговый план. В прихотливо текущем времени проявлялось прочное пребывание.

Видимо, «пребывающее» время (о нем в связи с наследием Палестрины Мартынов писал в первопродческом сборнике 1974 г. «Ритм, пространство и время в литературе и искусстве») было тем, что интересовало композитора в старинной музыке в первую очередь.

Одновременно со старинной музыкой круг Мартынова открыл для себя артифициальный рок. Оркестр Махавишну, Кинг Кримсон, Майк Олдфилд часами слушались в электронной студии Мемориального музея А.Н. Скрябина. Яйцеобразный зал, обитый серым сукном, погружался в сумрак. Слушатели сидели, лежали, вставали, выходили, входили, снова устраивались в статичных позах — культивировали рассеянно-сосредоточенное восприятие.

На самом же деле отрабатывался внутренний опыт «ненавязчивого», неимперативного времени, которое не тащит слушателя за волосы вперед и вверх, а позволяет ему пребывать там, где он есть и хочет быть, — музыка лишь индуцирует культивируемое ощущение свободного «тут-бытия».

В конце 70-х при Мартынове существовал рок-ансамбль, для которого написаны несколько сочинений (в частности, «Гимны» для солиста и рок-группы, рок-опера «Серафические видения Франциска Ассизского», оба опуса — 1978). Состоялся даже концерт в Малом зале консерватории. В нем Татьяна Гринденко играла на электрифицированной скрипке (электроусиленным скрипичным звучанием теперь поражает чудосочное коммерциализованное воображение Ванесса Мэй, за неимением собственно музыкальных идей вынужденная сексуально подпрыгивать). После этого концерта всю компанию надолго перестали пускать в Малый зал.

Еще одна область интересов — фольклор. Мартынов, как все студенты теоретико-композиторского факультета Московской консерватории, ездил в этнографические экспедиции и расшифровывал полевые записи, переводя их в нотный текст (оснащенный множеством условных значков, передающих ту свободную интонацию, которую еще в первой половине XX в. принимали за нечаянную фальшь народных певцов). Но итоги фольклорных экспедиций уже в студенческие годы запечатлелись в его сочинениях. Если первый номер в составленном композитором списке — «Четыре стихотворения Велимира Хлебникова» для хора и камерного оркестра (1963), то уже второй (1964) — «Пять русских народных песен» для голоса и ансамбля. А в 1970 г. Мартынов сочинил «Увертюру в честь Сапелкина» — неоднократно приезжавшего в Московскую консерваторию руководителя белгородского ансамбля народных исполнителей, открытого как раз консерваторскими фольклористами. Позднее к русскому фольклору добавился разнообразный восточный (от казахского до чукотского), а также западный (от немецкого до испанского).

Исполнители, которые собрались вокруг Мартынова по поводу старинной музыки и рок-музыки, вместе с ним вошли в фольклорный мир. Одна из самых заметных премьер конца 1990-х — «Ночь в Галиции» для фольклорной группы и струнного ансамбля на тексты Велимира Хлебникова и русалочьих песен из «Сказаний русского народа» Ивана Сахарова (закончена в 1996 г.) — была представлена на фестивале «Альтернатива» ансамблями Дмитрия Покровского и Татьяны Гринденко.

Фольклор (особенно архаичный) по-своему реализует образ нелинейного времени. Его принцип — пространственная координация точек звукооряда. Мелодии важно в любом порядке «набрать» обязательные звукокуссы, постепенно «вытоптав», «обжив» звуковое пространство — пройдя ограниченный звукообъем всеми возможными маршрутами. Повторение мелодических оборотов поэтому сочетается с калейдоскопической комбинаторикой. Одни и те же элементы складываются в новые порядки, которые, однако, никуда не продвигают, но только «укореняют» музыкальное время в раз и навсегда очерченном звуковом пространстве. Происходит «врастание» времени в неизменно прочную звукопочву.

Объединению этих моделей «углубляющего» времени послужил минимализм, радикально переосмысленный композитором.

У Мартынова есть сочинение, близкое к исходным образцам минимализма. В «Танцах Кали-Юги эзотерических» (1995; две версии: для фортепиано-соло и для инструментального ансамбля) повторяются и варьируются предельно лаконичные паттерны: интервал квинты, пять заполняющих его звуков гаммы... Однако если Райли и другие записные минималисты выбирают вполне «схоластические» звуковые фигуры, не вызывающие никаких исторических, стилевых, символических ассоциаций, то у Мартынова в повторяемые-варьируемые секции встроены так или иначе «опознаваемые» детали (например, ритмическая формула, напоминающая об ударных в индийской раге). Каждая звукофигура, таким образом, получает «лицо», и монотонный процесс трансформаций, погружая время в некий свободный покой, вместе с тем интригует, словно подробно, во всех микрофазах представленное «сканирование» превращений «музыкального Протея».

Направление, в котором Мартынов переосмыслял минимализм, стало идеей 30-минутного «Народного танца» для фортепиано (1997). Сочинение начинается обыкновенным трезвучием, которое долго повторяется в едва заметно изменяемых ритмиче-

ских рисунках. Затем (слух не успевает зафиксировать, когда именно) узлы ритмической сетки оказываются точками мелодической линии, и вот (опять нельзя понять, когда именно это случилось) уже звучит чуть ли не полноформатная пьеса чуть ли не Шумана...

По ходу опуса минимализм незаметно превращается в «максимализм», абстрактное трезвучие — в конкретный исторический стиль. Но стиль все же не авторский, поскольку «Шуман» выращен из доавторского архетипа и к нему приравнен. Недаром же в конце сочинения повторения «шумановских» фрагментов прорегаются странно-долгими паузами. Одна из них, встроенная на правах отдельного паттерна в ряд повторений, оказывается концовкой опуса. Но поскольку речь идет о паузе, то опус кончается после себя самого. И «Шуман», растворившийся в этой паузе, уже «не-автор».

В минимализме для Мартынова оказался важен долгий ряд подобию, в котором можно добиться незаметности трансформаций. Размер же повторяемых и варьируемых сегментов несуществен. Как раз крупные и окрашенные конкретными стилевыми признаками (то есть опознаваемо «готовые») модели играют в «максималистском минимализме» Мартынова решающую роль.

Еще в 1977 г. были сочинены «Страстные песни» для сопрано и камерного оркестра на стихи Иоганна Венцлера. В этом опусе повторяемыми сегментами служат целые строфы протестантского хора (не цитируемые — сочиненные вновь), такие, какими обычно заканчиваются кантаты Баха.

Через восемь лет появляется «Войдите!» для скрипки, струнного оркестра и челесты. Сочинение состоит из повторений большой формы, напоминающей об экспозициях крупных романтических сочинений. Благозвучная сладость этих фрагментов превращает их неукоснительное повторение в некую пытку приятным. Если бы не паузы, прореживающие повторения, то «пытка раем» стала бы невыносимой. Паузы, впрочем, заполнены сухими постукиваниями — то ли «так судьба стучится в дверь» и, следовательно, Бетховен, героика, вожди, революции... то ли там, за пределами сочинения, есть совершенно другое пространство и само сочинение значимо только потому, что «примыкает» к неизвестному «иному»... Финальная пауза. Можно ждать нового повторения, но раздается неожиданная реплика: «Войдите!» Так что никакого Бетховена. И никакого авторского опуса. Только «иное».

Идея значимой паузы, «паузы-иного» развивается в «Магнификате» (песнопение на праздник Благовещения), созданном еще через восемь лет — в 1993 г. Здесь слышим развернутые фрагменты, в которых смешаны фактура из баховских Бранденбургских концертов и контратеноровое (фальцетное) пение, известное из магнификатов XV в. Каждый повторяемый фрагмент в «Магнификате» завершается уходящим вверх вокализмом солиста, напоминающим об особо богато украшенных аллилуйных тропях, бытовавших в IV–XII вв. За вокализмом наступает пауза. Она уже не артикулирована никаким стуком — ликующей хвале Господу отзвывается сокровенная тишина. Пауза, кажется, длится вечно: трудно понять, быть может, сочинение уже кончилось? В конце концов, когда теряешь счет повторениям и уже не воспринимаешь паузы как остановки в звучании, сочинение все же заканчивается — очередная пауза становится последней.

Финал есть и его нет. В последней паузе время ушло в глубину, где музыка продолжает звучать (а вместе с ней и те пласты музыкальной истории, из которых «соподчинено» произведение). Но звучать неслышимо, «в духе» — как богослужебный напев для церковного распевщика, вглядывающегося в Книгу, над которой поет.

Мартынов — еще композитор, который уже «поет над Книгой». Отсюда — совершенно необычная для современных авторов роль мелодического начала в его сочинениях<sup>1</sup>.

Одна из книг, пропетых Мартыновым, — Книга пророка Иеремии<sup>2</sup>. В 1992 г. завершена грандиозная (90 минут) оратория «Плач Иеремии». В оратории нет ничего, кроме мелодий. Вертикальные комплексы складываются из сочетания мелодических линий. Сочетание же задано каноническим текстом.

До Мартынова композиторы (от англичанина Томаса Таллиса в XVI в. до И.Ф. Стравинского в 1958 г.) обращались к этой части Ветхого завета, используя лишь фрагменты текста. Мартынов

<sup>1</sup> Мелодия оставалась собой в пору доминирования вокальных жанров (в фольклоре, в гимнографии, богослужебной музыке, а в европейской композиции — с XI в. до эпохи оркестра). Когда музыкальный язык подчиняется абстракции такта (а она выросла из необходимости синхронизации оркестровых групп), мелодии остается только изображать свободу.

<sup>2</sup> Позже Мартынов «пропел» Гомера — в сочинении «Илиада. 23 песнь» (1998, для смешанного хора a'capella), а также «проговорил» текст Льва Рубинштейна «Появление героя» (1999, для чтеца и ударных). То есть книги для пения над ними в системе посткомпозиции могут быть столь же разными, как и осмысленные в качестве готовых модулей komponирования исторические, этнографические, жанровые пласты музыки.

впервые поставил задачу музыкально интерпретировать весь текст целиком — последовательно и дословно, и даже буквально.

В христианской догматике Иерусалим, разрушение которого оплакивает пророк, — многоуровневое понятие. Одна из символических его ипостасей — земная церковь. Разрушение Иерусалима означает расцерковление мира. Плач об Иерусалиме — плач о мире, утратившем духовные скрепы. Но выстроен ветхозаветный текст Плача так, что скрепы даны. Все пять глав Книги Иеремии представляют собой вариантное повторение одних и тех же символов, образов, выражений. И не просто повторение. В каждой главе (кроме третьей) по 22 стиха. Каждый стих начинается с одной из 22 букв древнееврейского алфавита. Начальные буквы стихов шифруют (по принципу акростиха) ключевое высказывание.

Надо помнить, что буква (называющая звук), как в традиции прочтения Библии, так и в традициях музыкальной теории, — это еще и число («ля» = а = 1; «до-фа» = с-f = 4 и т.п.). В композиции Мартынова связь между буквой и числом проста и наглядна. Зато эффект возникает сложнейший. Например, в первой главе (с отсылкой к русскому переводу) «а» — это один звук, «б» — два звука и так далее, вплоть до 22 звуков (соответственно 22-й букве алфавита первоисточника).

Итак, канонический текст требует разномасштабных мелодических структур. Подчиняясь этому требованию, необходимо обратиться к множеству традиций богослужебного распева — от русского и византийского до сирийского и болгарского, к западным литургическим мелодиям, а также и к ранним композиторским их обработкам, например к органумам Перотина Великого. Что и делает Мартынов, но не напрямую, не цитируя, поскольку речь идет не о литургии, а о внеслужебном, паралитургическом произведении. К тому же есть еще задача согласовать между собой, собрать воедино «разбросанные камни» музыкального Иерусалима.

Тут в дело опять вступает музыкально-богословская экзегеза, существовавшая во всех изводах богослужебного распева и средневековой церковной композиции.

Вернемся к числу. 22 стиха каждой главы — это три семерки плюс единица или семь троек плюс единица же. Эти числовые последования держат структуру каждого из уровней (от отдельного мелодического построения до серии его повторений) и частей композиции: мелодические фразы выстраиваются в ряды семь

раз по три или трижды по семь. О символике этих чисел излишне напоминать. Именно благодаря ей музыкальная форма обретает «истолковательное» наполнение по отношению к тексту.

Единица же — конец и начало. Ее прибавление к семерке дает 8 — число, которое, например, у Григория Паламы обозначает будущий век и воскресение. Есть такая единица-восьмерка и в оратории: это постоянно звучащая интервальная структура, состоящая из унисона (в цифровой записи: 1) и октавы (в цифровой записи: 8) и/или квинты, играющей роль первого деления шага на пути от унисона к октаве (т.е. превращающей единицу в восьмерку).

Числовая и буквенная комбинаторика — ключ к музыке оратории. Но музыка должна прежде всего звучать, чтобы передать незвучащий смысл. Мы можем ничего не знать о числах и буквах, но мы должны слышать строгую символику, которой они наделены. А поскольку речь идет о плаче — об «а-а-а...!», в самоидентичности/нечленораздельности которого растворяются все слова и которое есть первая позиция азбуки и в то же время самая естественная артикуляция пения, то музыка «Плача» должна звучать (и звучит) так, что слова в мелодическом потоке сливаются в некий сплошной смысл и не воспринимаются как отдельные части речи, но при этом ключевые слова (озвученные определенными мелодическими формулами), если в них специально вслушаться, выступают как первые и даже единственные, кроме которых ничего не сказано и ничего не надо говорить.

Технически это означает, что каждая мелодия есть самостоятельная пластическая целостность (что и снимает для восприятия «перегородки» между распетыми ею словами), но при этом все пласты хоровой ткани состоят из ограниченного набора предельно простых элементов (соответственно, слова, границы которых совпадают с границами попевочных формул, получают свои «постаменты»). Это все равно как строка Блока, представленная в двух неразделимых ипостасях: фонетического потока («ночьулицафонаряаптека») и четырех самостоятельных однословных стихотворений: «Ночь», «Улица», «Фонарь», «Аптека».

Невозможно ответить на вопрос, как это получилось. Музыковед начинает там, где всё уже есть, композитор — где еще ничего нет. Пройти аналитически назад от «всё» к «ничего» нельзя — споткнешься (причем радостно — эврика!) о ключевую структурную идею. С «посткомпозитором» еще сложнее. Он

начинает там, где всё уже есть и ничего еще нет. Как хотите, так и справляйтесь с этим парадоксом.

Обращу только внимание на факт, о котором свидетельствует сам Мартынов: ему приходилось менять детали партитуры уже в ходе репетиций, прислушиваясь к тому, как звучит каждый фрагмент. То есть «всё» постоянно переходило в «ничего» и обратно. И теперь, когда сочинение завершено, исполнено, поставлено в театре Анатолия Васильева и даже партитура издана (кажется, единственный случай нотного издания Мартынова в России), этот процесс (внутри оратории, во взаимоотражениях прологов и основных частей, в переключках зачинов и концовок) продолжается: в нем, быть может, суть «Плача» (и вообще *Opus posth.*).

Кстати о концовке. И вновь о единице. Тянется и затихает последнее созвучие. Это все та же октава (т.е.  $1 = 8$ ) с квинтой посередине. Когда слушаешь, что-то в этом созвучии поражает, хотя слух не ловит, что именно. Есть чистая, ясная, аскетическая собранность (звучков мало, интервалы самые первичные и простые) и — какая-то последняя, не населенная людьми и вещами свобода (образ вызывает пространственная пустота между точками вертикали). А когда смотришь в ноты, то оказывается, что задолго до этого созвучия у меццо-сопрано задержан и почти успел угаснуть диссонирующий звук, который к последнему созвучию сочинения слухом уже как бы забыт (от него ничего не осталось), но светит остаточным акустическим светом. Он-то и есть еще одна «единица» (т.е. «всё»), которая, как и требует каноническое истолкование текста, расцветает новым началом.

В 1997 г. Мартынов закончил оперу «Упражнения и танцы Гвидо» на тексты Бонавентуры, анонимного стихотворного Миланского трактата об органуме и самого Гвидо д'Ареццо — кантора, которому выпало изобрести линейную нотацию и тем самым дать толчок становлению европейской композиции. В оперу о Гвидо «вместилась» (примерно так, как в «Плач Иеремии» — различные версии литургической мелодики) практически вся история европейской музыки.

*Opus posth* на тему *Opus prenatum*. Восьмерка, она же единица. И она же «трижды семь», «семью три» — вся история опус-музыки, превращенная из линии новаций в глубину надындивидуальных констант.

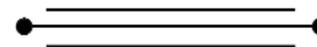
Может ли композитор воссоздать в своих композициях (пусть названных «посткомпозициями») некомпозиторское состояние музыки? Может ли очередная новация (которой, безусловно,

является идея *Opus posthumum*) действительно «вернуть» музыку к общезначимым, каноническим нормам?

Вопросы праздные. Чего нет в сочинениях Мартынова, так это несовпадения замысла и воплощения (о неизбежности какого-то писал А.Г. Шнитке, сводя музыку к автору). Пусть идея, реализуемая Мартыновым, кажется утопичной, пока она представлена словом, но именно она с полной определенностью выражена музыкой. И без нее такой музыки — с таким глубоким временем, с такой духовной дисциплиной, с такой непредсказуемой/логически выстроенной фантазией, с такой бытийной плотностью смысла и с такой открытостью восприятию<sup>1</sup> — не было бы.

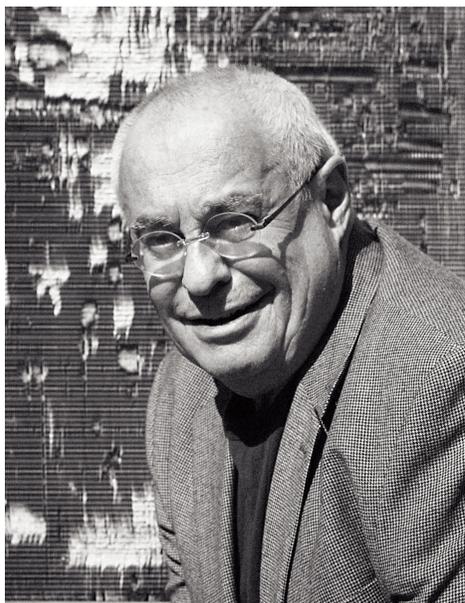
Что же касается экстраполяций музыкальной идеи, о которой шла речь, то, возможно, культуре предстоит отход от тенденций «равномерной темперации».

Впрочем, дело все-таки не в выведении общекультурных перспектив из музыкального проекта, а в том, чтобы выйти из «трех-аккордовой» ментальной колеи. Чему музыка Мартынова (даже и с одним аккордом, как в упоминавшемся «Народном танце») дает сегодня, быть может, самый верный шанс.



<sup>1</sup> Из наблюдений преподавателя истории музыки для тех, кто не знает, где пишется нота «до» (курс по выбору для студентов физтеха, кафедра истории культуры). Лекция о Чайковском. Попытка объяснить, как устроены кульминации в его произведениях. Выбрана (по необходимости экономить время) лаконичная иллюстрация: романс «Мы сидели с тобой». Слушаем. Смех. «Я тебе ничего, ничего не сказал» — на самой высокой кульминационной платформе: не понимают. КВН-ное сознание. Потребовалось следующие две лекции начинать назидательно-наказательным прослушиванием того же романса, демонстративно ничего не объясняя, пока, наконец, дошло. Оказывается, здорово. «Ничего не сказал», а сказано-то как много и сильно. Другая лекция. Среди прочего — о роли паузы в музыкальном языке последних десятилетий. Мол, пауза — не отсутствие, а присутствие, мол, «отказ» и «сказ» (спасибо Хайдеггеру в переводе В. Бибихина) означают друг друга. Пример — «Магнат» Мартынова. Без подробных комментариев о том, как устроено сочинение, ставлю кассету. Слушаем. Тут же просьбы: можно еще раз? Можно переписать?

Это к тому, что музыка Мартынова при всей своей радикальной концептуальности понятна и порой даже понятней общелюбимого Чайковского. Концептуальность, вопреки сложившемуся в искусстве стереотипу, скорее способствует пониманию, чем «элитарно» затрудняет его.



## Марк Григорьевич Розовский

Марк Григорьевич Розовский родился 3 апреля 1937 г. в Петропавловске-Камчатском в семье инженеров. Через шесть месяцев после рождения сына его отец был арестован и 18 лет провел в лагерях. В 1938 г. бабушка перевезла мальчика в Москву. В 1944 г. он поступил в московскую школу № 170, где в то время учились драматург Эдвард Радзинский, актеры Василий Ливанов, Андрей Миронов, дирижер Евгений Светланов, художник Борис Мессерер...

В 1955 г. после окончания школы Розовский поступил на факультет журналистики Московского государственного университета имени М.В. Ломоносова, который окончил в 1960 г.

В 1964 г. окончил Высшие сценарные курсы (ныне Высшие курсы сценаристов и режиссеров).

С 1958 г., еще во время учебы в университете, Розовский стал художественным руководителем студенческого театра Московского университета «Наш дом», закрытого по цензурным соображениям в 1969 г. В театре работали актеры Семен Фарада, Михаил Филиппов, Александр Филиппенко, Геннадий Хазанов, драматург Виктор Славкин. Широкую известность получила в театре постановка Розовского «Целый вечер, как проклятые» (1964) — первый опыт в стиле театра абсурда, отмеченный премией на I Всесоюзном фестивале студенческих театров эстрадных миниатюр в Москве (1966) и «Золотой маской» на фестивале в Варшаве.

Как театральный режиссер Марк Розовский осуществлял в 1970-х гг. постановки в Ленинграде — в Большом драматическом театре (теперь — БДТ имени Г.А. Товстоногова), Театре оперы и балета имени Кирова (ныне Мариинский театр), Академическом театре имени Пушкина, Театре имени Ленсовета, в Риге — в Театре русской драмы, в Москве — во МХАТе, Театре имени Маяковского, Государственном театре кукол имени С.В. Образцова, во Вроцлаве — в Театре польском.

В МХТ имени Чехова около тридцати лет шел спектакль «Амадей», поставленный режиссером в 1983 г.

В 1970–1973 гг. Розовский руководил театром при Литературном музее.

В 1974 г. работал главным режиссером Московского государственного мюзик-холла.

В 1983 г. Марк Розовский организовал Театр «У Никитских ворот», художественным руководителем которого является и сегодня. В репертуаре театра — литературно-музыкальные представления, философские притчи, трагифарс, драма, музыкальные шоу, мюзиклы.

Наиболее известны спектакли: «Бедная Лиза» — лауреат Эдинбургского фестиваля 1989 года; «Дядя Ваня», получивший за лучшую режиссуру «Хрустальную Турандот»; «Песни нашего двора», удостоенный премий правительства Москвы и фестиваля «Голоса истории»; «Черный квадрат» — лауреат Московского международного фестиваля спектаклей одного актера в 2002 г.

Последние постановки Марка Розовского — «Гамлет» (2013), «Трамвай «Желание» (2013), «Харбин-34» (2014), «Кандид, или Оптимизм» (2014) — вызвали огромный интерес и признание публики и критики.

Среди новых работ режиссера и сценариста — музыкально-поэтическое представление «PRO процесс» по мотивам произведений Кафки.

Марк Розовский известен как автор многих музыкальных постановок. Он первый в СССР поставил рок-оперу «Орфей и Эвридика» (1975) Александра Журбина, которая исполнялась около двух тысяч раз.

Мюзикл Розовского «„Страйдер“, или История лошади», поставленный в БДТ в 1975 г., исполнялся на Бродвее, на сцене театра Хелен Хейс (1979) и получил высокие оценки в рецензиях «Нью-Йорк Таймс» и других американских изданий. Эта пьеса с успехом обошла многие сцены мира, была поставлена в Национальном театре в Лондоне, Статстеатре в Стокгольме, Королевском театре в Копенгагене, а также в Японии, Германии, Италии, Швеции, Финляндии и других странах.

Марк Розовский — автор пьес «Красный уголок», «Концерт Высоцкого в НИИ», «Раздевалка», «Триумфальная площадь», «ОХ!», «Харбин-34» и многих других, а также многочисленных инсценировок. Пьеса Розовского «Кафка. Отец и сын» по произведениям Франца Кафки с успехом была поставлена в театре «Ла Мама» (Нью-Йорк), «Красный уголок» — в Бонне и Дюссельдорфе.

Марк Розовский написал сценарии к нескольким кинофильмам, самым популярным среди которых стала музыкальная картина «Д'Артаньян и три мушкетера» (1978). Он был режиссером фильмов-спектаклей — «Кто есть кто?» (1977), «Мораль пани Дульской» (1978), «Мертвые души» (1980), «Кафедра» (1982), «Золотая рыбка» (1985), «История лошади» (1989), «Страсти по Владимиру» (1990), «Гамбринус» (1992), где он выступил и в качестве композитора, а также многих видеоверсий спектаклей Театра «У Никитских ворот».

По своей первой специальности — журналист — Марк Розовский работал еще в 1960-е гг. на Всесоюзном радио, в журнале «Юность», «Литературной газете».

В 1979—1980 гг. Марк Розовский входил в редакционный совет самиздатского альманаха «Метрополь», где публиковался вместе с такими талантливыми писателями, как Фазиль Искандер и Василий Аксенов.

Розовским написаны книги о театре: «Режиссер зрелища», «Самоотдача», «Превращение», «Театр из ничего», «Чтение „Дяди Вани“», «Дело о конокрадстве», «К Чехову», «Изобретение

театра», «Поймали птичку голосисту». За последние годы вышли в свет его автобиографическая документальная книга «Папа, мама, я и Сталин», сборник произведений Розовского из серии «Антология сатиры и юмора России XX века» (том 51), «Сказки для Саши», «Штучки» и другие.

Розовский ведет преподавательскую работу как профессор, художественный руководитель курса актерского мастерства в Институте русского театра, в Институте телевидения и радио (МИТРО).

Марк Розовский является секретарем Союза писателей Москвы, членом Союза театральных деятелей России, состоит в российском Пен-клубе.

С 2000 г. по 2002 г. был членом Комиссии по помилованию при президенте Российской Федерации, состоит в Общественном совете Московского бюро по правам человека.

В 2004 г. Марку Розовскому было присвоено звание народного артиста Российской Федерации. Он награжден орденом Почета (1998), является лауреатом премии Федерации еврейских общин России «Человек года» (2006), дважды — «Россиянин года» (2007 и 2013). С 2014 г. Марк Розовский носит звание академика Академии искусств России — «за выдающийся вклад в развитие отечественной культуры и искусства».

### Призы и награды

Лауреат премии «Литературной газеты» (1975)

Лауреат премии «Хрустальная Турандот» в сезоне 1992/1993 за постановку «Дяди Вани» А. Чехова в Театре «У Никитских ворот»

Орден Почета (1998)

Премия «Венец» (за большой вклад в современную драматургию и театральную жизнь страны)

Премия Москвы, премия «Признание» Московского международного телевизионно-театрального фестиваля

Чеховская медаль (2005)

Лауреат национальной премии «Россиянин года» (2007 и 2013)

Лауреат премии Федерации еврейских общин России «Человек года» (2006)

### Общественные награды

Орден Ломоносова

Звезда миротворца

Академик Академии искусств России (2014)

**Творчество****Театр**

*Ленинградский академический Большой драматический театр имени М. Горького*

«Бедная Лиза» Н. Карамзина (инсценировка, стихи, постановка), малая сцена

«История лошади» Л. Толстого (сценическая композиция, режиссер, музыкальное оформление)

«Две одноактные пьесы. Красный уголок» (инсценировка), малая сцена

*Рижский театр русской драмы*

«Убивец» (по «Преступлению и наказанию» Ф.М. Достоевского (пьеса и постановка).

«История лошади» (по рассказу Л.Н. Толстого «Холстомер») (пьеса, музыка и постановка).

«Бедная Лиза» (по Н.М. Карамзину) (пьеса, музыка и постановка).

*Театр «У Никитских ворот»*

«Будь здоров, школяр!» Б. Окуджавы (пьеса, режиссер-постановщик)

«Гамбринус» А. Куприна. Мюзикл в 2-х частях (композитор, пьеса, постановка, исполнитель)

«Дядя Ваня» А. Чехова (режиссер-постановщик)

«История лошади» Л. Толстого (пьеса, музыка, постановка)

«Как поссорился И.И. с И.Н.» Н. Гоголя (пьеса, стихи, постановка)

«Метель» В. Сорокина (пьеса, постановка, исполнение стихов)

«Мирандолина» К. Гольдони (постановка, стихи и либретто)

«Мрамор. Представление» И. Бродского (режиссер-постановщик)

«Недоросль.RU» Д. Фонвизина (художественный руководитель постановки)

«Носороги» Э. Ионеско (режиссер-постановщик)

«ОХ!» М. Розовского (пьеса, режиссер-постановщик)

«Песни нашего двора» (сценарий, постановка, исполнитель)

«Песни нашей коммуналки» (сценарий, режиссер-постановщик, исполнитель)

«Пир во время чумы». Свободная фантазия на пушкинские стихи (режиссер-постановщик)

«Экклезиаст — Книга Библии» М. Розовского (идея, постановка)

«Роман о девочках» В.Высоцкого (инсценировка, постановка)

«Гамлет» В. Шекспира (постановка)

«Похороните меня за плинтусом» П. Санаева (инсценировка, постановка)

«Трамвай „Желание“» Т. Уильямса (постановка)

«Viva, Парфюм» (пьеса, стихи, постановка)

«PRO процесс» Ф. Кафки (пьеса, стихи, постановка)

«Дело корнета Елагина» И. Бунина (пьеса, постановка)

«Харбин-34» (режиссер-постановщик)

И др. Всего — около 200 пьес и постановок (см. книгу Н. Старосельской «Дом, который построил Марк»)

*Другие театры*

«Кафка. Отец и сын» (Московский художественный театр им. А.П. Чехова)

«Мать обвиняет» К. Чапека (Московский художественный театр им. А.П. Чехова)

«Амадей» П. Шеффера (Московский художественный театр им. А.П. Чехова)

«Брехтиана» (Московский художественный театр им. А.П. Чехова) (пьеса и постановка)

«Суламифь-Forever!» (рок-опера) М. Розовского (либретто, стихи)

«Звуки мюзикла» (Музыкальный театр г. Ростов-на-Дону) (либретто, постановка)

«Похороните меня за плинтусом» П. Санаева (Академический театр им. Вахтангова, г. Владикавказ)

**Кино**

*Актер*

1972 — «Синие зайцы, или Музыкальное путешествие»

2008 — «Тяжелый песок»

2012 — «Человек»

*Озвучивание*

1978 — «Д'Артаньян и три мушкетера» — вокал (песня «Шпионы кардинала»)

*Режиссер*

1977 — «Кто есть кто?» (телеспектакль)  
1978 — «Мораль пани Дульской» (телеспектакль)  
1982 — «Кафедра» (телеспектакль)  
1985 — «Золотая рыбка» (телеспектакль)  
1989 — «История лошади» (телеспектакль)  
1990 — «Страсти по Владимиру»  
1992 — «Гамбринус» (телеспектакль)  
1999 — «Два Набоковых» (телеспектакль)

*Автор сценария*

1967 — «Семь нот в тишине...»  
1972 — «Синие зайцы, или Музыкальное путешествие»  
1974 — «Приключения в городе, которого нет»  
1974 — «Пир во время чумы» (телеспектакль)  
1978 — «Д'Артаньян и три мушкетера»  
1978 — «Будьте готовы, Ваше высочество!»  
1982 — «Кафедра» (телеспектакль)  
1985 — «Золотая рыбка» (телеспектакль)  
1990 — «Страсти по Владимиру» (сценарий и постановка)  
1992 — «Гамбринус» (телеспектакль)  
1999 — «Два Набоковых» (телеспектакль)

*Документальные фильмы*

2009 — «Чистосердечное признание. Игорь Старыгин» (документально-биографический фильм, посвященный творчеству Игоря Старыгина)

**Сочинения**

*Драматургия*

«Концерт Высоцкого в НИИ»  
«Театр живой газеты»  
«Люди одного костра — Брехт и Третьяков»  
«Раздевалка»  
«Триумфальная площадь. Памяти В.Э.Мейерхольда»  
«Красный уголок». Пьеса для двух актеров

«Черный квадрат»

«Песнь о Данко: Музыкально-поэтическая фантазия по мотивам ранних произведений А.М. Горького»  
«Ох!»

*Проза*

«Режиссер зрелища». 1973  
«Самоотдача: Из опыта работы одной студии: Размышления и документы». 1976  
«Превращение». 1983  
«Театр из ничего». 1989  
«Чтение «Дяди Вани». 1996  
«К Чехову...» 2003  
«Дело о конокрадстве». 2006  
«Антология сатиры». Том 51. 2007  
«Сказки для Саши». 2008  
«Штучки». 2008  
«Поймали птичку голосисту». 2009  
«Изобретение театра». 2010  
«Яблокони». Книга стихов. 2012  
«Папа, мама, я и Сталин. 2013  
«Новые штучки». 2013  
«Ставлю „Гамлета“». 2014



Дж. Чиприани. Шекспир на фоне пейзажа. 1770.



# ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

*Метрадь вторая*



А.С. Демин

## Изобразительные описания в древнейших апокрифах и старейшей летописи

О древнерусских апокрифах литературоведы написали много, большей частью о крупных категориях, об истории текстов, темах и идеях, сюжетах и жанрах (широким подходом к апокрифам особенно отличилась М.В. Рождественская). Наш же подход иной, нас интересует теоретический вопрос: как появилась образность в древнерусской литературе и каковы были предпосылки этого примечательного явления. Ведь без образности литература — это не литература.

Художественную ценность древнерусских апокрифов исследователи отмечали издавна, но систематическим анализом прежде всего изобразительных средств не занимались — руки не доходили до вроде бы неинтересных «мелочей», так как изобразительные описания в апокрифах обычно кратки, а средства минимальны.

Так-то оно так, но образность как раз и начиналась с мелочей, и на них стоит обратить внимание.

Мы рассмотрим только те апокрифы, которые раньше всего перевели на Руси. Их более 30<sup>1</sup>. Начнем с изобразительных

<sup>1</sup> Руководствуемся выделением самых старых апокрифов, предпринятым О.В. Твороговым, М.А. Салминой, М.В. Рождественской, Н.В. Поньрко в кн.: Словарь книжников и книжности Древней Руси. М., 1987. Вып. 1: XI — первая половина XIV вв.

средств в самых выигрышных, на наш взгляд, описаниях внешности вневременных персонажей.

Эти описания внешности можно разделить на несколько важнейших видов по способам и градации изобразительности, в основе которой лежит необычность данного объекта сравнительно с обычным земным объектом. Описания первого вида содержат гиперболические детали (когда речь идет о человекоподобных персонажах). Например, в «Книге Еноха Праведного» сторожи ада «казали» «зубы ... обнажены до перси их»<sup>1</sup>; в «Хождении апостола Павла по мукам» у немилостивых ангелов «зубы ... превосходяща выше устну» (т. 2, с. 42).

В описаниях второго вида вневременные существа присоединяли к себе части тела, несвойственные их собратьям на земле. Так, в «Завете Нефталимове» «унець ... имея ... крила орли на хребте его» (т. 1, с. 202); в «Откровении Авраама» змей «руце же и нозе имъи подобно человеку, и крыле на плещю его, — 3 одесную его и 3 ошую его» (т. 1, с. 47); в «Епистолии Иисуса Христа» ниспосланные на землю птицы «имуща главы лвовы, а крила орля, и в перия место власы женьския велики, и во опаши место опаши коньския, и будуть, яко и кони» (т. 2, с. 347–348).

В описаниях третьего вида благодаря сравнению на один объект переносились не части, а качества совсем другого объекта, и объект как бы «переливался» или превращался в другой объект, в слитность объектов. Вот некоторые примеры. В «Варфоломеевых вопросах» у дьявола «уста ... яко пропасть велика» (т. 2, с. 22), — уста = глубокая пропасть. В «Вопросах Иоанна Богослова Господу» у Антихриста «власы главы ... остри, яко стрелы» (т. 2, с. 176), — волосы = острые стрелы. В «Хождении апостола Павла по мукам» у ангелов немилостивых «очеса ... светяхуся, акы звезда, восходящая заутра» (т. 2, с. 42), — очи, как светящаяся Венера. Это уже образы.

Но не может ли быть так, что все приведенные примеры изобразительны только для нас, но не воспринимались таковыми в те далекие времена? Прямых отзывов на этот счет, конечно, нет. Косвенные же данные все-таки позволяют предположить, что к изобразительности своих описаний составители апокрифов стремились вполне сознательно, о чем свидетельствует обилие предметных описаний необычной внешности персонажей в апокри-

<sup>1</sup> Тихонравов Н.С. Памятники отреченной русской литературы. СПб., 1863. Т. 1. С. 23. Далее при цитировании текстов том и страницы этого издания указываются в скобках.



тельства небесных сил. Все четыре вида изобразительных описаний, названных выше, присутствовали и здесь. Необычные предметы спускались в небес (например, в «Исходе Моисееве» на горе Моисею «скрижали камни ... в да Бог ... исправлены, яко сребро, въ гласе трубнемъ, въ громе, и въ молнияхъ, и въ главняхъ огненныхъ» — т. 1, с. 252) или необычными становились предметы на земле (так, в «Смерти Авраамове» Авраам с архангелом Михаилом «придоста близ реки и обретоста дубъ велик ... и слышаста глас, глаголющъ от ветвии к нима ... и слышав Авраамъ гласа того, устрашися» — т. 1, с. 80). Упоминания о предметах изредка приобретали даже некоторую образность (как в «Паралипоменоне Иеремии» оживал камень: «приимъ камень человеческий глас и възпи» — т. 1, с. 283; в «Никитином мучении» «пила, яко воскъ, бысть» — т. 2, с. 118).

Чаще же всего описания необычного поведения именно людей и животных, притом не на небе, а на земле, выделялись своей выразительностью. И тут тоже воздействовали небесные силы на земных персонажей. Вот некоторые примеры из очень многих. В «Хождении апостолов» апостол Андрей, увидев «жену нагу», пожелал, «да обисит жену сию за власы на аере, ... и абие ... восхити ю ангель и повеси за власы» (т. 2, с. 9). В «Исходе Моисееве» Бог, наказывая египтян, «наведе на землю их жабы; и пиюще воды, и внидаяху въ чрева их жабы, и тако в них кречаху» (т. 1, с. 248). В «Евангелии Иакова» была нарисована картина необычайной «застылости» на земле перед рождением Иисуса Христа: Иосиф «възревъ на землю, видевъ овца стояща; и видевъ делателя възлежаша, и беяху руки ихъ въ опаници (блюде), и взимающе, не приношаху къ устомъ своимъ, и жующе, не жваху; ... и възведе пастырь жезлъ свои ... и рука его дрѣжашеся горѣ; и възревъ въ потокъ, видехъ уста козлищъ прилежаша и не пиюща»<sup>1</sup>.

Образные описания поведения и свойств земных персонажей время от времени появлялись и здесь. Например, в апокрифах о Мельхиседеке этот персонаж родился из мертвой матери почти что взрослым («изыде отрокъ из мертвы Софонимы, и сядеше на одре ... и одеяние на нем ... бяше отрокъ свершенъ телом, глаголаше усты своими ... и славенъ взором» — т. 1, с. 27); а став взрослым, Мельхиседек превратился почти что в зверя («пришедъ въ

<sup>1</sup> Порфирьев И. Я. Апокрифические сказания о новозаветных лицах и событиях по рукописям Соловецкой библиотеки. СПб., 1890. С. 145.

чашу леса ... нагъ ... и хребеть бысть, яко же лвина кожа; корьмя же его бе верши дубное, а в воде место росу лизаша»)<sup>1</sup>.

Все подобные описания людей и предметов составители апокрифов использовали тоже ради впечатляющей выразительности, но не «страшности». Поэтому зрители этих чудес чаще удивлялись, чем устрашались.

Выразительные описания необычного поведения земных персонажей понадобились уже не для создания систематических «путеводителей», а, вероятнее всего, для накопления отрывочных эпизодов человеческой истории под патронатом небесных сил — как разрозненные дополнения к Библии. Другого объяснения подыскать не удастся.

Кроме выразительных эпизодов чудес в человеческой истории, в апокрифах существовала еще одна «история» — обыденная, бытовая. Упоминаний быта в апокрифах было немного. Изобразительность бытовых описаний достигалась иным способом, чем четыре предыдущих, — предметностью деталей, хорошо знакомых, как говорится, тысячу раз виденных читателями и поэтому мгновенно представимых, но на фоне чудесных событий. Так, апокрифы упоминают немало реальных хозяйственных предметов и домашних животных в благочестивых сюжетах (например, в «Откровении Авраама»: «напоихъ осла и положихъ ему сена» — т. 1, с. 34; в «Смерти Авраама»: «идете въ стадо, и приженете боровы, и заколите скоро, и сварите, да ядимъ и пиемъ... Налей рукомяю воды, да умью ноzi гостю сему»; а после «постла одръ ... възжег свещу и постави на светиле» — т. 1, с. 80—81; в «Исходе Моисееве»: «вшед над реку волу, возмутися вода» — т. 1, с. 250; в «Завете Нефталимове»: «Солнце не сквернитися, призирая на гнои и на каль, но обое исушаеть и отгонитъ смрадъ» — т. 1, с. 144).

Реальные хозяйственно-бытовые и природно-земные детали иногда проникали и во внеземной мир, внося свою лепту в выразительность описаний. Так, в «Хождении Богородицы по мукам» в аду «клокотаху, яко въ котле, и, яко морьская волны ... възсужаху» (т. 2, с. 26); в «Хождении апостола Павла по мукам» представляли «ангелы ... препоясаны златы поясы в чресла», а грешнику «волна огнена ударяше ... в лице, яко буря» (т. 2, с. 42, 51); в «Откровении Авраама» небесный путешественник углядел «ту мужа нагы ... и срамоту ихъ» (т. 1, с. 48). Но особенно любопытно

<sup>1</sup> Пам. СРЛ. СПб., 1862. Вып. 3 / Изд. подгот. А.Н. Пыпин. С. 23.

«Слово на Лазарево воскресение» (в краткой редакции, по определению М.В. Рождественской), где Давид сидит в аду, как в некоем звукопроницаемом помещении: «рече Давидъ ... седя в преисподнемъ аде: “Уже бо слышно — пастыри свирають у вертепа, а глас ихъ проходить адова врата, а в мои уши приходить; а уже слышу топотъ ногъ перскихъ коней...”»<sup>1</sup>.

Причина ненавязчивого проникновения бытовых мотивов в апокрифы оказывается фундаментальной. Ведь в основу всех изобразительных описаний в апокрифах, куда ни посмотришь, легла обыденная земная жизнь, но преобразованная авторской фантазией различными способами, из которых главным было сосредоточение составителей на необычных предметных деталях, на необычных действиях и на необычных качествах описываемых объектов. В результате, хотели того авторы или нет, апокрифы изображали три параллельных мира — страшный внеземной мир; удивительный земной мир, контактирующий с небесами; и менее заметный мир приземленный, контрастный чудесам. Так благодаря поэтике необычности появились «кирпичики» изобразительности и элементы образности с самого начала литературы Древней Руси.

Но это византийское наследие. Теперь рассмотрим, что же прижилось в оригинальной литературе Древней Руси — на материале пока лишь «Повести временных лет». И.П. Еремин и Д.С. Лихачев плодотворно исследовали «масштабную» поэтику этой летописи, однако не специально проблему ювелирной художественности ее описаний. Попытаемся кое-что добавить уже по нашей «микроскопической» теме.

Летописцы XI — начала XII вв. владели всеми пятью изобразительными способами выразительных описаний. Далекие внеземные миры летопись, естественно, не изображала предметно, а вот о необычном явлении на небе летопись упоминала не без выразительной необычной детали (например, под 1064 г.: «звезда превелика луче имущи, акы кровавы»<sup>2</sup>) и даже описывала образно (далее в той же летописной статье: «солнце пременися и не бысть светло, но, акы мясяць, бысть, — его же невелика глаголють снедаему сущю» — лист 164). Описания внешности бесов тоже выделялись образностью (бесы, которые «живуть в безднахъ, суть же образом черни, крилаты, хвосты имуще» — лист 179,

<sup>1</sup> Порфирьев И. Я. Указ. соч. С. 229.

<sup>2</sup> ПСРЛ. М., 1997. Т. 1 / Текст летописи подгот. Е.Ф. Карский. Стб. 164. Далее столбцы указываются в скобках.

под 1071 г.; а появляются на земле то «въ образе ляха в луде и носяща в приполе цветкы»; то как «уноши ... красна, и блистаща лице ею, акы солнце»; то «яко се много народъ с мотыками...», другоици бо ... въ образе медвежи» и пр. — 190, 192, 193, под 1074 г.). Воздействие же благих небесных сил требовало гиперболизации в описаниях (например, в бою «мнози человеци благовернии видеша крестъ над ... вои, възвышся велми» — лист 270, под 1097 г.; «бысть знаменье ... явися столпъ огнень от земля до небеси, а молнья осветиша всю землю и в небеси погреме в час 1 нощи, и весь миръ виде ... ангель бо сице является» — лист 284, под 1110 г.).

Земная жизнь изображалась в летописи, конечно, намного богаче, чем в апокрифах. Выразительные описания природных явлений, например ночи, содержали и необычные контрастные детали («бывши нощи, бысть тма ..., яко посветяше молонья, блещашеться оружье» — лист 148, под 1024 г.), и детали образные («акы пожарная заря, от вьстока, и уга, и запада, и севера; и бысть тако светъ всю ночь, акы от луны полны, светящся» — лист 276, под 1102 г.). То же происходило с лаконичным описанием необычных свойств предметов (например, корабли-вездеходы: «воставляти на колеса корабля ... въспя парусы, съ поля и идяше къ граду» — лист 30, под 907 г.); да и с описанием частей тела тоже (например: «взяша главу его, и во лбе его съдела ша чашо, оковаше лобъ его, и пяху из него» — лист 74, под 972 г.).

Но особенно много в летописи описаний людей и их деяний. Броско и сжато изображалась необычная, ненормальная внешность персонажа («детищъ ... бяшетъ бо сиць: на лици ему срамнии удове; иного нелзе казати срама ради» — лист 164, под 1065 г.). Господствовало в летописи изображение необычного, противоположного нормальному, поведения или состояния персонажей в материальном мире (так, «аще поехати будяше обьрину, не дадыше въпрячи коня, ни вола, но веляше въпрячи 3 ли, 4 ли, 5 ли женъ в телегу и повести обьрена» — лист 12). Целые народы вели себя странно («секуть гору, хотяще высечися; и в горе тои просечено оконце мало; и туде молвятъ, и есть не разумети языку ихъ; но кажють на железо и помавають рукою, просяще железа ... ножъ ли, ли секиру» — лист 235, под 1096 г.). Летописцы использовали и краткие образные зарисовки необычных, по их мнению, людских поступков и состояний (мусульманин в мечети «глядить семо и онамо, яко бешень» — лист 108, под 987 г.; парализован-

ный монах «на ноги нача вставати, акы младенець» — лист 194, под 1074 г.; растерявшийся князь «седаше, акы немъ» — лист 259, под 1097 г.) и т.д. и т.п.

Описания военных событий тоже получались гиперболическими и образными (вот некоторые примеры: плывет «бещисла корабль, покрыли суть море корабли» — лист 45, под 944 г.; вражеское войско в битве «сбиша ... акы в мячь, яко се соколь сбиваеть галице» — лист 271, под 1097 г.).

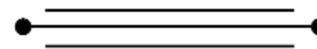
Наконец, преимущественно в воинских эпизодах с неожиданными поворотами сюжета упоминались хорошо знакомые и поэту хорошо представимые детали (например: князь во время сражения, когда «идяху стрелы, акы дождь ... ударенъ бысть подь пазуху стрелою на заборолехъ сквозе дску скважною — лист 272, под 1097 г.).

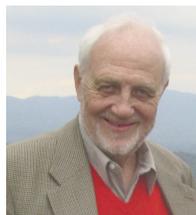
Чем объяснить такое изобилие в использовании предметных изобразительных средств летописцами и частоту выразительных описаний в «Повести временных лет», сопровождаемых упоминаниями эмоций и переживаний персонажей? Прямого влияния апокрифов на эти описания не наблюдается. Летописцами уже был накоплен свой литературный опыт. Стремления летописцев к образности как самоцели не существовало. Зачем же летописцы старались сделать свое повествование выразительным? Причина, вероятно, заключалась в «учительной» направленности «Повести временных лет». Летописцы вводили в свое повествование именно те изобразительные описания, которые давали повод для заключительных благочестивых оценок и для целых поучений, споров и обличений. Каким персонажи «живяху образом»: «прелюбодей бысть»; «живь в добродетели»; «бе прозорливъ»; «согрешихом и казними есмы» и т. д. Что ниспосылает Бог: «велико спасенье Богъ створи»; «се же Богъ показа на наказанье княземъ русьскимъ»; «на поруганье бесу» и пр. Или извлекался урок на будущее: «кто мать не послушаеть, — в беду впадаеть ... смерть прииметь»; «зло встанеть на нас» и т. п.

В заключение для полноты картины укажем на еще одно повествовательное средство в летописи, выразительное уже не за счет изобразительности и не благодаря предметным деталям. Это выражения простые, однако производящие впечатление своей скрытой авторской экспрессией, внутренней оценкой (обычно отрицательной) необычных действий и состояний персонажей. В апокрифах, не рассказывающих о делах земных, почти не найти подобных выражений. Зато в «Повести временных лет» их нема-

ло, особенно когда речь шла о семейных взаимоотношениях князей (например: «пойде Ярополкъ на Олга, брата своего»; «залеже жену братьню ... не по браку», «убиите брата моего» и пр. — листы 74, 78, 132, под 977, 980, 1015 гг. Осуждение в этих фразах выразилось лишь подспудно и лишь косвенно поддерживалось контекстом). Бесовское воздействие на людей тоже обозначалось такими экспрессивными фразами («лежаще оцепъневъ, и шибе имь бесъ» — лист 179, под 1071 г.; бесы «начаша имь играти» — лист 193, под 1074 г. и др.)

Старейшие апокрифы и старейшая древнерусская летопись показывают, что изобразительные описания были исконной и всегдашней принадлежностью древнерусской литературы, использовались авторами для выразительности повествования, но с самыми разными целями — познавательными, нравочительными, политическими.





А.Н. Петров

## Утопия и антиутопия в русской эмигрантской поэзии 20-х — 30-х годов XX века<sup>1</sup>

Мы находимся в Бостоне, а на дворе 2013 год. В этом городе тринадцать лет назад должен был наступить золотой век, то есть в нем социалистическая утопия должна была воплотиться в жизнь. Мы являемся свидетелями того, что пророчество Эдварда Беллами 1888 г. все же не сбылось и что его роман «Глядя назад: 2000—1887» остался в жанре утопическом, а не в жанре (если таковой существует) литературы исполненных предвидений. В конце XIX в. этот утопический роман был воспринят как призыв к действию и способствовал созданию более чем ста (162) общественных клубов соответствующего профиля, он стал одним из знаменитейших тогда американских бестселлеров.

Для утопии, как и для ее куда более молодой сестры антиутопии (Джон Стюарт Милль, 1868 г.), полной противоположности первой (это как белое и черное), весьма возможными являются концепты пространства и времени. Само слово «утопия» имеет два толкования, одно из которых — «место», однако относительно другого мнения расходятся: оно означает несуществующее, по крайней мере в действительности, место. Когда

<sup>1</sup> В основу статьи положен доклад, прочитанный на научном симпозиуме в Бостоне в ноябре 2013 г.

речь идет о концепте времени, утопия связывается и с прошлым, и с будущим, а в новейшие времена, особенно в тоталитарных и авторитарных обществах, и с настоящим. Для антиутопии в революционных обществах концепт отодвигается в прошлое и от *своего* к *чужому*. Наречие *там* для пространства, в которое помещалась утопия (описывалось ли оно как остров, город или государство), в авторитарных и, особенно, тоталитарных обществах, вытесняло наречие *здесь*. Двадцативековая утопия в таких обществах приобрела статус действительности (*сегодня*) или наверняка *завтра*, тогда как время антиутопии — там (*сегодня*), здесь (*вчера*).

Термины *утопия* и *антиутопия* приобретают различные атрибуты: мифологический или религиозный (земля обетованная); общественный (Платон, Мор, Кампанелла) — причем как политический и технократический; природный, пасторальный, а как его противоположность индустриально загрязненный, опустошенный, элиотовский — «пустая земля»; психологический, подчеркнуто коллективный или реже эмоциональный.

Термины *утопия* и *антиутопия* оказались в центре внимания особенно во времена якобы претворенных в жизнь, или, по крайней мере, осуществимых утопий. В них верили и в подобных проектах принимали участие общественные течения XX в. — фашизм, национал-социализм, коммунизм, даже и капитализм «демократического сна», национальных интересов и глобальных ценностей. Определения утопии и антиутопии предлагали (кроме идеологов) социологи, философы, теологи, теоретики литературы — З. Фрейд, Г. Маркузе, Т. Адорно, Г. Зиммель, К. Манхейм, Э. Блох, П. Риккер, М. Бубер, Б. Шмидт, М.К. Букер, Г.В. Флоровский, С.В. Занин, Б.А. Ланин, Б. Невский и др. Революции и мировые войны XX века вызвали и возрождение фантастических, или лишь отчасти фантастических жанров, каким является и антиутопический. В XX веке созданы романы и фильмы-антиутопии; упомянем здесь лишь имена романистов Г. Уэллса, Е. Замятина, О. Хаксли, А. Платонова, Дж. Оруэлла и режиссеров Ф. Ланга, С. Кубрика, Ф. Трюффо, С. Спилберга, Ф. Бондарчука.

Тема моего сообщения — «Утопия и антиутопия в русской эмигрантской поэзии 20-х — 30-х годов XX в.» Эта тема не привлекала пристального внимания историков и теоретиков литературы. Роману всегда принадлежало абсолютно привилегированное положение в жанре утопической и антиутопической литературы, так что исследования эмигрантской литературы

тоже в основном были сосредоточены на романе и прозе вообще. И.Б. Ланин в статье «Антиутопия в литературе русского зарубежья» также полностью обходит поэзию и поэтов, упоминая только романы и их авторов, таких как Е. Замятин, П. Краснов, И. Наживин, В. Набоков, А. Зиновьев, В. Аксенов, В. Войнович, Ю. Алешковский, А. Гладилин. И разбирает он только их утопические и антиутопические произведения.

Однако утопическая, и особенно антиутопическая, тематика имеет в русской поэзии долгую и богатую традицию. Эта традиция может быть узнана в поэзии А. Блока, хотя бы в двух ее фазах, тезисе и антитезисе; традиция уходит своими корнями в поэзию Владимира Соловьева. Особенно впечатляет соловьевская поэзия антитезиса, возникающая в стихотворении «Размышление о неизменности законов природы» (1889); традиция продолжается в стихотворении Блока «Ночь, улица, фонарь, аптека». Это системное стихотворение о «страшном мире» как перевернутой утопии; традиция через Даниила Хармса и обэриутов прослеживается до Евгения Кропивницкого, Яна Сатуновского, Николая Глазкова, Игоря Холина, Генриха Сапгира; ее можно найти и у других самиздатовских поэтов абсурда.

В страшном антиутопическом мире русской поэзии присутствуют концепты и времени, и пространства, но акцент сделан на концепте времени. Время движется по замкнутому кругу, все повторяется, надежды на перемены нет, ибо горизонт будущего вообще не существует. Мир неизменен, поскольку «неизменны законы природы» (Соловьев), а у Блока «...бессмысленный и тусклый свет... все будет так. Исхода нет... и повторится все, как встарь ...» («Ночь, улица, фонарь, аптека», 1912).

В русской эмигрантской поэзии, создаваемой между двумя мировыми войнами, также присутствуют концепты времени и пространства, но акцент, конечно, на пространстве. Сам термин подразумевает пространственное перемещение из точки А в точку Б. Переход из первой точки, а она является государством, отечеством, родиной, на новое место жительства может быть добровольным (экономическая эмиграция) или вынужденным, как это было с русской эмиграцией после Октябрьской революции. Вот почему в эмигрантской поэзии пространство раздвоено или, лучше сказать, разделено надвое. Из первого отправлялись любым транспортным средством — пароходом, поездом, но это был путь без возврата. А возвращение страстно желалось, ведь в сознании эмигрантских поэтов первого поколения отъезд вос-

принимался как временный, и поэтому новое пространство возникало в образе железнодорожной станции или пристани.

Судьба поэтессы Лидии Алексеевны Девель (Алексеевой), которая родилась в Двинске Витебской губернии в 1909 г. и умерла в Нью-Йорке в 1989-м, примечательна не только тем, что она, как и многие другие русские поэты (В. Набоков, например), была вынуждена менять место жительства, перемещаясь из государства в государство и даже с континента на континент, но и тем, что она чувствовала себя дважды эмигранткой. Оказавшись после России в Югославии, она окончила здесь Белградский университет, была преподавателем, писала и публиковала стихи, а перед концом Второй мировой войны вновь была вынуждена бежать от коммунистов из страны, которую считала своим новым домом, и подвергаться мучительным испытаниям в лагерях для перемещенных лиц, прежде чем, приехав, наконец, в Америку, стала там известной поэтессой. Может быть, эти вынужденные переселения и побудили русскую поэтессу представить эмигрантский и блоковский «страшный мир» образами перрона и пристани; ее поэзия — как письмо в бутылке, брошенной в море.

... Или это мы летим неистово,  
Или это нас волна несет?  
Так порою отплывают пристани,  
А стоит идущий пароход.  
(«Все, во что мы верили, не верили»)

Вся жизнь прошла, как на вокзале, —  
Толпа, сквозняк, нечистый пол,  
А тот состав, что поджидали,  
Так никогда и не пришел.

Уже крошиться стали шпалы,  
Покрылись ржавчиной пути, —  
Но я не ухожу с вокзала,  
Мне больше некуда идти...

... И брошу в мир, как на последний суд,  
В бутылке запечатанное слово —  
И, может быть, у берега родного  
Она пристанет, и ее найдут.

(«Прощаясь мирно с радостью земною»).

Родной берег — это, конечно, Россия. Родина у этой, вообще говоря, аполитичной поэтессы появляется как сознательная или подсознательная утопия. Однако коммунистическая Россия, хотя это и не высказано прямо, не является страной идеального общества, идеальных отношений и идеальных людей у власти.

Примечательно соотношение утопического и антиутопического и в эмигрантских стихотворениях Саши Черного. У сатирического поэта и прежде (на родине), и теперь (во Франции) пустырь на периферии Парижа, превращенный в пепелище находившейся здесь фабрикой (следовательно — не только классическое природное, но и общественное антиутопическое пространство), приобретает характеристики утопии. Очевидно, что это *здесь* — опять-таки косвенным образом — сравнивается с тем *там*, сознательно, однако и подсознательно, забытым:

...Какой магнит нас всех сюда привлек:  
Собак бродячих, нищего седого,  
Худую женщину, с ребенком и меня?  
Бог весть. Но это пепелище в этот час  
Всего на свете нам милее...

(«Пустырь», 1930)

Достаточно увидеть цветок, похожий на тот — на родине, чтобы к поэту по-прустовски вернулось утраченное время и почти забытая родина. Несколько цветков поэт уносит домой, чтобы они недолго погостили на его письменном столе.

Если в стихотворении Саши Черного расцвел чертополох, то у Марины Цветаевой эта роль принадлежит рябине, причем в одном из наиболее противоречивых, а значит, для Цветаевой и наиболее характерных стихотворений с темой русской земли — «Тоска по родине...». До этого стихотворения 1934 г. Цветаева написала несколько замечательных стихов на тему России, почти главную тему всей русской эмигрантской поэзии двадцатых и тридцатых годов прошлого века. В нескольких таких стихотворениях Цветаева предстает поэтом психологического апокалипсиса. В стихотворении «Родина» (1932) расставание с Россией превращает даль в новую родину, но эта новая родина все же чужбина («чужбина... чужбина... родина моя»), и потому:

Даль, прирожденная, как боль,  
Настолько родина и столь —  
Рок, что повсюду, через всю  
Даль — всю ее с собой несусь!

Весной 1925 г. Цветаева написала еще два стихотворения того же апокалиптического жанра. О вызванном эмиграцией расколе с теми, кто были ее ближайшим и, очевидно, поэтическим *мы* (стихотворение посвящено Б. Пастернаку), Цветаева пишет как о событии высшего трагизма, разделяя все важные слова дефисами. Эти стихи по своей художественной ценности принадлежат к числу лучших (и не только на русском языке), посвященных изгнанию:

Рас-стояние: версты, мили...  
Нас рас-ставили, рас-садили,  
Чтобы тихо себя вели,  
По двум разным концам земли.

Рас-стояние: версты, дали...  
Нас расклеили, распаяли,  
В две руки развели, распяв,  
И не знали, что это — сплав

Вдохновений и сухожилий...  
Не расОрили — рассорИли,  
Рассслоили ...  
Стена да ров.

Расселили нас как орлов-  
Заговорщиков: версты, дали...  
Не расстроили — растеряли.  
По трущобам земных широт  
Рассовали нас, как сирот.

Который уж, ну который — март?!  
Разбили нас — как колоду карт!

В стихотворении, начинающемся почти традиционно — «Русской ржи от меня поклон», — находим отчасти загадочные, но совершенно очевидно зловещие строки: «беды и блажи на сердце» ... «дай мне руку — на весь тот свет! / Здесь — мои обе заняты». Руки заняты чем? Приготовлениями к уходу на «тот свет»? И если уже упомянутое стихотворение 1934 г. начинается традиционными строчками о тоске по родине — характерном для эмигрантской поэзии чувстве, то дальше родина предстает как разоблаченный обман:

Тоска по родине! Давно  
Разоблаченная морока!  
Мне совершенно все равно —  
*Где* — совершенно одинокой

Быть...

...Не обольщусь и языком  
Родным, его призывом млечным.  
Мне безразлично — на каком  
Непонимаемой быть встречным!..

...Всяк дом мне чужд, всяк храм мне пуст,  
И всё — равно, и всё — едино.  
Но если по дороге — куст  
Встает, особенно — рябина...

(3 мая 1934 г.)

В тридцати шести строках, глубоко апокалиптических, стихотворение полемизирует с любым утопическим видением родины, покинутой или недавно приобретенной. И все же — проливают ли два последних стихотворения утопический свет на предшествующие стихи? Цветаева неслучайно закончила характерным для нее отточием: интерпретация стихотворения как выражения резко противопоставленных эмоций — одних, данных в высказываниях, выносящих приговор, а других, данных лишь намеками, — не лишена основания.

Цветаева не из поэтов с одним единственным представлением о России, эмиграции и мире. Но в своих стихах-завещаниях из цикла «Стихи к Чехии» она не оставила места сомнениям по поводу того, что думает о мире, который собирается добровольно покинуть:

... О черная гора,  
Затмившая — весь свет!  
Пора — пора — пора  
Творцу вернуть билет.

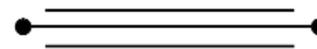
Отказываюсь — быть.  
В Бедламе нелюдей  
Отказываюсь — жить.

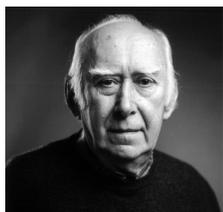
С волками площадей  
Отказываюсь — выть.  
С акулами равнин  
Отказываюсь плыть —  
Вниз — по теченью спин.

Не надо мне ни дыр  
Ушных, ни вещей глаз.  
На твой безумный мир  
Ответ один — отказ.

(15 марта — 11 мая 1939 г.)

В этих стихах антиутопия нанесла окончательное поражение утопии. И это антиутопия не эмигрантского, а универсального порядка.





В. Урошевич

## Анри Мишо и Даниил Хармс: возможное сопоставление

Когда я впервые читал Даниила Хармса, а это было более тридцати лет тому назад, у меня возникли ассоциации с текстами Анри Мишо. Позднее, при повторном чтении, появилось желание попытаться обнаружить более тесную связь между ними. В результате я укрепился во мнении, что между произведениями двух этих писателей, принадлежащих разным национальным литературам и разным культурным традициям, есть легко улавливаемая близость.

Первым, что позволяет сравнивать Мишо и Хармса, является форма произведений. В творчестве того и другого видное место занимает прозаическая миниатюра. Это уже не стихотворение в прозе девятнадцатого века, но все еще не то, что через несколько десятилетий станет постмодернистским мини-рассказом. Во всяком случае, как раз в то время, когда эти тексты появляются в обеих национальных культурах — и во французской и в русской, такая прозаическая форма встречается очень редко.

Второе, что сближает этих авторов, надо искать в области стиля и языка. В обоих случаях мы имеем преднамеренно депозитизированное повествование, сведенное к самым необходимым констатациям и очень краткому описанию ситуаций, обнажен-

ность которых скорее всего происходит из-за потери иллюзий относительно смысла всякого искусства.

И третье сходство — это тематика и сюжеты: жестокость, совершенно неприкрытая и ничем не вызванная. И как раз тут произведения обоих писателей необыкновенно схожи, вплоть до полного совпадения. Оно иногда просто поразительно.

Например, Анри Мишо в тексте «Mes occupations», напечатанном в сборнике «Mes propriétés» (1929) пишет:

*Je peux rarement voir quelqu'un sans le battre. D'autres préfèrent le monologue intérieur. Moi, non. J'aime mieux battre.*

*Il y a des gens qui s'assoient en face de moi au restaurant et ne disent rien, ils restent un certain temps, car ils ont décidé de manger.*

*En voici un.*

*Je te l'agrippe, toc.*

*Je le pends au portemanteau.*

*Je le décroche.*

*Je le repends.*

*Je le redécroche.*

*Je le mets sur la table, je le tasse et l'étouffe.*

А вот начало одного текста Хармса, без названия, написанного в 1939 г.:

*Когда я вижу человека, мне хочется ударить его по морде. Так приятно бить по морде человека!*

*Я сижу у себя в комнате и ничего не делаю.*

*Вот кто-то пришел ко мне в гости, он стучится в мою дверь.*

*Я говорю: «Войдите!» Он входит и говорит: «Здравствуйте! Как хорошо, что я застал вас дома!» А я его стук по морде, а потом еще сапогом в промежность. Мой гость падает навзничь от страшной боли. А я ему каблуком по глазам! Дескать, нечего шляться, когда не звали!*

В сборнике «La nuit remue», напечатанном в 1935 г., у Мишо есть миниатюра под названием «L'Age héroïque». Она начинается так:

*Le Géant Barabo, en jouant, arracha l'oreille de son frère Poumapi. Poumapi ne dit rien, mais comme par distraction il serra le nez de Barabo et le nez fut emporté.*

*Barabo en réponse se baissa, rompit les orteils de Poumapi et après avoir d'abord feint de vouloir jongler avec, les fit disparaître prestement derrière son dos.*

*Poumapi fut surpris. Mais il était trop fin joueur pour en rien marquer. Il fit au contraire celui que quelques orteils de moins ne prirent pas.*

*Cependant, par esprit de riposte, il faucha une fesse de Barabo.*

*Barabo, on peut le croire, tenait a ses fesses, a l'une comme a l'autre. Cependant, il dissimula son sentiment et reprenant tout de suite la lutte, arracha avec une grande cruauté unie a une grande force la mâchoire inférieure de Poumari.*

А вот как Хармс описывает подобное жестокое развлечение в коротком отрывке, написанном в 1936 г., который называется «История дерущихся»:

*Алексей Алексеевич подмял под себя Андрея Карловича и, набив ему морду, отпустил его.*

*Андрей Карлович, бледный от бешенства, кинулся на Алексея Алексеевича и ударил его по зубам.*

*Алексей Алексеевич, не ожидая такого быстрого нападения, повалился на пол, а Андрей Карлович сел на него верхом, вынул у себя изо рта вставную челюсть и так обработал ею Алексея Алексеевича, что Алексей Алексеевич поднялся с полу с совершенно искаленным лицом и рваной ноздрей. Держась руками за лицо, Алексей Алексеевич убежал.*

Или, например, подобная ситуация у Хармса в прозаической миниатюре 1937 г. Она называется «Грязная личность»:

*Сенька стукнул Федьку по морде и спрятался под комод.*

*Федька достал кочергой Сеньку из-под комода и оторвал ему правое ухо.*

*Сенька вывернулся из рук Федьки и с оторванным ухом в руках побежал к соседям.*

*Но Федька догнал Сеньку и двинул его сахарницей по голове.*

*Сенька упал и, кажется, умер.*

*Тогда Федька уложил вещи в чемодан и уехал во Владивосток.*

Но о том, что совпадения относятся не только к таким ситуациям, свидетельствует, например, текст Анри Мишо «Naissance» из книги «Un certain Plume» (1930). Он начинается так:

*Pon naquit d'un œuf, puis il naquit d'une morue et en naissant la fit éclater, puis naquit d'un soulier; par bipartition, le soulier plus petit a gauche, et lui a droite, puis il naquit d'une feuille de rhubarbe, en même temps qu'un renard; le renard et lui se regardèrent un instant, puis filurent chacun de leur côté. Ensuite, il naquit d'un cafard, d'un œil de langouste, d'une carafe...*

У Хармса есть цикл под названием «Я родился...», написанный в 1937 г. Там мы читаем:

*Я родился в камыше. Как мышь. Моя мама меня родила и положила в воду. И я поплыл. Какая-то рыба, с четырьмя усамы на носу,*

*кружилась около меня. Я заплакал. И рыба заплакала. Вдруг мы увидели, что плывет по воде каша. Мы съели эту кашу и начали смеяться. Нам было очень весело. Мы плыли по течению и встретили рака...*

Читая параллельно этих писателей, мы найдем огромное количество таких неожиданных совпадений. Нашей целью не является перечисление всех, а приведенные достаточно подтверждают близость этих писателей. Но интересен сам вопрос о происхождении сходства.

Французский писатель Анри Мишо родился в 1899 г. в Бельгии. В 1922-м начинает писать и в том же году переезжает в Париж. После того как он напечатал десяток книг, которые не принесли ему никакой известности, внимание на него обратил Андре Жид в своей статье «Давайте познакомимся с Анри Мишо», напечатанной в 1941 г. С тех пор писатель находится на вершине французской поэзии двадцатого века. Но, несмотря на всемирную славу, он и дальше будет жить очень замкнуто, скрыто от внимания общественности, посвящая свои творческие силы в равной степени литературе и живописи. Умирает Мишо в 1984 г. и в своем завещании выражает желание, чтобы о его смерти было объявлено лишь после погребения.

Русский писатель Даниил Иванович Хармс (настоящая фамилия Ювачев) родился в 1905 г. в Петербурге. В литературе появляется к 1925 г., начинает печататься в 1926 г. В 1927-м он с группой писателей-единомышленников создает группу ОБЭРИУ (Объединение реального искусства). Из всех его произведений печатаются только стихи для детей. В 1931 г. был впервые арестован из-за литературной деятельности группы ОБЭРИУ; десять лет спустя, в 1941 г., его снова арестовывают, и в следующем — 1942-м — он умирает в тюремной больнице. С его произведениями русская литературная общественность начинает знакомиться лишь с 1962 г.

Если сопоставить годы, когда работали эти писатели столь разной судьбы и биографий, и произведения, подтверждающие их близость, станет ясно, что Мишо во всех случаях опережает Хармса.

Но могли ли книги Мишо быть известны Хармсу?

Имея в виду политические обстоятельства того времени — вторая половина двадцатых и тридцатые годы, — почти невозможно предположить, чтобы такого рода литература, которую создавал Мишо, была известна в Советском Союзе. Также нет

следов переводов Мишо на русский язык, подлинники же (это ясно) не могли доходить до библиотек, доступных Хармсу. Впрочем, Хармс, по высказываниям его знакомых и близких ему людей, а также по записям в дневниках, не читал на французском языке; существуют даже его отрицательные высказывания о французах и о французской культуре вообще.

Хармс хорошо владел немецким и английским языками; поэтика абсурда пришла к нему с произведениями английского поэта девятнадцатого века Эдварда Лира (1812–1888), автора «Книги нонсенса», и с «Алисой в Стране чудес» Льюиса Кэрролла (1832–1898). В своих записях Хармс выражает огромное восхищение произведениями экспрессиониста Густава Майринка (1868–1932), но трудно найти какую-либо связь австрийского автора эзотерических и фантастических романов с творчеством русского писателя. Также необходимо принять во внимание и гротескную фантастику Гоголя как своеобразную традицию, оказавшую некоторое влияние на творчество Хармса.

Мишо принадлежит совсем другой традиции; его великим предком является «граф» Лотреамон (1846–1874): от него он возьмет жестокость, холод отчаяния, совершенную безнадежность человеческой судьбы и одиночество человека в мире.

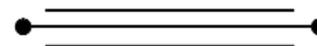
Очевидно, что даже линии традиций, которым принадлежат эти два писателя, не пересекаются.

А все же их близость очевидна. Остается вопрос: откуда она?

Описания жестокости в произведениях обоих писателей не совпадают только в деталях — изображений драк в мировой литературе огромное количество. То, что является общим у них в этих сценах, — это насилие ради насилия, насилие, порождающее насилие, и — самое важное — готовность коллективного сознания (это выражается в самом тоне повествования и присутствует у обоих авторов) принять это насилие как нечто вполне обычное и нормальное. Не повышая эмоциональную температуру, не поражаясь этой жестокости и на первый взгляд даже как будто бы ее не осуждая, и Мишо и Хармс выносят на показ эти ужасные, бессмысленные и кровавые действия как нечто обыденное. Это, разумеется, не их субъективный взгляд — они, по существу, своим холодом и объективизмом отражают общественные настроения, общий тон времени.

Перед нами, несомненно, пример того, что в сравнительном литературоведении называется типологической аналогией: два писателя, разделенные непреодолимыми политическими и идео-

логическими барьерами, приходят в творчестве к одному и тому же. Причину сходства между этими двумя авторами нужно искать в моральном климате Европы двадцатых — тридцатых годов, который распространялся и на страны с различными политическими системами. Очевидно, что в те годы насилие становится чем-то привычным, и это можно почувствовать не только в темах Мишо и Хармса, но и в самом тоне их произведений. Посредством на первый взгляд холодного, незаинтересованного, объективистского тона, оба писателя передают по существу свой ужас перед переменами отношений между людьми, перед отсутствием сочувствия, перед абсурдами нового, дегуманизованного мира. Так, в разных концах Европы, в двух разных национальных литературах формируется одинаковое художественное видение, чутко реагирующее на тождественные явления и на тождественные формы, которыми дух эпохи себя проявляет.





Е. Севен

## Время в жанре биографии

**В** современной документальной литературе, в частности в биографии, проблема времени в тексте получает новую перспективу. Биография наиболее открыта исследованию принципов повествования хотя бы потому, что здесь, в отличие от многих произведений литературы художественной, у нас есть возможность обращаться к «чистой фабule», а именно — к событиям конкретной человеческой жизни, то есть к материалу, из которого биограф может «выстроить» свой собственный сюжет. Биография близка к жанру мемуаров и к жанру автобиографии. Биография предполагает большую «степень достоверности» и ответственности пишущего за достоверность фактов. Ее пишет литератор, историк или исследователь, тогда как автобиография, при всей возможной «бесхитростности» повествования от первого лица, отражает то, что автор считает важным в собственной жизни (при этом его мнение может разниться с точкой зрения биографов). Еще Татищев отметил эту особенность мемуарной литературы, говоря о степени личной заинтересованности в сообщении графа Матвеева о стрелецком бунте: «Сильвестр Медведев, монах Чудова монастыря, и граф Матвеев, описали стрелецкий бунт, — говорит он в «Истории Российской», — токмо в сказаниях по страстям весьма несоглас-

ны и более противны, потому что графа Матвеева отец в оном стрельцами убит, а Медведев сам тому бунту участник»<sup>1</sup>. Мемуарная литература может служить историческим материалом для биографии, но нуждается в проверке и экспертизе. Биография в какой-то мере и становится этой экспертизой, поскольку сопоставляет множество мемуарных источников, сравнивает их с записками современников, обрабатывает множество «сырых фактов».

Исследование биографии позволяет выяснить, как новые концепции времени, отказ от соблюдения хронологического порядка событий, оказываются важны в создании документального текста, в организации биографического материала.

### Концепции времени

Прежде чем говорить о проблеме времени на примере биографии отца и сына Тарковских, кратко обозначу новаторские концепции времени, которые стали популярны в XX в. и оказали влияние на искусство.

Концепция необратимости времени научно была объяснена в начале XX в. Время было названо четвертым измерением пространства, которое отличается от остальных трех тем, что необратимо (анизотропно). Г. Рейхенбах<sup>2</sup> описывает необратимость времени через второе начало статистической термодинамики, которое гласит, что в замкнутых системах степень неопределенности — хаос, «беспорядок», то есть энтропия, — может только увеличиваться. С этим спорит концепция времени, называемая семиотической, или эсхатологической. Вектор времени, согласно ей, как бы направлен в противоположную от энтропии сторону. И прошлое, и будущее в этой концепции рассматриваются как знаковая система. И знаки следуют один за другим, в определенной последовательности от полного хаоса — к гармонии. Эта концепция времени получила свое воплощение в ранней христианской философии и была использована в ряде философских теорий XX в., например, в работах П. Тейяра де Шардена, у которого, кстати, Арсений Тарковский искал ответы на главные, «проклятые» вопросы бытия.

<sup>1</sup> В. Татищев. История Российская. Часть первая. Электронное издание на сайте istclub.ru.

<sup>2</sup> Ганс Рейхенбах — философ-позитивист. Подробнее о временной необратимости см. в его работе «Направление времени» (М., 1962).

Необратимое и эсхатологическое время — это полярные концепции, но имеющие один общий признак. Время в них одномерно и линейно: идет ли оно от хаоса к гармонии или от гармонии к энтропии. Однако в XX в. зародились и другие концепции многомерного времени. В 1960-х гг. Джон Мак-Таггарт<sup>1</sup> создал статическую концепцию времени, согласно которой не время движется, а мы движемся во времени. Интересна и концепция Уильяма Данна (1930-е гг.)<sup>2</sup>: для каждого человека время имеет как минимум два измерения. В одном измерении он живет. В другом, доступном человеку при измененном сознании (сновидения, галлюцинации, видения), — он наблюдает. У него появляется возможность передвигаться по времени, как по пространству, — время наблюдателя *пространственноподобно*.

Время Данна многомерно, серийно, поскольку каждый человек, наблюдающий за событием, прибавляет к четвертому измерению пространственно-временного континуума Эйнштейна пятое, пространственноподобное, а если за ним наблюдает другой человек, то это будет новое, шестое измерение — и так до бесконечности; воплощением этой концепции является абсолютный всемерный наблюдатель — Бог. Серийное время наполнило произведения литературы и кино XX в. и воплотилось в риторическом построении, которое можно назвать «текст в тексте». И документальные тексты мемуаров отразили эту концепцию, ведь время важно во всем, что связано с памятью, с работой памяти, и легко согласиться, что вспоминающий чаще всего оказывается именно наблюдателем по отношению к своему прошлому. Понятие *серийности* сыграло большую роль в культуре XX в., и серийность стала популярным способом постижения реальности именно в XX в.

Показательны в данном случае размышления Борхеса о Дон Кихоте. Борхес цитирует американского философа Дж. Ройса: если на территории Англии построить огромную ее карту и если она будет включать в себя все детали, то неизбежно она должна будет включить в себя и самое себя (и вновь самое себя, ad finitum). Бесконечность подобных сдвигов позволяет, как счи-

<sup>1</sup> Концепция Дж. Мак-Таггарта (McTaggart) зародилась в русле идеализма британской философии начала XX в.; см. его работы 1965 г., а также работы Ф.Х. Брэдли 1969 г. (Bradley. Appearance and reality. Ox., 1969).

<sup>2</sup> См. работы Дж.У. Данна 1920–1930-х гг. (Dunne J.W. An Experiment with time L., 1920; The Serial Universe L., 1930).

тает Борхес, предположить, «что если вымышленные персонажи могут стать читателями и зрителями, то мы по отношению к ним читатели и зрители тоже, возможно, вымышленные»<sup>1</sup>. Замечание Борхеса косвенно указывает на связь концепции серийного времени и проблемы воспоминания в литературе. Действительно, когда «реальный человек» становится героем воспоминания, он, можно сказать, заново и неизбежно «вымысливается», даже если это воспоминание — его собственное. Неслучайно писатели так подчеркивают значимость момента осознания человеком воспоминаний (героев Набокова охватывает радость охотника, когда им удается «подглядеть чье-то будущее воспоминание»). Неслучайно и то, что в произведении размываются уровни реальностей писателя, читателя и персонажа, когда они перебирают в памяти свои воспоминания.

С необратимостью времени стала спорить еще и концепция неомифологизма, которая вернула времени цикличность, сделав равноценными прошлое, будущее и настоящее. Оказалось, что, читая литературные произведения XX в., мы порой не можем сказать, где в произведении фабула и сюжет различаются, а где действие забегает вперед. Нельзя восстановить «истинную» хронологическую последовательность событий, поскольку в прозе XX в. — в романах Пруста, Джойса, Борхеса, Белого, Музиля, Набокова, Фаулза, Кортасара, Мураками — мы имеем дело с нелинейным, неклассическим пониманием времени и с «релятивистским» понятием истины. Сюжет становится «сюжетом-стилем», а проза, по выражению Саши Соколова, — «прозией». В новых литературных стилях, пришедших в прозу XX в. на смену традиционному повествованию, реализуются концепции нелинейного, неклассического, обратимого времени. Важнейшей фигурой в литературе, по мнению А.М. Пятигорского, становится фигура рассказчика-наблюдателя (что отсылает нас к философии наблюдателя, или к «обсервативной философии», когда именно от наблюдателя зависит результат эксперимента).

### Своеобразие жанра биографии

Понятие времени для осознания метаморфоз биографии и особенностей этого промежуточного жанра в литературе в

<sup>1</sup> Борхес Х. Л. Проза разных лет. М., 1984. С. 213.

последнем столетии становится важным. К чему подошла биография как жанр ныне?

Л. Гинзбург как-то заметила, что документальная литература не пересаживает готовый характер, а, как всякая литература, его строит<sup>1</sup>. Это высказывание касается и современной биографии. Многие биографии сегодня напоминают художественный роман, и есть соблазн допустить, что жанр развивался от простого к сложному. Однако даже в ранних своих формах биография не была привязана к строгой хронологической последовательности событий: скажем, биографии двенадцати цезарей римского историка Светония выстроены как сравнительная система, а биография в христианстве — агиографична, в ней все подчинено жестким литературным канонам «жития». То есть даже в древних образцах этого жанра мы не найдем «простого» перечисления фактов и событий.

Биограф берет фактический, объективный материал и может использовать его по своему усмотрению. Следовательно, биография — творческое произведение, погруженное в контекст современной биографу литературы. К этой проблеме относятся слова М.М. Бахтина: «Предмет гуманитарных наук — выразительное и говорящее бытие. Это бытие никогда не совпадает с самим собою и потому неисчерпаемо в своем смысле и значении», а, следовательно, «критерий здесь не точность познания, а глубина проникновения»<sup>2</sup>.

Ю.М. Лотман заметил, что человек может строить свою жизнь знаково, чаще всего подражая жизни другого человека или мифического героя. Образ этой другой жизни становится настолько связан с судьбой человека, что ведет к появлению нового прозвища — так в XVIII в. М.В. Ломоносова прозвали «российский Пиндар», а Екатерину Вторую — «российская Минерва». «Российскому Катону» посвящена работа Ю.М. Лотмана. В ней он показывает, что А.Н. Радищев отождествлял себя с этим политическим деятелем Древнего Рима, равнялся на его подвиги и в итоге покончил с собой так же, как и Катон Утический, ибо так же, как он, понимал «принцип внутренней свободы». В XX в. «жизнестроительство» в биографии утверждается как основа жанра.

<sup>1</sup> Гинзбург Л. О психологической прозе. Л., 1977. С. 191.

<sup>2</sup> Бахтин М.М. К философским основам гуманитарных наук // Собр. соч. Т. 5. М., 1997. С. 7.

### Проблематика современной биографии

Проблематику современной биографии рассмотрим на материале книги А. Лаврина и П. Педиконе «Тарковские: отец и сын в зеркале судьбы» (М., 2008. Далее — «Тарковские»).

Символизм оказал большое влияние на Тарковских. Идея снятия оппозиции между творчеством и жизнью, их отождествления — важна для понимания их биографий. Рассказать о жизни Тарковских через призму их творчества, выделить в ней знаковые события помогает выбор концепции времени. Проблема времени из композиционной становится философской. Вступительная глава книги названа «Пространство времени». Здесь авторы указывают на то, что книга эта — «вне общепринятых жанровых границ». В ней они отказываются от строгой временной последовательности в тексте и объясняют, что будут писать «в том на первый взгляд случайном, ассоциативном ключе, которым и предопределена высшая логика бытия». Историческая фабула разворачивается через «свершения века». Лейтмотив биографии, говоря словами Арсения Тарковского, «переключка памяти с судьбою».

Время идет вспять от первой главы биографии до второй, которые озаглавлены «Пунктир. Москва—Голицыно—Перedelкино. 1977—1989» и «Родословная. Тарковские». Этот временной скачок нужен авторам, чтобы на уровне структуры показать важность определенного момента не только в жизни героев, но и в жизни биографов. В 1977 г. А. Лаврин знакомится со стихами Тарковского, а в 1978 г. встречается с поэтом лично. Можно сказать, герой биографии Арсений Тарковский возникает в жизни биографа. И значимость этого момента передана его возвышением в «пространстве времени». Следующая глава возвращает читателя к канонам жанра биографии. В ней говорится о родословной героев повествования, что характерно для большинства традиционных жизнеописаний. Но здесь мы сталкиваемся с новаторскими принципами: «философия наблюдателя» заявляет свои права там, где раньше шла речь только о достоверности и непреложности фактов.

Лаврин не спорит ни с одной из версий и не поддерживает ни одной, он только добавляет то, что слышал от самого Арсения Александровича. Это реализация в современной биографии фасетного отражения действительности — приема, которым в художественной прозе пользовались многие писатели XX в., в частности, Набоков.

В рассматриваемой биографии нелинейное время становится приемом, с помощью которого не только перемежаются биографии Тарковского-старшего и Тарковского-младшего. В синкопическом ритме нелинейного времени, идет в книге наслоение дополнительных источников, воспоминаний, мемуаров. Появляются новые персонажи, близкие Тарковским люди — друзья, возлюбленные, музы или наставники. Как только читатель закончил главу о Высших литературных курсах в 1920-х гг., его ждет скачок в 1931 г. и рассказ о Мандельштаме, его влиянии на Арсения Тарковского. Оттолкнувшись от воспоминаний о Мандельштаме, повествование возвращается в 1926 г., когда Арсений встречается с Федором Сологубом. Здесь биограф получает возможность в очередной раз описать разные версии происходящего (Арсения Тарковского и Семена Липкина, хотя некоторые их воспоминания совпадают).

В зигзагообразном движении времени, вернее, движении по времени (поскольку в биографии реализуется принцип *пространственноподобного* времени, и мы передвигаемся по нему с помощью ассоциаций) развиваются разные темы жанра биографии.

### Расширение времени — тема дружбы

Биографии повествуют о десятилетиях дружбы. Дружба, какие бы в ней ни были перипетии, как бы она ни влияла на судьбу героев биографии, всякий раз расширяет временные границы повествования. Дружба Арсения с Ахматовой описана прежде других историй, хотя в фабуле жизни эти истории произошли гораздо раньше знакомства двух поэтов. Дружеские встречи словно опережают остальное и по времени, и по значимости.

### Центростремительное время любви

Сложная, многомерная тема биографии — отношения мужчины и женщины во всех ипостасях: страсть, ревность, любовь.

«Любовь — великая сила и великий организатор юношеских сил; не надо превращать любовь в страсть, в бешенство, в самоубийство, я буду счастлив, если твоя влюбленность окажется любовью, а не чумой, опустошающей душу», — писал Арсений в письме к Андрею.

Признавая сам, что есть опасность принять это письмо за нравоучительное, Арсений Тарковский, однако, пишет без какой-

либо менторской интонации о том, что такое настоящая любовь — она и «сила», и «организатор жизненных сил», и энергия биографического. Действительно, в тексте биографии любовь предстает центром жизненных событий. Она захватывает все в свою орбиту. Время здесь — плотное, не делимое на часы или недели, оно полно общения с возлюбленной, воспоминаниями о ней. «...Я очень тебя люблю и очень хочу, чтобы ты был счастлив, а быть счастливым — значит не быть раздвоенным, мечущимся; значит — любить свое жизненное дело, работать для него и жить им, самоутверждаться в пределах жизненной задачи. Настоящая любовь помогает совершить свой подвиг, пусть она и тебе поможет совершить его». Это вновь цитата из письма А. Тарковского сыну. «Женщины Андрея» — глава о любви и о том, в какой же пропорции слава Дон Жуана, юношеские влюбленности, ухаживание за сокурсницей и будущей женой Ирмой Рауш, непростые, запутанные отношения с актрисами, которых он выбирал для своих фильмов, второй брак с Ларисой Кизиловой и многие другие эмоциональные опыты оказались основой для «теоретических» представлений Андрея Тарковского о любви.

Главы эти настолько важны для биографа и настолько заряжены этими философскими проблемами, что они следуют одна за другой. В них — воспоминания возлюбленных и подруг, рассказы родственников, вопросы Андрея Тарковского матери для фильма «Зеркало», которые куда больше говорят нам о сыне, чем о матери...

В биографии отношениям между мужчиной и женщиной, между матерью и детьми не хватает привычного времени, им тесно в четко обозначенных днях и «зарегистрированных» датах.

### Динамика времени в биографии

Еще одна особенность биографического времени — в его резких переходах из прошлого в настоящее (при цитировании источ-



Арсений Тарковский

ников, писем или дневников «главного героя»). Это неизбежно в работе биографа, и редкая биография может без этого обойтись, а биография человека пишущего — особенно. Иногда текст явно обретает элементы театральной драмы, нас даже предупреждают, что сейчас он будет похож на «чеховскую пьесу». Прошлое выглядит, как театральный сценарий или как сценарий неснятого фильма.

«У тети Веры, жившей за вокзалом, в этот вечер гостила Лена, сводная сестра Валерия и Арсения. Сестру и братьев поили сладким горячим чаем. Разговор велся медленно, с большими паузами между фразами á la чеховская пьеса.

ТЕТЯ. Стреляют, опять стреляют! Десять правительств сменилось... Господи, когда же все это остановится!

ДЯДЯ. Никогда. Теперь вот Маруся Никифорова пришла. Ясное дело, что это временно.

ЛЕНА. А кто она такая?<sup>1</sup>

«Театральное» рассеяно по всему тексту биографии. Элементы драматургии особенно ярко проявляются в описании семейного праздника у Андрея Тарковского. Видны они и в живописной сценке, где беседуют сокурсники Андрея, страдающего от несчастной любви (рассказывает А. Гордон, в беседе принимает участие В. Шукшин). Драматичен эпизод «Выход из тела. Калинин. 1943»: Арсений Тарковский лежит в госпитале, в общей палате, после ампутации левой ноги.

Время «расслаивается», когда подробно, детально сравниваются разные, порой противоположные мнения коллег и соратников (рассказы Андрона Кончаловского, Льва Дурова, композитора Эдуарда Артемьева, Арсения Тарковского). Глава «Замороженный фильм. 1966—1970» показывает временной отрезок, когда шла борьба Андрея Тарковского за судьбу его фильма «Андрей Рублев». Здесь особое время — время советской киноиндустрии, время интриг и цензуры.

Пастиш из официальных текстов, реплик чиновников и живого художественного дискурса стал в XX в. находкой, которую использовали многие писатели (В. Набоков, Ф. Кафка, Дж. Дос Пассос, М. Булгаков). Но в биографии подобный прием получает неожиданный эффект: тексты официальных свидетельств на фоне живых человеческих страданий поражают

<sup>1</sup> Тарковские. С. 22.

своей мертвенностью, сухостью и пустотой, это не они добавляют достоверности — а личные человеческие события, которые «регистраются» или «подкрепляются» печатью. Они помогают нам поверить, что событие произошло. Они словно показывают, что правда — не в «бумажке», а в живом воспоминании человека.

### Надвременной уровень: юмор и память

В этом контексте только юмор и память спасают, лечат людей и помогают любить жизнь. Они проходят сквозь текст биографии золотыми нитями, они привносят в него свое время и приподнимают читателя над временем.

Символика воспоминания напоминает о библейских темах: Арсений и его мать узнают, что друг семьи Афанасий Иванович умер. Плача, они достают цветы и бегут к нему, но неожиданно встречают его на улице: «он был жив и шел к нам».

Глава об «Андрее Рублеве» завершается комментарием эксперта, главного звонаря кремлевских соборов И. Коновалова. Уже то, сколько упомянуто исторических эпох в этом комментарии, требует привести его целиком:

«Феодальная война Василия III с наследниками, изображенная в фильме, началась уже после смерти преподобного Андрея Рублева. Слепление зодчих — чистой воды легенда. Бревна явно опилены циркулярной пилой. Герои говорят языком XIX в. Безбородый литейщик Бориска взят из летописей XIV в., когда при сыновьях Ивана Калиты были отлиты на Москве три больших колокола и два меньших. Лил их мастер Борис Римлянин — вот отсюда и взято имя. Образ «гщедушного и безбородого» колокольного мастера-литейщика — это описание Александра Григорьева, сына Лыкова, отлившего в 1667 г. самый благозвучный колокол России — Благовестник (иначе его еще называют Царь-колокол) Саввино-Сторожевского монастыря. Форма колокола в фильме, мягко говоря, условная — она вовсе не характерна для XV в.»

Перечислив все это, Коновалов продолжил:

«Но режиссер, вероятно, и не ставил себе целью показать, как все было в реальности. Он творил свою, личную историю. Мы, господа звонари, когда приезжаем в Суздаль, все время приходим на место ямы, где отлили колокол — единственный, сотворенный в России в советское время с 1917 г.! В свете этого меркнет вопрос

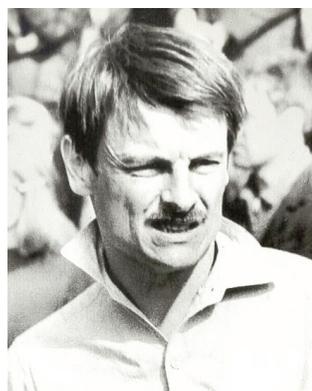
<sup>1</sup> Тарковские. С. 214.

«правильный фильм или неправильный?». Ради фразы: «Дожили — колокол отлить некому!» — можно простить режиссеру все исторические неточности»<sup>1</sup>.

### Время детства

Тема детства связана с проблемой времени, она — сквозная, хотя и не явная в творчестве Тарковских. Она формирует в биографии особый узор. Во-первых, тема детства не развивается полностью в первых главах, семейная идиллия, где мы встречаемся с Арсением и его братом Вале́й, незнанием переходит в авантюрно-трагический рассказ («В плену у атаманши. 1917—1919», «Брат. 1914—1919»). 14-летний Арсений был арестован ЧК, но по дороге на суд ему удается бежать. Дети в начале биографии — уже не дети, им достаются опасные приключения, из которых самое жестокое, война, отнимет у Вали жизнь. Арсения же скоротечно постигает скитальчество, гибель близких и дорогих друзей и первая несчастная любовь. Начинается взрослая жизнь. И вдруг, в самой сердцевине биографии, — настоящее детство, прямая речь Арсения вольным потоком, глава «Белый день. Елизаветград. 1910-е». Вообще, эта глава — сплошной временной парадокс, текстуальная лента Мебиуса. Названа она «Белый день», строчкой из стихотворения Арсения Тарковского, а отсылает к фильму Андрея Тарковского «Зеркало». Его предполагалось назвать «Белый, белый день», и здесь мы видим своеобразное возвращение сына в стихотворение отца о детстве. Но «размышления на склоне жизни» в этой главе ведет только Арсений. У Андрея это настоящие детские воспоминания; «мама» и «папа» такие, какими они видятся маленькому мальчику, «взрослые» в незабвенном «городе детства». Город детства у Андрея раздвоен. Строго говоря, это два города: Москва и Юрьевец, городок на Волге недалеко от Кинешмы.

Андрей Тарковский пытается еще раз «войти» в город детства. Это происходит в 1973 г., при подготовке съемок «Зеркала». Что он видит? Искажение пространства: гора за



Андрей Тарковский

школой скрыта, село, где он родился, затоплено, так что видна над водой только колокольня, построена дамба около города. Искажение воспоминания, и это больше всего — отсюда горькое «никогда не возвращайся в прежние места» из любимого поэта Андрея Тарковского Геннадия Шпаликова. Все это разочаровало сына так же, как и отца. Здесь же «время детства» опять берет свое, вдыхает жизнь в еще только готовящийся сценарий. Андрей вспоминает эпизод с Симоновской церковью в Юрьевце, где он, еще мальчиком, нашел некий таинственный ковчег. Ковчег закопали под деревом. Эпизод наполнен символизмом, в нем вызревает настоящее возвращение, возвращение в собственное детство.

Время детства — текст «по инерции» течет в русле классической биографии. Затем биография рассказывает о школах, где учились Арсений и Андрей Тарковские. Здесь мы видим уже не детей, но двух молодых людей. Андрей увлекается романом «Подросток» Достоевского и ходит в театральную молодежную студию. Арсений описывает школу, одноклассников и скромно замечает, что «немного увлекался театром».

### В другом временном измерении

Биография заканчивается воспоминаниями Лаврина о похоронах Арсения Тарковского. Читатель предчувствует, что последняя страница будет о чем-то другом — слишком далеко биография ушла от линейности времени. Финальной темой станет «вечная жизнь и вечное горение», рассказ о съемках фильма «Жертвоприношение», в котором люди строят и сжигают дом. В этом — «гениальная метафора судьбы», по мнению биографа, и, вполне возможно, не только судьбы Тарковских, но и судьбы человека вообще («В конце концов, жизнь каждого из нас — это своего рода жертвоприношение»<sup>1</sup>).

### Проблема времени и будущее жанра биографии

Внутри же этого круга, как уже было сказано выше, переплетаются самые разные концепции времени, мы попадаем то в один, то в другой хронотоп. Важнейшим признаком ломки жанра для нас будут: отказ от линейного времени и появление иных концепций времени в тексте биографии.

Многомерное время дружбы, памяти, истинной любви расширяет границы текста, не дает жизни вытянуться в череду известных

<sup>1</sup> Тарковские. С. 405.

наперед «красных дней календаря». Дружба поэтов отвергает привычное время и опережает в биографии другие, фабульно более ранние, события (дружба Арсения с Анной Ахматовой).

Сентиментальный опыт, любовные метания, страсть и ревность притягивают к себе весь временной заряд «окружающих» их событий, так что несколько лет «вращаются» только вокруг одного лирического переживания или тайной встречи. Это центростремительное движение, и у времени в таких главах также нет линейности. Биографы откликаются на письмо Арсения Тарковского о любви и ее значении в человеческой жизни — письмо, которое он отправил своему юному сыну.

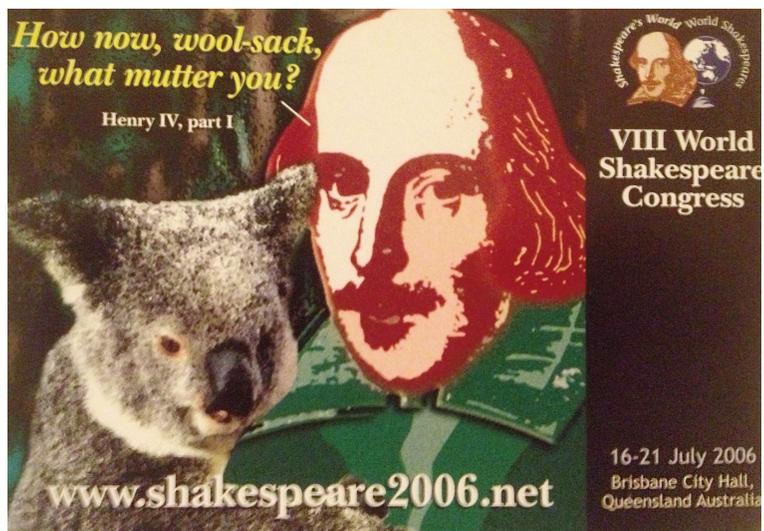
Есть другая сила, которая «ломает» привычное время или меняет его свойства: столкновения с бюрократической машиной государства, хронотоп взаимоотношений художника и власти, в самых разных обстоятельствах. Время бюрократии циклично («круги ада», «замкнутый круг»), но аморфно, из него хочется бежать.

Детство — многомерная реальность, и как отдельная глава появляется в биографии не сразу. Такой способ построения, во-первых, показывает, что детство у Арсения после революции и у Андрея во время войны было особым, дети тогда выросли внезапно. Во-вторых, детство становится сквозным мотивом творчества так же, как оно — сквозной мотив биографии (вообще, считается, что литераторы в XX в. к детству относятся с большим пиететом: изречение «все мы родом из детства» Антуана Сент-Экзюпери неслучайно появляется именно в XX в.).

Биографы «лишь намечают маршруты», по которым пройдут будущие исследователи, однако выделяют тот, который им ближе, — принципы «философии наблюдателя» реализуются здесь на практике. Фасетное восприятие действительности через различные свидетельства об одном и том же «факте» призывает читателя не судить, а наблюдать и потому знать больше, чем одну версию событий.

В каком-то смысле соавторами биографии оказываются ее герои, Арсений и Андрей Тарковские: текст насыщен их дневниками, записками, письмами, стихами. Литература, балансирующая на границах жанра, обладает временем сугубо личной человеческой жизни, ее тайных страданий и горестей — этому любопытству никогда не будет предела; и интерес к эпистолярному жанру и визуальным реалиям (фотографии, рисунки, письма) в биографии никогда не исчезнет. В них реализуется

концепция эсхатологического времени — все умирает, а письма остаются, стихи цветут, фотография печатается снова. Информация бессмертна. Проблема времени в биографии Тарковских шире, чем просто проблема документальной литературы. Современную биографию можно и нужно рассматривать как такое художественное произведение, в котором время многомерно, изменчиво и зависит от наблюдателя. При чтении мы наблюдаем, но не судим. Возможно, в этом есть и будущее жанра биографии.

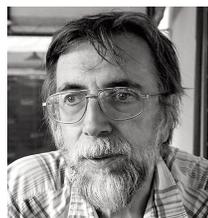


Афиша VIII Всемирного шекспировского конгресса  
(Брисбен, Австралия, 2006)



# КУЛЬТУРОЛОГИЯ

*Метрадь третья*



В.И. Мартынов

## Меланхолия и тайна улицы

1

Эта пустынная улица, ведущая к площади со странной монументальной статуей в центре, и впрямь исполнена какой-то неизъяснимой меланхолии и таинственности, чему в немалой степени способствует вид не совсем обычных домов, напоминающих не то складские строения, не то торговые ряды, благодаря многочисленным аркам, за темными проемами которых таится пустота галерей непонятого предназначения, в то время как окна верхних этажей с наглухо закрытыми ставнями не подают никаких признаков жизни. Одна из сторон этой улицы залита ярким солнечным светом, а другая покоится в глубокой тени, из-за чего пустота арочных проемов становится еще темнее и таинственнее. Здесь же в тени дома стоит крытый фургон с полуоткрытыми дверными створками. По всей видимости, фургон пуст так же, как пусты галереи, скрывающиеся за арками окружающих домов, хотя об этом и нельзя судить с полной уверенностью, ибо зритель не видит, что внутри фургона. Впрочем, недоступным для обозрения здесь оказывается и многое другое. Так, в частности, вне поля зрения оказывается уже упоминавшаяся статуя на площади, о существовании которой можно догадаться лишь по тени: ее странный контур ложится на проезжую часть

улицы. Саму же статую, как и большую часть площади, скрывает угол дома, у которого примостился фургон. Порою может закрасться подозрение, что за этим углом скрывается не статуя, но вполне живой персонаж — герой, вождь, полководец или пророк, застывший на какое-то мгновение в торжественно-церемониальной позе. Однако, что именно находится на площади на самом деле — статуя или нечто живое, решившее уподобиться статуе, — загадка, и именно навстречу этой загадке по улице бежит маленькая девочка, катящая перед собой обруч. Собственно говоря, сама эта девочка с обручем не менее загадочна и таинственна. И в самом деле: как она оказалась одна на этой пустынной и совершенно безлюдной улице? что заставляет ее бежать навстречу этой непонятной, загадочной тени? почему ее не пугает странная пустота фургона и арочных проемов? И это только самая незначительная часть вопросов, которые начинают возникать в процессе разглядывания картины Джорджо де Кирико «Меланхолии и тайна улицы».



Дж. де Кирико. Меланхолия и тайна улицы. 1914.

Впервые репродукцию этой картины я увидел, когда мне было двенадцать лет, и с тех пор все изображенное на ней стало неотъемлемой частью меня самого. По своей значимости оно превратилось для меня в импринтинг, предопределяющий природу моего «я» в не меньшей степени, чем Новослободская улица, Репихово или Звенигород. Как и полагается всякому истинному импринтингу, картина де Кирико воспринималась мной не на рационально-вербальном уровне, но, помимо моего сознания, входила в меня как некое состояние, которое невозможно ни описать, ни высказать; поэтому до поры до времени я не испытывал никакой нужды ни в аналитических, ни в каких-либо герменевтических процедурах по отношению к этой картине. Более того, любая подобная процедура представлялась мне чем-то противоестественным, чем-то таким, что обедняет, выхолащивает то магическое пространство тайны и меланхолии, в котором оказывалось мое «я» благодаря де Кирико.

Однако со временем, когда мне довелось ознакомиться с целым рядом интерпретаций и толкований этой картины, я понял, что одно может совершенно не мешать другому. Каждое по-настоящему значимое произведение искусства генерирует информационные потоки самых разных частотных уровней. Одни информационные потоки существуют в диапазоне, доступном для человеческого восприятия, другие же, проходящие в неких ультрафиолетовых или инфракрасных областях диапазона, могут вовсе не осознаваться человеком и в то же время оказывать на него самое сильное воздействие. Более того, произведение может генерировать информационные потоки, которые не осознавал и о которых не подозревал даже сам автор в процессе работы, и, чем масштабнее личность автора, тем вероятнее становится существование таких потоков, таящих в себе возможности новых интерпретаций и новых толкований. Так, независимо от того, осознанно или неосознанно использовал де Кирико идеи Фрейда в процессе работы над картиной «Меланхолия и тайна улицы», и даже независимо от того, был или не был он знаком с этими идеями вообще, сама картина без особых натяжек может допускать как фрейдистские, так и более поздние психоаналитические интерпретации. Тень копья, посоха или жезла, являющаяся частью тени статуи, стоящей на площади, недвусмысленно отсылает к мужскому началу, да и вся статуя в целом может рассматриваться как фаллический символ, в то время как пустота полуоткрытого фургон-

на и обруч, катящийся перед девочкой, явно символизируют женское начало.

Вполне возможно, не прибегая к Фрейду, обратиться непосредственно к архаическим ритуальным практикам и интерпретировать картину де Кирико, используя термины «лингам» и «йони», что неизбежно повлечет за собой возникновение новых ассоциативных цепочек и новых смысловых обертонов. Наверное, возможны также и многие другие интерпретации, из-за чего может возникнуть соблазн превращения этой картины в иллюстрацию идей, которые мы навязываем ей на том основании, что они, как нам кажется, в ней потенциально таятся, а это, в свою очередь, может привести к перерождению пространства невербального понимания в пространство вербальных толкований и интерпретаций. Однако в данном случае, мне кажется, этого соблазна можно не бояться, ибо «Меланхолия и тайна улицы» представляет собой не столько «нормативную» картину, сколько некую визуальную формулу, устанавливающую законы взаимодействия вербального с невербальным, а потому крайне наивно полагать, что эта визуальная формула может стать объектом наших толкований и интерпретаций — на самом деле она сама тут же превращает в объект толкований и интерпретаций все то, что только собирается истолковать и прокомментировать ее как картину.

И в самом деле: как только в процессе разглядывания «Меланхолии и тайны улицы» в нашем сознании возникает желание истолковать и прокомментировать увиденное, буквально тотчас же это наше желание оборачивается маленькой девочкой с обручем, бегущей по направлению к загадочной тени, тайна которой может открыться только тогда, когда девочка добегит до угла улицы и увидит, наконец, то, что отбрасывает эту тень. Ведь если процесс истолкования представляет собой пошаговое приближение к чему-то сокровенному, к какой-то тайне путем поэтапной словесной интерпретации косвенных улик и симптомов, одновременно скрывающих и обличающих эту тайну, то картина де Кирико с девочкой, бегущей через видимое к невидимому, является идеальным визуальным воплощением такого процесса. В какой-то момент может даже показаться, что эта картина есть не что иное, как просто иллюстрация к «Толкованию сновидений» Фрейда или к дедуктивному методу Шерлока Холмса, хотя вполне возможна и противоположная точка зрения, согласно которой и «Толкование сновидений», и

дедуктивный метод представляют собой лишь частные случаи, демонстрирующие действие универсального закона, визуальной формулой которого как раз и является картина де Кирико. На самом же деле неверно ни то, ни другое, ибо здесь речь должна идти о некоей единой исторической тенденции, мощно заявившей о себе в конце XIX — начале XX в. в самых разных областях человеческой деятельности и вызвавшей к жизни такие, казалось бы, несхожие явления, как психоанализ Фрейда, детективная проза Конан Дойла и метафизическая живопись де Кирико. Каждое из этих явлений, на первый взгляд, направлено на решение совершенно разных задач: психоанализ — на выявление изначальных травм и шоков, послуживших причиной различных комплексов и фобий; рассказы о Шерлоке Холмсе — на раскрытие уголовного преступления при помощи дедуктивного метода; метафизическая живопись — на визуально-образное претворение проблемы соотношения тайного и явного. Но в итоге все эти явления объединяет наличие тайны, которая может быть раскрыта при помощи определенного метода. Впрочем, этот метод в какой-то момент может дать сбой, и тогда тайна так и останется тайной.

В связи со всем этим вопрос о том, кому именно принадлежит таинственная тень на картине де Кирико, может оказаться не таким неуместным и нелепым, как кажется, и здесь сразу же возникают разные варианты ответов. Вполне возможно, например, предположить, что эта тень принадлежит профессору Мориарти — персонажу, появившемуся внутри одного литературного текста и обретшему такую силу и мощь, что в какой-то момент он стал причиной временной приостановки дальнейшей публикации серии тех самых текстов, внутри которых он появился по воле автора. Ведь «Последнее приключение Шерлока Холмса» могло стать действительно последним произведением Конан Дойла, посвященным приключениям великого сыщика, и в таком случае тень профессора Мориарти представляла собой совершенно реальную тень небытия, таящую в себе нешуточную угрозу возможности дальнейшего продуцирования текстов с участием Шерлока Холмса и на какое-то время действительно заблокировавшую это продуцирование. Однако здесь речь может идти и о фигуре гораздо более значительной, нежели фигура профессора Мориарти. Так, вполне возможно предположить, что тень на картине де Кирико принадлежит царю Эдипу, чье историческое значение очень трудно переоценить. Ведь запрет на отцеубийство

и инцест лежит в основе всей человеческой цивилизации, а эдипов комплекс, по мнению Фрейда, формирует личность каждого отдельно взятого человека с самого раннего детства; это позволяет утверждать, что фигура царя Эдипа отбрасывает свою роковую тень не только на жизнь каждого человека, но и на жизнь всего человечества, а последствия ее присутствия можно обнаружить как в онтогенезе, так и в филогенезе. Если тень — это тайна, то тень на картине де Кирико — это не только тень фигуры царя Эдипа, но и тень оракула, неумолимо и фатально ложащаяся на жизнь самого Эдипа и в корне меняющая ее. Слово оракула открывает тайну будущего, но в этой уже раскрытой тайне таится другая тайна, заставляющая Эдипа стремительно бежать навстречу тому, от чего, по его мнению, он как раз и бежит. Ведь если бы Эдип не обратился к оракулу и не услышал ужасного предсказания, то никогда бы не покинул мнимых родителей, не убил бы родного отца и не женился бы на родной матери. Тайна может скрываться не только в самом слове, но и в акте слышания и восприятия этого слова. В любом случае тайна невидимого и неслышимого, обнаруживающая себя через видимые и слышимые знаки своего присутствия, всегда чревата другой тайной — тайной явления слова, тайной явления знака, тайной взаимоотношений означаемого и означающего, и в этой связи, наверное, уместнее говорить уже не о тени царя Эдипа, но о тени императора Фу-Си, ибо, согласно преданию, именно император Фу-Си открыл принцип обозначения реальности, или означения как такового, заложив основы самой древней фундаментальной знаковой системы — «Книги перемен».

Если для какой-нибудь современной книжной серии, такой как «Жизнь замечательных людей», кому-нибудь из писателей или журналистов заказали биографию императора Фу-Си, то центральным эпизодом этой биографии, скорее всего, должно было бы стать чудесное явление черепахи, узоры на панцире которой Фу-Си вдруг воспринял как явление знака, ибо это ни с чем не сравнимое событие, это сверхпотрясающее откровение поделило не только жизнь императора Фу-Си, но и жизнь всего нашего вида *homo sapiens* на то, что было «до», и то, что стало «после» этого происшествия. Уникальность ситуации императора Фу-Си как раз и заключается в том, что он оказался единственным, кто на собственном опыте познал и это «до», и это «после», в то время как всем остальным, то есть нам, находящимся по эту сторону открытия Фу-Си, остается только гадать, что

же происходило по ту сторону. Теперь, когда мир разделен знаком на означаемое и означающее, на внешнее и внутреннее, на субъект и объект, нам практически почти что невозможно представить, каким был мир до явления знака. Еще труднее представить себе, что пережил сам Фу-Си при переходе от состояния пребывания в реальности к состоянию выражения реальности, двигаясь от дословесного к слову. Впрочем, скорее всего, нам вовсе и не нужно представлять себе эти переживания, тем более что никаких таких переживаний вообще не было и не могло быть; ведь если стать на позиции современной антропологии, то фигура императора Фу-Си представляет собой не столько конкретную историческую личность, сколько, как говорили во времена моего отрочества на уроках литературы, некий собирательный образ, аккумулирующий в себе опыт огромного количества поколений, живших на протяжении многих тысячелетий, когда совершался переход от палеолита к неолиту. От палеолитических наскальных рисунков, фиксирующих вспышки эйдетической памяти, через петроглифы, пиктограммы и иероглифы к структурам развернутых текстов — таков длительный путь человека от дословесного к слову; именно этот путь поэтапно воспроизводит «Книга перемен», начинающаяся с графических начертаний пары линий — цельной и прерывистой — и через триграммы, гексаграммы и краткие афоризмы приводящая, в конце концов, к обширным многослойным текстовым комментариям: к «десяти крыльям», которые «Книга перемен» распростерла над миром. Начало и конец этого пути обозначают не только наличие разных состояний сознания и разных способов взаимоотношений с реальностью, но вынуждают говорить о принципиально различных антропологических типах или даже о различных видах человека, практически несовместимых друг с другом; об этом свидетельствует хотя бы тот факт, что в контексте современной действительности многие проявления, связанные с дословесными состояниями сознания, расцениваются как умственная заторможенность, неполноценность и патология и трактуются в терминах «олигофрения», «аутизм», «эпилепсия» и «шизофрения».

В подтверждение этих слов можно привести высказывание Н.А. Бернштейна из его книги «Биомеханика и физиология движений»: «...Несомненно, что и исторические иероглифы египтян и китайцев возникли не в результате чисто интеллектуалистически продуманной условной символики, а в порядке слитного, синкретического мышления более примитивного типа, которое в

ту пору могло проявиться и в соответственных синтетических графических координациях, почитающихся нормой, а в наше время всплывает тут и там в патологических случаях, как и еще многие другие формы примитивного мышления, а может быть, и моторики».

В этом высказывании Н.А. Бернштейн обнаруживает полное согласие с позицией, которую занимали Фрейд и Поршнева, также утверждавшие, что психические патологии являются атавизмом первобытного мышления. Тут, может быть, самое время вспомнить Мишеля Фуко и его «Историю безумия в классическую эпоху», в которой показано, как при переходе от Средневековья к Новому времени феномен безумия перестает восприниматься как нечто космическое, трагическое, священное и начинает рассматриваться как патология, подлежащая лечению и клинической изоляции. Будучи людьми не просто Нового, но Новейшего времени, Бернштейн, Фрейд и Поршнева, можно сказать, просто вынуждены относиться к феномену безумия как к опасной для современной действительности атавистической патологии; но не следует забывать и о средневеково-готическом, священном и возвышенном безумии, ибо именно таким образом понимаемое безумие может приблизить нас к более полному осознанию проблемы императора Фу-Си, то есть к проблеме совмещения дословесного и словесного опыта, который и есть по сути дела опыт этого самого священного и возвышенного безумия. Однако не следует думать, что этот опыт доступен только священным безумцам или жалким психотикам, ибо каждый человек в глубоком детстве, в возрасте от года до трех лет, с некоторыми оговорками, переживает примерно то же самое, что пережило все человечество при переходе от палеолита к неолиту, то есть он переживает переход от невербального к вербальному и от состояния пребывания в реальности к состоянию утверждения себя в реальности. Вот почему несмотря на то, что император Фу-Си являет собой всего лишь собирательный образ, его фигура отбрасывает совершенно реальную и весьма ощутимую тень на жизнь каждого человека и на всю историю человечества не в меньшей степени, чем фигура царя Эдипа, в то время как комплекс императора Фу-Си, вызывающий неутолимое желание означения реальности, оказывает на природу человека не менее фундаментальное воздействие, чем эдипов комплекс.

В свое время Маршалл Маклюэн придумал совершенно восхитительное словосочетание «галактика Гутенберга», которое

было призвано обозначить все, что произошло с человечеством, и все, что оно совершило за последние пятьсот лет. И действительно: изобретение Гутенберга явилось причиной рождения той грандиозной галактики, в которой все мы пока что живем, хотя некоторые из нас уже начали потихоньку переселяться в другую — в галактику Билла Гейтса и Стива Джобса. Вполне возможно существование и многих других галактик, ибо каждое появление принципиально нового типа средств передачи и хранения информации неизбежно влечет за собой рождение новой галактики, подобной той, что описана Маклюэном, но, сколько бы таких галактик ни возникло и ни существовало, все они будут находиться в некоем едином сверхпространстве — в сверхпространстве вселенной императора Фу-Си. Ведь, как бы сильно ни отличались друг от друга различные носители информации, они в любом случае всегда будут нести информацию, будут нести знаки, те самые знаки, принцип действия которых впервые был явлен императору Фу-Си на панцире черепахи. Вот почему все мыслимые формы обозначения, высказывания или выражения — будь то литературный текст, музыкальная структура, живописное произведение, математическая формула, философское суждение, хореографическая мизансцена, географическая карта, геометрическая теорема или жест глухонемого — все это будет образовывать вселенную императора Фу-Си и находиться в ней. Явление черепахи со знаками на панцире — это, по существу, момент Большого взрыва, момент рождения Вселенной, после которого она начала стремительно расширяться, что повлекло за собой бесконечное возрастание количества знаков и знаковых систем, продолжающееся до сих пор. Но, сколько бы ни появилось и сколько бы ни должно еще появиться этих знаков и этих знаковых систем, все они неизбежно будут нести на себе печать тени императора Фу-Си, породившего сам принцип обозначения.

Речь о тени здесь заходит неслучайно, ибо тень можно рассматривать как некий первичный естественный прообраз знака, который при определенных условиях может превратиться в подлинный полноценный знак, ведь тень одновременно и удваивает то, что ее отбрасывает, и указывает на то, что удваивает, нужно только осознать это. И поэтому далеко не случайно тень невидимой статуи становится центральным элементом картины де Кирико, посвященной проблеме знака и тайне взаимоотношений означающего и означаемого. Конечно же, каждый рассматривающий эту картину вправе видеть в загадочной тени что-то

свое. Для кого-то эта тень будет являться знаком его тайных, только ему ведомых устремлений, для кого-то — знаком скелетов в фамильном шкафу (чем-то вроде тени отца Гамлета), а для кого-то — знаком опасности, таящейся в деятельности профессора Мориарти или в судьбе царя Эдипа. Однако предельно отрешенный, аскетически лаконичный живописный язык картины практически отсекает возможность каких-либо личных и тем более интимных интерпретаций. Здесь речь может идти только о чем-то всеобщем и первичном, о некоем первознаке или архезнаке, чем и является тень статуи императора Фу-Си, которая вместе с тенью углового дома, пролегающей по улице, образует диагональ или, лучше сказать, вектор, исходящий из глубины картины и направленный к ее поверхности. Поскольку исходным пунктом этого вектора является невидимая статуя императора Фу-Си, то сам вектор может быть определен как «вектор императора Фу-Си», то есть как вектор, направленный от дословесного к словесному, от дознакового к знаковому или от дообразного к образному.

Если мысленно двигаться из глубины картины в направлении, указываемом этим вектором, то количество знаков, образов и слов будет неперестанно возрастать до тех пор, пока начавшееся движение не достигнет поверхности картины с той стороны; и тогда с этой стороны на поверхности мы увидим некоторую сумму знаков, образов и возможных слов, которая есть не что иное, как картина де Кирико «Меланхолия и тайна улицы». Хотя картина ограничена рамками и представляет собой замкнутое целое, можно продолжить начатое движение от ее поверхности в направлении зрителя, мысленно раздвигая рамки, что неизбежно повлечет за собой появление новых знаков и образов, ранее находившихся за пределами картины. Первым из этих образов будет, скорее всего, образ самого художника; во всяком случае, об этом свидетельствует опыт Яна ван Эйка, изобразившего себя на картине «Чета Арнольфини» в круглом зеркале, находящемся за спиной его моделей. Если продолжить это мысленное движение, то вслед за художником можно будет увидеть и зрителей; именно это происходит на картине Эрика Булатова с характерным названием «Картина и зрители». Ядром ее является полотно Александра Иванова «Явление Христа народу», которое уже одним фактом своего существования провоцирует на что-то подобное, ибо на нем изображено множество людей, смотрящих на приближающуюся фигуру Христа, так что Булатову не оставалось ничего дру-

гого, как только подключиться к уже изображенным на ивановском полотне зрителям и написать своих, новых, современных зрителей, в результате чего получилась действительно очень сильная и впечатляющая вещь. Однако движение, начавшееся из глубины картины, не останавливается на художнике и зрителях, но продолжается за их спинами до бесконечности, порождая бесконечное количество все новых и новых знаков, образов и слов, в чем и заключается суть действия вектора императора Фу-Си, перманентно рождающего расширяющуюся вселенную, носящую его имя и окружающую нас со всех сторон.

Жизнь внутри этой вселенной имеет одну важную особенность, заключающуюся в том, что вектор императора Фу-Си всегда исходит именно оттуда, куда мы смотрим, то есть этот вектор всегда прямо противоположен направлению нашего взгляда. Куда бы мы ни смотрели, мы всегда и всюду наталкиваемся на встречное движение вектора императора Фу-Си, а значит, куда бы мы ни смотрели, мы всегда и всюду видим только знаки и образы, которые не дают нам увидеть то, что находится за ними; то есть не дают нам увидеть изначальную девственную природу того, что они обозначают и на что указывают, и именно этой-то проблеме и посвящена картина де Кирико. Как и всякая картина, она представляет собой некую совокупность знаков и образов, запечатленных на обрѣмленной поверхности холста, на которую и направлен вектор нашего взгляда, всегда готового предоставить материал для описания и комментирования увиденного, что неизбежно приводит к увеличению количества знаков и образов, но не приближает нас к тому, что они обозначают и что представляют. Но, в отличие от других картин, из глубины картины де Кирико, с той стороны ее поверхности, к нам направлен вектор, исходящий от чего-то невидимого, дозначного и дообразного, являющий себя в тени невидимой статуи, продолженной диагональной тенью углового дома и претворяющей себя в той совокупности знаков и образов на поверхности холста, которую мы воспринимаем как картину де Кирико «Меланхолия и тайна улицы». Эта поверхность превращается в непреодолимую преграду на пути движения нашего взгляда, стремящегося перейти от видимого к невидимому, и поэтому если мы не возвышенные безумцы, не дети или не жалкие психотики, а всего лишь нормальные взрослые люди, то нам никогда не удастся оказаться по ту сторону видимого. Нам не удастся это даже в том случае, если мы вздумаем прорвать или прорезать холст, ибо и в этом случае мы не

окажемся по ту сторону видимого, а всего лишь увидим стену за прорванным холстом, о которой можно рассказать и которую можно изобразить на очередной картине.

Пройти сквозь видимое мы сможем лишь тогда, когда по-настоящему захотим и сумеем полностью преобразить природу своего сознания, уподобившись той маленькой девочке с обручем, что бежит по направлению к невидимой нами статуе на картине де Кирико. Проведя все свое детство за разглядыванием иллюстраций Джона Тэниэла к «Алисе в Стране чудес» и «Алисе в Зазеркалье», при первом же взгляде на эту девочку я сразу же понял, что это Алиса. Я не знаю, сознательно или неосознанно де Кирико использовал ставший уже классическим образ, созданный Тэниэлом, но это и не важно, ведь настоящее произведение искусства может генерировать такие информационные потоки, о которых в процессе работы автор мог вовсе и не думать. Так что не может быть никаких сомнений в том, что перед нами Алиса — та самая Алиса, которая прошла сквозь зеркало и оказалась в Зазеркалье. Ведь если принять во внимание, что любая знаковая система являет собой нечто подобное зеркалу, одновременно и удваивающему реальность и представляющему ее отражение, и что со времен императора Фу-Си мы обречены видеть реальность только в зеркале знаков и образов, то ни о ком другом, кроме как об Алисе, здесь и речи быть не должно. Кто же еще может пройти сквозь зеркало, как не тот, кто уже имел подобный опыт? Но, может быть, и не следует так уж настойчиво стремиться пройти сквозь зеркало, ибо основополагающая тайна заключается, скорее всего, не в том, что находится за зеркалом, но в зеркальной поверхности, которую мы не в состоянии увидеть саму по себе, так как постоянно видим лишь то, что она отражает. В этом-то и заключается последняя, предельная тайна, за которой ничего нет, — нет даже самой тайны, ибо здесь кончается царство тайны и начинается царство меланхолии.

Вообще, всякая мысль о некоей предельной тайне неразрывно связана с меланхолией, и поэтому далеко не случайно картина де Кирико носит название «Меланхолия и тайна улицы», так как неслучайно и то, что это название отсылает к другой меланхолии — к гравюре Дюрера «Меланхолия», на которой изображена крылатая женщина в глубокой задумчивости или даже в глубокой медитации. На голове ее венок, в руке циркуль, а вокруг нее располагаются различные инструменты и приспособления, предназначенные для измерения и познания мира: песочные часы, весы,

магический квадрат, фигуры правильной геометрической формы — сфера, многоугольник и тому подобное. Применение всех этих предметов и приспособлений может привести к познанию самых сокровенных и фундаментальных тайн мироздания, но на гравюре Дюрера они лежат и висят без всякого намека на какое-либо употребление, точно так же, как в бездействии пребывают и могучие крылья, сложенные за плечами женщины, даже и не собирающейся взлетать. Очевидно, здесь имеет место не просто предельная, но некая беспредельная тайна, проникнуть в которую не помогут ни самые изощренные методы познания, ни даже мощные крылья интуиции и вдохновения, ибо перед лицом этой тайны и то и другое становится абсолютно бесполезным. Это то, что находится за пределами образов, знаков, слов и самого принципа обозначения, это то, что заставляет сидеть в бездействии крылатую женщину Дюрера, и это то, по направлению к чему бежит маленькая девочка с обручем у де Кирико. То, что в эпоху Высокого Возрождения являло себя в образе царственной крылатой женщины, к началу XX века стало являть себя в образе этой самой девочки. Несмотря на совершенно очевидные различия, вызванные стадийными изменениями, возникающими в ходе истории, и в том и в другом случае речь идет об одном и том же — о тайне меланхолии или о меланхолии тайны.

Но когда слово «меланхолия» произносится в наши дни, то тут уж никак не обойтись без Ларса фон Триера и его прославленного фильма. Кстати, триеровский поворот проблемы меланхолии самым непосредственным образом предвосхищен гравюрой Дюрера, в левом верхнем углу которой изображена или комета, или гигантская падающая звезда. Однако самое интересное заключается не столько в этом, сколько в том, что главная героиня фильма — Джюстин — является по существу не кем иным, как повзрослевшей Алисой, или Алисой, ставшей взрослой «половозрелой» женщиной со всеми вытекающими из этого обстоятельства следствиями. В детстве Джюстин, по всей видимости, подобно Алисе, пережила опыт Зазеркалья, но, став взрослой, она не смогла совместить этот опыт с требованиями нормальной повседневной жизни. К тому же сам опыт Зазеркалья, пережитый Джюстин, оказался достаточно специфическим: пройдя сквозь зеркало и очутившись в Зазеркалье, она не увидела там ничего, кроме стены, к которой крепится зеркало, — во всяком случае, именно это следует из ее слов и именно это приводит ее к тем неадекватным, патологическим поступкам, которые она совер-

шает на протяжении всего фильма. Однако чем явственнее мир приближается к своей финальной катастрофе, чем больше наблюдается в нем аномальных явлений и симптомов тотального разрушения, тем более нормальным и более адекватным становится поведение Джюстин. Действия разумной Клер превращаются в неадекватные, а действия неадекватной ранее Джюстин — в разумные. В финальных кадрах фильма Джюстин становится единственным носителем здравого смысла, гарантируя иллюзорное спасение своим близким, и уверяет их в этом, заставляя строить какое-то подобие шалаша из тоненьких жердочек, якобы способного защитить укрывшихся в нем от космической катастрофы.

Возникает достаточно любопытная перекличка между этими тоненькими жалкими жердочками и инструментами измерения и познания мира, изображенными на гравюре Дюрера. Первое, что следует здесь отметить, — это то, что и эти жердочки, и эти инструменты являются атрибутами вектора императора Фу-Си. Так или иначе, и те и другие предназначены для обозначения, то есть для освоения и обустройства мира посредством знаков, и, стало быть, само их наличие свидетельствует о некоем незримом присутствии этого императора, с которым в обоих случаях завязывается заочный диалог. И здесь всплывает другое любопытное обстоятельство. В тот момент, когда мир, казалось бы, переживает небывалый подъем — в эпоху Высокого Возрождения, когда открылись невиданные ранее перспективы и когда использование инструментов измерения и познания мира было вроде бы, как никогда кстати, крылатая женщина с дюреровской гравюры отказывается от какого бы то ни было употребления этих инструментов, не желая принимать никакого участия в диалоге с императором Фу-Си. А в момент гибели мира, когда не может быть уже никаких надежд, Джюстин парадоксальным образом апеллирует к этому императору, строя эфемерный шалаш из тоненьких жердочек над бездной уже разразившейся космической катастрофы, при этом трезво осознавая всю абсурдность своего предпринятия.

«Меланхолия» Альбрехта Дюрера и «Меланхолия» Ларса фон Триера представляют собой два диаметрально противоположных взгляда на одну проблему — проблему безумия. Дюреровская крылатая женщина олицетворяет собой высокое, священное безумие Средневековья, а триеровская Джюстин — психическую патологию современности. Между этими двумя полюсами распо-

лагается совершенно особая область — область детского или дозрелого состояния сознания, олицетворяемого маленькой девочкой с обручем на картине де Кирико. И эту девочку, и крылатую женщину, и Джюстин объединяет то, что каждая из них осознанно или неосознанно ведет заочный диалог с императором Фу-Си. Если крылатая женщина полностью отказывается от какого бы то ни было использования наследия императора, а Джюстин парадоксальным образом прибегает к нему, когда в этом нет и не может быть уже никакого смысла, то девочка де Кирико пользуется атрибутами этого наследия как игрушками. Ведь что представляет собой обруч с палочкой как не атрибуты вектора императора Фу-Си? И не является ли эта палочка предзнаменованьем псевдоспасительных жердочек Джюстин, а обруч — воспоминанием о жернове, прислоненном к стене часовенки на гравюре Дюрера? Как бы то ни было, но сейчас, мне кажется, интерес могут представлять только эти три состояния со всеми вытекающими последствиями, ибо так надоели люди, которые снабжают знаками все, на что только могут положить глаз, включая, конечно же, и свое бесценное «я». И так надоели знаки, которые только и могут делать, что обозначать...

## 2

Впрочем, не следует понимать все вышесказанное как призыв к отказу от употребления слов, знаков и образов, ибо такой отказ неосуществим, а стремление к нему попросту идиотично. Конечно же, будучи людьми, мы не можем отказаться от употребления слов, знаков и образов, но мы можем попытаться перевернуть их с ног на голову, попробовав взглянуть на них во всей их графической и звуковой самоценности и хотя бы на какой-то момент позабыв о том, что они должны что-то обозначать и на что-то указывать. Но прежде следует более четко уяснить различие между словом, знаком и образом, а для этого нужно вспомнить о различных функциях правого и левого полушарий человеческого мозга, а именно о том, что левое полушарие отвечает за логическое мышление и распознавание речи, а правое — за распознавание образов и образное мышление. Наглядным примером этого разделения может служить любая книга с иллюстрациями, на одной странице которой располагается текст, состоящий из буквенных знаков, а на другой — художественный образ, иллюстрирующий данный текст, и здесь самое время вновь вспомнить о Дюрере, но на этот раз уже не о «Меланхолии», а о его гравюрах и «Апокалипсисе».

«Apopalipsis cum figuris» являлся для своего времени поистине новаторской книгой сразу в двух аспектах. Во-первых, здесь можно говорить о первой книге, созданной и опубликованной одним художником, ибо Дюрер не только выполнил серию гравюр, но и самостоятельно издал саму книгу, впервые соединив в одном лице роль художника и роль издателя, продемонстрировав тем самым принципиально новые возможности только что родившейся галактики Гутенберга. Во-вторых, «Апокалипсис» стал иллюстрированной книгой нового типа, содержащей полный текст «Откровения» и в то же время имеющей последовательную серию изображений, не прерываемых текстом. Дюрер оставил левую сторону больших листов под гравюры без всяких надписей, а текст напечатал на обратной стороне изображений. Конечно же, подобное соотношение текста и изображения можно было наблюдать и ранее, например в валенсийских манускриптах Beatus, а также в некоторых других иллюминированных рукописях, но нигде этот принцип не был проведен с такой последовательностью, как в «Апокалипсисе» Дюрера. В результате на развороте книги с левой стороны всегда оказывались графические знаки букв, складывающиеся в слова и предложения, а с правой стороны — сложные художественные образы, что полностью соответствует различным функциям левого и правого полушарий человеческого мозга. Остается только сожалеть о том, что в большинстве современных художественных альбомов гравюры дюреровского «Апокалипсиса» публикуются как самостоятельные графические листы без текста на другой стороне разворота, с которым они составляют нерасторжимое единство, наглядно демонстрирующее пространственное и онтологическое противостояние слова, знака и образа, господствующее в Западной Европе на протяжении более 400 лет.

Это господство было поколеблено во второй половине XIX в., и первым, кто отважился на это, стал Артур Рембо. В сонете «Гласные» он не только наделил каждую гласную букву определенным, только ей присущим цветом, но поведал еще и о тайне каждого из цветов, скрывающих в себе целые наборы сложных зрительных образов. Так, например, «А» у Рембо — это не просто черный цвет, но это еще и

бархатный корсет на теле насекомых,  
которые жужжат над смрадом нечистот.

Подобные сложные наборы зрительных образов скрываются и за другими гласными буквами. Конечно же, из таких букв уже нельзя составить никакого слова, ибо они перестают быть знаками звуков и превращаются в носителей зрительных образов. Противоположную ситуацию можно наблюдать у Хлебникова, которому сакли аула начинают казаться «буквами нам непонятной речи», в результате чего зрительные образы превращаются в знаки звуков, складывающихся в некие слова, а очертания горы Бештау становятся начертанием букв «А» или «У», зафиксированных движением иглы фонографа. На многих картинах и рисунках Пауля Клее строки литературного текста превращаются в какие-то фантастические пейзажи, а силуэты людей, деревьев и птиц становятся буквами какого-то неведомого языка, упраздня тем самым на какое-то время разделение функций левого и правого полушарий человеческого мозга. Все это приводит, в конце концов, к разрушению жесткого дюреровского принципа разделения пространства книги на текст и иллюстрирующие этот текст изображения, а также к появлению книг, построенных на совершенно ином принципе — на принципе совмещения функции буквенного знака и художественного образа в одном графическом начертании. Именно такими книгами являются футуристические и конструктивистские книги русского авангарда, яркими примерами которых могут служить книги Кручёных, Бурлюка, Зданевича, Родченко и Лисицкого. Все эти книги каким-то удивительным образом апеллируют к додюреровским, догутенберговским традициям иллюминированных рукописей, вызывая в памяти ирландские манускрипты VII–VIII вв., в частности манускрипт «The book of Kells», в котором слова «in principio erat verbum» могут занимать целую страницу, представляя собою не столько сочетание слов, сколько сложнейший и изощреннейший художественный образ.

Проблеме противостояния слова, знака и образа особое внимание уделялось в теории и практике сюрреализма, где, будучи рассмотрена сквозь призму феномена автоматического письма, эта проблема превращалась в проблему противостояния письма и зрения. Перенесенный из области литературы в область сюрреалистической визуальной практики принцип автоматизма понимался сюрреалистами как вид письма, и главный идеолог сюрреализма Андре Бретон решительным образом отдавал предпочтение именно письму, а не зрению, по поводу чего Розалинда Краусс пишет следующее: «Это различие между письмом и зрением —

одна из множества антиномий, о которых говорит Бретон, желая растворить сюрреализм в высшем синтезе сюрреальности, которая в этом случае „снимает двойственность восприятия и воспроизведения“. Это старая антиномия западной культуры, и она не просто подает две вещи как разные формы опыта, но ставит одну выше другой. Восприятие лучше, истиннее, ибо оно есть непосредственный опыт, а воспроизведение всегда подозрительно, так как оно всегда есть не что иное, как копия, *вос-создание* другой формы, набор знаков опыта. Восприятие ведет непосредственно в реальность, а воспроизведение находится от нее на неопределенной дистанции, где присутствие реальности возможно лишь в форме субститутов, то есть через посредство знаков. Таким образом, из-за дистанцированности репрезентации от реальности ее всегда можно подозревать в подлоге.

Отдавая продуктам автоматического письма предпочтение перед продуктами визуального изображения, Бретон тем самым переворачивает классический подход, предпочитающий зрению письму, непосредственность опосредованию, ибо в тезисе Бретона подозрительным становится изображение, картинка, „обманка“, а образ письменный истинен.

И все же в некотором смысле этот очевидный переворот на самом деле не упраздняет традиционного платоновского недоверия к репрезентации, потому что та визуальная образность, к которой Бретон относится с таким подозрением, есть изображение, то есть репрезентация сна, а не сам сон. Таким образом, Бретон продолжает традиционную для западной культуры линию страха перед репрезентацией как обманом. А истинность текстуального потока автоматического письма или рисования не столько репрезентирует нечто, сколько выражает или фиксирует, подобно линиям, которые выводит на бумаге сейсмограф или кардиограф. Эта паутина письма делает зримым непосредственное переживание того, что Бретон называет „ритмическим единством“ и характеризует как „отсутствие противоречий, снятие эмоционального напряжения, возникающего от подавления эмоций, отсутствие чувства времени и замещение внешней реальности психической реальностью, подчиненной лишь принципу удовольствия“. Единство, которое производит паутина автоматического рисования, близко к тому, что Фрейд называл „океаническим чувством“ — детская либидная область удовольствия, еще не подчиненного цивилизации и ее тревогам. „Автоматизм, — объявляет Бретон, — ведет нас напрямик в эту область“, и гово-

рит он здесь об области бессознательного. Этой своей прямой автоматизм выводит бессознательное, “океаническое чувство” в присутствие. Автоматизм может быть письмом, но, в отличие от остальных письменных знаков в западной культуре, он не есть репрезентация. Он есть вид присутствия, непосредственного присутствия „я художника“. Этот смысл автоматизма как манифестации внутреннего „я“, то есть никоим образом не репрезентации, содержится у Бретона также в описании автоматического письма как „изреченной мысли“. Мысль не репрезентация, а то, что наиболее прозрачно для сознания, непосредственный опыт, незапятнаный дистанцированностью и “овнешненностью” знаков<sup>1</sup>.

Вообще-то эта цитата, и приводимые в ней слова Бретона в особенности, свидетельствует о том, что сюрреализму как направлению явно не хватало той глубины, цельности и последовательности, которые были присущи великим авангардным направлениям 1910-х годов. В 1920-е напряжение и энергетика авангарда со всей очевидностью пошли на убыль, что не могло не сказаться на природе сюрреализма. И хотя адептами сюрреалистического движения являлись такие выдающиеся художники, как Миро, Магритт и Макс Эрнст, сюрреализм в целом так и не смог создать целостной фундаментальной пластической идеи, в результате чего некоторые из проявлений этого направления несут на себе явную печать соблазнов, связанных с литературностью, а некоторые откровенно опускаются до уровня иллюстративного приложения к учению Фрейда. Очевидно, именно в силу этих обстоятельств Бретон начинает говорить о «психической реальности», о «принципе удовольствия», о «снятии эмоционального напряжения», о «внутреннем „я“ художника» и договаривается до такой несурзанности, как «изреченная мысль», которая в то же самое время не есть репрезентация. Однако, несмотря на все эти нелепицы и несостыковки, сюрреализм обладает глубокой интуицией, им самим, может быть, не до конца осознанной, и, что самое главное, ему присуща серьезная устремленность к преодолению противостояния слова, знака и образа. Путь сюрреализма к такому преодолению — автоматическое письмо: именно паутина этого письма «выводит в присутствие — делая зримым — непосредственный опыт того, что Бретон называет „ритмическим единством“»

<sup>1</sup> Краусс Р. Фотографические условия сюрреализма. <http://www.photographer.ru/cult/theory/5591.htm>.

(Р. Краусс, там же), а что такое «ритмическое единство», как не единство рисунка и письма?

Но если речь заходит о единстве рисунка и письма, то тут следует говорить скорее не столько об автоматическом письме сюрреализма, сколько о китайской каллиграфии, в которой это единство достигло каких-то невероятных вершин совершенства. Именно в китайской каллиграфии явлена абсолютная полнота единения того, что столь наглядно разделено в «Апокалипсисе» Дюрера, и именно в связи с китайской каллиграфией возникает вопрос о причинах этого разделения. Если посмотреть на эту проблему с точки зрения психофизиологии, то следует признать, что на уровне моторики письмо и рисование принципиально неразличимы. Неразличимы они были и на некоторых ранних этапах истории становления человеческого сознания. О первоначальном едином комплексе изобразительной деятельности, лишь в историческое время расчленившемся на письмо и рисование, на письмо и искусство, Б.Ф. Поршневу писал в книге «О начале человеческой истории» следующее: «Как известно, современные алфавиты и иероглифы восходят к пиктографическому письму — графическим изображениям, бесконечное и ускоряющееся воспроизведение которых требовало все большей схематизации, пока связь с образом совсем или почти совсем не утратилась; буквы стали в один ряд с фонемами (не знаками, а материалом знаков). Но широчайшим образом развились и разветвились виды изображений — скульптурные и графические, планы и чертежи, оттиски и реконструкции, индивидуальные отражения и обобщенные аллегорические символы. Все они имеют свойство, которого нет у первичных речевых знаков: сходство с обозначаемым предметом. Это свойство — отрицание исходной характеристики знака как мотивированного полным отсутствием иной связи с предметом, кроме знаковой функции, — можно объяснить отсутствием сходства и причастности. Изображение как бы „декодирует“ речевой знак».

В процессе отделения письма от рисования, письма от искусства А.М. Карапетьянц выделяет три этапа: «Первый этап — до появления в первобытном искусстве изображений, имеющих прежде всего коммуникативную функцию. Второй этап — до полного обособления письма, когда оно оказывается окончательно соотношенным с языком. Третий этап — существование искусства и письма как совершенно обособленных систем». Таким образом, разведение письма и рисования, письма и искусства является

следствием поступательного хода истории или, другими словами, следствием действия вектора императора Фу-Си. Стало быть, действие этого вектора приводит не только к бесконечному умножению знаков и знаковых систем, как об этом говорилось ранее, но и к разъединению на определенном историческом этапе письма и рисования, представляющих собой некогда единый, неделимый комплекс. Такова неумолимая логика действия механизмов, запущенных императором Фу-Си. Но если это действительно так, то чем можно объяснить появление Рембо, Хлебникова и Клее? Чем можно объяснить появление автоматического письма сюрреалистов и многого другого в искусстве начала XX века, что практически дискредитировало столь привычное для нас разделение письма и рисования, с предельной наглядностью явленное в «Апокалипсисе» Дюрера? Мне кажется, что объяснение здесь может быть только одно, а именно: наличие вектора, направленного навстречу движению, указанному вектором императора Фу-Си; таким вектором может быть только вектор Алисы, той самой Алисы, которой удалось пройти сквозь зеркало, отражающее реальность и очутиться по ту сторону знаков и образов.

Не следует думать, что вектор императора Фу-Си и вектор Алисы являются какими-то эфемерными теоретическими химерами, — на самом деле они представляют собой совершенно реальные силы, формирующие облик и контуры культур и цивилизаций. Они подобны литосферным плитам, существование которых может никак не ощущаться, пока они находятся в спокойном состоянии. Но там, где они соприкасаются, начинают наползать друг на друга, возникают зоны сейсмической активности, пробуждаются вулканы, появляются новые острова, образуются горные цепи, земля меняет свой облик. Именно в фазу такой «сейсмической активности» мир начал входить во второй половине XIX в., и одним из первых ее проявлений стала деятельность Бодлера, Рембо и других «проклятых поэтов». Пик же этой активности пришелся на 1910-е гг., совпав с пиком творческой деятельности Дюшана, Малевича, Кандинского, Стравинского, Шёнберга, Хлебникова, Джойса, Пруста и всех тех героев первого авангарда, которые неузнаваемо и необратимо изменили мир. Начиная с 1920-х годов «сейсмическая активность», в корне изменившая ландшафт цивилизации, явно идет на убыль, чтобы сразу после Второй мировой войны, в 1950-е, 1960-е и 1970-е годы, достигнуть нового мощнейшего пика активности, завершившегося воцарением постмодернизма. И все это стало резуль-

татом столкновения и взаимопроникновения двух противоположных подспудных движений, направляемых вектором Алисы и вектором императора Фу-Си. Сейчас много говорят о начавшихся на наших глазах необратимых геологических, климатических и биосферных изменениях. Говорят о смене полюсов, о повороте Гольфстрима, о пробуждении вулканической активности, о глобальном потеплении или новом ледниковом периоде, но все это просто ничто по сравнению с теми цивилизационно-антропологическими изменениями, которые произошли в результате столкновения вектора Алисы с вектором императора Фу-Си и которые мы почти что не замечаем. Может быть, они слишком грандиозны для того, чтобы мы могли их осознать; может быть, действует инерция прошлых более или менее стабильных эпох и нам нужно время, чтобы освободиться от нее. Но, скорее всего, проблема гораздо глубже, ибо изменения, вызванные столкновением двух векторов, касаются природы того, что делает нас людьми, — они касаются природы знака, и, стало быть, решение этой проблемы требует от нас чего-то гораздо большего: требует от нас кардинального изменения собственной природы, оно требует от нас перехода на следующую эволюционную ступень, на которой взаимоотношения человека со знаком станут принципиально иными.

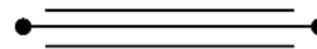
Знаки и знаковые системы являются наследием императора Фу-Си, и с этим наследием, как я уже писал выше, могут выстраиваться разные взаимоотношения. Будучи готовым к операциям с любым количеством знаков, можно объявить им бойкот, как это сделала крылатая женщина на дюреровской гравюре. Можно пытаться упорно использовать знаки по их прямому назначению, когда сами предпосылки этого назначения уже перестали существовать, как это делает триеровская Джюстин. А можно, не ведая ничего о прямом назначении знаков, затеять с ними игру, используя их как игрушки; именно так поступает девочка у де Кирико, в которой проступает знакомый образ кэрролловской Алисы. Но возможно ли такое и что нужно сделать, чтобы такая игра стала реальностью? Вообще-то для этого не нужно слишком многого — нужно всего лишь лишиться знаков их прямой утилитарной функции, заключающейся в том, чтобы обозначать что-то, указывать на что-то и быть носителем некоего смысла. Нужно освободить звучание и графическое начертание знака от столь обременительного смыслового груза и научиться воспринимать их в их абсолютной, «незаинтересованной» само-

достаточности. Нужно, чтобы знаки перестали быть для нас знаками и превратились в чистую графику и в чистое звучание, бесконечно ценные сами по себе, а не потому, что они обозначают что-либо. Нужно, чтобы это чистое звучание и эта чистая графика уже не выражали, не обозначали, не отображали реальность, но погружали в нее.

Именно к чему-то подобному стремится Андре Бретон с его идеей автоматического письма. Особенно близко он подходит к этому, когда говорит о «ритмическом единстве», ведь «ритмическое единство» — это не только единство письма и рисования, это единство, снимающее противостояние означающего и означаемого, субъекта и объекта, реальности моего «я». Но Бретон именно что только подходит к этому, ибо продвинуться дальше ему не дает его приверженность эстетическому началу. Он еще слишком художник, он еще слишком привержен искусству, и поэтому автоматическое письмо он воспринимает как некий вид художественной деятельности. Именно из-за этой своей приверженности он и начинает говорить о «психологической реальности», о «„я“ художника» и о «принципе удовольствия», что входит в неразрешимое противоречие с понятием чистого «ритмического единства». Здесь вообще не может быть речи ни о каком единстве, ведь если есть «психологическая реальность», обязательно должна существовать и другая — «непсихологическая», или «внешняя». Если есть «я» художника, то должна существовать и реальность, которую это «я» художественно интерпретирует. Если есть «принцип удовольствия», то должен быть кто-то, кто это удовольствие получает. И вся эта непреодолимая раздвоенность есть одновременно и обязательное условие, и неизбежное следствие эстетической позиции, от которой Бретон так и не смог освободиться.

Продвинуться несколько дальше в этом направлении удастся Антонену Арто, который в своей книге «Театр и его двойник» пишет: «Слова должны братья как заклинание, то есть со своей магической стороны, скорее за их форму, за их чувственные эманации, а не просто за один лишь их смысл». Здесь совершенно явным образом речь идет о выходе за пределы пространства эстетики и об апелляции к тому, из чего произошла эстетика и редукцией и «выстывающей» фазой чего она является, а именно: апелляции к магии, ритуалу и заклинанию. Конечно же, магия и ритуал есть нечто гораздо более близкое к изначальным истокам бытия, чем эстетика, но это не означает того, что в этом направлении нельзя продвигаться дальше, хотя для современного чело-

века, а может быть, и для человека как вида, это невозможно. Но кто сказал, что мы и дальше должны находиться на той эволюционной ступени, на которой находимся сейчас? Кто сказал, что мы и дальше должны заниматься знаками, эстетикой и магией? Неужели нет чего-то, что могло бы выходить за их пределы? И мне кажется, что такое «что-то» все же есть. Если обратить свой взор к тем временам, когда человек был еще не совсем человеком или «не человек» уже становился человеком, можно обнаружить один замечательный феномен: так называемые палеолитические макароны — прочерченные пальцами по глине извилистые переплетающиеся линии. Эти линии не имеют никакого отношения ни к эстетической, ни к магической деятельности человека. Они — поистине звездный час человечества. Конечно же, есть теория относительности, есть Гентский алтарь, есть *Kunst der Fuge*, есть множество других величайших и удивительнейших вещей, но ничто не может сравниться с палеолитическими макаронами по силе причастности к истокам бытия. Мы не можем вернуться в прошлое и попытаться повторить этот звездный час, но мы можем надеяться на то, что, пройдя через эту точку на новом витке эволюции, мы сумеем воспроизвести это состояние на каком-то неведомом новом уровне. Во всяком случае, я очень надеюсь на это, ибо у нас просто нет другого выхода.





К.К. Султанов

## Культурные различия — предпосылка диалога или «камень преткновения»?

В отечественном дискурсе популярна метафора «цивилизационного бульона» применительно к постсоветскому пространству. Одна из возможных расшифровок его кипения могла бы быть такой: мы все еще в транзите между девальвированной «дружбой народов», или советским мультикультурным проектом, и возможным новым качеством диалогизма, между этноцентристской риторикой, фактически исчерпавшей свой ресурс, и переоткрытием онтологического принципа взаимодействия.

Во «Всеобщей декларации ЮНЕСКО о культурном разнообразии» говорится не только о современных вызовах для культурного разнообразия, но и об «условиях для нового диалога между культурами и цивилизациями». В другом международном интеллектуальном проекте под эгидой ООН «Преодолевая барьеры» во главу угла поставлена та же мысль об активизации нового диалогизма: «пространство между анонимным универсализмом и этноцентричным шовинизмом огромно и открыто. Оно стало той областью, на которой может и должен происходить межцивилизационный диалог».

Развенчание «дружбы народов», однозначно воспринятой как идеологический конструкт, обернулось выпадением из дискур-

сивной практики самого концепта «единство многообразия», издавна присутствовавшего в мировом гуманитарном знании от Платона («единое множественно» и «многое едино» — из диалога «Парменид»<sup>1</sup>) до Вильгельма фон Гумбольдта с его «многообразием и единством»<sup>2</sup> и Эммануила Канта, размышлявшего «о том способе, каким разум должен сочетать величайшее многообразие в порождениях с величайшим единством происхождения»<sup>3</sup>.

Если вспомнить классические определения «concordia discors» (единство несходного), «e pluribus unum» (единое из многого), то они не предполагали недооценку или отказ от фактора самобытности и различия, но отсылали к тому, что несходное, оставаясь несходным, тяготеет в силу внутренне мотивированного развития к единству — назовите его надэтническим уровнем, сферой культурных универсалий или пространством «мировой литературы».

Задача преодоления репродуктивной и инерционной эксплуатации как бы заведомой несомненности и застывшей безусловности диалогического принципа возникала на разных историко-культурных этапах — достаточно вспомнить, как Г. Гадамер в докладе о речевом жанре утопии в «Государстве» Платона назвал Ф. Шлегеля и Ф. Шлейермахера переоткрывателями (не перво-, а переоткрывателями) диалогического принципа как «метафизической основной схемы познания истины»<sup>4</sup>.

Если говорить о литературе, то переоткрытие принципа диалогического взаимодействия, изъятая из идеологической предзаданности, предполагает сущностную взаимодополняемость этнокультурной тождественности и фактора притяжения-отталкивания разнонациональных литературных традиций, равную приоритетность национально-литературной конкретики и востребованности широко понятой контекстуальности.

Призыв В.С. Библера понять диалог «как определение гуманитарного мышления, взятого в его всеобщности» означает, что это мышление по определению насквозь диалогично, формируясь на пересечении смыслов, на чуткости к встречным движениям, на преодолении чуждости и открытия, как это случилось с толстовским Хаджи-Муратом, «особенной красоты чуждой ему народности». Диалог, уточняет В.С. Библер, «лишь тогда диалог

<sup>1</sup> Платон. Сочинения в трех томах. Т. 2. М., 1970. С. 407.

<sup>2</sup> Гумбольдт В. фон. Язык и философия культуры. М., 1985. С. 373.

<sup>3</sup> Кант И. Сочинения в шести томах. Т. 5. М., 1966. С. 73.

<sup>4</sup> Цит. по: Густав Шпет и современная философия гуманитарного знания. М., 2006. С. 219–220.

(в смысле культуры диалога и диалога культур), когда он может осуществляться как бесконечное развертывание и формирование все новых смыслов каждого — вступающего в диалог — феномена культуры, образа культуры, произведений культуры...»<sup>1</sup>.

Гуманитарно мыслить значит отказываться идее чуждости или отчужденности в онтологическом статусе, связывая ее только с избирательностью и направленностью интерпретации.

Вот один из литературных примеров, подтверждающих неожиданные последствия категоричной и потому ложной трактовки «чужого». Лермонтовские черкесы пережили потрясение, когда у убитого Измаил-Бея, ранее служившего в русской армии и награжденного за героизм Георгиевским крестом 4-й степени, увидели «белый крест на ленте полосатой». Легко представить их ужас: крест на шее правоверного мусульманина мгновенно превращал его в глазах соплеменников в вероотступника и «джаура проклятого». Слишком высокой оказалась цена вспыхнувшей эмоциональной реакции на боевую награду: поспешная и неверная интерпретация обернулась непреодолеваемой отчужденностью.

Взятая в своей всеобщности современная гуманитарная мысль призвана справляться с культурными различиями, неизбежными в полиэтнической стране. В этом контексте отметим концептуальную амбивалентность современной трактовки диалога: он выступает и как признание ценности разнообразия, права быть другим, и как форма снятия абсолютизации различия — не различия как такового, а его абсолютизации, которая, кстати, щедро подпитывала этнокультурные революции, вспыхнувшие на постсоветском пространстве.

Постановка вопроса о культурных различиях отсылает к тому или иному представлению о культурной инаковости, которая может быть интерпретирована как система ценностных и ментальных предпочтений, формирующих индивидуальность или, по словам Ф.М. Достоевского, «личность нации». Апелляция к этнокультурной и ментальной отличимости предопределена опытом переживания и отстаивания каждой национальной культурой и литературой своей исторической и культурной субъектности, своей самоценности, непрерывности и преемственности духовного развития. В то же время именно отличимость становится

<sup>1</sup> Библер В.С. От наукоучения — к логике культуры. Два философских введения в двадцать первый век. М., 1991. С. 300, 299.

необходимым условием коммуникативной связи. Будучи ключевым компонентом самоидентификации, различие выступает онтологически значимой предпосылкой диалога. Непроявленность различия лишает диалог содержательного смысла.

В статье «Вавилонская башня и смешение языков» Н.С. Трубецкой квалифицировал «духовное обезличение» как обязательное условие «гносного подлога», который может выдаваться за «братство народов». Он не оперировал понятиями «идентичность» и «самоидентификация», предпочитая говорить о «культурной самобытности» как «корреляте национального самопознания», но вот что важно выделить: Трубецкой последовательно выступал против «отрицания равноценности народов и культур» и претензий «нивелирующего культуртрегерства»<sup>1</sup>. Как лес возможен при наличии составляющих его деревьев, так и межкультурное взаимодействие возможно, если оно позиционирует себя как встреча особенного с особенным.

В современном мире упомянутая идея равноценности все больше приобретает дискуссионный характер. Сама проблема сосуществования различных культур обнаружила тревожную остроту, обусловленную не в последнюю очередь интенсивностью транскультурных и миграционных процессов, негативным эффектом несоответствия классическому идеалу терпимости, возникающим, как правило, в результате несостоявшегося взаимопонимания носителей разных этнокультурных традиций.

Даже благополучные страны, сохранявшие традиционную верность принципу толерантности, не скрывают растерянности при столкновении с вызовами культурного разнообразия. Всем памятно недавнее официальное европейское прощание с идеологией мультикультурализма. Английский премьер-министр заявил о назревшей необходимости «проснуться и осознать, что же происходит внутри наших границ». Группа европейских интеллектуалов проснулась и представила Совету Европы (Стамбул, май 2011 г.) доклад «Жить вместе в Европе XXI века в условиях свободы и многообразия», в котором нашла свое обоснование взаимозависимость двух тенденций. Безусловно, процесс умножения разнообразия несет Европе массу проблем, в том числе нежелание мигрантов адаптироваться к условиям страны проживания. Но, с другой стороны, видение угроз и рисков европейским цен-

<sup>1</sup> Трубецкой Н.С. Наследие Чингисхана. М., 2007. С. 456, 168.

ностям лишено апокалиптических обертонов: создатели проекта предпочитают видеть обновленную Европу «более уверенной в себе, принимающей и приветствующей многообразие идентичностей, а не избегающей его».

Различия становятся вызовом, на который охотно и быстро дает свой ответ только обывательская ксенофобия («понаехали тут»). Нет ответа на этот вызов ни в советском смысле, когда различия снимались концептом «единства многообразия», но не отменялись. Ни в европейском смысле, представленном в упомянутом докладе.

Помню, как поразили меня результаты социологического опроса, озвученного на Международном конгрессе «Двадцать лет спустя (1991-2011): реорганизация пространства и идентичности», участником которого я был. В ряду анкетных вопросов был и такой: «С кем в наибольшей степени вы ощущаете свою связь?». Из предложенных возможных вариантов — «с земляками», «с людьми одной веры», «с россиянами» — 72% опрошенных выбрали последний, подтверждающий близость с согражданами-россиянами. Но на другой вопрос, близкий по сути первому — «Считаете ли вы Россию общим домом для всех народов России?» — положительный ответ дали менее 50%.

Выходит, что ощущение этой связи вовсе не равнозначно отношению к России как общему дому для всех наших народов. Я-то по наивности думал, что эти два чувства — общности и одного дома — слиты воедино, но пришлось убедиться, что связующая их синонимичность перестала быть таковой: двадцати процентам россиян фактически отказано в полноценном переживании своего гражданства. Как в воду глядел С. Есенин: «Язык сограждан стал мне как чужой, / В своей стране я словно иностранец».

Логика взрывного обострения оппозиций «свой-чужой», «наши-ненаши», «мы-они» содержит в себе не только вызов единству многонациональной страны, но и какое-то тревожное истощение надэтнического видения проблем страны, предписанного основополагающей конституционной преамбулой: «Мы, многонациональный народ Российской Федерации, соединенные общей судьбой...». Понятно, что гражданская солидарность, межэтнический мир не даны сверху раз и навсегда: они требуют постоянства разнонациональных усилий по воспроизводству чувства общей судьбы, того «повседневного плебисцита», о котором говорил в своей знаменитой лекции «Что такое нация» (1882) Э. Ренан.

У нас же и упомянутая преамбула, и первая статья Конституции, где сказано о России как демократическом, федеративном, правовом государстве, все больше воспринимаются по аналогии с хрупким стеклянным домом, в который не желательно бросать камни. Одни могут пролететь мимо, другие попадают, но одно неизменно: национализм — это тот камень, который попадает в цель, если таковой считать целостность полиэтнической страны.

Беда или вина наша сегодня в том, что мы перестаем адекватно воспринимать культурные различия, в том числе и как предпосылку межкультурного собеседования. Из стимула взаимного интереса и интегрирующих ценностей они становятся камнем преткновения, фактором раздражения, заведомо исключаящим какой-либо взаимообразующий диалог.

Как на показательный пример сошлюсь на статью под броским названием «Заноза», автор которой после решительно сформулированного вопроса «кто тут римляне, а кто варвары?» повел разговор о «паре десятков малочисленных, но чрезвычайно самоуверенных этносов» Кавказа. Вернее, об их вине как неоспоримой данности: «двести лет не желают трансформировать хотя бы кое-какие из базисного набора своих архаических традиций...». Отсюда искреннее недоумение: «...так мы должны это уважать?..»<sup>1</sup>.

Что это — рецидив странной, чтобы не сказать — убогой, тоски по унификации? Или нелепое в своей утопичности требование к другому (народу, человеку) перестать быть самим собой? За отрицанием права быть иным находишь прискорбную односторонность, которую еще А. Пушкин называл «пагубой мысли». Иначе, чем пагубным для межнационального согласия в нашей стране, и не назовешь это нелепое в своей утопичности требование к другому (народу, человеку) перестать быть самим собой.

Однажды поэт А. Тарковский увидел «длинные нерусские ноги» верблюда. Вместо призыва «трансформировать» неправильные конечности он почему-то написал о «верблюжьей душе». Наверное, потому, что исторически сложившаяся «непохожесть» — не повод настаивать, воспринимая инациональную самобытность как «занозу».

Страна становится полем конкурирующих идентичностей, хотя каждый здравомыслящий человек в России понимает, что сама по себе отличимость, приверженность иной системе ценно-

<sup>1</sup> Агеев А. Заноза // Русский журнал. 2005. 9 ноября.

стей не могут и не должны становиться причиной посягательства на культурную инаковость. Как тут не вспомнить чеховского героя, который редко видел немцев, не читал немецкие книги, но твердо знал, что все зло от немцев...

Подобная психологическая установка вновь обретает свою странную, но далеко небезобидную популярность, если, например, вспомнить столь популярную сегодня профанную модель «кавказского узла», выстроенную в соответствии с сомнительной логикой байроновского героя: «Хоть я тебя не знаю, но твой народ я презираю».

Имея в виду безысходную по многим признакам северокавказскую ситуацию, английский политолог Томас де Ваал, тем не менее, резонно предостерегает от попыток демонизировать национально-специфические культурные навыки и различия, приписывая им исконную ущербность: «...в тлеющих конфликтах Кавказа нет никакой культурной предопределенности. Мы видим, что эти конфликты не имеют ничего общего с «этнической несовместимостью» или «извечной ненавистью». Они возникают — и утихают — в соответствии со сменами интересов или расчетов... Первый исторический урок состоит в том, что конфликты в этом регионе не предопределены судьбой; второй показывает нам, что Кавказ не так кровав, как кажется. Местные жители вступают в борьбу, когда они вынуждены это делать, но у них также есть и хитроумные способы ухода от конфликта. Конечно, я не говорю, что Кавказ — это мирное вегетарианское место. Это не Дания...»<sup>1</sup>.

Кавказские советские поэты любили прибегать к метафоре двух крыльев птицы или двух струн одного пандура, имея в виду родные пенаты и большую Россию. Они писали об этом как о навсегда данном «союзе нерушимом». Жизнь распорядилась иначе: оказалось, что и крыло может ослабеть, и струна порваться. Без обновляющихся усилий, без ежедневно подтверждаемой готовности и решимости жить вместе в одном доме птица не взлетит, а пандур останется безмолвным...

Проблема культурного многообразия, столь важная для судеб российского многонационального государства, неоднократно остро дискутировалась еще в дореволюционной печати — назову хотя бы работу Н.Д. Красильникова «Роковая ошибка в политике русского правительства и русского общества». Сторонники ускоренной унификации фактически предлагали катком нивелиров-

<sup>1</sup> Томас де Ваал. Кавказ: легкость истории // Полит.ру. 2010. 13 ноября.

ки пройти по культурам малочисленных народов, но историческая Россия избрала иной и куда более перспективный путь сохранения национально-культурных миров.

Сегодня этот цивилизационный выбор назвали бы нерентабельным, затратным, но по большому счету перспективным оказался именно этот путь сбережения уникального этнокультурного разнообразия российских народов, о котором писал тот же Г.П. Федотов в статье под более чем выразительным названием «Будет ли существовать Россия?» (1929): «многоплеменность, многозвучность России не умаляла, но повышала ее славу»<sup>1</sup>. Не на этом ли пути складывались и сокровенные думы Л.Н. Толстого об «уменьшении несогласия» и о любви «ко всякому человеку, как к сыну Божию»?

К числу убедительных подтверждений верности этого пути я бы отнес и такое событие: недавно в ИМЛИ РАН состоялась защита диссертации о несказочной прозе теленгитов — небольшой алтайской народности численностью в 2300 человек, не утратившей свое богатое фольклорное наследие. Теленгиты сохранились и продолжают жить вопреки неутешительным прогнозам: согласно атласу Юнеско, 2500 языков из 6500 существующих обречены на исчезновение...

Однако очевидная, казалось бы, и органичная для нашей страны концепция «дома для всех народов» оспаривается с энтузиазмом, достойным лучшего применения — достаточно сослаться на предложенный «Московским комсомольцем» рецепт выхода из кавказского тупика: «Самый простой: уйти с Кавказа совсем. Сбросить его, как усталая лошадь сбрасывает тяжелый тюк. Выстроить стену, аналогичную берлинской».

Фактически озвучена альтернатива конституционному федерализму, возвращающая к порочной схеме, разделявшей народы на «избранные» и «неизбранные», «центральные» и «периферийные». Напомню о симптоматической статье Г.В. Флоровского «О народах не-исторических», опубликованной в евразийском сборнике «Исход к Востоку» (София, 1921), где сформулирован «окончательный приговор», обусловленный, разумеется, историческими обстоятельствами: «...те народы, которым не приходилось еще выступать в первых ролях в “прошлом”, обречены навсегда оставаться на положении исторических статистов». Если реанимировать этот подход применительно к российской поли-

<sup>1</sup> Федотов Г.П. Национализм (конспективная запись доклада) // Вопросы философии. 2011. № 10.

этнической государственности, то объективно он может быть реализован в двух версиях: либо распад на более мелкие и однородные образования, либо восстановление исторически изжившей себя многонациональной империи. Поэтому видные государственники и правоведы всегда придавали особое значение тому, что они называли районированием России. Глава евразийского государственно-правового направления Н.Н. Алексеев, ученик Павла Ивановича Новгородцева, еще 20-е гг. XX в. писал о выверенном районировании как «крупнейшей задаче русской политики» и выделял как решающий фактор сознательный интерес народов России «к естественному взаимному сцеплению», без которого «смерть грозит и целому, и каждому отдельному члену».

В интервью, опубликованном под заголовком «Диалог всегда находится в опасности», С. Аверинцев подчеркнул, что диалог — «это то, что... всегда под угрозой, но без чего на самом деле обойтись невозможно». Характеризуя отсутствие диалога как «катастрофичное», он напомнил, что это слово «само по себе выражает золотую середину между изоляционизмом и всеобщей унификацией. Диалог предполагает, что собеседники различны, но, уважая свою личность, они одновременно уважают собеседника, выслушивают его и искренне пытаются понять»<sup>1</sup>.

Именно эта философия диалога, акцентирующая спасительную «золотую середину» и поиск взаимоуважительного компромисса, сегодня находится в опасности. В последнее время появился ряд публикаций, в которых обесценивание самой идеи диалогического взаимодействия приобрело программный характер за счет такой артикуляции культурных различий, когда они противопоставлены любой форме «коммуникативного действия» (Ю. Хабермас) или «коммуникативного события» (Э. Лич).

Поначалу главным в статье А.М. Мелихова «Конфликт иллюзий» представляется озабоченность автора сохранением неповторимой индивидуальности каждой культуры. Но, вчитываясь, понимаешь, что предложенная трактовка различия как самодостаточной смысловой инстанции слишком очевидна, чтобы ограничиться привязанной констатацией «ценности разнообразия» как визитной карточки мультикультурализма. Радикальному переосмыслению подвергаются сами потребность и готовность к межкультурному собеседованию.

<sup>1</sup> Аверинцев С.С. Диалог всегда находится в опасности // Известия. 2001. 11 января.

Справедливости ради должен заметить, что бесспорным достоинством статьи Мелихова является ее интеллектуальная провокативность, воспринимаемая как закономерная реакция на нынешнюю смысловую инфляцию понятия «диалог». Тексты, подобные этой публикации, побуждают от противного острее думать о необходимости переоткрытия диалога, возвращая ему сущностное значение и тем самым преодолевая тривиальность и инерционность словосочетания «межкультурный диалог».

Но вернемся к статье... Ход размышлений автора ориентирован на устранение фигуры собеседника — будь это конкретный читатель или конкретная литература. Семантическое поле культурного пограничья подменяется застывшими в своей непреодолимости разграничительными линиями, культуросберегающий механизм «отталкивания-сближения» — риторикой самоизоляции. Уместно здесь вспомнить работу Ю.М. Лотмана «Культура и взрыв»: культура взрывает границы, чтобы остаться самой собой...

Исходным пунктом авторских размышлений становится «страх одной культуры перед другой». Недооценка диалогического принципа приобрела форму однотипных в своей парадоксальности умозаключений типа «национальные культуры не сближают, но, напротив, наиболее остро разобщают нации», «...тесное соприкосновение культур всегда бывает губительным как минимум для одной из них», «...чем больше народы соприкасаются, чем лучше узнают, тем сильнее и раздражают друг друга».

Авторское понимание «принципа взаимодействия культур» иначе, как сужением горизонта возможностей национальной культуры, не назовешь: «...народы должны общаться через посредство своих рационализированных элит и прагматизированных периферий, а соприкосновение национальных тел, их культурных ядер желательно свести к минимуму»<sup>1</sup>. Принцип естественной дистанцированности культур друг от друга гипертрофируется до такой степени, что условием их самосохранения становятся разрыв культурных связей и упразднение диалога как якобы формы посягательства на самобытность. Подобная недооценка диалогического принципа — безошибочный индикатор ограниченного представления о ценностно-смысловом «ядре» каждой культуры, которое отождествляется с «остановленной» этноспецификой.

Объективно игнорируется и такое обстоятельство: сама внутренняя логика национального культурного и литературного разви-

<sup>1</sup> Мелихов А. М. Конфликт иллюзий // Дружба народов. 2010. № 2.

тия требует выхода в коммуникативное пространство. Вместо поиска «сходства несходного», расширяющего поле самоидентификации, предлагается апология взаимонепонимания и взаимной неслышанности. Но за предлагаемой «идеологией» перманентной настороженности, за риторикой культурной разобщенности легко обнаружить — хотел этого автор или не хотел — приглашение к изоляционизму. Стоит напомнить и об исторических уроках, неоднократно подтверждавших тот факт, что риторика самоизоляции неизбежно вовлекается в логику воспроизводства межнациональных и межкультурных конфликтов.

Принципиально иным, если сравнивать с мотивом «страха одной культуры перед другой», был ход размышлений Андрея Белого, посетившего Кавказ 86 лет тому назад. Свою книгу путевых впечатлений «Ветер с Кавказа» он открыл словами: «Кавказу предстоит громадная социально-экономическая будущность». И далее продолжил: «Каждая местность имеет свой фокус; лишь став в нем, увидишь что-нибудь». Глаз художника безошибочно улавливал «местный колорит», не игнорируя различий и отдавая должное той же бараньей папахе, украшавшей горца (в тексте «бараньи, клокастые шапчиши»). Но мысль, инициированная встречей с Кавказом, обнаружила масштабность солидарного мышления, о дефиците которого приходится говорить сегодня. Переполненный новыми эмоциями и наблюдениями, А. Белый педалирует прагматически ориентированный глагол «доработаться». Доработаться до восприятия — это не только разглядеть в вознесенном ввысь Казбеке «гигантский ритмический жест, данный в паузе неба и воздуха», но и приложить усилия, чтобы «увидеть единое в многом». Писательская оптика, изымая экзотику из обособленности, обнаруживает тоску по устранению преград между людьми и культурами. Тот же пафос преодолеваемой разобщенности нетрудно распознать в одном из ключевых авторских признаний: «...проживши три месяца, перед отъездом в Россию, — вздыхаешь: и здесь бы остаться, и там»<sup>1</sup>. Разрыв между «здесь» (Кавказ) и «там» (Россия) преодолевается постоянно возобновляемой потребностью разглядеть «единое в многом».

Через четыре года после ярких южных впечатлений русского поэта и мыслителя увидела свет книга с не менее запоминающимся названием «Страна Прометей», впервые изданная в Шанхае в 1932 г. и переизданная в Нальчике (2004). Видный представитель

<sup>1</sup> Белый А. Ветер с Кавказа. Впечатления. М., 1928. С. 5, 178.

евразийского движения, уроженец Моздока и послереволюционный эмигрант К.А. Чхеидзе наглядно сопоставил европейский и кавказский способы восприятия, обусловленные различными ментальными установками: «Если бы меня спросили, в чем состоит главная разница между психологией кавказца и психологией европейца, я бы сказал, что разница состоит в том, что у горца есть нечто, что он признает абсолютным и неизменным. А у европейца все подвержено сомнению и относительности. Но это отличие слишком глубокое и, так сказать, философическое. Есть еще много других отличий, из которых одно особенно бросается в глаза».

Далее описана сцена посещения европейского дома, из окна которого открывается вид «на тысячу дымящихся кровель». Увиденное желательно откомментировать «шумным восторгом» и восклицаниями типа «замечательно, восхитительно» вопреки тому, что вы вдыхаете «сложный состав бензина, копоти и пыли, называемый городским воздухом». Ваше молчание или недостаточная искренность могут быть восприняты как досадная и вызывающая невежливость.

Совсем иначе, продолжает Чхеидзе, на Кавказе. Хозяин приглашает гостей выйти на балкон его дома, чтобы увидеть, «как садится солнце за Эльбрус». Следует описание «нестерпимого восторга», охватывающего наблюдателя: «миллион окровавленных ангелов с грозно поднятыми огненными мечами несется по вечернему небу». Но если вы не сдержали «вырывающийся крик», то вас могут принять «за особу, которая по роковой случайности носит на голове не платок, а папаху». Еще более неприемлемой была бы ваша попытка порассуждать «с ужимками» о красоте Эльбруса, однозначно превращающая вас в глазах гостеприимного горца в «слабонервного полуидиота». Финальная авторская сентенция призвана прояснить фундаментальный смысл неординарной психологической реакции: «... предполагается, что каждый имеющий глаза — видит. И каждый, живущий под небом, разумет, что есть красота».

Перед нами развернутое и по-своему утрированное описание специфических типов рецепции, восходящих к определенным культурным традициям, к устоявшимся комплексам эмоциональных и ценностных предпочтений. Но эффектно продемонстрированная несовместимость поведенческих матриц, этнокультурных трафаретов не приобретает статус некой неопровержимой истины. Образ мира базируется на другом — на преодоленной марги-

нализации, опознавательным признаком которой могла бы стать самодостаточная констатация различий как таковых.

Миропонимание и мирочувствование автора «Страны Прометей» явно требуют более объемного взгляда на вещи и иного мысленного горизонта. Книгу открывает череда вопросов: «Что такое культура? Что такое поле? Что такое «культурное поле»? Чем отличается культурное поле от дикого?». Отсутствие сдерживающих начал в борьбе за выживание, когда каждому кустарнику или дереву «кажется, что мир существует лишь для него...» — таковы дикое поле и девственный лес. Культурным или возделанным лес становится «после того, как между деревьями были установлены отношения взаимного признания права на жизнь...» и «счастье одного из них не строилось непременно на несчастье другого». Разница между дубом и березкой огромна, но «перед Небом они равнодостоинны в своем стремлении шириться, расти и цвести»<sup>1</sup>.

Этот замечательный угол зрения нисколько не отменяет другую сторону медали — конфликтогенный потенциал глубинных культурных различий, которые могут оказаться не только фактором позитивной самоидентификации, но и источником соперничества культур или так называемой «войны идентичностей».

Двойственная природа «различия» как конституирующего принципа национально-культурного самоопределения и гипотетического катализатора отчуждения досконально рассмотрена в книге профессора Йельского университета С. Бенхабиб «Притязания культуры». Исходя из того, что «пределы всеобщего уважения всегда испытываются различиями между нами...», автор в то же время отдает должное значению «прагматического императива, побуждающего нас понять один другого и вступить в межкультурный диалог». Развернутый тезис о современном «сообществе взаимозависимости» дихотомически связан со сквозной мыслью о том, что «мы становимся сами собой только потому, что отличаем себя от реального, а чаще — воображаемого “другого”». Если формирование культур происходит «через противопоставления», то вопреки декларациям о взаимном уважении «нам не дано знать, чего потребует или что повлечет за собой такое уважение при столкновении с глубокими культурными противоречиями»<sup>2</sup>.

Фактически речь идет о неизбежности конфликта ценностей, предопределенного реальной глубиной культурных различий.

<sup>1</sup> Чхеидзе К.А. Страна Прометей. Нальчик, 2004. С. 96, 97, 35, 36.

<sup>2</sup> Бенхабиб С. Притязания культуры. Равенство и разнообразие в глобальную эру. Пер. с англ. М., 2003. С. 44, 43, 9, 8, 14.

Рассуждения С. Бенхабиб далеки от какой-либо самоцельной манифестации различий, но, воссоздавая расширяющийся контекст их взаимозависимости, она все-таки недооценивает возможную переводимость различия на язык диалогической, т.е. взаимопреобразующей, общительности, отдавая излишне щедрую дань претензиям охранительного культурного традиционализма. Иначе говоря, фактор обособленной самобытности или культивирования «особости» почти не соотнесен с вопросом о пределах автономизации различия. Из спектра смысловых интенций выпала процессуальность культурного различия, предрасположенного к трансформации. Упускается базовая, онтологически значимая соотнесенность культурной множественности, основанной на приоритете различий, с общими основаниями человеческой культуры, с уровнем всеобщего, с явленностью «сходства несходного».

Представление о диалоге как генераторе творческих смыслов стимулирует другой уровень понимания самобытности, которая перестает быть только объектом мемориального созерцания. Именно в межкультурном собеседовании историко-культурная уникальность отвоевывается у забвения, сохраняя открытость будущему. Этот процесс можно охарактеризовать как самоактуализацию через диалог, как открытие качества неизолированной локальности в приобщении к духу целого: «форма речи, разговор, в котором дух целого возникает и прокладывает себе дорогу сквозь различия реплик»<sup>1</sup>. Субстанциональный аспект этой темы предельно лаконично обозначен в известном письме Л.Н. Толстого Н.Н. Страхову от 3 сентября 1892 г.: «чем глубже зачерпнуть, тем общее всем, знакомее и роднее»<sup>2</sup>.

Признание «общего всем» как фундаментальной характеристики человеческого существования становится — при всем понимании роли фактора различия — тем основанием, которое позволяет постулировать совпадение культур как культур. «Различение, — пишет философ А.В. Смирнов, — это первый шаг к осмысленности, и он должен быть понят из себя самого... Нет двух похожих культур, как нет двух похожих людей. Но само это утверждение означает, что культуры принципиально схожи, иначе не было бы смысла их различать: мы же не говорим, к примеру, что люди и камни различны (такое утверждение истинно, но имеет мало смысла)»<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Культурология. XX век. Энциклопедия: в 2 т. Т. 1. СПб., 1998. С. 171.

<sup>2</sup> Толстой Л.Н. Полное собрание сочинений в 90 т. (Юбилейное). М.–Л., 1928–1964. Т. 66. С. 254.

<sup>3</sup> Смирнов А.В. Как различаются культуры? // Философский журнал. 2008. № 2.

Предложенная трактовка культуры как «способа сделать мир осмысленным» позволяет прояснить «общее всем» как метауровень или метаконтекст, в котором национальные культуры различаются как «разные варианты реализации универсального механизма смыслополагания».

Методологическая сложность издавна заключалась в сопряжении «неслиянности», или «отдельности», национальных культур и их же глубинной «нераздельности» применительно к конкретным историческим условиям, иначе говоря — в той диалектике веками формировавшегося межкультурного взаимодействия, которая складывалась во взаимоотношении полюсов. «Меж нами нет родства» — сказал поэт и тут же добавил: «меж нами есть родство».

В советскую эпоху концепт «единство многообразия» отличался нескрываемым креном в сторону «единства» — за лесом часто не различали деревья. «Единство в различии», к которому апеллируют сегодня, нередко трансформируется в апологию различия — за деревьями не проглядывается лес. Дрейфующая диалектика «леса» и «деревьев» или «локального—регионального—общероссийского—мирового» колебалась под давлением очередной мировоззренческой «смены вех», но все-таки фундаментальное ядро сохранялось — сбережение этнокультурной множественности в непротиворечивой соотнесенности с культурными универсалиями, отсылающими к «общему» для всех.

В российском литературоведении, ориентированном на изучение литератур народов РФ, достаточно заметным стало отношение к литературе как форме манифестации этносамобытности и к тексту как транслятору этнокультурной самобытности. Знакомство со многими работами последних лет позволяет выявить квинтэссенцию сложившейся методологической ситуации, избегая подробностей и частных наблюдений, которые, разумеется, имплицитно составляют базис предлагаемых обобщений.

Столь характерные для постсоветского сознания проблема ментальной и культурной самоидентификации и поиск выхода из идентификационного кризиса приобрели преимущественно диахроническое измерение, существенно изменившее тональность разговора о национальной культуре и литературе. Обращение к этнокультурной проблематике как всеохватывающей аргументации отличалось двойственностью: это был, с одной стороны, период плодотворной филологической, культурологической самоактуализации и, если брать шире, национально-культурного оппонирования любым формам унификации. Но, с другой,

семантический разрыв между этнокультурным и коммуникативным подходами оставлял неотрефлексированным тот факт, что национальная культура в своем эволюционном развитии идентифицирует себя и как место встречи культур.

Национально-литературная диахрония заметно потеснила синхронию типологических, не сводимых только к фактору генетического родства, сопоставлений, о важности которых в свое время говорил В.М. Жирмунский: «...те, кто думает возвысить свою родную литературу, утверждая, будто она выросла исключительно на местной национальной почве, тем самым обрекают ее даже не на „блестящую изоляцию“, а на провинциальную узость и „самообслуживание“». Характерна ссылка на «блестящую изоляцию», которая гипотетически представлялась возможной, но в реальной культурной практике неизбежно оборачивалась «провинциальной узостью» и «самообслуживанием»<sup>1</sup>.

Показательно совпадение методологических установок русского ученого и его современника, немецкого исследователя Э. Ауэрбаха, который в работе «Филология мировой литературы» выделял ключевое обстоятельство: «...В высшей степени ценным и необходимым достоянием филолога еще являются язык и культура его народа; однако они становятся действительными только тогда, когда удастся изъять их из обособленности и преодолеть их самодавление». Акцентируется мысль о «взаимном обогащении за счет разнообразия», о насущной необходимости «...удержать и укрепить сознание судьбоносной взаимосвязи между отдельными народами»<sup>2</sup>. При таком понимании коммуникативная функция выступает как имманентное свойство литературной динамики и не может быть всецело отнесена к сфере периодически возникающих тем или иных посторонних «влияний» со стороны.

<sup>1</sup> Жирмунский В.М. Проблемы сравнительно-исторического изучения литературы // Жирмунский В.М. Сравнительное литературоведение. Восток и Запад. Л., 1979. С. 71. Другая работа ученого — «Литературные отношения Востока и Запада как проблема сравнительного литературоведения» — содержит поучительный пример историко-типологического сближения литератур, несопоставимых по генетической родословной и национально-культурным основаниям. Сопоставляя поэмы Низами, созданные на фарси в XII веке, с произведениями его французского современника Кретьена де Труа, исследователь поставил вопрос о типологии «стихотворных романов куртуазного типа как произведений одного жанра и одной исторической эпохи» при отсутствии «прямых заимствований с той или с другой стороны». Независимо друг от друга на Востоке и на Западе произошло «поэтическое оформление новой идеологии рыцарского общества» // Там же. С. 40.

<sup>2</sup> Ауэрбах Э. Филология мировой литературы // Вопросы литературы. 2004. № 5. С. 128.

В литературоведческой практике, озабоченной обнаружением преимущественно этнокультурных детерминаций, диалог фактически превратился в «спящую» категорию, воспринятую как псевдоним «дружбы народов» или остаточная идеологема, восходящая к былому интернационализму. Артикуляция воспроизводимого «местного колорита» привлекала адептов «этнолитературоведения» как самоцель, абстрагированная от восприятия текста в его целостности и художественной результативности. Дихотомия «свой-чужой» не декларировалась, но непременно присутствовала как фоновое знание в размышлениях об этнической идентичности, воспринимаемой как «бытие-в-себе и для себя».

За скобками оставался вопрос о литературоведческом модусе описания воплощенных в произведении этнокультурных реалий, превалирующего над осмыслением их функциональной роли и места в многомерной художественной структуре. Эти реалии, как правило, опознавались, но не осмыслялись в их жанрово-стилевой функциональности, в системе внутритекстовых связей и сцеплений, в которой ни один компонент внутренней организации текста не может быть понят иначе, чем в соотношении с другими компонентами.

Избыточность этнокультурных коннотаций, определяющая направленность и характер реконструкции текста, фактически дезавуировала собственно эстетические критерии и потенциальные смысловые интенции. Тем самым происходила нивелировка эпистемологической ценности дискурса, освобожденного от соотношенности этнокультурного проекта в его литературоведческой версии с «резонантным полем» (В.Н. Топоров) культуры, с проблематикой аккультурации, межкультурной коммуникации.

Кризис национально-культурной идентичности в советскую эпоху трансформировался в кризис межкультурной коммуникации в эпоху постсоветскую, одним из проявлений которого стало угасание интереса друг к другу.

Современная трактовка идентичности не может, однако, ограничиваться представлением об автаркической самобытности, устойчиво соотносенной с культурными архетипами и оставаться за скобками ее динамичность, процессуальность, культурную взаимопроницаемость, когда самоутверждение в «своем» входит в сплав с открытостью навстречу «чужому».

Мы обедняем представление об идентичности, отказывая ей в полифоническом развороте. Ведь динамическая модель самоидентификации концептуально связана и с тем, что называют

культурным пограничьем, формируясь не только в координатах ментальной и этнической детерминированности, но и в пространстве пересекающихся и обновляющихся смыслов, инициированных другими культурами. Речь идет об интегральной идентичности, сопрягающей верность базовым основаниям национальной характерности и восприимчивость к «иному».

Обращение к «диалогу» как одной из ключевых категорий гуманитарного знания стимулирует и нарастающий методологический спрос на полноту описания исторической динамики национальной литературы, на преодоление односторонности ради сбалансированности синхронного и диахронного аспектов изучения. Их взаимодополняемость — необходимое условие целостного описания и изучения национальной литературы. Суть не в поиске альтернативы этнокультурному монолизму, а в контаминации парадигматики и синтагматики, вне которых невозможна искомая целостная характеристика, сопрягающая специфические черты и столь же насущные универсалии.

Она базируется на признании того, что каждая литература — сложно организованная система, создаваемая полифоничностью конкурирующих художественных идей, постоянством диалогического взаимодействия креативных и репродуктивных тенденций как органической предпосылки творческого спора с традицией внутри этой традиции.

Если раньше «единство многообразия» трактовалось исключительно как идеологически монолитный союз национально-литературных своеобразий, то сегодня уместно говорить о «единстве многообразия» каждой, отдельно взятой литературы как пространства напряженного взаимодействия различных культурных кодов. Нынешняя многофакторность литературоведческого анализа, переполненного идентификационными отсылками к вопросам этно- и культурогенеза, инспирирована усложнением представлений о базисных основаниях национального художественного развития, о формировании литературы как опыта переживания своей культурной и исторической субъектности. В рамках многомерного и полидисциплинарного подхода диалогический принцип воспринимается как содержательный фактор внутрилитературной эволюции, ресурс идентичности и катализатор творческих смыслов.

Эйфория этнокультурного самоутверждения в постсоветский период, утрачивая избыточность, входит в берега более соразмерного взгляда на вещи, предполагающего не только реконструк-

цию историко-культурного статуса, но и представление о неизолированной локальности, понимание того, что для достижения полноты недостаточно смотреть только в зеркало своей культуры, вырванное из системы инациональных зеркал. Возвращается понимание культуры и литературы как сферы интеграции различий, когда приоритет различия не подавляет «иное» как заведомо чуждое, а признание ценности разнообразия не выступает как форма абсолютизации специфики.

Национальная литературная классика, выдержавшая суд времени, органично связана с национально-возрожденческим процессом как внутренний двигатель его содержательной направленности. Творческие открытия балкарца К. Мечиева, якута А. Кулаковского, кабардинца А. Шогенцукова, лакца Э. Капиева, абхаза Б. Шинкуба воспринимаются, помимо собственно литературного значения, как сохраняющий свою актуальность опыт переживания и отстаивания историко-культурной самоценности.

В то же время каждая крупная фигура национальной литературы объективно оппонирует возможному культурному изоляционизму, преодолевая этнокультурные границы и отсылая к общим основаниям человеческой культуры, к универсальному механизму смыслополагания.

Мысль о всеобщем в российском цивилизационном пространстве всегда была не менее важна, чем мысль о самобытности и непохожести, а многовековой опыт сосуществования российских народов и культур был не менее значителен, чем верность своей национальной традиции. Этот опыт не состоялся бы и многонациональная страна не выжила бы на ветру истории, не будь презумпции уважения к культурным различиям, не позволявшей раздражаться при встрече с другой ментальностью, спотыкаясь на пороге, за которым начинался другой культурный мир.

Признаки распада этой презумпции и, если так можно выразиться, интуиции целостности страны я остро почувствовал в тот день, когда встретил подавленного Р. Гамзатова, вернувшегося с шумного и безрезультатного форума, организованного М. Горбачевым с целью примирения армян и азербайджанцев. Расула вообще очень угнетали вспыхивавшие один за другим внутрикавказские конфликты, а тут еще этот псевдофорум с его риторикой благих пожеланий. Он рассказывал о нем с нескрываемым чувством разочарования. Давняя дружба со многими азербайджанскими и армянскими писателями не позволяла ему решительно встать на одну сторону, пренебрегая другой. Он попытался под-

няться над схваткой (а что еще оставалось!), призвал на помощь общие гуманистические ценности, но так и остался неуслышанным: слишком велики были накал эмоций и взаимная неприязнь, чтобы миротворческий пафос поэта достиг своей цели...

...В речи, произнесенной 8 июня 1880 г. на заседании Общества любителей российской словесности, Ф.М. Достоевский назвал А. Пушкина «угадчиком» — слово не менее весомое в иерархии знаковых для писателя понятий, чем зацитированные «всемирная отзывчивость» и «всечеловечность»<sup>1</sup>.

В 1836 г., когда огонь Кавказской войны разгорался, А.С. Пушкин не только представил в первом номере своего «Современника» рассказ черкеса С. Казы-Гирея в одном ряду со своим «Путешествием в Арзрум» и гоголевской повестью «Коляска», но и дополнил его феноменальным по культурной щедрости примечанием.

Оно начинается энергично и интригующе: «Вот явление, неожиданное...». Этнографически маркированный текст, казалось бы, должен быть воспринят именно с этой точки зрения как явление действительно «неожиданное». Но ход пушкинской мысли совершенно иной: «...неожиданное в нашей литературе». Мало того, неизвестный доселе автор «становится в ряды наших писателей»? Первое произведение и сразу — «в ряды наших писателей»? И кто становится — «сын полудикого Кавказа»?<sup>2</sup>

«Пушкин вписывает Казы-Гирея, — подчеркивал И. Фрайман в журнале «Toronto Slavic Quarterly», — в современную литературную ситуацию, помещая его рядом с уже известными писателями, тем самым изменяя литературный контекст»<sup>3</sup>. Первым номером «Современника» Пушкин действительно решал злободневные литературно-критические задачи, тщательно продумывая его структуру с учетом литературной борьбы. Но это «вписывание» имело и другое измерение, не столь злободневное по тем временам, но чрезвычайно важное в исторической перспективе.

Представление этнически нерусского автора переведено в регистр мудрого в своем преувеличении отношения, которое снимает ощущение периферийности при встрече с неожиданной для русского читателя экзотической фамилией. Русский поэт явил

<sup>1</sup> Достоевский Ф.М. Об искусстве. М., 1973. С. 367.

<sup>2</sup> Современник. Литературный журнал, издаваемый Александром Пушкиным. Т. 1. СПб., 1836. С. 169.

<sup>3</sup> Фрайман И. К анализу одного пушкинского примечания // Toronto Slavic Quarterly. 2005. № 13.

паразитную духовную дальнзоркость, провидчески обозначая иной масштаб видения в противовес и вопреки сложившейся ситуации на Кавказе: имам Шамиль уже два года верховный глава воюющего теократического государства (имамат), военное противостояние набирало обороты и непреодолимой казалась несоместимость «цивилизации» и «варварства».

Вовлекая такого автора в состав «нашей литературы», Пушкин снимал, во-первых, ощущение периферийности, возникающее при встрече с непривычным именем, и, во-вторых, предвидел грядущую культурную нераздельность России и Кавказа, задавая столь важный для русского культурного сознания камертон всеотзывчивости. Он был услышан Л. Толстым — тоже «угадчиком» иной исторической перспективы, ориентированной на «идеал человеческого без насилия». «Хаджи-Мурат» вышел из пушкинской шинели, из пушкинского угадывания возможной общей исторической дороги.

Когда почти через сто лет А.М. Горький на I Съезде советских писателей назвал лезгина С. Стальского Гомером XX века, а Н.С. Тихонов, посетив Дагестан, нашел «кавказского Блока» в лице аварского лирика Махмуда, то в таком отношении к инонациональным культурным явлениям нетрудно уловить пульс завещанного А.С. Пушкиным сопереживания, которому только и дано сокращать исторически сложившиеся расстояния между разноязыкими культурами и литературами.

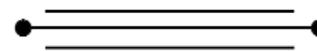
Эта отзывчивость не могла не вызвать ответное и благодарное движение. Когда Р. Гамзатов назвал Пушкина аварским поэтом, то никому, даже бдительному идеологическому отделу обкома КПСС, не пришло в голову указать, поправить, напомнить об истинной этнической и культурной принадлежности Александра Сергеевича. Никто эту «приписку» не воспринял как проявление невежества — скорее как подтверждение универсализма пушкинского слова и совершенно особого отношения к нему представителей других национально-культурных миров.

Когда А. Авторханов назвал поэзию М. Лермонтова «Кораном каждого интеллигентного горца», то он прекрасно понимал, что Кораном может быть только Коран — единственный, Богом ниспосланный. Но Авторханов осознанно взял предельную или даже запредельную высоту, чтобы с наибольшей адекватностью обозначить ни с чем не сравнимое место Лермонтова в сознании горца и кавказской интеллигенции. Мартынова, добавляет он, ненавидели как личного врага, проклиная «тот день, когда

появился на свет негодяй, так безжалостно потушивший кавказское солнце»<sup>1</sup>.

Пушкин как аварский поэт, Лермонтов как кавказское солнце... Подобные предельно искренние в своей исповедальности признания выдают важный для наших национальных литератур вектор: притяжение русской культуры/литературы — «пушкинской Руси», как писал Р. Гамзатов («Не Русь Ермолова нас покорила, / Кавказ пленила пушкинская Русь»). Это притяжение было и остается стратегически весомым духовным ориентиром и, если хотите, предостережением от маргинализации и провинциализации.

Идеал межнационального согласия, по-разному сформулированный А. Пушкиным («когда народы, распри позабыв, в великую семью соединятся») и Л. Толстым («искать то, что объединяет людей, а не разъединяет их»), история проверяла и будет проверять на прочность, но как высшая, пусть и идеальная, цель он останется, пока мы, «распри позабыв», будем находить то, что нас объединяет.



<sup>1</sup> Кавказ. Культурно-исторический сборник. Вып. 1. Мюнхен: Прометей. 1989. С. 20.



Иоанн Миролобов

## Предисловие к статье Г.С. Чистякова «Старообрядчество и русская культура»

Тема влияния русского старообрядчества на национальную культуру, а через нее и на культуру мировую, представляется до сих пор малоизученной, а поэтому и малоизвестной. Между тем по мере изучения проблемы поднимаются неожиданно глубокие, а вместе с тем и удивительно широкие пласты взаимодействия узкорелигиозной субкультуры, которая, казалось бы, крайне ограничена временем и пространством, с культурой именно мировой, общепонятной и общепринятой. Перед исследователем этого взаимодействия открывается много удивительных и труднообъяснимых фактов, скорее даже тайн, пока не изученных и не раскрытых.

Вниманию читателя «Академических тетрадей» представляется сравнительно небольшая статья, не позволяющая своим объемом вполне удовлетворительно раскрыть обозначенную тему, но интересная тем, что написана старообрядцем, который профессионально занимается взаимодействием наиболее крупного старообрядческого согласия с внешними для этого согласия сообществами. Поэтому представляют интерес попытки обобщений, самоанализа, самоидентификации.

С нашей же точки зрения, культуру старообрядчества и ее взаимодействия с культурой русской и мировой следовало бы изу-

чать, по крайней мере, в трех основных измерениях. Первое измерение — *консервативно-охранительное*. Здесь следует оговориться, что мы не готовы согласиться с автором статьи, что изначально обе стороны церковного конфликта были «полностью идентичны». Феномен русского старообрядчества как раз хорошо описывается культурологическими категориями и представляет в своей сущности реакцию носителей идеологии и ментальности позднего Средневековья на культуру Нового времени, проникающую на Русь с большим опозданием, реакцию традиционного общества, ставящего превыше всего сакральные ценности, реакцию на модерн, на секуляризацию и десемантизацию. Старообрядчество в этой связи оказало неоценимую услугу мировой культуре, может быть, в некотором роде и случайным образом — уж слишком тотально наступал на Русь модерн, уничтожая на своем пути все памятники прошлого. Поэтому без малейшего преувеличения можно сказать, что, если бы не старообрядчество с присущим ему культом старины, сегодня не было бы ни Древлехранилища Института русской литературы РАН, ни музеев русской иконы, ни вообще сколько-нибудь значимых собраний древнего сакрального, да и бытового искусства. Об одном только этом можно написать множество увлекательных книг с однотипными названиями: «Старообрядчество и академик Д.С. Лихачев», «Старообрядчество и основатель Древлехранилища Пушкинского дома Д.И. Малышев», «Старообрядчество и академик Н.Н. Покровский» и т. д.

Впрочем, одним лишь сохранением памятников это измерение не исчерпывается. Старообрядческий протест вынужденно приобрел столь трагические формы. Это не могло не повлиять на появление в среде старообрядчества (и изначально, и впоследствии) людей с необычайно сильными характерами, что всегда привлекало к их образам немало людей творческих (в этом ряду — художники В.И. Суриков и М.В. Нестеров, композитор Р.К. Шедрин и многие другие).

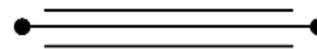
Вторым измерением, в изучении которого требуется еще приложение больших усилий, можно было бы назвать *творческое развитие имманентных старообрядчеству видов сакрального и бытового искусства*. Здесь лучше обстоит дело с бытовым искусством, поскольку в его изучении не было перерывов, хотя на сегодняшний день практически отсутствует ответ на простой, казалось бы, вопрос: почему большинство традиционно известных русских народных художественных промыслов возникло именно в местах

компактного проживания старообрядцев? А ведь возникают и другие вопросы. Например, как влияли на творческий процесс, на развитие промыслов особенности религиозного самосознания старообрядцев?

К настоящему времени имеются добротные исследования в области тех сфер старообрядческого сакрального искусства, которые примыкают к бытовому, — книжная графика, медное литье. Гораздо менее известна современным исследователям иконописная старообрядческая традиция, которую собственно традицией назвать очень трудно, благо эта область сакрального искусства оказалась у старообрядцев вовсе не чужда новаторства, что само по себе уже достойно и изучения, и объяснения. Мы коснулись однажды темы иконописных школ Прибалтики (Академические тетради, вып. 14. М., 2011. С. 86–87), в которых не прерывался творческий процесс и которые смогли возродить традицию русского иконописания в других странах и на других континентах. При отрядном нынешнем интересе к музыкальной медиевистике даже удивительно, что практически нет исследований (кроме этнографических, по технике исполнения) в области старообрядческого сакрального музыкального искусства, хотя специалистам хорошо знакомы иргизские, рижские и множество других, удивительно красивых напевов.

Наконец, третьим измерением, уже по своему названию откровенно парадоксальным, следовало бы назвать *влияние старообрядчества на светскую культуру XIX — начала XX вв.*, то есть времени, когда модерн начинает вытесняться модернизмом, культура нового времени — культурой времени новейшего. Впрочем, правильнее было бы сказать, что это было влияние не старообрядчества, а выходцев из старообрядчества. Однако влияние это было в России настолько велико, что объяснить силу его только случайным стечением обстоятельств (наличие капитала, получение образования в европейских университетах) не представляется возможным, и это требует серьезного и всестороннего изучения. Факт остается фактом; ирония судьбы только в том, что, при радикальном отрицании светской культуры в принципе, старообрядчество в России в это время все больше ее себе подчиняло. Русская культурная жизнь начала прошлого столетия без старообрядческих меценатов просто немыслима, но главное их участие проявлялось не в том, что они просто строили театры, устраивали выставки, издавали художественные журналы, создавали коллекции картин и предметов искусства, а в том, что они

строили прекрасные театры (в том числе и для своих рабочих), устраивали прекрасные выставки, издавали прекрасные журналы, создавали прекрасные коллекции картин, свидетельствующие о подлинно утонченном вкусе. Таким образом, перед нами не сугубо материальное, а творческое участие в культурной жизни. В той самой жизни, которая принципиально, казалось бы, отвергается религиозными убеждениями. При этом важно, что самосознание практически всех старообрядческих меценатов оставалось в русле семейных традиций, все они имели домашние моленные и активно участвовали в церковной жизни, причем, отнюдь не только своими капиталами. Не происходило интеграции в инокультурную среду (как, например, у величайшего русского режиссера и при этом выходца из старообрядческой семьи Алексеевых К.С. Станиславского), а скорее наоборот: создавалась своя культурная среда, к которой тянулись извне люди талантливые и образованные. Эта среда была элитарна по своему духу, а не по социальному положению. Перед исследователем этой среды открывается широкое поле для приложения сил и поиска ответов на многие вопросы.





Г.С. Чистяков

## Старообрядчество и русская культура

В первые годы своего существования старообрядчество воспринималось как исключительно духовное, религиозное течение, внутрицерковная буквалистская оппозиция. И действительно, реформы патриарха Никона на первых порах затронули видимым образом лишь небольшую часть обрядовых, богослужебных форм церковной жизни. В культурологическом контексте, для внешнего наблюдателя, сторонники и противники реформы оставались какое-то время полностью идентичны. Однако чем дальше, тем стремительней разлетались в разные стороны осколки некогда единой древнерусской Церкви. К концу XVII в., и особенно в начале XVIII в., после кончины последнего российского патриарха Адриана, разделение между новообрядчеством и старообрядчеством стало культурологическим, эстетическим и мировоззренческим фактором. Неслучайно поэтому церковную реформу XVII в. иногда называют никоно-петровской. Начавшись с патриаршей «Памяти» 1653 г., отменившей всего лишь незначительную часть земных поклонов во время Великого поста, она завершилась торжеством блестящих петровских ассамблей и отказом от всего исконно национального и старорусского. Новая, уже имперская Россия, увлекая за собой синодальную Церковь, стремительно

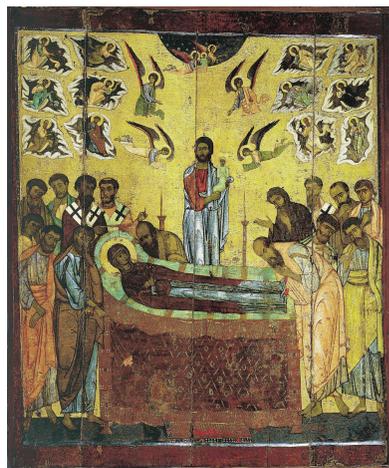
осваивала европейский образ жизни, европейские обычаи, манеры и культуру, тогда как в старообрядчестве проявлялись охранительные, консервативные черты. Под чудовишным натиском государства и официальной Церкви старообрядчество стремилось не только выжить, но и как можно более тщательно сохранить, запечатлеть наследие Древней Руси.

Физическое сохранение духовных памятников было одной из главных задач в годы гонений на старую веру. Старинные образы выкупались и выменивались в новообрядческих церквях и монастырях. После этого иконы попадали в старообрядческие храмы и часовни, в крупные купеческие коллекции, как правило, размещавшиеся в домашних молельных. Что ожидало бы старинные иконы, если бы не староверы? Однозначно сказать нельзя. Часть образов «по ветхости» могла быть уничтожена. Еще часть икон была бы переписана в соответствии с «никоновыми новинами». Ряд икон, «противных учению православной Церкви», могли быть как исправлены, так и уничтожены или отправлены в Министерство внутренних дел, а оттуда, например, в Музей христианских древностей Императорской Академии художеств. Впрочем, тут все зависело от степени ревностности и образованности новообрядческого причта. Хрестоматийным примером отношения официальной Церкви к древнерусскому наследию является случай со знаменитой иконой рублевской школы «Спас Звенигородский», ставшей ныне символом православной иконописи и образом Святой Руси. Икона «Спас Вседержитель» была обнаружена в 1918 г. комиссией Грабаря в дровяном сарае одного из звенигородских храмов.

В то время как в синодальных храмах расцветало барокко и итальянская живопись, старообрядцы всеми силами старались сберечь старинные иконы. Вот лишь несколько примеров. В 1850 г. в Ярославле началось следствие о поморской молельной, что за Леонтьевской церковью. В 1851 г. молельная была закрыта, а все богослужебные принадлежности из нее вывезены на рассмотрение начальства в Ярославскую духовную консисторию. В итоге 65 икон и 35 книг были признаны противными учению православной Церкви и отправлены в Министерство внутренних дел. Там иконы находились около 8 лет и в 1860 г. были переданы в Музей христианских древностей при Императорской Академии художеств.

Что же было изображено на иконах, обреченных на такое скитание? Например, об иконе «Успение Пресвятой Богородицы»

эксперты господствующей Церкви составили следующее заключение: «Икона Успения Божией Матери... При сопровождении тела Божией Матери ко гробу изображен присутствующим вместе с другими Апостолами и апостол Фома, а апостол Иоанн несомый на облаках к сопровождению тела вместе с другими Апостолами. Замечания: ...при сопровождении тела Божией Матери ко гробу изображен на иконе и Апостол Фома, не бывший при оном, как говорит нам церковное предание. Да и апостол Иоанн не был восхищен облаком к погребению Божией Матери, то икона сия признается несогласною с учением Православной Церкви». Надо заметить, что описанный «знаками» от господствующей Церкви извод иконы, вероятнее всего, называется «Облачным Успением» — вариант изображения Успения с фигурками апостолов, летящих к дому Богоматери. Одной из ранних икон такого извода является «Успение Богоматери» начала XIII в., из собрания ГТГ.



*Успение Богоматери.  
Икона нач. XIII в.*

Не более «убедительные» основания были для изъятия и иконы святителя Николая Чудотворца: «Образ Николая Чудотворца... На сем образе Святитель изображен везде благословляющим, где только благословляет, сложа персты указательный и средний прямо, а последние три — совокупя концы пальцев вместе... Замечания: сложенные персты Святителя противно учению Святой Церкви». Уточним, что святитель Николай был изображен с традиционным для древней иконописи двуперстием. На таких же основаниях были признаны «противными учению Православной Церкви» иконы XVI–XVII вв.

Самым известным и документированным случаем покупки старинных икон из новообрядческого храма стала, без сомнения, история купца-старовера федосеевского согласия Николая

Андреевича Папулина. Н.А. Папулин обвинялся в незаконном приобретении 1350 икон из Благовещенского собора в Сольвычегодске. По ложному обвинению Папулин был осужден и сослан. Разобраться в этом непростом вопросе позволяет подлинное делопроизводство о Н.А. Папулине, сохранившееся в Российском государственном историческом архиве в Петербурге. Как оказалось, преосвященный Онисифор, епископ Вологодский и Устюжский, еще в 1814 г. обратился в Синод с просьбой разрешить продажу ряда соборных драгоценностей из Благовещенского собора Сольвычегодска через московскую Синодальную контору. Ходатайство было вызвано необходимостью произвести ремонт храма и поддержать соборное духовенство. Первоначально предполагалось реализовать малую часть украшений с образов и облачений, однако затем духовенство смекнуло, что под предлогом исправления ветхостей собора можно пустить в продажу гораздо большее количество устаревших по тогдашним меркам церковных предметов. Положение усугубил случившийся в 1819 г. пожар в соборе. Это уже однозначно давало возможность причту устроить распродажу храмового имущества. В качестве покупателя был выбран купец Н.А. Папулин. Вологодская духовная консистория подписала указ от 23 января 1822 г., разрешающий продажу образов, и реестры икон с обозначением их количества и стоимости. Согласно данным реестров, иконы, вывезенные в первый раз (в 1822 г.), происходили из центрального Благовещенского и приделных храмов — во имя Рождества Богородицы, апостола Петра и Феодора Сикеота. Общее количество икон, не считая ветхих, составляло 227 номеров. Вторая партия, вывезенная в 1823 г., включала иконы из центрального и приделных иконостасов, а также из сгоревшей Сретенской церкви. В нее вошли 19 складней и 58 образов. Стоимость икон в реестре не обозначена. Наконец, в 1826 г. Папулину были выданы по двум свидетельствам 15 ветхих складней и 40 ветхих икон, оцененных в 2200 рублей.

Интересно, что в XX в., после революционных потрясений октября 1917 г., традиция сбережения старорусского наследия в среде старообрядческой эмиграции была продолжена. Особое место здесь заняло общество «Икона», созданное по инициативе известного старообрядческого предпринимателя Владимира Павловича Рябушинского (1873–1955). Основанное в 1927 г., оно вобрало в себя лучшие искусствоведческие и творческие силы русской послереволюционной эмиграции. Помимо

В.П. Рябушинского и его старшего брата С.П. Рябушинского, в него вступили такие известные деятели русской культуры и покровители искусства, как писатель и искусствовед П.П. Муратов, художник И.Я. Билибин, церковный и общественный деятель князь Г.Н. Трубецкой и многие другие. Первоначально общество действовало как научно-исследовательское объединение любителей древнерусского изобразительного искусства, однако впоследствии,

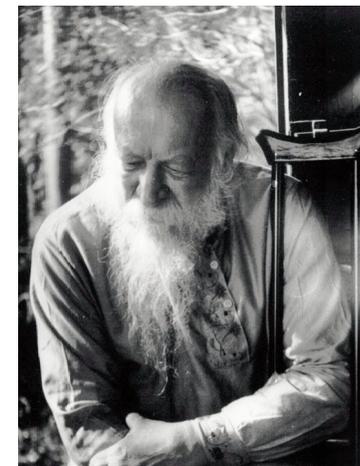


*В.П. Рябушинский*

уже в 40-е годы, его деятельность была не столько научной, сколько популяризаторской или была посвящена распространению русского искусства, главным образом иконописи и архитектуры. Членами общества стали многочисленные иконописцы, которые занимались возрождением канонической русско-византийской иконописи. Среди членов общества «Икона» были известные архитекторы, такие как Н.И. Исцеленнов и А.Н. Бенуа, авторы многочисленных проектов храмов в старорусском стиле. Можно сказать, что деятельность общества «Икона» привела к всемирному признанию древнерусского художественного наследия, его эстетической реэмиграции уже в самой России во время церковного возрождения 90-х годов XX в. Вместе с тем, надо отметить, что сам основатель общества «Икона» В.П. Рябушинский, помимо работы в обществе, продолжал размышлять и писать о собственно старообрядческих вопросах. В конце 30-х годов вышла его книга «Старообрядчество и русское религиозное чувство», которая стала своеобразным философским манифестом старообрядчества. Близкий друг Рябушинского архитектор Н.И. Исцеленнов уже позднее, по случаю кончины Владимира Павловича, в некрологе писал: «Его идеи заключались в том, что русскому народу в его сокровенных глубинах и толщах дана способность крепко держаться на своих корнях древнего исконного Православия, которые пронизывали не

только Церковь, но и быт и даже экономику России».

Среди других эмигрантских объединений старообрядцев можно назвать «Кружок ревнителей русской старины», основанный в Риге известным старообрядцем-федосеевцем Иваном Никифоровичем Заволоко (1897–1984). Даже после того, как деятельность кружка была прервана советским вторжением в Латвию, а уникальный журнал «Родная старина», издаваемый Заволоко, был закрыт, он успел сделать немало для российской культуры. В частности, Иван Никифорович оказал бесценные услуги отечественной археографии, разыскав многие уникальные исторические документы, такие как «Повесть о погибели земли Русской» и «Пустозерский сборник». Сегодня в Институте русской литературы РАН существует фонд И.Н. Заволоко, состоящий из его рукописного собрания и личного архива.



*И.Н. Заволоко*

Важно отметить, что старообрядчество отнюдь не заостенело в непрерывных репликах дораскольных икон, копировании других образцов древнерусского искусства. Творчески перерабатывая наследие, оно формировало целые художественные направления в изобразительном искусстве, книгоиздании и музыке.

Одним из таких направлений явилось уникальное, малоразвитое вне старообрядчества, искусство литья медных икон, крестов и других предметов церковного обихода. Запрещенное в синодальной Церкви отдельным указом за якобы «неискусность», оно получило не только широкое распространение в России в XVIII — начале XX в., но и достигло высокого художественного уровня.

В одном из документов МВД 1840-х годов значится: «...отличные медные кресты и иконы, известные под названиями: загарских, поморских, погостских и других, из коих первые два сорта отливают в Московской, а последние во

Владимирской губернии... иконы сии имеются почти во всех избах и других жилищах и вывешиваются в селениях над воротами домов, на судах и проч. Сверх того, сими иконами крестьяне благословляют детей своих, отлучающихся в дальние дороги или поступающих в рекруты, и образа сии остаются потом у них на целую жизнь...». Наибольшую художественную ценность приобрели литые иконы Выго-Лексинского общежительства, а также мастерских подмосковных Гуслиц. Сегодня старообрядческой медно-литой пластике посвящены витрины экспозиций ряда музеев. Отдельный фонд литья имеется в Центральном музее древнерусской культуры и искусства имени Андрея Рублева.

Не меньшее значение в истории культуры имели старообрядческие школы иконописи. Их изучение началось сравнительно недавно — во второй половине XX в. Сейчас академически признанными считаются пять таких школ. Они характеризуются особой манерой письма и исторически состоявшимися сообществами иконописцев. Так, Невьянская школа, достигшая своего расцвета в конце XVIII в., представляла собой сообщество из полутора десятка семей или артелей потомственных мастеров, снабжавших своими удивительными иконами практически весь Урал и Сибирь. Не так давно началось изучение Сызранской школы старообрядческой иконописи. По мнению исследователей, она представляет собой продолжение «греческого» канона в лучших традициях русского иконописного творчества и характерного старообрядческого стиля. Ныне широко известны Ветковское, Гуслицкое и Поморское направления старообрядческой иконописи.

Старообрядческая иконопись сыграла важную роль в развитии художественных народных промыслов Палеха и Мстёры, а в конце XIX в. она повлияла и на возрождение канонической иконы в синодальной Церкви. Она во многом обусловила взлет неорусского стиля в разных областях искусства Российской империи этого периода. Старообрядческие иконописцы и реставраторы, такие как Яков Алексеевич Богатенков (1875–1941), были впоследствии привлечены и к реставрации храмов Московского Кремля.



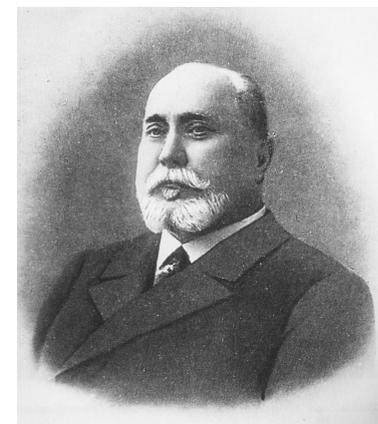
*Я.А. Богатенков*

Что касается подмосковного района Гуслицы, то следует отметить, что он в XIX в. являлся настоящим заповедником старообрядческого искусства. Изукрашенные гуслицкие книги знаменного распева стали непревзойденным эталоном рукописного мастерства и орнаментики. Неслучайно поэтом во время своего первого визита в США Михаил Горбачев привез с собой экспозицию гуслицких певческих книг, которые были представлены в Библиотеке Конгресса.

В старообрядческих крестьянских библиотеках вплоть до наших дней любовно сохранялись редкие старопечатные книги и рукописи, которые ныне пополняют музейные коллекции и археографические фонды.

Важно упомянуть, что старообрядцам принадлежит первое российское археографическое и палеографическое исследование. Знаменитые «Поморские ответы», в которых была дана научная критика подложного исторического документа «Деяния киевского собора на армянина еретика Мартина», принадлежали перу выговских пустынножителей и в первую очередь Андрею Денисову.

Старообрядческие мастера, художественные артели и фабричные производители становились законодателями моды и в чисто светских сферах бытовой культуры. Фабрики знаменитого старообрядческого предпринимателя и мецената Матвея Сидоровича Кузнецова (1846–1911) установили массовый, но высокий стандарт производства фарфоровой и фаянсовой посуды. Фабрики Кузнецова, работавшие в Риге, Дулёве, Гжели, Кузнецове



*М.С. Кузнецов*

(ныне Конаково) и других городах производили не менее двух третей российской фарфоровой и фаянсовой посуды. Своими художественными достоинствами славились не только отменный кузнецовский фарфор, столовая и чайная посуда, но и терракотовые фигурки, вазы, великолепные изразцы для печей, расписанные со строгим соблюдением стиля древнерусских рисунков.

Художественные мастерские Кузнецова сотрудничали с некоторыми известными российскими художниками такими, как, например, М.А. Врубель. На фабриках Кузнецова изготавливались уникальные фаянсовые иконостасы, которые были установлены в более чем 20 храмах России и стран Европы. Продукция старообрядческого предпринимателя получила мировую славу. Свидетельство тому — золотые медали на Всемирных выставках в Париже в 1889 и 1900 гг., «Гран-при» на выставке в Реймсе в 1903-м и Льеже в 1905 г.

Старообрядчество как феномен духовной жизни русского народа, как серьезнейшее историческое явление и яркая бытовая традиция повлияло, конечно же, и на русскую литературу. К старообрядческой теме в той или иной степени обращались такие писатели, как И.И. Лажечников, М.И. Загоскин, В.А. Соллогуб, Д.Л. Мордовцев, Ю.Н. Тынянов, С.В. Максимов, Д.Н. Мамин-Сибиряк, П.Д. Боборыкин, М.М. Пришвин, И.С. Шмелев. Большое место тема старообрядчества занимала в творчестве И.С. Тургенева и Ф.М. Достоевского. Однако наибольшую известность получили сочинения Н.С. Лескова и П.И. Мельникова (Печерского). Романы «В лесах» и «На горах» П. И. Мельникова, посвященные жизни нижегородского старообрядчества, стали настоящей энциклопедией жизни русского народа. Эта, доселе неизвестная светским читателям отечественная Атлантида, была представлена убедительными человеческими характерами, где индивидуальное и типическое переплеталось. Мастерство писателя еще и в том, что в его сочинениях были преодолены идеологические клише, сложившиеся в отечественной литературе по отношению к старообрядцам.

Уже в XX в. старообрядческая тема нашла свое место в сочинениях таких авторов, как В.А. Бахревский (род. в 1936) — исторические романы «Тишайший», «Никон», «Аввакум», В.В. Личутин (род. в 1940) — роман «Раскол», А.В. Иванов (род. в 1969) — роман «Золото бунта», К.Ф. Зиганшин (род. в 1950) — повесть «Скитники», и у многих других. Не осталось в стороне от темы

церковного раскола и кино. Большое внимание телезрителей и любителей истории привлек двадцатисерийный фильм «Раскол» (2011, режиссер Н.Н. Досталь).

Однако не только в сохранении и развитии традиционной русской культуры можно отметить особую роль старообрядцев. Уверенно можно говорить об участии выходцев из старообрядческой среды в развитии литературы XX в. в то время, когда в традиционную русскую словесность стал входить модернизм. Это, например, поэт Николай Клюев и писатель Сергей Клычков.

Николай Клюев, родившийся в семье крестьян-беспоповцев Олонецкой губернии, становится духовным лидером группы так называемых новокрестыанских поэтов. В своих сочинениях, написанных в десятые годы XX в., Клюев использовал мотивы и интонации древнерусских былин, духовных стихов и плачей. Творчество Клюева произвело сильнейшее впечатление на другого известнейшего поэта первой половины прошлого столетия и тоже, по-видимому, выходца из старообрядческой среды Сергея Есенина. Есенин, называвший Клюева «апостолом нежным», можно сказать, сформировался под влиянием его личности.

Сергей Клычков, уроженец села Дубровка Тверской области, также происходил из старообрядческой среды и входил в кружок новокрестыанских поэтов. Однако более интересной была его проза. «Чертухинский балакирь» и «Сахарный немец» по праву можно отнести к классике литературы первой половины XX в. Как и Клюев, Клычков творчески использовал в своих произведениях символы Древней Руси, исконного сельского быта.

И Клычков, и Клюев оказались неугодными новой власти. На них посыпались упреки в пропаганде религиозности. «Бард кулацкой деревни» — так называлась статья, посвященная С. Клычкову, в журнале «Печать и революция» (1929). В 1937 г. оба они были арестованы, обвинены в организации «монархического заговора» и расстреляны.

Отдельной страницей в истории отечественной культуры стало старообрядческое меценатство. Достаточно вспомнить деятельность Николая Павловича Рябушинского, человека даровитого, ценителя и покровителя искусства. Благодаря ему издавался едва ли не самый роскошный по своему художественному оформлению литературно-искусствоведческий журнал дореволюционной России «Золотое руно», организовывались выставки русских и



Н.П. Рябушинский

зарубежных художников. Рябушинскому принадлежала крупная коллекция выдающихся произведений искусства, впоследствии переданная в музеи советской Москвы. Вопреки досужим разговорам, он был не только кошельком, но еще и сердцем многих начинаний в художественной жизни своего времени. Н.П. Рябушинский искренне желал вдохнуть воздух высокого и чистого мира искусства в повседневную жизнь, «зажечь сердца» и «навести на мир позолоту».

Нужно вспомнить и Савву Тимофеевича Морозова. В 1898 г. он вошел в состав Товарищества для учреждения в Москве театра и регулярно вносил большие пожертвования на строительство и развитие МХАТа, инициировал строительство нового театрального здания. За границей на его деньги были заказаны самые современные приспособления для сцены (осветительное оборудование в отечественном театре впервые появилось именно здесь).

Сегодня старообрядчество продолжает оказывать влияние на русскую культурную жизнь. Древнее знаменное пение, сохраненное в старообрядческих общинах, становится достоянием широкой общественности, школы и кружки по изучению знаменного пения появляются при православных храмах и в светских музыкальных учебных заведениях.

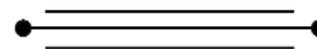
Весьма важную археографическую и культурологическую роль сегодня играют старообрядческие общины «дальней эмиграции». Ученые посещают староверов в Северной и Южной Америке, Австралии,



С.Т. Морозов

европейских странах. Там они исследуют сохранившиеся элементы культуры и языка, уже давным-давно исчезнувшие на территории самой России.

Тема влияния старообрядчества на развитие русской культуры практически неисчерпаема. Думается, что это огромное наследие, значимость которого сравнительно недавно стала признаваться обществом, еще сыграет немалую роль в цивилизованном облике современной и будущей России.





С.В. Прожогина

## Уроки встречи с «чужим» (Франко-магрибинское соприсутствие)

О том, что сегодня во Франции уже почти треть населения — этнические североафриканцы, лишний раз напомнить необходимо потому, что чей-то опыт такого рода всегда поучителен. О том, что магрибинцы — алжирцы особенно — начали свою миграцию на другой берег Средиземного моря еще в начале десятых годов XX в., писалось немало; и литературные и документальные свидетельства эмигрантов нами изучались довольно интенсивно<sup>1</sup>. Выводы наших наблюдений сводились к тому, что интеграция североафриканцев во Франции — процесс многосложный, порой психологически мучительный, порой драматический. Он приводил к тому, что постепенно в культуре современной Франции (и в культуре собственно магрибинской) возникли два новых пласта, определяемые контекстом продолжающейся миграции, в условиях глобализации только усилившейся. Это пласт культуры эмигрантов (как таковых, выехавших из своей страны и оказавшихся волею судеб на чужбине, но не связывающих свою дальнейшую жизнь с ней) и культуры иммигрантов, т.е. осевших на чужбине навсегда

<sup>1</sup> См., напр., «Антологию берберской литературы (кабилы)» в четырех томах, которая была выпущена в 2001–2002 гг. издательством Института востоковедения РАН.

и во втором — или третьем — поколении уже ставших французами «по праву почвы».

Обращаясь только к литературным источникам или документальным свидетельствам магрибинцев, можно установить и особый характер этих субкультур Франции и Магриба, и особый взгляд их представителей на окружающий мир, и особый психологический настрой, определяющий их самоидентификацию и стратегию отношений со своей исторической родиной, с Францией и с французами<sup>1</sup>.

Но и сама «принимающая» североафриканцев сторона не избежала последствий такого рода «встречи» разных культурных и конфессиональных начал. Появилось немалое количество произведений — в том числе и художественных, посвященных феномену арабо-берберского «внедрения» во Францию, началось пристальное изучение сложных проблем своего, ставшего полиэтничным, общества. Это были и проблемы формирования новой французской идентичности<sup>2</sup>. Сегодня они обострились, учитывая демографический упадок собственно французской нации, и, напротив, демографический взрыв в иммигрантских слоях. И родная Франция нередко уже ощущается «чужбиной» самими французами, как бы со всех сторон «окруженными» разными народами и расами, живущими с ними на одной территории...

Но остановимся на изначальном смысле понятия «чужбина», который был особым именно для творчества североафриканских эмигрантов. Обостряя чувство «корней», родной земли, чужая страна открывала одновременно новые горизонты художественного видения, обостряя слух, заставляла писателей чутко прислушиваться к тому, что происходит *дома*. Понятие родины остается константным в литературе эмиграции (вне зависимости от характера эмиграции — экономического или политического, какой она приобрела преимущественно в годы Алжирской войны, и постколониального развития Магриба). Тогда и Алжир, и Марокко, и Тунис покидала интеллигенция, в основном двуязычная, бикультурная, несогласная с новыми

<sup>1</sup> См. наши работы: Для берегов Отчизны дальней. М., 1998; От Сахары до Сены. М., 2001; Иммигрантские истории. М., 2002; Восток на Западе. М., 2003; Любимая земля. М., 2004, и др.

<sup>2</sup> См., напр.: Viewiorka M. La Différence. P., 2001, и на русском языке совместный французо-русский труд «Полиэтнические общества: проблемы культурных различий. Т. I–II, М., 2004.

политическими режимами и активно ими проводившейся политикой тотальной арабизации. Она пополняла ряды эмиграции экономической, рабочей, вызванной дестабилизацией всего хозяйства ставших независимыми стран. Родная земля, «дом», несмотря на *разногласия* с ним или недовольство его политикой, волновали как «родная обитель», как «колыбель», как «материнское лоно», как возможная «последняя гавань» или даже просто как земля, где люди пытаются что-то *изменить* в жизни...

Поэтому в эмигрантской литературе нередок «пристальный взгляд» на события, совершающиеся именно в Магрибе («алжирские» романы М. Диб — «Пляска короля», 1968, «Бог в стране Варварии», 1970; «Хозяин охоты», 1973<sup>1</sup>; романы Т. Бенджеллуна о Марокко — «Песчаное дитя», 1985, «Священная ночь», 1987, «Это ослепляющее отсутствие света», 2001<sup>2</sup> и многие другие). Взгляд этот отмечен острым социальным критицизмом, глубиной психологического анализа и искренней заинтересованностью в судьбе своей страны и своего народа<sup>3</sup>.

Однако тема «exil» как синоним «изгнанничества», как аналог *одиночества человека* в контексте *чуждости* окружающего (не столько чужого тебе мира, сколько твоего отчуждения от него) остается главной в литературе эмигрантов и об эмиграции. Насколько остра и, увы, уже привычна в своей остроте эта тема, можно судить и по книгам молодых, новых франкоязычных магрибинцев, вышедших на арену литературной жизни в 80-е, 90-е годы XX в. и в начале XXI столетия<sup>4</sup>. Эмиграция как *состояние души*, потрясенной столкновением с Чужбиной, как *вынужденная необходимость, неотделимая от мечты на возвращение*, связанное с постоянным *миражом Отчизны*, как сосредоточенность прежде всего на теме конфликта, некоего цивилизационного «столкновения», «сотрясения» жизни... Так, один из рома-

<sup>1</sup> Dib M. La danse du roi. P., 1968; Dieu en Barbarie. P., 1970; Le Maître de chasse. P., 1973, пер. на русск. яз.: М., 1990.

<sup>2</sup> Ben Jelloun T. L'enfant de sable. P., 1985; La nuit sacrée. P., 1987; Cette aveuglante absence de lumière. P., 2001.

<sup>3</sup> Особо отмечу книги ослепшего в юности писателя — алжирца Рабаха Беламри, целиком посвятившего свое творчество родной стране, хотя долгое время, до самой смерти жившего в эмиграции во Франции. О них подробно в нашей работе «Между мистралем и сирокко». М., 1998.

<sup>4</sup> См., напр., роман тунисской писательницы Эмны Бельхадж Яхья «Пограничные хроники» (Chroniques frontalières. Tunis, 1991); тема расистского нападения на араба в метро откликается эхом в романах Р. Буджедры, М. Шарефа и многих других.

нов полуалжирки-полуфранцуженки Нины Бурауи метафорически «сопрягает» начавшееся землетрясение с вынужденным отъездом семьи из страны (N. Bouraoui. Le jour du séisme. P., 1999<sup>1</sup>). Это постоянная, а может быть, и нескончаемая тема во франкоязычной магрибинской литературе.

Пока не истечет, не иссохнет поток тех, кто уезжает за море в поисках простого ли счастья, в поисках ли свободы (что тоже — счастье), в надежде обрести какую-то *устойчивость* жизни, вряд ли иссякнет потребность создания художественной картины нелегкой *встречи* двух миров. И эмигрантская литература (как и ее ветви) не исчезнет тоже.

Но на новой земле, где волна эмигрантов оседает и где поток все прибывающих в Европу (это любимая магрибинцами Франция, а последнее время Испания, Италия, Дания, Бельгия и Голландия) людей как бы застывает — вначале в нерешительности, а потом превращается в устойчивый слой смилившихся с судьбой иммигрантов, как-то устроивших свою жизнь, упрочивших ее и даже улучшивших, здесь — в Европе — вырастает новое поколение, за ним — следующее, потом еще одно... Но они — дети этой новой для родителей земли, а для них ставшей *родиной*, по-другому ощущают свои этнические корни, по-своему реагируют на окружающее пространство жизни и иначе воспринимают его.

В этой литературе, которая у этнических магрибинцев остается по-прежнему «чистым» творчеством, формальным изыском, интеллектуальным экзерсисом и *пульсом их жизни*, ее *свидетельством*, возникают новые проблемы. В ней формируются концепты, уже связанные не столько с окружающим физическим пространством, сколько с особым психологическим дискомфортом, вызванным осознанием *окончателности* своего существования (без вектора «назад», на возвращение). Это существование на стыке двух миров, двух цивилизаций, в положении между Востоком и Западом или сразу в них обоих, ибо оба для них и свои, и чужие. В литературе магрибинцев появились такие герои, которые, не стесняясь, говорят об *«identité brisée»* («разбитой идентичности»), *«identité fracturée»* («сломанной идентичности») и даже *«identité chassée»* («изгнанной идентичности»); я пользуюсь терминологией Н. Бурауи из ее романа «Garçon manqué» (P., 2000). Эти герои пытаются не только кон-

<sup>1</sup> О нем см. подробно в нашей статье: Катаклизм как условие общественной трансформации? // Генем Востока. М., 2004.

статировать, но понять и проанализировать причины, по которым мир, где они родились и живут, *отказывает* им в возможности *уподобления* ему; этот мир не смиряется с проявлениями похоти иммигрантов, их, так или иначе, уже *состоявшейся*, *окончательной связанности* (лингвистической, культурной, социальной) с ним. Он даже заставляет выходцев из иммигрантских слоев самих отказываться от своей и магрибинской, и французской «принадлежности» (*écarts d'identité*, если пользоваться терминологией Азуза Бегага; см. его работу с этим названием. Р., 1993). Это свидетельствует о рождении новой ветви на древе «эмигрантской» литературы, основой которой является проблема культурной самоидентификации и необходимости интеграции в рамках принимающего общества. Не будем манипулировать ее номинациями: ученые споры о том, является ли уже эта новая ветвь литературы этнических магрибинцев *составной частью французской литературы* или же ее *миноритарным* отрядом, неким «дочерним производным»<sup>1</sup>, это, на наш взгляд, — предмет особого разговора, связанного с необходимостью глубоких сравнительно-типологических исследований. Здесь же посмотрим на некоторые его признаки и на причины, породившие этот, возникший во Франции на рубеже 70-х–80-х гг. прошлого века культурный феномен, порожденный иммигрантской средой, определившей уже ставшее сегодня очевидным полиэтничное и поликонфессиональное общество.

Перенос акцент с внешнего пространства конфликта («Чужбина // Отчизна») на внутреннее («свое» // «чужое»), где обе части оппозиции могут обмениваться объемом понятий: «свое» становится «чужим» и обратно, культура иммигрантов естественно по-своему переживает уже почти равную принадлежность и к Востоку, и к Западу. «Почти», потому что один — тесно связан с миром традиций, отличных от тех, которые бытуют в окружающей жизни, а другой (республиканская Франция) — не предусмотрел совместимости принципов организации своего общества с теми, на которых зиждилась жизнь семей и выходцами из них были иммигранты. А она, эта восточная семья, несмотря ни на что, остается, в целом, опорой существования даже тех, кто родился или вырос в условиях Запада и

<sup>1</sup> Эти вопросы подняты в работах: Laronde M. *Autour du roman beur*. P., 1990; Keil R. *Entre la politique et esthétique*; Hargreaves A.G. *La littérature issue de l'immigration maghrébine en France: une littérature mineure? // Un espace littéraire émergent*. P., 1995.

прошел путь успешной в нем социализации (как высшей фазы адаптации).

К чему это приводит? Во-первых, к известной связанности с традицией, привнесенной на Запад родителями-эмигрантами (или более старшим поколением). А во-вторых, к известной дистанцированности от нее, ибо дети осевших эмигрантов растут в рамках «принимающего» общества — в его школах, лицеях, университетах, а потом и работают в его учреждениях и живут в нем. Но контекст семьи, исподволь формируя менталитет иммигрантов, готовит тот разрыв поколений, который и приводит к «блужданиям души», только уже не между Чужбиной и Отчизной, но в пространстве своей *тождественности* либо одной, либо другой культуре, в поисках степени своей слитности либо с одним, либо с другим миром. Это само по себе означает кризис *самоидентификации*, который в случае с *эмигрантами* в такой мере не наблюдается. Показательный пример: в свое время известный алжирский писатель 1950-х — 1960-х гг. Малек Хаддад, поддавшись такого рода «поискам», просто отказался писать по-французски, посчитав, что выбор Родины, а значит ее национального языка, возврат к ее «исконной» культуре — безусловен<sup>1</sup>.)

«Франко-арабы» (так предпочитают называть себя «бёры», представители второго поколения осевших в стране эмигрантов, названные или, точнее, прозванные так французами на верлане, жаргонном языке «наоборот», чтобы отделить эмигрантов-североафриканцев от рожденных здесь — «местных» — этнических арабов и берберов) оказались в значительно большей зависимости от Франции: они связаны с ней как с землей своего рождения и воспитания — общественного и, во многом, духовного. Их этнические корни, если и болят, то боли это фантомные; корни отрезаны уже первым поколением эмигрантов, переместившихся из Магриба и обосновавшихся на Западе. Однако в семье как внутреннем пространстве своей жизни они постоянно встречаются с этим призраком *исторической Родины*: родители, пытаясь удержать все дальше и дальше уплывающий мираж Отчизны, так или иначе стараются передать детям традиционные ценности своего мира. Но прежде чем показать, к чему приводит подобное

<sup>1</sup> См.: Haddad M. *Les zeros tourment en rond*. P., 1961. В современной эмигрантской литературе чаще встречается просто сожаление о несвязанности или недостаточной связанности с «родиной отцов»; см., к примеру: Sebbar L. *Je ne parle pas la langue de mon père*. P., 2003.

положение иммигрантов, этнических магрибинцев, напомним, что такое «традиционный» мир и его моральные ценности: именно они являются детерминантами особенностей иммигрантского менталитета, а значит, противоречий и конфликтов, возникающих в «принимающем обществе» и меняющих облик современной Франции.

Казалось бы, миграционные процессы, усилившиеся в современности и приведшие к образованию устойчивых диаспор, осевших не только в Америке, но в Европе и в Австралии<sup>1</sup>, связаны, в основном, с экономическими и политическими мотивами. Конечно, эти факторы, изначально определившие в той или иной мере эмиграцию, во многом определяют и жизнь иммигрантов, обосновавшихся на чужбине. Но она, чужбина, и «принимающее общество», имеющее *свои законы жизни*, так или иначе, призваны во многом трансформировать условия существования тех, кто оставил корни в покинутых землях, как-то адаптировать их, а значит, и изменить их *представления* о мироустройстве. Но начальная картина мира, претерпев существенные изменения в связи с эмиграцией, не смогла, однако, окончательно раствориться и исчезнуть в процессах интеграции и даже частичной ассимиляции<sup>2</sup> в новой социальной, экономической, политической и культурной среде. Некоторые ее элементы, *сущностные* для многих народов, остались не только в ментальности, но и в обычаях, традициях жизни и быта, в конфессиональных ритуалах, соблюдении определенных своей религией праздников и обрядов. И если речь идет об этнических магрибинцах, осевших во Франции, о тех их поколениях (их сегодня уже несколько), которые здесь называют «французскими арабами» или «арабскими французами», т. е. гражданами Франции по «праву почвы», своего рождения, но имеющими североафриканские, арабские (или — что даже чаще — берберские) корни, то, безусловно, надо иметь в виду не только параметры их «внешней» жизни. Их повседневное социоэкономическое и социокультурное бытие определяется общественным устройством Франции, ее политикой в отношении иммигрантов в целом, а также собственно магрибинскими, внутренними параметрами жизни. Эти параметры обусловлены (даже для тех, кто их отрицает, считая себя уже полноценными и полноправными французами) закрепленными в

<sup>1</sup> См. об этом подробно: Полиэтнические общества: проблемы культурных различий. Т. I, II. М., 2004.

<sup>2</sup> Эта проблема поднята в книге: Bernard P. La crème des beurs. P., 2004.

этническом генезисе традиционными верованиями, обычаями и понятиями, связанными с религиозными представлениями — как исламскими, так и доисламскими, существовавшими на земле Магриба до прихода арабов. Это фон, на котором сформировался жизненный код, или «опорный столб» (имеется в виду главный, несущий тяжесть конструкт бедуинского шатра или палатки), жизни этого североафриканского этноса; он и передается из поколения в поколение, независимо от формы его восприятия и усвоения, во многом скорректированной новыми условиями жизни на Западе.

В полном объеме это предмет специального исследования, связанного как с этносоциологией и этнопсихологией, так и с проблемами традиций и инноваций, сосуществования «остаточного» традиционализма с модернизацией жизни. Здесь я останавливаюсь лишь на основных факторах, которые определяют условия существования магрибинских иммигрантов в рамках республиканского, и преимущественно светского, общества; оно, хотя издавна христиански ориентировано и имеет весомый католический субстрат, но здесь всегда уживается с иудейской общиной. Для мусульман, какими являются *rag excellence* магрибинцы, это имеет большое значение, ибо, согласно Корану, они не должны воспринимать окружающих «как врагов», «многобожников», «язычников», но как людей, хотя и не «правоверных», однако принадлежащих к Священному Писанию монотеистов.

Но именно этот аспект существования иммигрантов — в рамках «другого» общества — зачастую включает механизм самосохранения, самозащиты, самоидентификации или поисков самоидентичности и начинает работать в основном в той системе ценностей, которая связана и с собственной конфессией и с «прошлым», т. е. с жизнью предков в естественной, природно-национальной (этнической) среде, связана с жизнью старшего поколения, оставшейся за морем, в Северной Африке.

Надо отметить, конечно, что ценности прошлого, продолжая оставаться и духовно значимыми, и функциональными в современной жизни этнических североафриканцев в Европе, не всегда принимают прежние формы; они вынуждены проявлять себя в латентном, а порой и в гипертрофированном виде. Приспосабливая современный окружающий мир к себе и себя к нему, традиционная идеология, конфессиональные требования, обычаи,

нравы, привычки старого, патриархального мира, унаследованные от далекого прошлого, оказываются в состоянии конфликта. Это либо ущемленность, дискриминационная подавленность со стороны принимающего общества, либо состояние агрессивной «напряженности». Патриархальные ценности входят в конфликт как с этим, изначально «чужим» миром, так и с миром своих собственных детей, родившихся или выросших в условиях Запада.

Мир отцов, родной «по крови», порой оказывается чуждым их детям «по духу» именно тогда, когда традиционные представления о человеческих взаимоотношениях неадекватны (или не вполне соответствуют) существующим вокруг. И чаще всего это касается проблемы взаимоотношения полов. В традиционном для магрибинцев миропредставлении, основанном как на своих локальных, доисламских воззрениях, так и на исламских, они опираются на концепт «чести» как на «опорный столб» североафриканского социума, все равно берберского или арабского.

У берберов — будь они кабилы Алжира или жители марокканского Рифа, или обитатели юга Магриба в целом — еще до прихода сюда арабов и распространения в Северной Африке маликитского толка исламского права уже бытовал в племенах целый комплекс представлений и ценностных категорий. Он породил определенные черты их культуры, управлял действиями и отдельными людьми, и групп, которые совершали набеги, осуществляли кровную месть, вели войны, «обменивались силой» прежде всего *во имя Чести*, понимаемой как осуществление авторитарного господства мужчины над сферой запретного. А именно ей, этой сфере, принадлежали два основных элемента жизни: земля и женщина<sup>1</sup>.

И если совершалась *трансгрессия этой сферы*, то ответной реакцией становилась *защита Чести* (личности, рода, племени, этнической группы и т. д.) для восстановления нарушенного равновесия жизни.

Если обратиться к новому и новейшему времени, возможность *защиты Земли*, осуществляемая ранее под предводительством столпа патриархальности — старейшины, вождя (рода, племени, семьи, этнической группы и т.п.), возможность *контроля своей территории*, была утрачена уже при колониализме. Но

<sup>1</sup> Об этом см. подробно в составленной нами книге: Антология берберской литературы. Часть I (Кабилы). М., 2001; Часть II (Марокко, Риф). М., 2005.

отвоеванные в антиколониальной войне в национальном масштабе эти понятия практически оказались ненужными в условиях постколониальных войн при массовой эмиграции (начавшейся уже в начале XX в.) и при исходе населения из сельской местности в постколониальное время, в период разрухи и политической нестабильности.

Но второй структурообразующий элемент *сферы запретного для трансгрессии*, нарушающей устои патриархальной жизни, — «Женщина» — оказался прочно прикрепленным в традиционном сознании (к тому времени «оснащенном» религиозным знанием, его системой представлений о женщине, его законами, касающимися жизни семьи и брачных отношений в целом) к условиям заключения брака, его расторжения, дальнейшего содержания бывших жен, вдов и детей, оставшихся на их попечении. Коран и фикх — мусульманское право — оказались в этом плане исключительно внимательны именно к женскому «статусу»<sup>1</sup>. Но и до исламских напластований на магрибинский *концепт чести* система представлений о принадлежности Женщины к *сфере запретного для трансгрессии «чужого»* была исключительно прочной в сообществах людей, связанных патрилинейными (отец как основатель племени, требующий особого уважения) узами, придерживающихся понятий о превосходстве мужчин, а потому и необходимости их власти.

Однако (это стоит отметить) мужское превосходство, свойство впоследствии закрепленное и в Коране<sup>2</sup>, настолько тесно связано с положением женщины, находящейся в доме (семье) мужчины, настолько прочно закреплено «правильностью», определенной нормативностью отношений к ней и с ней, что почти *неотделимо* от самого ее, женщины, существования и того абсолютного авторитета — может быть, восходящего к эпохе матриархата (?!), которым в Магрибе в повседневном быту (особенно в жизни горных племен, сельчан и кочевников) пользуется Мать. Она — хранительница очага, а в старинных преданиях и легендах — Воительница, защитница рода, в отсутствии достойных Чести мужчин, сражающихся с чужеземцами. Характерным свидетельством таких представлений является

<sup>1</sup> О нем см. подробно: Déro A.-C. Perceptions divergentes du statut de la femme dans la sharia // Femmes plurielles. P., 1999. P. 71–88.

<sup>2</sup> См. к примеру, Суру II, аят 228: «...И здесь для женщин справедливы те права, // Что и права над ними у мужчин. // — Но у мужей сих прав на степень больше» (пер. В. Пороховой). Коран. М., 2001.

широко бытующая в Магрибе легенда о берберской царице Кахине<sup>1</sup>).

Быть человеком чести — это в традиционных магрибинских понятиях, прежде всего, быть женатым, т. е. иметь жену, которая должна быть скрыта от *посторонних взглядов* и поведение которой должно быть предметом особого внимания: оно не может вызывать ни позора, ни скандала. Берберы Марокко, к примеру, уверены, что женщина обладает и разумностью, и страстями *наравне с мужчиной*, но женщина — слаба и не может совладать с желаниями, свойственными ее полу. Поэтому мужчины, и прежде всего ее отец, а затем и ее муж, должны контролировать ее поведение, благодаря той власти, которую они над ней имеют. Муж имеет и всю полноту власти над детьми, которых ему родила жена. А эти дети должны проявлять по отношению к Отцу вплоть до самой его смерти уважение и быть ему послушны. Именно он является главой семьи (хотя Мать и полновластная хозяйка *Дома*), и все принимаемые в ней решения должны выглядеть так, как будто они исходят только от него<sup>2</sup> (немногим отличаются от этих и традиционные воззрения берберов Алжира, в частности кабиллов, и религиозные — арабов).

Мужчина, не достигший «звания» *человека чести*, не имеет *ответственности*, не несет ее перед лицом общественного мнения, не может защищать и групповые интересы. Именно главы семейств могут и землей владеть, и выступать на общинных собраниях, высказывая свою, личную точку зрения, и защищать честь своего рода, клана, племени, его территорию. Поэтому традиционно «личная» и «коллективная» честь тесно взаимосвязаны и взаимозависимы. *Честь* и в современную эпоху остается столпом существования магрибинца; предполагается, что «люди чести», постоянно находясь под «пристальным взглядом» окружающих, не страшатся вступить с ними в противостояние, защищая свое достоинство<sup>3</sup>... Причем, такие понятия, как «месть» или контрагрессия (за трансгрессию в сферу запретного), должны подтверждать именно способность «человека чести» отстоять свою значимость, несмотря на кажущуюся пара-

<sup>1</sup> Особый интерес в этом плане представляет пьеса классика алжирской литературы Катеба Ясина (1929–1989) «Кахина или Дихийа». Она была опубликована только после смерти писателя в сборнике: Kateb Y. Parce que c'est une femme. P., 2004.

<sup>2</sup> Об этом см. подробно in: Gelar M.-L. Le pilier de la tente. P., 2003.

<sup>3</sup> О способах этого противостояния см. там же, а также: Jamous R. Honneur et Baraka. P., 1981.

доксальность «концепта чести», предполагающего не только подтверждение своей «мужской власти над сферой запретного», но и нарушение этой же «сферы» путем вызова, вторжения в *жизнь другого*.

Естественно, что институт брака в системе чести имеет огромное значение, и неслучайно ему уделено столь пристальное внимание и в исламских предписаниях (Сура II, аяты 221–241; Сура IV, аяты 128–130 и т.д.). Но неслучайно и то, что мнение *будущих супругов* не принимается во внимание (т. е. хотят ли они стать мужем и женой), и все решает *воля родителей* (отцов семейства). Жених и невеста могут и не знать друг друга, но должны покориться и подчиниться без возражений, ибо только Отцы (или их полноправные и полноценные представители, опекуны детей) могут знать о том, соблюдены ли законы *чести*: соответствует ли «выкуп» социальному статусу девушки; соблюдена ли ее «чистота» при переходе из отцовского дома в дом супруга (девственница должна после заключения брачного контракта до совершения брака жить под тотальным контролем своей семьи, отвечающей своей «честью» за ее поведение); ей должно быть запрещено разговаривать с другими мужчинами, не входящими в круг близких родственников, она не имеет права даже показываться им на глаза; разумеется, речь не может идти ни о каких контактах с «чужими» мужчинами, и если в брачную ночь супруг обнаружит, что жена не девственна, он обязан вернуть ее, *во имя своей чести*, обратно родителям (*обесчещенный и униженный* Отец может даже убить вернувшуюся дочь). Естественно, там, где концепт чести — «опорный столб» жизни общества, брак предполагает, что контроль над девушкой переходит от родителей к супругу. Он должен продолжать священное дело соблюдения «чистоты» (во имя своей чести) супруги, запрещая ей разговаривать с чужими людьми, открывать свое лицо на улице, вступать в контакты с другими мужчинами. Адюльтер может даже караться смертью, а муж — собственноручно убить свою супругу. (Ко всему сказанному можно добавить еще и религиозный запрет для женщин-мусульманок выходить замуж за немусульманина, хотя мужчине дозволено жениться на иудейках и христианках.)

Естественно право мужа на потомство; но там, где действует «концепт чести», женщина, выдаваемая замуж, должна быть способной к деторождению. А когда она бесплодна, супруг может попросить отца заменить жену на ее сестру, родную или двоюрод-

ную, если она имеется. Жена вообще «сохраняется» мужем до тех пор, пока рождает. (К традиционным воззрениям добавились исламские: муж и при «рожающей» жене может взять еще трех, которых, впрочем, обязан содержать так же, как и первую; но исламская полигамия не исключает право мужа на самоличное «расторжение» любого своего брака, «отлучение» неугодной ему жены от своего ложа.)

Брак, таким образом, является для магрибинца способом расширения своей «сферы запретного» для других — способом продолжения его рода, естественно, в мужском потомстве (своеобразная надежда на воинов, способных в дальнейшем защищать «честь семьи»). При этом надо учитывать еще и то обстоятельство, что традиционный брак не должен заключаться внутри родового клана (либо жениха, либо невесты) по материнской линии, но только по отцовской: это тоже «мерило чести» мужчины, для которого и эта сфера жизни — брак — осуществление «концепта чести».

Таким образом, идентификация достоинства человека и в традиционных, и в религиозных воззрениях магрибинцев исключает все, что противоречит условиям соблюдения «концепта чести», тесно связанного и с понятием женского достоинства как «чистоты». Отсюда при вступлении в брак строгие предписания и предпочтение одних брачных союзков другим. Особенно это важно для сельской местности, что я подчеркиваю неслучайно, ибо магрибинские эмигранты во Франции в основном и по сей день — именно оттуда. Когда же речь заходит о стратегии брачных союзов, заключаемых, как было отмечено, по инициативе мужчин, то можно сказать, что эта стратегия основана на понимании чести, превыше всего ставящей чистоту и как женский «атрибут», и как «несмещение кровей» (оправдывающее часто эндогамию в рамках определенной общественной группы). Контроль над женской сексуальностью, которая может представить угрозу этой «чистоте», равно как фундаментальное требование соблюдения правил патрилинейности, остаются императивами жизни большинства магрибинцев и по сей день.

Но если ранее подобные правила жизни сохраняли и воспроизводили социальную иерархию магрибинского общества, поддерживали его устойчивость, то в современных условиях, особенно в условиях жизни на Западе в рамках принимающего эмигрантов общества (а воспроизводство потока североафри-

канской эмиграции пока не прекращается, а значит, оседающий во Франции иммигрантский слой только растет), обращение иммигрантов к традиционной системе ценностей способствует только *воспроизводству культурных различий* и служит подчас барьером для успешной социализации и интеграции иммигрантов<sup>1</sup>. Фиксируя в многочисленных литературных произведениях и научной публицистике трудности своей жизни и судьбы на Западе, многие иммигранты переживают кризис самоидентификации. Само по себе это свидетельствует о том, что традиционная система ценностей, связывающая иммигрантов с родной почвой, так или иначе жива и определяет условия принятия или отторжения иммигрантами своей культурной принадлежности. Она же определяет условия перехода в *транскультурное пространство* как перехода в свободное самоопределение между восточным и западным миром или одновременную принадлежность и тому, и другому<sup>2</sup>. Именно этот достаточно устойчивый, сохраняющийся в менталитете магрибинца комплекс традиционных воззрений, связанных с «концептом чести» (и с институтом брака, семьи, с отношением к женщине в целом), влияет на возникновение внутренних конфликтов в среде магрибинской иммиграции. Эта конфликтность сталкивается с необходимостью «самотрансформации», с женским протестом, вызванным невозможностью прочного компромисса между Традицией и Современностью.

Полученное молодежью из иммигрантской среды светское образование, усвоение чужого языка (арабский, берберский и африканские языки сохраняются в основном только в семьях, и молодежь знает их весьма слабо), приобретение профессий, связанных с экономическими, культурными и социальными потребностями Запада, принятие западных норм и условий труда, досуга и т.д. и т.п. не стерли окончательно следы традиционной религиозной культуры, привитой в семьях. Это справедливо даже если, в отличие от старшего поколения, молодые не всегда ходят в мечеть, с точностью соблюдают важные мусульманские ритуалы или вообще не придерживаются их.

<sup>1</sup> Подробно см. специальные исследования в сборнике статей «Полиэтнические общества: проблемы культурных различий», подготовленном Институтом востоковедения (М., 2004).

<sup>2</sup> Об этом см. подробно нашу статью: Mal de soi или кризис самоидентификации в пространстве Востока и Запада // Чужое: опыты преодоления. М., 1999. С. 313–343.

Собственно, качества и связи молодых, хотя и не считающих себя в полном смысле слова *иммигрантами*<sup>1</sup>, и старшего поколения магрибинцев и определяют ту *разность* (*différence*), тот некий «остаток» культурно-генетического кода, который осложняет процесс интеграции «по-республикански». Это особенно ярко показывают частые неудачи смешанных браков<sup>2</sup>, нередко приводящих к драматической развязке или даже трагедии<sup>3</sup>.

Но и удачный смешанный союз (хотя удачный только в одном случае из трех) — это все-таки действительно «венец» интеграции, путь, ведущий навстречу друг другу разные цивилизации, изначальное преодоление культурной дистанции, этноконфессиональной замкнутости, *переход через порог*, отчуждающий людей по признаку «не свой». В конечном счете, смешанный союз — пример цивилизационной терпимости, примирения двух разных начал, *со-существование* и *со-гласие* двух миров. Это, видимо, в идеале и должна породить интеграционная модель, задуманная как цель иммиграционной политики в стране, ставшей родиной для многих этнических «не-французов».

Острота необходимости *поисков выхода* из двойного кризиса — и самоидентификации «франко-магрибинцев» в культурном пространстве Запада, и кризиса их собственного восприятия ценностей традиционной восточной культуры, религиозных устоев, на которых держатся патриархальные семьи, — диктует «бёрам» принятие порой чисто спекулятивных лозунгов французского социума. Ведь внешне современная его задача еще во многом сходна все с той же колониалистской идеологией ассимиляции, хотя и не игнорирует совместную историю двух теперь уже как бы независимо сосуществующих народов (что не исключает ни конфликтов, ни противоречий). Да и сама попытка пропаганды необходимости эмансипации среди женщин-мусульманок базируется на тех же асимметричных отношениях,

<sup>1</sup> Как мы уже отмечали, молодые люди из «этнических магрибинцев» не любят называть себя «вторым» поколением, ибо это слово — *поколение* — привязывает их только к иммигрантской среде, а на самом деле они уже в большинстве своем полагают себя вполне принадлежащими всему французскому социуму.

<sup>2</sup> Об отражении проблем смешанных союзов в творчестве писателей-магрибинцев см. наш раздел в совместном труде: Крылова Н.П., Прожогина С.В. Смешанные браки. Опыт межкультурных отношений. М., 2002.

<sup>3</sup> См., напр., романы: Chraïbi D. Bouck, P., 1956 (перевод на русский язык опубликован в 2001 г. издательством «Радуга»); Zitouni A. La veuve et le «pendu». P., 1993; Imache T. Une fille sans histoire. P., 1989; Bel Haj Yahia E. Les chroniques frontalières. Tunis, 1991 и многие, многие другие художественные свидетельства магрибинцев.

когда доминирующую роль играла французская культура, которая вспоминала о «туземной» лишь в случае необходимости ее решительного видоизменения. Как и тогда, при колониализме, сегодняшний призыв французов к «эмансипации» (запрет на ношение чадры и т.д.), адресованный дочерям североафриканских эмигрантов, также уходит от анализа истинных причин порой драматического положения «бёрок» в традиционной семье. Он практически заставляет их игнорировать «охранительные» устои, на которых во многом еще держится этническое самосознание иммигрантов, по-своему защищающих свои права и свое сообщество. Призывая к тотальному «освобождению» от традиций, связанных с религией, либерально настроенные французы рискуют вызвать еще больший разрыв иммигрантских поколений. Злоупотребление в СМИ стереотипами («отец-ретроград», «угнетенная мать», «властный брат», «порабощенная сестра») иногда может сослужить плохую службу довольно резкому антитрадиционалистскому протесту магрибинок, который, естественно, вызывает ответную агрессию «традиционного общества»<sup>1</sup>.

Некоторые девушки-«бёрки» понимают сложность ситуации и зачастую отходят от мысли о «тотальной» интеграции. Отказываясь от идеи «отречения» от своих близких, они пытаются найти альтернативные пути, приспособившись к той ситуации, в которой они в данный момент находятся. И нередко именно семья как социальный институт оказывается более значимой, чем индивидуальная свобода. Поэтому та модель интеграции, основа которой — полный отказ от своих этнических атрибутов, в целом не особенно характерна для воззрений магрибинок, хотя именно «женская» литература бёров полна образами жертв власти традиции (например, «повести о жизни», написанные Зуликой Буккорт, Айшой Бенайсой, Тассадит Имаш, Фериджой Кессас и мн. др.<sup>2</sup>). Героини их книг

<sup>1</sup> См., например, опубликованные на русском языке фрагменты повести кабилской певицы Джюры «Сезон нарциссов» («Азия и Африка сегодня», 1996, № 6), а также анализ ее романизированной автобиографии «Покрывало молчания» в книге: Прожогина С.В. Между мистралем и сирокко. М., 1988.

<sup>2</sup> Здесь только напомним, что родные братья попытались жестоко расправиться с беременной на восьмом месяце Джюрой, которая жила и работала во Франции и вышла замуж за француза. И мать, и ребенок чудом остались живы, но случай этот потряс Францию, где состоялся шумный судебный процесс над родней певицы.

<sup>3</sup> О них подробно см.: Прожогина С.В. Между мистралем и сирокко; ее же: Восток на Западе; ее же: От Сахары до Сены.

предпочитают уйти из жизни, умереть, скрыться, уехать за границу, лишь бы не остаться во власти отцов и братьев, требующих полного подчинения правилам патриархального мироустройства, диктующего запреты на все, так или иначе связанное со свободой личности, правом женщины на свой выбор жизненного пути.

Но и механизм полного отрицания традиционной культуры ради западной ставит порой под сомнение эффективность самой «эмансипации». И девушки-магрибинки, часто попадая в ловушку (когда, с одной стороны, идет насаждение западных ценностей, да и условия существования, объективное окружение, внешняя среда весьма аргументировано и мощно воздействуют, а с другой — родная семья все еще остается опорой и единственно надежной социальной структурой), испытывают, несмотря на адаптационную гибкость, кризисное самоощущение и принимают амбивалентное решение «быть и не полностью магрибинкой, и не полностью француженкой»<sup>1</sup>.

Тем не менее постепенно уходит в прошлое «завет предков», те строгие нормы традиционного поведения, которые всецело связаны с подчинением только воле мужчин. Для девушек, родившихся в европейском государстве, такой абсолютный «завет» уже практически невозможен, хотя бы в силу того, что они живут, помимо своей патриархальной семьи, в том обществе, где обязательно образование, где нормы поведения связаны с другим и социальным, и этическим сознанием.

В семьях же, где власть отца продолжает оставаться насильственной, где культивируется незыблемость религиозной традиции, матери и дочери иногда решают жить самостоятельно, добровольно и безраздельно принимая законы европейского общества. Конечно, такие примеры скорее исключение, чем правило, но именно такой «развод с традицией» способствует, как показывает практика, более быстрой и эффективной интеграции магрибинских детей во французское общество<sup>2</sup>. Для девушек в этом случае именно пример поведения матери, пренебрегающей суровыми законами мусульманского общества, фактически способной противостоять мужскому доминированию в семье, становится

<sup>1</sup> См. повесть Nini S. Us disent que je suis une beurette. P., 1995.

<sup>2</sup> Документальная биографическая повесть Минны Сиф (Sif M. Mèchemment berbère. P., 1994) являет пример именно такого рода поведения женщины — матери большого семейства, обосновавшейся в Марселе и самостоятельно взявшей в свои руки заботу о будущем своих детей.

ся ориентиром для собственной позиции выбора «свободного» существования. И неслучайно, конечно, что оптимистические прогнозы возможного гармонического сосуществования двух миров, двух цивилизаций — восточной и западной — связаны в магрибинской литературе в целом с романтическим образом либо избравшей путь цивилизации и освобождения матери<sup>1</sup>, либо девочки-метиски, опоэтизированной алжирским классиком М. Дибом (роман «Инфанта мавра»<sup>2</sup>). Именно женщина, писательница-магрибинка Джюра уверенно, вдохновенно и гордо будет отстаивать свою принадлежность обоим мирам («Я — и отсюда, я — и оттуда!»), доказывая даже на своем трагическом жизненном примере возможность и реальность именно такого мироощущения.

Закономерно и то, что именно дочери (а не сыну) посвящено эссе «О расизме», написанное марокканцем Т. Бенджеллуном. Ведь именно женщина должна стать Матерью Нового мира, который родится только тогда, когда «разные» люди, устав от взаимной вражды и ненависти, обратят совместные усилия на созидание общего для всех «Большого Дома», где наконец-то воцарятся взаимопонимание, взаимоподдержка и то Равенство, о котором мечтали магрибинцы, отправляясь когда-то за море, во Францию...

И тем не менее. Интеграция иммигрантов до сих пор процесс мучительный и во многом противоречивый. «Арабские французы», или «бёры»<sup>3</sup>, их дети и внуки, т.е. последующие поколения уже осевших во Франции магрибинских эмигрантов, — реальность трудная, сложная, «озадачивающая» французское общество, практически начиная с 1981 г., но вместе с тем — это его исторически сложившаяся действительность, порой, по осени особенно, полыхающая пожарами и взрывами недовольства.

Нельзя сказать, что эти атрибуты общества, уже ставшего полиэтничным и поликонфессиональным, порождены только мусульманским его слоем. Сами французы, «коренные» («de souche», как они себя здесь называют), отличаются высокой сте-

<sup>1</sup> Об этом написан замечательный роман-утопия Дриса Шрайби «Это цивилизация, мама!» (Shrajbi D. La civilisation, ma mère! P., 1972, перевод на русск. яз.: М., 1980).

<sup>2</sup> О нем подробно в нашей работе «Между мистралем и сирокко», с. 267–288.

<sup>3</sup> О них подробно см. наши работы «Иммигрантские истории», «Восток на Западе» и др.

пенью социальной и гражданской «протестности», истоки которой и в экономической, и в финансовой, и в политической нестабильности самой Республики. Они, эти «коренные» (не столько «по праву почвы» — оно дается и рожденным во Франции детям иммигрантов, сколько этнически и конфессионально европейской земле не чуждые) граждане Республики охотно вливаются в ряды демонстрантов и «бунтовщиков» как раз из иммигрантской среды как наиболее отмеченной социальными, экономическими трудностями и внутренними противоречиями. К этим трудностям, как это ни покажется парадоксальным именно для Франции с ее исконным, ее же Революцией рожденным лозунгом «Свобода, Равенство, Братство!», присоединяется и давно отмечаемая здесь проблема расовой и конфессиональной нетерпимости. Нетерпимость реально существует в обывательской среде так называемых «обычных французов»; их «негостеприимство» с горечью фиксировалось теми, в чьих рабочих руках она нуждается давно, прибегая в своей экономической политике к помощи трудовой эмиграции еще с начала XX в.<sup>1</sup> Сказывается, конечно, колониальное прошлое великой державы, когда-то уверенно «приобщавшей» «дикарей»-автохтонов, живущих, однако, на *своей* земле, к цивилизации европейской; но дикари потребовали для себя и отстаивали свою Независимость. И дело не столько в исторической «обиде» эксколониализированных или в исторической «вине», которую чувствуют французы перед ними. Но и сама эта «независимость», добытая североафриканцами, долго не укладывалась в сознании французов, считавших Алжир, к примеру, своей «заморской территорией». Это противоречило основным устоям французской Республики, никогда (с самого своего рождения в 1789 г.) не признававшей никакой «самостоятельности» (ни политической, ни культурной, ни конфессиональной) других наций и этносов, кроме одной-единственной — *французской*, которую и должны были представлять все граждане, живущие в рамках и территории, и законов французского государства...

И если «заморские» владения вышли из-под контроля государства (история так распорядилась!), то попавшие на землю

<sup>1</sup> См., напр., отмеченные выше социологические работы марокканца, крупного писателя, лауреата Гонкуровской премии Т. Бенджеллуна: *L'Hospitalité française*. P., 1984; *La plus haute des solitude*. P., 1977; его повесть: *La reclusion solitaire*. P., 1976; *Racisme, expliqué a ma fille*. P., 1998. Переводы фрагментов этих книг Т. Бенджеллуна с разрешения автора печатались в наших работах «Иммигрантские истории», «Восток на Западе».

Франции эмигранты (любые) просто были обязаны «интегрироваться» в Республику. Но уничтожив свои этноавтономные притязания. И это — ее диктат, принципы ее современной политики, хотя во многом не обеспеченные, что очевидно, атрибутами иммигрантского бытия. Тем не менее «второсортные» граждане Франции вызывают недовольство.

Их многочисленных свидетельств<sup>1</sup> достаточно, чтобы сформулировать простой вывод: политика интеграции иммигрантов во многом буксует. Это был бы слишком простой вывод, ибо современные процессы общественного развития, получившие в эпоху глобализации особую остроту, обретают и особую глубинность, трансформируя «снизу»<sup>2</sup> республиканское мироустройство, его устои и законы. Но именно в эту эпоху, казалось бы, призванную цивилизованно *нивелировать* человечество техническими и финансово-экономическими универсалиями, снимать повсеместную агрессию, приобретающую временами и политический характер, всплывает, как ни странно, проблема сугубо гуманитарная: проблема самоидентификации, требование «*права на разность*» — культурную, этническую, расовую, конфессиональную, идеологическую и пр. (вплоть до физиологического *различия*, самовыявления, подтверждения именно биологической «инаковости» того или иного меньшинства в ставших плюралистически — во всех смыслах — обществах).

И уже не удивляет не только резкость обострения внутренних, порой скрытых или скрывааемых конфликтов, но и появление (начиная с 90-х годов XX в.) множества исследований — социологических, культурологических, политических и философских (не говоря уже о художественно-документальных, часто автобиографических, произведениях). Это свидетельствует о резких переменных в общественном устройстве и общественном сознании, о процессах расслоения европейских стран изнутри. Само по себе это, возможно, даже ускорило бы процесс *европейского объединения*, стимулировало образование особого сообщества, способного как-то противостоять «нашествию» того мира, который и раньше, в эпоху колониализма, был чужим, хотя тоже существовал рядом.

<sup>1</sup> См. практически всю художественную литературу, созданную «бёрами» (обширная библиография, как и список многочисленных работ французских, магрибинских и др. социологов, приведена в нашей книге «Между мистралем и Сирокко» еще в 1998 г. и продолжена в другой книге — «От Сахары до Сены»).

<sup>2</sup> На эту тему написано целое специальное исследование: Tarris A. *La mondialisation par le bas*. P., 2002.

Однако республиканская Франция начинает иногда выдавать свои, в общем-то, пока еще полные изъянов планы по «тотальной интеграции» (республиканского типа) иммигрантов и отдельные, разрозненные, «не системные» аргументы, их подтверждающие, за свои достижения. Но с почти сакральным девизом «Свобода, Равенство...» она а priori не имеет права обвинять в своих бедах именно исламский мир; не может запретить поток эмигрантов или значительно его уменьшить. Это будет уже насилие. Франция также не имеет возможности не обращать внимания на увеличенные иммигрантского слоя. И это нормально: надо не только уметь, но и учиться жить (обеим сторонам) вместе. Теперь уже (или снова, как это было когда-то в Испании в далеких теперь VIII–XV вв.) на земле Запада.

И если замечательный французский социолог Филипп Бернар называет свою книгу «Сливки бёров»<sup>1</sup> (с подзаголовком «от иммиграции к интеграции»), то с совершенно блистательной, «галльской» игрой ума выбирает ту номинацию этого необходимого Франции процесса, которая, пусть даже в небольшом объеме объективных фактов, свидетельствует именно об *успешности самовнедрения иммигрантов во французский социум*. Дело в том, что выражение «сливки бёров» вызывает ассоциацию со «сливками масла», т.е. это совсем уж «сливочные сливки», что и по-французски, и по-русски означает особую социальную элитарность («сливки общества») в недрах и самого иммигрантского слоя, и самого — как свидетельствуют данные, скрупулезно собранные Ф. Бернаром, — французского социума.

Примеров «бёрской успешности» в книге социолога всего семнадцать, и они (что характерно) из абсолютно разных страт общества: здесь и промышленник, и общественный деятель, и стюардесса, и фермер-скотовод, и политики — от центриста до крайне левого, и знаменитость парижской Орéга, и мусульманский активист, и известные ученый и писатель, и другие. Фамилии называть излишне — это хоть и реальные люди, но в книге призванные играть знаковую роль. Что особенно характерно для этих «примеров из жизни» — они не просто «исключительные случаи», но убедительные подтверждения начавшегося во Франции процесса, активные действующие лица *новейшей главы истории магрибинской диаспоры во Франции*. В качестве особых

<sup>1</sup> Bernard F. La crime des beurs, он же автор книг: «L'immigration». P., 1993; «Lettres de l'Algérie». P., 1998; «L'immigration de défi mondial». P., 2002 и др.

героев они призваны представить уже слишком заметных в стране дочерей и сыновей иммигрантов, ибо сами уже наделены грузом профессиональной, общественной, профсоюзной или политической *ответственности*.

К этим избранным в качестве наглядных примеров мужчинам и женщинам, этническим арабам или берберам, можно было бы применить расхожий неологизм «beurgeoisie» («бёржуазия»), если бы он не подчеркивал особенность их происхождения и внутри-социальное их размежевание, уже изначальную, так сказать, *разность* с буржуазией собственно французской (да и, главное, со своими соотечественниками). На самом деле, все эти «примерные» магрибинцы призваны свидетельствовать о давно уже банальном во Франции процессе социального продвижения людей, формирования и постоянного пополнения ее среднего класса. Но если этим «пополнением» оказались именно эмансипированные магрибинцы, то это для автора лишь означает, что свобода духа и воли этих людей (естественно — наследников великого лозунга Франции) стала основным условием их общественной интеграции — успешной, хотя и достигнутой разными путями.

Их пример призван подтвердить и возможность *полного растворения* (NB! Assimilation — ассимиляция — была конечной целью и культурной политики французского колониализма в отношении «аборигенов»), превращавшего их в полноценных, *обычных* французских граждан. Подчеркивая именно такого рода растворение «успешных бёров» (в основном алжирцев), этих «сливок» их иммигрантской среды, в обычном для всех успешных французов слое — среднем классе, автор книги как бы иллюстрирует выбранными им примерами это, вполне нормальное состояние любого демократического общества, заботящегося об улучшении жизни всех своих граждан, ибо их процветание — залог и его, общества, стабильности.

Нет возражений, те немногие, кому все-таки удается перейти границу и социального, и просто «географического» гетто (магрибинцы, как и другие африканские иммигранты, в большинстве своем продолжают жить во Франции в особых городских кварталах, густо населенных именно *нефранцузами*), получить образование, добиться успеха или просто «места под солнцем», несмотря на реально существующую дискриминацию (повсюду, даже в «интеллигентской» среде, например в университетах, вакантные места на кафедрах приходится дольше

ждать именно ученым магрибинского происхождения, чем французам), или «самообразоваться» до такой степени, что этого невозможно не заметить (как это «вдруг» происходило, к примеру, с начинающими писателями, поэтами, актерами, певцами, художниками из среды «бёров»), словом, так или иначе «пробраться наверх», стать в один ряд с «хозяевами жизни», — те, действительно, могут стать «образцовыми примерами» для своих собратьев-соотечественников, своих родителей-эмигрантов, которые сегодня стремятся «переплыть море» в поисках счастья<sup>1</sup>.

Но особенность этих примеров и в том, что практически у всех (хотя опыт их индивидуального столкновения с «французским гостеприимством», собственный культурный опыт и семейные истории весьма разнятся) существует и некий общий механизм преодоления своей «социальной фатальности». Примеры показывают опыт преодоления обреченности на маргинальность. Она фиксируется очень ярко в произведениях самих «бёров» и приводит большинство из них к ощущению своей «ничейности», ненужности ни «родному» Востоку (ведь они уже воплощают сам разрыв поколений — эмигрантов и выходцев из иммигрантской среды), ни Западу, принявшему их в свое лоно или просто ставшему землей их рождения, их воспитания и образования<sup>2</sup>. И этот механизм, а точнее *запуск его*, полностью зависит, как показано на всех примерах, приведенных в книге «Сливки бёров», от случайной, но, тем не менее, неизбежной и даже закономерной, но всегда такой *своевременной* встречи с каким-нибудь добрым или мудрым французом (или француженкой) — Учителем жизни, духовным наставником, но главное — *проводником* в Настоящую Жизнь, избавляющую человека от той, на которую обречено или даже «самоориентировано» значительное большинство детей иммигрантов. Это незавершенные школьного образования, поиски временной (и «непрестижной») работы, случайного заработка и вечная жизнь на рабочих

<sup>1</sup> Доказательство неиссякаемости этой веры — нечеловеческие усилия, которые предпринимают (почти ежедневно) эмигранты из Африки, пытающиеся нелегально добраться до Европы. Они плывут тысячами на всякого рода плотках и лодках к берегам Испании и Италии (здесь море — уже) и в трюмах кораблей — во Францию. Сюда специально устремляются беременные женщины, пытающиеся родить прямо на берегу, ибо дети сразу обретут «право почвы» и станут гражданами Франции.

<sup>2</sup> Об этом подробно см. нашу статью: «Драма североафриканской диаспоры во Франции» в № 4 журнала «Диаспора», М., 2005.

окраинах. Об особой роли этих «проводников», выводящих «бёров» из мрачного туннеля их неприглядной отверженной жизни, т. е. о французах, интегрирующих иммигрантов в жизнь *своего социума*, Филипп Бернар пишет так: «Насколько растет тенденция «анклавизации» исторической памяти, разделения ее на истории своего и чужого народов, настолько возрастает и трудность вписывания своей собственной истории в историю того общества, в котором проходит жизнь, отягощенная материальным и социальным неравенством, осложненная и неравенством проживания иммигрантов и других жителей в больших городах, где существуют особые иммигрантские зоны, или «гетто». Трагические особенности франко-алжирской истории и истории деколонизации Алжира связаны, возможно, и с особенностями современной специфики французской жизни: с насилием, совершаемым жителями городских окраин, которое, в отличие, к примеру, от англосаксонских волнений, где задействованы противостоящие конфессиональные «общины», принимает характер противостояния детей иммигрантов самой Власти, мощи самого Государства.

Примеры успешной интеграции иммигрантов свидетельствуют о том, что им удалось установить связи с другой средой, с другими кварталами, где обитают другие люди, с другим образом мыслей, с другой «музыкой»... Короче, наши иммигранты вышли из своей среды, чтоб «выйти из самих себя», своей обреченности на «замкнутость» на своем «иммигрантстве», вышли, чтобы «осмотреться вокруг», посмотреть, как они впишутся в другой мир и как он сам примет их... И практически все они фиксируют тот момент или период своей жизни, когда произошел этот *переход на другую сторону*, в другую жизнь, где они обрели удачу или успех. И тогда они поверили в самих себя, а этой веры им раньше не хватало, и увидели вдруг, что «внешний мир», мир французов, «настоящих», может не только интересоваться ими, но и понимать их и даже нуждаться в них» (указ соч., с. 330–331).

Но, может быть, все-таки прав алжирец по происхождению, а сегодня известный во Франции ученый-социолог и писатель «бёр» Азуз-Бегат (о его художественных произведениях я тоже писала немало<sup>1</sup>), сам — яркий пример социального успеха в

<sup>1</sup> См. уже отмеченные выше работы: «От Сахары до Сены», «Восток на Западе», а также ст. «К проблеме „иммигрантской культуры“» в альманахе РАН «Вестник истории, литературы и искусства». М., 2006.

жизни, может быть, он прав в том, что это во многом «идеальные образы» — как французов, так и магрибинцев. Они скорее скрывают реальных арабов, живущих во Франции и претерпевающих «интеграцию», чем показывают их<sup>1</sup>.

Да и сам автор книги «Сливки бёров» отмечает как реально существующий факт сегодняшней Франции то, что иммигранты, которые здесь повсюду, бедны, создают массу проблем, понижая уровень успеваемости в школах, переполняя тюрьмы, взрывая предместья, поджигая автомобили, «подкладывая» повсюду свои «исламистские бомбы» (указ. соч., с. 133). Ведь это факт, что страна, которая приютила эмигрантов из Северной Африки, «не так-то просто им достается» (почти 70% французов сегодня считают: в их стране «слишком много арабов»); что никто из французов уже практически не вспоминает о выходцах из итальянской, португальской, славянской и других диаспор, но говорит лишь о «черных» или «арабах» (главном, добавим мы, сегодняшнем объекте широко процветающей здесь ксенофобии и источнике, усилившем в последние десятилетия приступы французского шовинизма и расширившем политическое движение крайне правых); и что — это уже напрямую связано именно с «арабами» — ни для одного из «вторых поколений» выходцев из иммигрантской среды у французов нет кличек, подобный той, которая изобретена здесь для французских арабов...

Однако именно они скреплены с Францией действительно особыми узами, наиболее, видимо, «уязвляющими» французов. Скреплены не только сегодняшним общим местом их совместного пребывания — землей, на которой и они, сегодняшние этнические арабы и берберы, родились, как и сами французы, но и исторической памятью о той, другой, магрибинской земле, где прожило свою жизнь не одно поколение французов и где колониализм стал причиной не закончившегося и по сей день исхода, именно во Францию, людей, в душе которых взошли семена *новой Веры* в саму возможность осуществления идеалов Свободы, Равенства и Братства хотя бы на этой земле — родине великого лозунга. Ибо на том, другом, африканском берегу эти идеалы не сбылись и *после Независимости*. Не только потому, что всходов

<sup>1</sup> Для многих алжирцев термин «интеграция» просто неприемлем, видимо, потому, что это слово еще во время Алжирской войны (1954–1962 гг.) означало полное присоединение к Франции трех алжирских департаментов с главными городами Алжир, Оран и Константина, называвшихся тогда «французским Алжиром».

этих семян там мало кто ожидал, но и потому, что всходы эти буквально затоптаны новыми, уже внутренними конфликтами, гражданской войной, борьбой всяческих политических кланов за власть, причем в ее авторитарном виде. Они вытоптаны неумелой экономической политикой, породившей и сверхприбыли нуворишей, и сверхнищету народных масс (а как следствие — нашествие исламизма), которая просто гонит людей «за море». Да и исход многих тысяч французов после независимости Алжира, Марокко и Туниса со ставшей им почти родной земли Северной Африки не забывается в среде бывших *pièdes-noirs* (колонистов) и по сей день<sup>1</sup>...

Так что же? Замкнутый круг извечной обреченности магрибинцев на поиски Земли обетованной? Ведь прорыв его, этого круга, пока еще не особенно виден даже там, где вроде бы давно уже свершилось торжество разума, где повергнут и лежит в руинах, как могила в цветах, как напоминание, сам символ человеческого угнетения и рабства — Бастилия?

Будущее, конечно, уже не просто «стучится в двери», оно уже здесь. В стране уже родилось и живет целое поколение бикультурных французов, исповедующих ислам: среди них немало и собственно французов, но, главным образом, это «бёры», которые при всем своем «западном» происхождении и так или иначе полученном образовании, остаются выходцами из «*восточных семей*», в

<sup>1</sup> Новая волна именно *эмигрантской* литературы (весьма обширной и сегодня) — свидетельство этого процесса, хотя сами писатели — скорее представители политической эмиграции. Однако именно они, как и всегда в Магрибе, становятся «хроникерами» современности, фиксируя — почти документально — происходящие в их странах события. Новый роман марокканца Т. Бенджеллуна с характерным названием «Только бы уехать» — подтверждение общих для сегодняшнего Магриба тенденций: концентрацию недовольства подавляющего большинства «простого народа» (Benjelloun T. Partir! P., 2006).

Существует масса свидетельств алжирской (гражданской) войны, буквально сотрясавшей страну с конца 80-х гг. и до сих пор еще не вполне завершившейся: вспышки террористических актов исламистов не прекращаются. Но это отдельная тема. Я много писала о книгах Рашида Буджедры и Рашида Мимуни, практически осветивших всю историю «предательства идеалов борьбы за Независимость», как считали они, нового восстания и нового гнева народа (см. нашу работу «От Сахары до Сены», гл. «Война как палимпсест алжирской литературы»). Но уже в последнее десятилетие обилие книг таких алжирских писателей, как Ясмينا Хадра, Уасини Ляредж, Малика Моккедем, Латифа Мансури, Маисса Бей и мн. др., настойчиво свидетельствует о чудовишной жестокости действительности, о зверствах исламистов, об интеллигенции, вынужденной снова «уходить в подполье» или эмигрировать, о новом сопротивлении народа, новых его жертвах. Удивительно, что среди этих писателей и *арабоязычные* романисты, обычно, в отличие от франкоязычных, более сдержанные.

той или иной мере являясь носителями и культуры своих родителей, и их религии. А это значит, что французский социум обретает черты *разных традиций общей жизни*.

Учась жить *вместе* с североафриканцами на одной, теперь французской (или древнегалльской) земле уже в постколониальную эпоху, Франция хотя и мучительно, но постепенно освобождается от сознания абсолютной доминантности своей культуры и своей цивилизации, так или иначе «впуская» в недра сокровищ своего духа и литературу, и музыку, и театр, и кино североафриканцев, порой, ничуть не гнушаясь избирать их «бессмертными» членами своей знаменитой Академии (алжирка Ассия Джебар удостоилась в 2006 г. этой чести), давать им свои самые престижные литературные премии (Гонкуровскую, к примеру, как в случае с марокканцем Тахаром Бенджеллуном), отмечать их творчество кино- и театральными призами и наградами на самых элитарных своих фестивалях... Понятно, что это пока редкие исключения для всей огромной массы североафриканцев, живущих во Франции, но именно бикультурные французы, добившиеся на нелегком жизненном пути твердых социальных позиций, могут стать реальным источником обновления и обогащения современной культуры Франции.

Но есть значительное количество современных французов, сторонников правых взглядов, представленных довольно репрезентативной партией, основанной Ле Пенем, которые утверждают обратное: Франция теряет «себя», «свою» культуру, «свое» лицо, «свою» цивилизацию под натиском «Евроарабии». Об утрачиваемой, или даже уже «сломанной», идентичности французов написана знаменитая книга И. Риуфоля<sup>1</sup>, где зафиксировано полярно противоположное мироощущение тех французов, которые опасаются не только мультикультурализма, реальной полиэтничности, угрозы поликонфессионализма Франции, но и просто в эпоху глобализации утраты «французскости» как таковой под натиском мигрантов.

Во французском названии книги этого известного журналиста, политического обозревателя газеты «Фигаро», подлежащее звучит именно как «перелом» (fracture), т.е. идентификационный слом, личностная, психологическая травма, приводящая к утрате чувства целостности своего «я», к обезличенности, потере собственного достоинства и адекватности самоощущения в

<sup>1</sup> Rioufol I. La fracture identitaire. P., 2007.

окружающем мире. Но речь в книге идет не об отдельном человеке, индивидууме, а о целой нации, ее самоидентификационных атрибутах, которые постепенно исчезают, растворяются и, наконец, ломаются под воздействием условий ее нынешнего существования в пространстве исторически сложившейся территории, сегодня, однако, вполне уже этнически неоднородной, культурно разнообразной, конфессионально не единой... Перелом — не переход, он всегда болезненный. Особенно это очевидно тогда, когда ты — «коренной» француз — вдруг становишься обыкновенным «туземцем», «аборигеном» в сознании тех, кто обосновался на твоей родной земле (и это не преувеличение, а уже расхожий концепт) с огромным желанием жить на ней и даже, по возможности, работать, и даже по «праву почвы» (если удалось еще и родиться на ней, этой земле, во втором и последующих поколениях) называться французом. Для них, французских арабов, берберов, вьетнамцев, китайцев и др., уже абсолютно незначимо, где их этнические корни, хотя они порой и болят, особенно при встрече с многочисленными проблемами интеграции в новую почву. Главное — это пняющее чувство некоей глобализационной ассимиляции, когда вроде бы все равны в этом быстро меняющемся мире, где миграционные процессы, взаимопроникновение народов, рас, цивилизаций, смешение всего и вся так же естественно и непредсказуемо, как «смена», «столкновение», «вытеснение», «взаимодействие» каких-то почти мистических, вечно угрожающих земной погоде, постоянно нависающих над человечеством атмосферных циклонов...

Но, напоминает автор, помимо географии, экономики, технологического и информационного прогресса есть еще и история каждого народа. Его историческая память. Его культурная идентичность. Его национальное самосознание. Его чувство вины и чувство собственного достоинства, осознание своей роли в истории мировой цивилизации. Ранимость этих национально-идентификационных атрибутов безусловна, как неоспоримы и те межцивилизационные обретения, которыми человечество может по праву гордиться, как и благоприобретенным «правом почвы» и правом жить под сенью великого лозунга французской революции «Свобода, Равенство, Братство!»...

Автор книги пытается разобраться в симптомах недовольства того общества, которое оказалось «принимающим» для

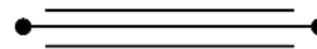
нескольких поколений магрибинцев. И если рождение «новых идентичностей» в среде иммигрантов Франции — факт в известной мере, несмотря на все сложности и противоречия, неизбежный и даже позитивный, то насколько естественен или угрожающе опасен процесс идентификационной «редукции», «сломленности», культурно-исторической и психологической «подавленности» «коренных французов» или в целом европейцев (ведь и в других странах Европы — Англии, Германии, Испании, Италии — уже происходят подобные процессы)? И что надо делать, чтобы сохранить «дух нации» как дух Просвещения и чтобы это слово с корнем «свет» цементировало основы мироустройства, привлекающего к себе все более и более мощные потоки мигрантов?..

«Главное, — пишет автор, — уважать то мироустройство, которое ты выбрал для жизни своей и своей семьи... Страна, которая предлагает тебе лучшее (имеется в виду, в сравнении с тем, что оставлено на родной земле — С.П.), нуждается в уважении и участии, в приумножении ее богатства и благосостояния. Никто не должен становиться французом, если не хочет... И во Франции «право почвы» (право называться французом по месту рождения — С.П.) сегодня ставит под сомнение качество этой французской идентичности, когда, особенно в последнее время, бывшая метрополия не может сдержать поток иммигрантов...

Франция должна позаботиться лишь о том, чтобы не нарушались ее экономические интересы, и они должны будут в первую очередь соблюдаться в отношении своих собственных сограждан. Как это делается во всех странах мира. Современный консерватизм мало-помалу овладевает сознанием французов... Теперь уже не так стыдно, даже в университетской среде называть себя «правыми». Сигналы тревоги вспыхивают повсюду. Но они свидетельствуют о том, что долгое время деморализованный народ постепенно просыпается, французская нация, находившаяся почти на грани самоубийства, берет себя в руки. Она еще может быть спасена. Для этого нужно немного: просто стать французами» (указ. соч., с. 137–167).

*В обществе, которое широко распахнуло двери «другому», где перемешаны в коктейле общежития разные народы, вовсе не удивительно эта вспышка чувства национальной гордости, звучащая в заключительных словах книги. И дело здесь не в консерватизме,*

*«правизне» или шовинизме. Просто человеку нельзя жить без ощущения своей земли под ногами. Боль отрезанных корней — и в настроениях иммигрантов, и в обретаемых ими новых идентичностях. Боль испытываемого неуважения к своему прошлому, к корням своей цивилизации — в «сломанной» идентичности принимающего эмигрантов общества. Боль неуважения к «другому», его религии, его происхождению, восприятие его «второсортным» гражданином Французской республики — в «разбитых», «отстраненных», «изгнанных», «распятых» (это все определения магрибинцев) идентичностях «франко-арабов»... И там, и там — сигналы болезни, сигналы тревоги глобализирующегося мира. Прислушаемся к ним и мы. А может быть, и извлечем опыт. Ведь история, как писал В. Ключевский, ничему не учит, просто наказывает за невыученный урок.*



Московский театр  
«Современник»

Уильям Шекспир

ДВЕНАДЦАТАЯ  
НОЧЬ

комедия



постановка

ПИТЕРА ДЖЕЙМСА

(Англия)

Афиша к спектаклю «Двенадцатая ночь»  
театра «Современник» (1975)



К 450-ЛЕТИЮ ШЕКСПИРА

*Метрадь четвертая*

---

Ю.Б. Борев

## Неужели Шекспир «недостойн сам себя»?

В середине 1998 г. появилось присловье: «Вся наша жизнь последних месяцев идет под знаком слов на букву *ш*: шахтеры, Шекспир, Шолохов...» То, что Шекспир вдруг из воплощения классического наследия превратился в горячую новость и вошел в число актуальнейших проблем современности, — победа книги И.М. Гилилова «Игра об Уильяме Шекспире, или Тайна великого Феникса», но это Шекспирова победа.

Автор с некоторыми новыми аргументами и софизмами старается возродить и ранее безуспешно развивавшуюся идею: Шекспир — совсем не Шекспир и «не достоин сам себя»; автор «Гамлета», «Отелло», «Ромео и Джульетты» не «безродный» стредфордец, а знатный человек своего века граф Рэтленд. Книга Гилилова написана с детективной занимательностью (и чем-то напоминает некоторые из литературоведческих изысканий Иракия Андронникова). И уже поневоле автор, взявшийся опровергнуть версию Гилилова, вынужден писать, частично обращаясь к его методике.

Таким филологическим исследованием по поводу антишекспировского детектива и стала небольшая книга академика Российской академии наук и академика Независимой академии

---

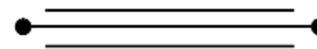
эстетики и свободных искусств Н.И. Балашова. Он как будто идет по следам книги Гилилова и с феноменально широкой исторической, лингвистической, литературоведческой эрудицией доказывает несостоятельность аргументов нового сторонника рэтлендовской гипотезы в шекспироведении.

Во времена Гамлета одним из способов взятия неприступной вражеской крепости было создание подкопа, в который закладывался заряд, взрывающий крепостную стену. Обороняющаяся сторона, разгадавшая этот маневр, делала подкоп под подкоп. Так же поступал Гамлет, борясь с Клавдием. «Подкоп под подкоп» против Шекспира совершает и академик Балашов. Он взрывает всю антишекспировскую аргументацию. И хотя, слава богу, сражение идет чисто филологическое, но на войне, как на войне. И Шекспирова победа Гилилова оборачивается его поражением. Можно вспомнить поэтические строчки:

Сила силе доказала:

Сила силе — не ровня.

Книга Н.И. Балашова «Слово в защиту авторства Шекспира» — это занимательное и полезное чтение для всех, кто любит литературу и театр, для всех, кто смотрел какой-либо шекспировский спектакль, и особенно для тех, кто прочел книгу Гилилова и всерьез увлекся его гипотезой. Во всяком случае, читатель книги Балашова не соскучится, при этом узнает много интересного и значительного и войдет в серьезную истинно академическую филологическую традицию русского и мирового шекспироведения.





Н.С. Сироткин

## Обзор книги Н.И. Балашова «Слово в защиту авторства Шекспира»

«Кроме меня, в России никто не защитит Шекспира», — такие слова произнес Николай Иванович Балашов в Переделкине<sup>1</sup>, где на отдыхе в Доме творчества прочитал книгу И.М. Гилилова «Игра об Уильяме Шекспире, или тайна Великого Феникса» (М.: Артист. Режиссер. Театр. 1997) и, по воспоминаниям вдовы ученого Татьяны Давлетовны Гиреевой-Балашовой, немедленно приступил к работе. Результатом ее стало «Слово в защиту авторства Шекспира» (М.: Международное агентство «А.Д.&Т.», 1998) — специальный выпуск альманаха «Академические тетради» — и выступление на заседании Президиума РАН в 1999 г. по вопросу об авторстве Шекспира.

Между выходом книги И.М. Гилилова и «Словом...» Н.И. Балашова нет и года. Выдающемуся филологу, крупнейшему российскому специалисту по романо-германским литературам и языкам не нужен был тайм-аут на поиски доказательств своей точки зрения. В трех тезисах он емко резюмирует гипотезу И.М. Гилилова, называя ее «неоретлендианской»:

<sup>1</sup> Цит. по статье В.А. Лукова в электронной энциклопедии «Мир Шекспира» (<http://www.world-shake.ru/ru/Encyclopaedia/3774.html>).

«во-первых, ...старую и выдохшуюся теорию о создании произведений Шекспира Роджером Мэннерсом, V графом Ретлендом (1576—1612) И.М. Гилилов дополняет *резким усилением уничижительного отношения к Шекспиру* как, к якобы, некультурному, даже неграмотному человеку, забывая даже то, что всю вторую половину жизни Шекспир именовался „Господином Шекспиром, джентльменом“ и имел блистательный дворянский герб. ...Во-вторых, И.М. Гилилов обновляет прежнюю теорию утверждением, будто *главным автором* с 1600-х гг. шекспировских произведений была юная леди Сидни-Ретленд (1585—1612) — „Великий Феникс“. В-третьих, в книге И.М. Гилилова основным документом антишекспиризма представлен Честеровский сборник 1601 г., *произвольно датированный исследователем 1613 годом*, как будто отражающий события, связанные со смертью четы Ретлендов летом 1612 г.» (с. 9).

И затем эти же тезисы выдающийся филолог превращает в посылки для опровержения гипотезы: «В самых важных узлах гипотеза И.М. Гилилова не выдерживает сколько-нибудь строгой историко-филологической критики, если понимать под таковой литературоведческую, текстологическую, лингвистическую и, связанные с ними, элементы исторической критики. Неоретлендианская гипотеза ни на шаг не продвигает ретлендианства вперед, а из-за недоказуемости передатировки Честеровского сборника на двенадцать лет вперед, выдвигаемой как главное „доказательство“ возможности ретлендовского авторства, обрушивает всю гипотезу с ее весьма косвенными подтверждениями и делает шаг назад» (с. 10).

Ученый невероятной эрудиции и обширности круга научных интересов, Н.И. Балашов сформулировал и выстроил композицию «Слова в защиту авторства Шекспира» быстро, ярко и основательно. Получилось даже не исследование, а парирование: контраргументы на аргументы, доказательства на гипотезы, открытие вместо обнаруженной подтасовки. «Жизнью V графа Ретленда... мы [бы] и не занимались, если бы не очевидная серия обид, нанесенных не Роджером Ретлендом, а И.М. [Гилиловым] королевскому поэту мистеру Шекспиру, и не новое ... прорастание антишекспиризма именно в России» (с. 109). Балашов возмущен, обижен за Шекспира. Для него Шекспир реален и в конце 20 века: «...И.М. Гилилову ...лучшим путем в утверждении неоретлендианской гипотезы показалось

*систематическое унижение Шекспира»* (с. 22). И Балашов-ученый защищает актера, писателя и человека Шекспира по-рыцарски отважно и по-мальчишески увлеченно. «Слово в защиту авторства Шекспира» — не только эрудированный ответ ученого, но и дуэль.

При этом Н.И. Балашов отдает должное филологическому открытию Гилилова: «Натолкнуло же И.М. Гилилова на неоретлендианство сделанное им достойное уважения открытие в истории русского перевода. И.М. Гилилов заметил, что стихотворение Шекспира „Феникс и Голубь“ [получило заголовок] с легкой руки П.А. Каншина, который, впервые перевода стихотворение в 1893 г. как „Феникс и Голубка“, оказался менее внимательным англичанином, чем привычным латинистом. Он [И.М. Гилилов] передал заглавие и пол героев, как это было бы по латыни: „Феникс и Голубка“ („Phoenix et Turtur“») (с. 10). К тому же Гилилов ввел в научный оборот важный для шекспироведения материал, однако это, по мнению Н.И. Балашова, не спасло исследователя: «Удачное открытие (хотя английского текста, как такового, оно не касалось) повело И.М. Гилилова по скользкой дороге исследовательских бед» (с. 10).

Н.И. Балашов утверждает: «Главной... причиной неубедительности неоретлендианской теории у И.М. Гилилова стало ошибочное понимание, прочтение, датировка и выводы из Честеровского сборника 1601 г., который изучал он с немалыми заслугами в частности, но с *неправильными подходами к целому*» (с. 64). И даже упрекает: «И.М. Гилилов, имевший такую возможность работать со старинными экземплярами de visu, не распутал, а запутал хронологию издания» (с. 69).

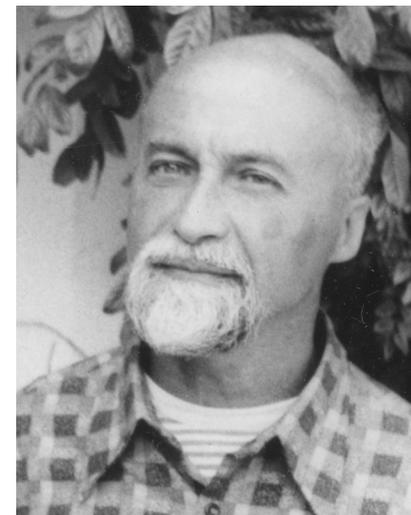
Далее на протяжении почти 130 страниц Н.И. Балашов последовательно и с блеском приводит контраргументы на аргументы Гилилова, часто обнаруживая их неточность, избирательность, иногда нелепость самой постановки вопросов исследователя или даже лукавство в их формулировании: будь то интерпретация подписи стихотворения Шекспира в Честеровском сборнике 1613 г. или шести сохранившихся подписей Шекспира последних лет (1612–1616 гг.), «раздвоение личностей и имен на Шекспир и Шакспер», выбор наиболее вероятных претендентов в Шекспира — «четыре графа», интерпретация девиза, написанного Шекспиром для VI графа Ретленда, попытки передатировать и переадресовать уцелевшие экземпляры Честеровского сборника или проретлендианская трактовка комедии «Как вам

это понравится» и даже «полное искажение английской грамматики» (с. 135).

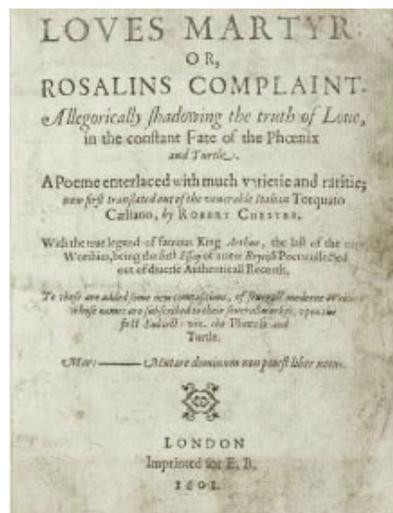
Однако Н.И. Балашову не кажется уместным и тон, выбранный исследователем Гилиловым для разговора о Шекспире, он упрекает Гилилова в недоброжелательности по отношению к Шекспиру, в насмешках над ним, в «систематическом унижении Шекспира», в «не привычной в шекспироведении на редкость грубой интонации и... лексике» (с. 19) (см. также главу про неуместность насмешек над поздним повторением надгробного бюста Шекспира — с. 62–63). «Гилилов не анализирует, а идет на поводу у своего антишекспиризма», у него «укоренился «заданный» антишекспиризм» (с. 82) — прямо-таки обвиняет Балашов.

Н.И. Балашов не только отталкивается от текста «Игры об Уильяме Шекспире...» — он предлагает факты и ставит вопросы, интерпретаций или ответов на которые у Гилилова не находит:

- гениальность Шекспира («Кратко о культурологии художественной гениальности» — с. 36–45);
- злая предсмертная шутка поэта Роберта Грина как свидетельство творческой значимости молодого драматурга Шекспира (с. 52–54);
- почерк «D» в рукописи отрывка из драмы «Сэр Томас Мор» (графическое сопоставление с шестью подписями Шекспира последних лет, черты орфографии и стиля диалогов доказывают принадлежность этого отрывка Шекспиру — с. 58–59);
- воспоминания Бена Джонсона о Шекспире (с. 87–91);
- и др.



Н.И. Балашов



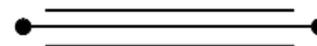
Первая страница  
«Честеровского сборника»

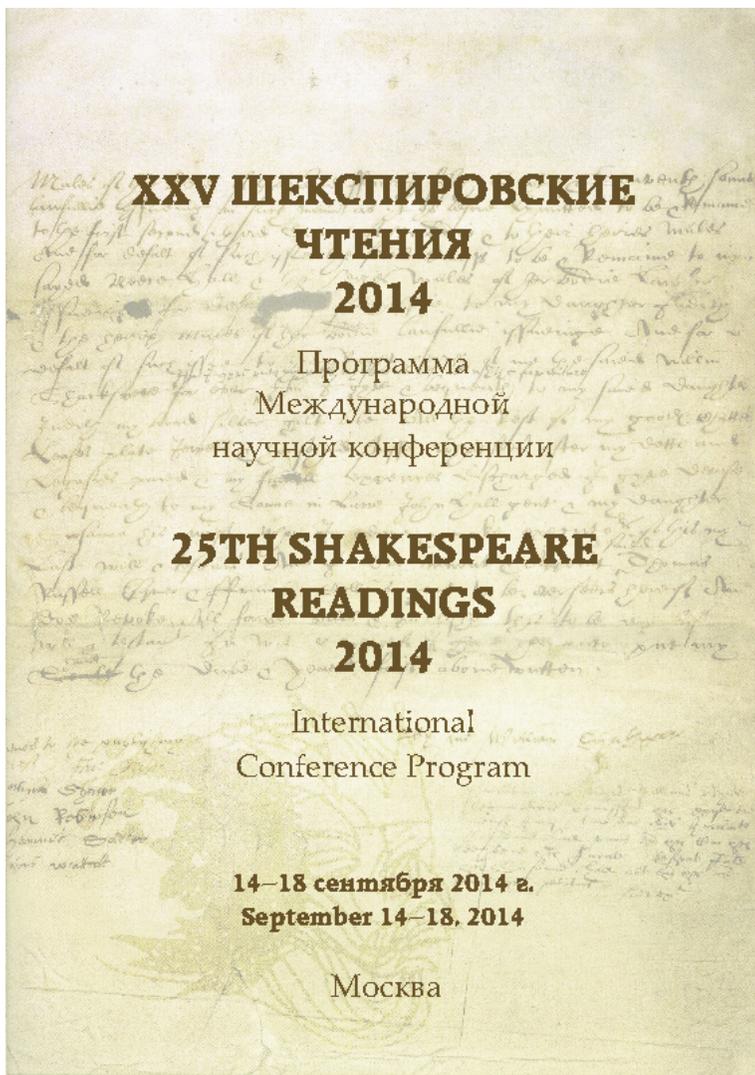
Шекспира. Но сказать об этом прямо было невозможно, и Честеровский сборник выразил брожение умов и отражающие его косвенно „затененные“ („shadowed“) причудливые рисунки поэтов» (с. 95).

«Честеровский сборник 1601 г. возник на фоне угрозы национальной катастрофы (как изменился с этого года дух трагедий Шекспира) и не только на фоне трагедии Голубя-Эссекса, но и на фоне трагедии обречшей себя на одинокое бездейственное самосожжение на медленном огне королевы Феникс-Елизаветы, окончательно забывшей молодое: „Love hath reason, reason none...“ („Ум неправ, любовь права“ — „Феникс и Голубь“, ст. 47. Перевод В. Левики). Сборник при всей своей намеренной запутанности (рисковали головой) привлек крупнейших поэтов и выразил угрозу общенационального тупика и брожения умов первого времени после роковой казни Эссекса весной 1601 г. ...Честеровский сборник *был порожден* не гипотетической, придуманной ретлендианцами через 300 лет манерной игрой в прятки, на которую вообще-то едва ли были способны благородные Ретленды-Мэннерсы. Сборник был порожден не семейным кризисом Роджера и его жены леди Ретленд и их гибелью, а наступ-

лением *национального кризиса*, полнее всего выраженным в трагедиях Шекспира после 1600 г.» (с. 99–100).

Н.И. Балашов резюмирует: «Пафос сборника в *тоске о неосуществившемся национальном примирении*» (с. 100). Возможно, эта интерпретация Честеровского сборника — еще одна заслуга академика не только в шекспироведении, но и в истории мирового литературоведения. И самый продуктивный результат филологической дуэли.





## XXV Шекспировские чтения-2014

С 14 по 18 сентября 2014 г., в год 450-летия Шекспира, в Москве прошла юбилейная XXV Международная научная конференция «Шекспировские чтения». Конференция была посвящена теме «Шекспир в русско-английском культурном диалоге» и стала самой масштабной за всю историю по числу участников из разных городов России. Вклад в ее работу внесли ученые из Москвы, Санкт-Петербурга, Владимира, Казани, Калуги, Махачкалы, Нижнего Новгорода, Омска, Пензы, Рязани, Саратова, Твери, Уфы и Ярославля. Зарубежное шекспироведение было представлено учеными из Армении, Белоруссии, Великобритании, Индии, Италии, Канады, США, Украины и ЮАР. Конференция была поддержана Российским гуманитарным научным фондом (РГНФ, проект № 14-04-14012г).

В России юбилеи Шекспира широко отмечались начиная с 1864 г. Тогда, 23 апреля, в Петербурге на литературно-музыкальном вечере была прочитана «Речь о Шекспире» И.С. Тургенева, состоялись открытые собрания в Московском университете. Профессор Н.И. Стороженко отметил юбилей пятью публичными лекциями. Газеты и журналы печатали статьи о великом драматурге и поэте; звучали торжественные речи в его честь; шла

огромная работа над переводами и изданием его сочинений, его пьесы чаще, чем прежде, ставились на русской сцене, издавались монографии, сборники статей. 350-летие Шекспира широко отмечалось в России в 1914 г. В советское время крупными научными событиями стали шекспировские юбилеи в 1939-го и 1964 гг.

В Шекспировских чтениях 2014 г. рассматривались следующие темы: Шекспир и его современники в межкультурном обмене; театр Шекспира: постановки и интерпретации; переводы Шекспира на русский язык, издательская и редакционная деятельность; творческое восприятие наследия Шекспира в русской и зарубежной литературе; Шекспир в музыке и изобразительном искусстве; русская литературная критика о Шекспире; научное освоение Шекспира в России; преподавание наследия Шекспира в России; Шекспир в русской повседневной жизни, различные национальные трактовки и восприятие Шекспира.

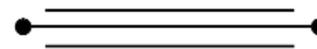
Конференция была проведена Шекспировской комиссией при научном совете «История мировой культуры» РАН, Институтом фундаментальных и прикладных исследований Московского гуманитарного университета и Государственным институтом искусствознания при участии Института мировой литературы им. А.М. Горького, Российского университета театрального искусства — ГИТИС, Всероссийской государственной библиотеки иностранной литературы им. М.И. Рудомино (ВГБИЛ).

В Оргкомитет конференции вошли председатель Шекспировской комиссии РАН А.В. Бартошевич, генеральный директор Всероссийской государственной библиотеки иностранной литературы им. М. И. Рудомино Е.Ю. Гениева, ученый секретарь Шекспировской комиссии Н.В. Захаров, профессора Мария Кандида Гидини (Италия), Кристофер Турман (Йоханнесбург, ЮАР) и др.

Открывая конференцию, заведующий сектором современного искусства Запада Государственного института искусствознания профессор ГИТИСа А.В. Бартошевич сказал: «Шекспир всегда имел для русской культуры, для русского театра особое значение. Тема эта не только академическая, но и очень живая, актуальная». Бартошевич отметил «важность изучения Шекспира, как части великой мировой культурной традиции не только для нашей науки, не только для российского искусствознания, но и для нашей жизни».

Особое звучание на конференции обрела тема «шекспиризма» (термин П.В. Анненкова) в творчестве А.С. Пушкина. В частности, надо отметить доклад Н.В. Захарова (Московский гуманитарный университет) «Шекспиризм А.С. Пушкина». (Статья на эту тему публикуется в данном номере «Академических тетрадей».)

Изданы и размещены в интернете программа и сборник резюме докладов Международной научной конференции «XXV Шекспировские чтения-2014: Шекспир в русско-английском культурном диалоге» (Москва, 14–18 сентября 2014 г.) (<http://rus-shake.ru/menu/news/12717.html>), была организована видео- и фотосъемка большей части докладов. Видеозаписи заседаний конференции «XXV Шекспировские чтения-2014: Шекспир в русско-английском культурном диалоге» / «25th Shakespeare Readings 2014: Shakespeare Mirrored: A Look at Cultural Relationship» размещены на видеохостинге YouTube. Они доступны по запросу «Шекспировские чтения-2014».





Н.В. Захаров

## Шекспиризм А.С. Пушкина: продолжение темы<sup>1</sup>

Творчество У. Шекспира оказало глубочайшее воздействие на русскую литературу. С середины XVIII в. его произведения начинают свой путь в литературные салоны Петербурга и Москвы, на русскую сцену — сначала во французских переводах и переделках, затем в подражаниях русских писателей и поэтов. Постепенно знакомство русского образованного общества с творчеством Шекспира приобретает характер культурного движения, которое охватывает литераторов, художников, театральных деятелей из разных социальных кругов, обладающих разной мерой таланта и художественного вкуса, связанных с разными творческими сообществами. Это приближение к Шекспиру формировало и литературно-художественные пристрастия публики — читателей, зрителей, критиков, завсегдатаев клубов и салонов. Шекспир уже в конце XVIII — начале XIX вв. стал для русской литературы своего рода индикатором значимости избираемых авторами для философского обобщения и художественного преломления тем и образов. Сопоставление с Шекспиром стало обычным приемом литературной критики в середине XIX в. и сохранилось до настоящего времени. К осмыс-

<sup>1</sup> Исследование выполнено в рамках проекта РГНФ № 13-04-00346 («Драматургия А. С. Пушкина: проблема сценичности»).

лению шекспировского творчества и его влияния на литературный процесс в России обращались классики русской литературы Н.М. Карамзин, А.С. Пушкин, И.С. Тургенев, Ф.М. Достоевский, Л.Н. Толстой, выдающиеся литературные критики, начиная с В.Г. Белинского.

В русской культуре возник своеобразный феномен, который имеет основание называться «русский Шекспир». Это явление не в полной мере осмыслено в мировом и отечественном литературоведении ввиду его уникальности. Хотя влияние на русскую литературу таких писателей, как И. В. Гете, Ж.-Ж. Руссо, В. Гюго, чрезвычайно велико, оно не может рассматриваться как явление того же порядка, что влияние Шекспира. В то же время известна и противоположная оценка, высказанная Л.Н. Толстым, согласно которой Шекспир в русской литературе — инородное явление, которое не может выступать образцом художественного постижения реального мира. Полярные оценки шекспировского творчества, данные величайшими деятелями русской культуры, свидетельствуют о фундаментальном значении его наследия для судеб русской литературы.

В силу этого концептуализация шекспировской рецепции в русской литературе приобретает особую актуальность для литературоведения, как в теоретическом, так и в практическом аспектах.

Более двух столетий значение шекспировского наследия обсуждалось в русской словесности, в отечественном и зарубежном литературоведении (см.: Nonan, 1999; Greenblatt, 2004; Shapiro, 2005; Bate, 2009; Смирнов, 1963; Морозов, 1979; Захаров, 2003, 2008; Микеладзе, 2005; Горбунов, 2006, Первушина, 2010, Shakespeare on Film, 1998; The Cambridge Companion..., 2007). Накоплен огромный материал, но многие вопросы остаются не проясненными. Необходимо понять, в чем заключаются фундаментальные сходства и отличия западной и отечественной рецепции Шекспира. Наконец, изучение роли Шекспира в русской классической литературе вызывает необходимость рассмотреть такие актуальные проблемы теории, как диалог культур и литератур, вечные образы, гуманитарные константы в культуре (Гайдин, 2009).

В исследованиях по русско-английским литературным связям установлены многие факты, но не ставились задачи описать формирование литературной репутации Шекспира в категориях тезаурусного анализа (Луков Вал., Луков Вл., 2013), проанализировать значение его переводов на русский язык в формировании

национальной русской литературы, влияние его творчества на художественные открытия русских писателей.

Шекспиризм — идейно-эстетический принцип, характеризующий диалог культур России и Европы и преломляющий его через призму изучения и освоения творческого наследия Шекспира. Это творческая установка, требующая от автора конгениальности Шекспиру. Впервые термин шекспиризм ввел П.В. Анненков (Анненков, 1874, с. 532–537). Понятие шекспиризм чаще всего применялось к творчеству Пушкина, во многом именно потому, что своим возникновением в русской критической мысли этот термин обязан изучению заочного диалога Пушкина и Шекспира, а отчасти и потому, что именно за Пушкиным в русской культуре закрепилась репутация первого серьезного шекспиролога. Под шекспиризмом Пушкина и других отечественных писателей (прежде всего Ф.М. Достоевского) следует понимать художественно-эстетический комплекс идей, который характеризует шекспировское видение и понимание истории и современности, прошлого и будущего (собственно, это то, что Пушкин назвал «взглядом Шекспира»).

Идея шекспиризма придала особое значение русской литературе в общем процессе освоения художественных открытий Шекспира мировой культурой XVIII–XIX вв. Русский шекспиризм стал самобытным явлением, характеризующим освоение творческого наследия Шекспира иной национальной традицией. Это позволяет говорить о таком феномене диалога культур, как «русский Шекспир», включающем целый комплекс явлений в процессе освоения творчества Шекспира русской культурой: совокупность переводов Шекспира на русский язык, своеобразного национального взгляда на жизнь и творчество драматурга, творческой интерпретации его наследия в литературе, музыке, изобразительном искусстве, театре и кино России. «Русский Шекспир» выступает при этом частью другого, еще более глобального феномена — шекспиросферы (Луков Вал., Захаров, Луков Вл., 2012, с. 324–336).

Усвоение русской литературой XIX в. художественных открытий Шекспира проявилось в двух основных тенденциях — шекспиризации и шекспиризме: для большинства русских писателей шекспиризация выразилась в подражании образцам, освоении тем, образов, мотивов, сюжетов — одним словом, поэтики гениального британца. Для Пушкина, Достоевского, других русских писателей, драматургов, поэтов увлечение Шекспиром вырази-

лось в конгениальном развитии шекспировской традиции, в усвоении его мировосприятия. Шекспиризм как принцип русской классической литературы способствовал становлению ее собственных литературных моделей.

Анализ источников начала 20-х годов XIX в. (писем, свидетельств современников, литературной критики) показывает последовательный интерес Пушкина к английскому языку и литературе, эволюцию его творческих приоритетов — переход от увлечения Байроном к осмыслению Шекспира.

Особую роль в формировании культурного тезауруса Пушкина сыграл английский язык. Нет сомнения в том, что Пушкин обладал особой способностью к изучению иностранных языков, — тому есть много свидетельств современников. Французский язык для русского поэта являлся вторым родным, во время южной ссылки Пушкин учился говорить по-молдавски в Кишиневе и по-итальянски в Одессе. В бумагах поэта сохранились опыты изучения иврита, древнегреческого, арабского, английского и немецкого языков.

Интерес поэта к английской литературе и к Байрону, а затем к Шекспиру, побудил его к основательному изучению английского языка, пробудил в нем азартное желание читать в подлиннике Шекспира, Байрона, английскую литературу в целом.

Несмотря на значительный объем критической литературы русских и зарубежных исследователей, в осмыслении проблем пушкинского шекспиризма до сих пор нет достаточной ясности. Некоторые исследователи считают, что знакомство Пушкина с произведениями Шекспира произошло в начале 1820-х годов, хотя очевидно, что его интерес к Шекспиру мог возникнуть значительно раньше.

Первым документальным свидетельством пушкинского чтения Шекспира является цитата из «Гамлета» «Roog Yorick!» в XXXVIII строфе второй главы «Евгения Онегина», законченной в Одессе 8 декабря 1823 г. К этим стихам Пушкин делает примечание: «“Бедный Йорик!” — восклицание Гамлета над черепом шута (см. Шекспира и Стерна)» (Пушкин, 1937, с. 162). Само же имя Шекспира впервые встречается в полицейской выписке из письма, отправленного весной 1824 г., как считают одни исследователи, П.А. Вяземскому, как полагают другие — В.К. Кюхельбекеру: «Читая Шекспира и Библию, Святой Дух иногда мне по сердцу, но предпочитаю Гете и Шекспира» (там же, 13: 92).

Вопрос о том, насколько хорошо Пушкин владел английским языком, когда принялся изучать его и насколько чтение английских авторов в подлинниках или переводах оказало влияние на его оригинальное творчество, давно находится в поле внимания пушкинистов (В.В. Набоков, М.А. Цявловский, М.П. Алексеев, Ю.Д. Левин и др.); но, ввиду противоречивости свидетельств современников и мнений исследователей, однозначные ответы невозможны. Главным достижением Пушкина в изучении иностранных языков становится не способность свободно изъясняться устно или даже письменно, что, надо полагать, Пушкин прекрасно делал по-французски, но те уроки, которые поэт извлекал, осваивая иноязычные оригиналы и «перевыражая» их на родном языке, совершенствуя таким образом свой литературный дар.

Пушкин собирал новинки иностранной литературы о Шекспире, ими он постоянно пополнял свою огромную библиотеку. Об этом свидетельствуют книги о Шекспире, которые сохранились в библиотеке поэта, и воспоминания современников. Объем знакомства Пушкина с наследием Шекспира и критикой о нем значительно больше, чем известные на сегодняшний день документальные свидетельства, но и они достаточно убедительно говорят о серьезности и основательности шекспировских штудий Пушкина.

Увлечение Шекспиром не означало полного отрицания Пушкиным своих первых опытов творчества, в большинстве своем созданных под воздействием французской традиции. Шекспир открыл Пушкину глаза на излишнюю условность французской литературы, на мертвенность ее слога и неестественность многих характеров. Понимание этих слабых черт дало поэту уверенность в новых принципах поэтики, которые хотя и сходны с шекспировскими принципами, но не были их подражательным повторением. Пушкин умел обращать себе в пользу любые из открытий предшественников. У многих Пушкин находил что-то свое, с гениальным мастерством претворяя «чужое» в «свое», но его главным учителем стал Шекспир.

Самым ярким проявлением гениального ученичества Пушкина в начальный период его шекспиризма была работа над драмой «Борис Годунов». «Борис Годунов» наиболее ярко выражает характер шекспировских штудий Пушкина. Вдохновленный Шекспиром, Пушкин создает оригинальную «русскую драму», которая по своим новаторским и художественным достоинствам не менее значима, чем открытый им «роман в стихах».

Русский поэт перенимает у английского драматурга принцип историзма, который Шекспир выработал во время создания исторических хроник (особое, поэтическое понимание историзма впоследствии обрело форму романтического историзма в романах В. Скотта, также испытавшего влияние Шекспира). Пушкин усвоил концепцию шекспировских характеров, масштабность личности его героев, чья широта обусловлена не простым рационализмом, а стихией чувств и дерзновенностью поступков. Его характеры обладают не только живой естественностью, но и речевой индивидуальностью.

Пушкин активно использует принципы драматической поэтики Шекспира, свободной от поздних классицистических условностей. В пушкинских набросках есть также указание на принципиальные моменты, в которых поэт следовал попеременно то за Шекспиром, то за Карамзиным, что позволяет выявить роль Карамзина в формировании пушкинского шекспиризма.

В «Борисе Годунове» Пушкина исследователи отмечали прямые заимствования из шекспировских текстов, и в этом особенно преуспели англо-американские исследователи — прекрасные знатоки творчества Шекспира (Briggs, 1983; Greenleaf, 1994; Shaw, 1994). В этом отношении трагедия становится фактом шекспиризации. Но, думается, такая трактовка произведения недостаточна.

Пушкинский шекспиризм середины 1820-х — начала 1830-х годов имел не подражательный, а «продолжательный» характер. Пушкин не пытается слепо копировать шекспировские образцы, он избирательно принимает и примеряет некоторые черты, преобразуя их соответственно своим художественным интересам и законам поэтики своего времени. Пушкин является продолжателем традиций шекспировской драмы, но в следовании им русский поэт неизбежно начинает состязание со своим учителем.

С мировоззренческой точки зрения «Борис Годунов» ознаменовал начало нового философского взгляда Пушкина на историю, искусство и жизнь. В его творчестве выразился явный интерес к категориям христианской культуры. Именно в народной драме Пушкин впервые осознанно обращается к понятию «милость» и осмысляет его с религиозной позиции. Этот первый шаг к разгадке тайны одного из важнейших в православном катехизисе актов торжества человеческого духа над страстями предвосхищал долгую и кропотливую работу нашего поэта в будущем. «Тема милости, — пишет Ю.М. Лотман, — становится одной из основных для позднего Пушкина. Он включил в «Памятник», как

одну из своих высших духовных заслуг, то, что он „милость к падшим призывал”» (Лотман, 1995, с. 223). И, действительно, родственность категории *милость* с шекспировской трактовкой слова *mercy* напрашивается сама собой: как считает И. Ронен, «Борис Годунов был, в определенном смысле, Мерой за меру Пушкина. Возвращая нас к исходной теме, Пушкин выдвигал концепцию исторической справедливости, не тождественной историческому возмездию. Преступление и наказание преступлением образовывали дурную бесконечность, порвать которую можно было только актом милосердия» (Ронен, 1997, с. 81). В этом отношении несомненно глубокая связь не только между произведениями Шекспира и «Борисом Годуновым», но и поздними произведениями Пушкина.

Поэма «Граф Нулин» была написана спустя месяц после окончания «Бориса Годунова» (1825). По признанию самого поэта, она является переделкой шекспировской поэмы «The Rare of Lucresse», о чем он рассказал в заметке, написанной в 1830 г. Пародийный план означен реминисценциями («К Лукреции Тарквиний новый отправился на все готовый» и «Она Тарквинию с размаха / Дает — пощечину») в первоначальной заглавии («Новый Тарквиний»). Исследователи (М.О. Гершензон, Б.М. Эйхенбаум, Г.А. Гуковский, М.П. Алексеев, Н.Л. Вершинина) единодушны в высоких оценках поэмы «Граф Нулин», в том, что в форме шутки ставятся серьезные проблемы, такие как роль случайности и необходимости в личной судьбе и в истории, роль героя и его деяний в истории и т.д., хотя в пушкинском тексте осталось не так уж много от шекспировской поэмы «The Rare of Lucresse».

Суждения поэта в неопубликованных при его жизни критических набросках об отдельных образах шекспировских драм, упоминание имени Шекспира, его произведений в прозаических и стихотворных творениях Пушкина, сознательные и интуитивные отклики на шекспировские пьесы, сцены, отдельные строки составляют бесспорное доказательство знакомства Пушкина с современной критической литературой, посвященной английскому гению.

В драматических опытах Пушкина и шекспиризация, и шекспиризм нераздельны. Шекспировское влияние отразилось в «Маленьких трагедиях», написанных в Болдинскую осень 1830 г. Сходство между «Маленькими трагедиями» и пьесами Шекспира исследователи заметили довольно рано. Так, например,

С.П. Шевырев отметил еще в 1841 г. сходство между пушкинским «Каменным гостем» и шекспировской трагедией «Ричард III». Исследователи обнаружили шекспировские параллели не только в поэзии и драматургии, но и в прозе Пушкина («Повестях Белкина», «Египетских ночах» и др.).

Пушкинское открытие Шекспира охватывало все жанры его литературного творчества, оно отразилось в критике, письмах, отмечено в воспоминаниях современников. В его произведениях появляются не только следы шекспировского присутствия: мотивы, образы, узнаваемые характеры героев; случилось большее — шекспировские штудии дали поэту новый творческий и жизненный опыт. Под влиянием Шекспира изменилось пушкинское понимание истории, литературы и жизни, изменились его пристрастия в английской литературе: на смену Байрону пришел Шекспир, что выражало внутренние процессы творческой эволюции поэта, и эти изменения привели к созданию «Бориса Годунова», а позже и «Маленьких трагедий». Дальнейшее развитие «шекспировского текста» Пушкина сделало неизбежным появление другого пушкинского шедевра — поэмы «Анджело».

Эстетическая оценка поэмы «Анджело» долгое время оставалась самой острой в ее изучении. Вслед за В.Г. Белинским многие критики невысоко отзывались об «Анджело». Иные мнения (Ап.А. Григорьев, А.В. Дружинин, Н.И. Стороженко) не вызвали переоценку художественных достоинств поэмы. До сих пор загадочно звучат легендарные слова Пушкина, сказанные его близкому другу П.В. Нащокину о поэме «Анджело»: «Наши критики не обратили внимания на эту пьесу и думают, что это одно из слабых моих сочинений, тогда как ничего лучшего я не написал» (А.С. Пушкин в воспоминаниях современников, 1998, с. 233).

В научной литературе достаточно полно раскрыты реминисценции и аллюзии, связанные с замыслом пушкинского перевода и переделки «Меры за меру», установлена история текста, раскрыты литературные источники поэмы, дан сравнительный анализ фабульных и сюжетных различий драмы Шекспира и поэмы Пушкина, сделаны попытки критического анализа перевода «Меры за меру».

Поэме Пушкина «Анджело» предшествовал незаконченный перевод первой сцены комедии «Мера за меру», который Пушкин предпринял в 1833 г. (январь — сентябрь). Насколько был точен в своем переводе Пушкин, можно судить не только по сохранившему месту действия шекспировской пьесы (Вена), позже изменен-

ному в «Анджело», но прежде всего по тому, как вдумчиво Пушкин подбирает русские эквиваленты к английскому оригиналу. Из перевода, как, впрочем, и из последовавшей за ним поэмы «Анджело», Пушкин исключает шекспировские ремарки, делает свою версию «Меры за меру» более сдержанной и лаконичной.

Русскому поэту чуждо многословие Шекспира и некоторых его переводчиков. У Шекспира на 214 слов приходится 953 знака; в переводе Пушкина на 125 слов — 605 знаков; у Т. Щепкиной-Куперник на 161 слово — 792 знака, у М.А. Зенкевича на 151 слово — 751 знак, у О. Сороки на 133 слова — 647 знаков. Пушкин краток в своем переводе, что отражает общую тенденцию в подходе как к незаконченному переводу «Меры за меру», так и к поэме «Анджело».

С возможной полнотой и точностью Пушкин попытался передать смысл шекспировского текста. Вместе с тем поэт внес в перевод некоторые коррективы: исчезают повторы, некоторые образы и реплики героев Шекспира, сокращается все, что в той или иной мере перегружало развитие действия. Пушкин сфокусировал свой переводческий интерес на достижении краткости в передаче смысла оригинала. Перевод прервался после первого обмена репликами Анджело и Дука.

Пушкин стремился не столько к точной передаче оригинала, сколько к сотворчеству; он выражал универсальный поэтический смысл, к постижению которого стремился сам и, как полагал, переводимый им автор. Простой перевод для Пушкина не представлял особого интереса: он начинал, увлекался — в результате получалось иное, в равной степени и оригинальное, и зависимое от источника произведение.

Вопреки бытующему мнению, что знание английского языка у Пушкина было недостаточным, поэт блестяще справился с проблемой перевода начала «Меры за меру» Шекспира. Не меньшего успеха, чем в мастерстве перевода, он достиг и в творческом развитии своего замысла — в создании поэмы «Анджело».

Почти каждое слово в поэме «Анджело» Пушкин взял у Шекспира. Текст «Анджело» как бы соткан из образов, метафор, идиом, реплик героев шекспировской «Меры за меру». Тем парадоксальнее результат пушкинского переложения: мы читаем оригинальное творение русского поэта.

Степень оригинальности устанавливают изменения жанра, сюжета, фабулы, композиции, концепции характеров и пробле-

матики шекспировской драмы. Своему произведению поэт дал оригинальное название, но прежде всего он выразил в поэме оригинальный дух, придал ей русский акцент, присущий ему самому: шекспировские страсти поставлены в российский контекст.

В поэме «Анджело» сокращено количество персонажей: из 23 оставлены только 9, действительно необходимых для развития действия. За пределами пушкинской поэмы остаются два безымянных молодых дворянина, Варрий — дворянин из свиты герцога, гонец, монахи Фома и Петр, монахиня Франциска, комедийные персонажи — шут Помпей, слуга сводни Переспелы, проstack-констебль Локоть, Пена, исчезают арестант Бернардин и палач Мерзило. Само действие перенесено из конкретной Вены в абстрактный «один из городов Италии счастливой». Шекспировский герцог Винченцио становится у русского поэта «предобрый» и к тому же «старым». В довершение ко всему Пушкин отказывается от комических сцен, наполненных приземленным и грубым юмором, придав своей поэме выразительную строгость.

Наиболее ярко оригинальность пушкинского перевода-переделки драмы Шекспира выразилась в жанре «Анджело». С момента появления первых критических отзывов возникли затруднения — как называть это сочинение Пушкина. Ситуация не изменилась и сейчас. В статьях и монографиях осталась все та же разногласия мнений: поэма, повесть, новелла, рассказ в стихах, стихотворная повесть, повесть в стихах, новелла в стихах, драматическая поэма. Решения в основном сводятся к наименованию и переименованию жанра, как правило, без обоснования выдвигаемых предложений.

Жанр «Анджело» вобрал в себя разные компоненты: и мифологемы архаичного и современного сознания, и сказочные мотивы, и назидательную евангельскую притчу, и высокую вдохновенную традицию поэмы, и своеобразную остроту интриги, и сенсационность новеллы, и драматические сцены шекспировской пьесы, но все они включены Пушкиным в нарратив повести. Следует указать на проницательность жанровой критики П.А. Катенина, который назвал «Анджело» «повестью с разговорами». Сам Пушкин дал «Анджело» в рукописи подзаголовок: «Анджело (повесть, взятая из Шекспировой трагедии: Measure for measure)». Это определение жанра, как и его современный аналог (стихотворная повесть), точнее всего выражает пушкинский замысел и его исполнение. Работа над поэмой-повестью отвечала

потребностям творческой эволюции Пушкина, его потребностям художественного познания народности русской словесности.

Название поэмы-повести ставит основную проблему, связанную с именем, а точнее с концепцией характера героя — немилостивого и лицемерного правителя: идеальная сущность, выраженная в имени, оттенена человеческим неблагообразием властителя.

У Шекспира Герцог покидает свой престол, дабы испытать Анджело, его моральные устои и чистоту. У Пушкина Дук не имеет корыстных побуждений, он вполне искренне полагает, что ему пора уступить свое место более достойному Анджело.

Мотивировки добровольного отрешения от власти находятся на полярных полюсах в шекспировской пьесе и в пушкинской поэме. Герой Шекспира вручает в руки Анджело всю мощь верховной власти, которая внушает ужас и вместе с тем облечена любовью. Почти в тех же категориях описывает власть, вверяемую Анджело, и Пушкин, с той лишь разницей, что власть переходит у Пушкина в права, ужас остается ужасом, а любовь (love) переходит в милость.

Получив неограниченную власть, пушкинский Анджело не выдерживает этого испытания, и намеренье «зло пугнуть» в его правлении переходит в настоящую тиранию. Если у Шекспира бедный Клавдио — первая и единственная жертва, попавшая под горячую руку облеченного властью закона молодого и, заметим особо, неопытного честолюбца Анджело, то у Пушкина, хотя и мельком, разворачивается картина репрессий, начатых суровым, жестоким и опытным властителем. Это, конечно же, разные концепции характера Анджело у Пушкина и Шекспира. И все же герои похожи друг на друга, тем более что их разность можно заметить лишь при пристальном взглядывании в них.

Шекспировский Анджело лицемерен и алчен в отношениях с отвергнутой Марианой, пушкинский герой поначалу чист перед читателем. Он — исполнительный бюрократ и во всех делах во главу угла ставит букву закона. В отличие от Шекспира Пушкин увеличивает вину и ответственность Клавдио. Если в «Мере за меру» он был уже обручен с Джульеттой, они ждали лишь свершения свадебного обряда, который откладывался из-за нежелания родственников расстаться с приданым, то в поэме «Анджело» Клавдио представлен беспечным патрицием и соблазнителем. Пушкинских горе-любовников застают свидетели, шекспировских Клавдио и Джульетту выдает беременность Джульетты.

В пьесе Шекспира алчный Анджело отказался от Марианы,

когда узнал, что ее брат утонул вместе с ее приданым. Пушкинский Анджело прогоняет жену, когда ее «молва не пощадила», «без доказательства» приписав Мариане грех прелюбодеяния. Пушкин делает своего героя ханжой, когда тот начинает волочиться за Изабелой, тогда как вина Клавдио несоизмерима с тяжестью вынесенного ему приговора.

Название поэмы Пушкина на первый взгляд неоправданно далеко отстоит от смысла названия драмы Шекспира «Мера за меру». Разгадка шекспировского названия кроется в финальной сцене, той самой, которая была так безжалостно урезана Пушкиным. Само название комедии восходит к оппозиции Ветхого и Нового Заветов, выраженной в противоположных постулатах — ветхозаветном («зуб за зуб», «око за око») и новозаветном: «Не судите, да не судимы будете: ибо каким судом судите, таким будете судимы; и какую мерою мерите, такую и вам будут мерить» (Мтф. 7: 1–2). Ю.М. Лотман видел другие причины, повлиявшие на выбор Пушкиным названия поэмы. Если у Шекспира заглавие воспринималось как апология справедливости, возмездия каждому по делам, то у Пушкина — как «апология не справедливости, а милости, не Закона, а Человека» (Лотман, 1995, с. 250). У Шекспира главной сценой пьесы является суд над Анджело, у Пушкина, напротив, главной становится сцена, в которой свершается акт милосердия Дука по отношению к Анджело, считал Ю.М. Лотман. Такое понимание пушкинского текста объясняет его завершение: слова «И Дук его простил» вынесены в отдельную строку.

Некоторые исследователи шекспировской пьесы (например, Д. Беннет) видят в поступках отдельных героев, прежде всего Изабеллы, вступившейся перед герцогом за Анджело, приказавшего казнить ее брата, движение мысли писателя от ветхозаветных ценностей к новозаветным. Действительно, в сюжете пьесы Шекспира возникает иерархия мотивов, имеющая в своей вершине евангельский смысл.

У Пушкина сцена суда над Анджело развита с той же остротой, но с большим динамизмом, что придает ей особую выразительность. Пушкин выражает христианскую проповедь английского гения иными художественными средствами. Эта тема в этическом аспекте подробно рассмотрена А. А. Ванновским, который ставит проблему преодоления «ветхого человека», перехода к «новому человеку», христианину, в творчестве Пушкина и Шекспира (Ванновский, 1999, с. 402).

В «Анджело» Пушкина коллизия Ветхого и Нового Заветов выражена в тех категориях, в которых осознается трагедия героев. В отличие от Шекспира Пушкин пишет слова Закон и Милость с большой буквы. Закону в поэме Пушкина противостоят Милость и прощение. Анджело вопреки идеальной духовной сущности своего имени олицетворяет безжалостный Закон, который беспощадно губит свои случайные жертвы во имя абстрактных бесчеловечных принципов. «Предобрый, старый Дук» в поэме Пушкина преподает урок в «искусстве властвовать»: воздавая «мерой за меру», власть должна миловать и прощать. В этом мудром разрешении вины каждого и состоит христианское призвание и служение власти народу. Ибо сказано: «Каждому же из нас дана благодать по мере дара Христова» (К Ефесеям 4:7).

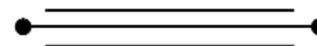
У Пушкина Милость сильнее и выше Закона, для него возможно христианское разрешение вины и примирение человека и государства. Эта проблема занимала Пушкина в «Борисе Годунове», в «Сказке о Царе Салтане», в стихотворении «Пир Петра Первого», в повести «Капитанская дочка», во многих других произведениях.

Пушкин дал конгениальный перевод пьесы Шекспира: перевод Пушкина конгениален подлиннику. «Анджело» Пушкина есть достижение высочайшего из литературных ремесел — мастерства перевода. Пушкинская поэма являет собой высший синтез шекспиризации и шекспиризма в русской классической литературе. При этом тезаурусный анализ показал, как Пушкин вполне сознательно уменьшал количество элементов шекспировского текста и усиливал оригинальные черты поэмы-повести, таким образом, уменьшалось его следование шекспиризации и закреплялись черты русского шекспиризма.

#### Список литературы

- А.С. Пушкин в воспоминаниях современников (1998): в 2 т. СПб. Т. II.
- Анненков, П.В. (1874) Александр Сергеевич Пушкин в Александровскую эпоху, 1799–1826 гг. // Вестник Европы. Кн. 2. СПб.
- Ванновский, А.А. (1999) Новые данные о влиянии Шекспира на Пушкина: (Загадка мести за душу) / предисл. П.В. Палиевского // Пушкинист. Вып. 1 / сост. Г.Г. Красухин. М. С. 308–402.
- Гайдин, Б.Н. (2009) Вечные образы как константы культуры (интерпретация «гамлетовского вопроса»): дис. ... канд. филос. наук. М.
- Горбунов, А.Н. (2006) Шекспировские контексты. М.

- Захаров, Н.В. (2003) Шекспир в творческой эволюции Пушкина. Jyväskylä.
- Захаров, Н.В. (2008) Шекспиризм русской классической литературы: тезаурусный анализ / отв. ред. Вл.А. Луков. М.
- Лотман, Ю.М. (1995) Пушкин. Биография писателя. Статьи и заметки 1960–1990. «Евгений Онегин». Комментарий. СПб.
- Луков, Вал.А., Захаров, Н.В., Луков, Вл.А. (2012) Шекспирозфера // Захаров, Н.В., Луков, Вл.А. Гений на века: Шекспир в европейской культуре. М. С. 324–336.
- Луков, Вал.А., Луков, Вл.А. (2013) Тезаурусы II: Тезаурусный подход к пониманию человека и его мира. М.
- Микеладзе, Н.Э. (2005) Шекспир и Макиавелли: тема «макиавеллизма» в шекспировской драме. М.
- Морозов, М. М. (1979) Избранное. М.
- Первушина, Е. А. (2010) Сонеты Шекспира в России: переводческая рецепция XIX–XXI вв. Владивосток.
- Пушкин, А.С. (1937) Полн. собр. соч.: в 16 т. М.; Л. Т. 6. Евгений Онегин.
- Ронен, И. (1997) Смысловой строй трагедии Пушкина «Борис Годунов». М.
- Смирнов, А.А. (1963) Шекспир. Л.; М.
- Bate, J. (2009) Soul of the Age: A Biography of the Mind of William Shakespeare. N. Y.
- Briggs, A.D.P. (1983) Alexander Pushkin. A Critical Study. L.; Canberra; Totowa, NJ.
- Greenblatt, S. (2004) Will in the World: How Shakespeare Became Shakespeare. N. Y.
- Greenleaf, M. (1994) Pushkin and Romantic Fashion. Fragment, Elegy, Orient, Irony. Stanford, CA.
- Honan, P. (1999) Shakespeare: A Life. Oxford.
- Shakespeare on Film (1998) / ed. by R. Shaughnessy. Basingstoke; N.Y.
- Shapiro, J. (2005) 1599: A Year in the Life of William Shakespeare. L.
- Shaw, J. T. (1994) Pushkin's Poetics of the Unexpected: The Nonrhymed Lines in the Rhymed Poetry and the Rhymed Lines in the Nonrhymed Poetry. Columbus, OH.
- The Cambridge Companion to Shakespeare and Popular Culture (2007) / ed. by R. Shaughnessy. Cambridge; N. Y.





А.А. Сагратян

## О Гамлете, или Принц Душевной Смуты

*Художественный перевод — искусство, осязаемое пульсом. И уж тем более, когда касается это ретрансляции языка Шекспира на русский. Ведь переводу подлежит не набор слов и предложений, а система приоритетов, диффузия взаимоотношений. Любое из его произведений переводится не на собственно русский, а на язык родной речи, становясь достоянием и русской культуры.*

А.А. Сагратян

Гамлет идеального начала являет собой призму, в которой преломляется судьба каждого, кто отважится исповедаться по Шекспиру. Что это, расклад ума по трезвому размышлению? Предпочтительное тяготение к истоку правды? А не разверзает ли последняя губительные бездны осознаний?

Почему Шекспир лишает Гамлета лжи во спасение? Пьеса напоминает приведение приговора в исполнение. Она до мучительного ритуальна и схожа со спиралью схождения в ад. Не отме-

таем и возможность того, что одним из творческих «направников» Шекспира был Данте. Витает в произведениях Шекспира и дух Петрарки. Офелия представлена как сплав Беатриче и Лауры, но... без обожествления. Не потому ли погибает любовь?! Обожествление — живая кровь ее. То же в «Ромео и Джульетте»: нет Любви, не нужна и Жизнь. Все тот же неумолимый вопрос, пронизывающий все творчество Шекспира. Просто в каждом конкретном случае он поставлен на ребро под иным углом. Таким образом, Шекспир создал одну-единственную пьесу, и название ей — «Быть или не быть». Шемящая боль постижений — таков секрет долголетия, именуемого счастьем человеческим. Само блаженство — в задавании вопроса, в его постановке, в амплитуде качания Образа Прекрасного между Быть и Не быть. Монолог Гамлета, а его слышим как диалог со своим вторым «я», если вдуматься, есть все то же моление о чаше испытаний. Это и только это приносит Шекспир на алтарь терпения духа. Может ли кто сказать, в какое время суток происходят события в пьесе? Не по ходу действия, а по ходу мысли... А проистекает все в кромешном мраке, в ночи, приговоренной к рассвету мужания мудростью. Недаром именно «Гамлета» более всего играют «в сукнах», цвет которых — подсознательно! — однозначен: это опрокинутая в мировую скорбь синь неба. Да, да, «сукна» есть не что иное, как цвет мировой скорби, в постановке Гордона Крега, скажем. Любая инверсия на этом фоне — изворот мысли... Временами кажется, что череп Йорика приделан к скелету трагедии. Не сцена — подиум исканий. Свет достоинства поставлен изнутри. Сопряжены пределы крайностей и крайности пределов. Что до внутреннего голоса, повторенного в раковине души, то сопоставим он лишь с воззрением, воспринимаемым как угол преломления сознания... Дано ли нам умение «читать»?! Образ Вселенной в нем, в Гамлете. Поступки центростремительны, мысли — центробежны. А сосредоточенность оцепенений в конституции его психики. Вчитываемся в «Гамлета» и невольно задаемся вопросом: а не есть ли внутренний монолог сам поступок, как оный, не очень явленный? Актерский дар Шекспира — в предупредительной вежливости жеста. А задержка дыхания выглядит как пауза раздумий. Так что же, «Гамлет» — драма человечности, уязвимой по природе своей порядочности, или это мишень, силуэт? Есть и просверк — общений любимые тени. Сны Гамлета и слепки с масок снов — когда посмертных, а когда предсмертных. И яд его несовершенства, принца датского, на острие его рапиры, а не

Лаэрта. Последний выступает в роли вогнутого зеркала. Да и потом осквернено материнское лоно, а не супружеское ложе... Тень Отца и череп Йорика — полярности. Они комментируют все пространство недоумений. И чем он не Нарцисс, смотрящий в воду своих прозрений до той стадии, пока не обрел лицо воображаемого образа... в зеркале вод, поглотивших Офелию?... Крона и корни его социального положения напоминают древовидение, и сам он — ствол, то бишь горловина песочных часов, через которую перетекло в Не Быть его наследное право. «Безродный» Гамлет — сын Призрака и отпрыск Тени. Горацио — образ внутреннего противовеса; Друг Горацио, слитно произносимое нечто. Лишь почести, возданные Гамлету по смерти Фортинбрасом, восстанавливают в наших глазах его право на престол...

О своих интерпретациях шекспировских ролей мне рассказывал всемирно известный трагик Ваграм Папазян. Мне довелось перевести два тома его воспоминаний — «Оборачиваясь в жизнь», увидевшие свет в Ереване, увы, под названием «Взгляд в прошлое». Это тысяча страниц истории мирового театра, пролистанные опытом мастера. В театр он приходил часа за два до начала спектакля и, сбросив с себя костюм суетной жизни, облачался сначала в... белье персонажа. Потом проговаривал про себя не текст, не слова роли, а образ общения с партнерами. Школа театра дель арте, труппа Элеоноры Дузе, театр Сары Бернар, школа русского драматического искусства, включая опыт работы в провинциальных театрах, дали Папазяну право утверждать, что сыграв Отелло с тысячью Дездемон, он не повторился ни разу, но и не отступил от образа. Играл он и Гамлета. Разного в разные годы. И даже в одном сезоне разного, давая зрителю возможность заглянуть в бездну далеко не риторического вопроса. Да, Гамлет — человек душевной смуты. Мир вокруг него живет своей привычной жизнью. Это его жизнь — по гражданскому состоянию — не гармонирует с жизнью Эльсинора, зубчатые башни которого и есть... проекция от его короны. По языку сострадания ближе всего подошел к образу Сумароков, да и перевод его созвучен староанглийскому. А друг Горацио — близнец, двойник, фигура, уравновешивающая «земное» поведение Гамлета. Вся пьеса, собственно, есть погребение Гамлета, узника покинутости... Власть таланта Шекспира в том, что талант власти Гамлету так и не удалось применить: за отсутствием атрибутов?.. Потому и создается впечатление, что все постановки «Гамлета» — всего лишь запоздалые попытки снять с него, еще живого, посмертную маску. А что переводчик?! Харон?..

Трагедию, в известном смысле, можно было бы назвать и «Гертруды» — в духе классических греческих образцов. Речь Гамлета не что иное, как приступы... внутренней смерти. Свет прозрения — всего лишь подсветка?! Поступки — эхо на призывы Тени Отца — воздать?!

Обстоятельный разбор шекспировского стиля на Высших литературных курсах был посвящен погружению в подтекстовый мир и мир за пределами текста — как хроники, так и трагедии. Почему Шекспир не дал Гамлету жениться? Как будущий отец, обездоленный принц своему потомству не мог оставить в наследство уже ничего. Это, правда, уже вторая, подкорковая линия поведения. И так же — подкорково! — зрит он и видит все деяния Фортинбраса, мысленно пребывая больше с ним, нежели со своими нелепостями в Эльсиноре, напоминавшими ему ползучий бред. А бред невысказанного рождает иступленность... Красив ли Гамлет? И не меняет ли его лицо выражение по мере постижения смысла происходящего?!

На сцене проекция его судьбы. Предначертанность видится движителем грядущих событий. Пульс нетерпения лишь фиксирует их. Ища гибели, Гамлет обретает ее. Возможно, несуразность поведения Гамлета и есть та самая спираль действия, которую Шекспир постоянно держит под напряжением, в параллели с общественным мнением эпохи Принца датского. Что до Фортинбраса, то он выступает как стержневой персонаж, потому что решительностью действий своих он — образ Поступка, на который не способен Гамлет. Кто знает, может, именно в отсутствии истинного друга развиваются химеры отмищений Гамлета? Хан Масеян, переводчик восьми пьес Шекспира на армянский, эквиризмичных оригиналу, работал в ключе «вскрытия» образа. Как впоследствии Ваграм Папазян. Забранный в систему обстоятельств Гамлет вынужден — поневоле! — действовать по их сценарию, хотя и кажется, что в сцене с бродячими актерами он, Гамлет, — режиссер. Ничего подобного. Автор намеренно, как нам кажется, выставляет на первый план не наследного принца, а проекцию от его прав на престол. Если вынуть в идею Шекспира поглубже, то бросится в глаза и сама необычность способа отравления Отца. Яд, влитый в ухо. А что оно есть, ухо, если не форма (положение) плода во чреве?.. На поверхности событий верхний край воронки. Внизу, во чреве, сокрытая проекция наследного подобия Отца. Яд лили не *отцу* в ухо, а будущему *наследнику* — в его будущее. Подтвердить *его* право на

престол мог бы «бедный Йорик», но ведь и он — всего лишь смутное воспоминание, намек на то, что, был-де ребенок, вроде бы должный унаследовать трон отца. Но яд предательства Гертруды — еще в зародыше?! — свел на нет все права и привилегии принца датского. Однако, сам ужас пережитого (еще в зародыше?!), так велик и так живуч, что Гамлета образ смерти преследует повсюду. И в могильную яму Офелии он прыгает не паясничая, как пытаются объяснить многие; он боится, просто боится, просто не хочет идти на прокорм червям могильным, не успев повластвовать хоть чуточку. Его *преобращенность* и есть вся ломаная линия его поведения. Орнамент страха стал венцом его воображения. Отсюда и вся, на первый взгляд, нездоровость его метаний по уготованной ему сцене короткой в бессмысленности (обреченности) борений жизни. К тому же староанглийский, язык еще не устоявшийся к тому времени, как мы полагаем, внушал отдельным переводчикам ложную свободу понимания смысла. Каждый переводчик, помимо воли, выступает и режиссером-постановщиком интонации, пунктуации акцентологического или просто алогического свойства. Оттуда и берут начало возможные перекосы в интерпретации образа.

Шаги тяжелых дум пульсируют в ночи, ища выхода. Они сотрясают время. Проблеск мысли подобен лезвию топора. Не о том ли «Ричард III»? И тот являл собою вызов... Шекспир как бы «проигрывает» самого себя во всех доступных его разумению ролях, предстывая в столь же неожиданно разъятых ипостасях. Гений его прежде всего в том, что свыше дано было ему свести лицом к лицу пороки людские, всякий раз давая им последний шанс — изжить себя. Такова просветительская миссия Шекспира. Он — предтеча эпохи Просвещения, давшей почти равных ему по силе гражданского достоинства корифеев мысли и чувства (через «Потерянный рай» Мильтона можно считать и другие замыслы Шекспира — из потаенных).

Попробуем рассмотреть «быть или не быть» как жажду покоя. Это неустанное расслоение Настоящего его терзаний на память Прошлого и память Будущего (перст Провидения или вхождение в мир Оракула). Шекспир — эстет, он как процесс ваяния Красоты — через форму вопроса. Искусство произносить, играть артикулируя, не этим ли гордятся тысячи и тысячи интерпретаторов? Меж тем, особенно в переводах на другие языки, утрачивается нечто из энергетике постановки вопроса. Достаточно упустить сущую «мелочь» — в аллитеративном или ассонансном ключе

прочтения — и Красота начинает терять. Кажется, именно в дозировке, во взвешенности интонации и таится ответ на вопрос, как ключ к пониманию мысли в ее эстетической потребности соответствовать канве хронологии событий.

Будущим переводчикам, а книга эта адресована именно им, не мешало бы знать, что Шекспир — летописец душевных состояний. Мрак, по Шекспиру, способен разломать свет надежды, которая, если мыслить широко, тоже мрак... зачастую бесплодных ожиданий. Этот мрак сказок жизни раздвигает свет свершений, такой короткий, скоротечный такой, что ум и сердце едва успевают фиксировать его, ибо следом накатывает волна нового мрака.

В этом смысле образ Офелии — не более чем росинка, готовая истаять с первым лучом зари. Но не заря, жар возмездия, раздуваемый в душе принца бегом времени, прежде срока иссушает ее, росинку свежести взгляда на мир, которую Гамлет отвергает уже изначально. *Заданность* его игры порождает коварство и всей системы препятствий. Обладая Гамлет космическим зрением мира, не пришлось бы ему хлопать глазами земных удивлений. Пока Гамлет привыкал ко тьме, научался *видеть* во мраке, время, ему отпущенное, вышло... Развязка по спирали возносит его брэнную плоть на плечи четырех капитанов: во имя и ради обречения души его высшего покоя — бессмертия души. Слова Фортинбраса тому порукой, а пользоваться пришлось выборочно всеми ныне известными переводами, поскольку ни один пока в полной мере не выразил всего богатства толкований смысла сокрытого.

Будь он в живых, он стал бы королем  
Заслуженно.

Последнее замечание как бы уравнивает бред положения Гамлета, сознательно сотворенный его матерью, движимой плотским инстинктом. А что Гертруда жесткой быть умеет, мы слышали, когда Лаэрт ворвался в замок, слепой толпой подталкиваемый к действию:

Обрадовались, перепував след!  
Назад! Ошиблись датские собаки.

Право выбора было за Гертрудой, и она сделала его... в пользу Клавдия. Все остальное лишь известные последствия. Кстати, «вливание яда в уши» у того же Шекспира встречается и в «Отелло». Просто там яд иного свойства, рассчитанный на про-

стодушие гиганта. Возвращаясь к Хан Масеяну, подтверждаем, что подсознательно он чутко уловил именно момент «отравления» души. Силою воображения можно провести и аналогии: пепел Клааса и прах Отцовой Тени. Не это ли просыпает время на ладонь его совести из глазниц «бедного Йорика»? Выходит, что перекос в восприятии происходящего становится чуть ли не манерой поведения?

Удовлетворение Гамлет получает в том, что выводит на гибельный путь всех — вольных и невольных — участников своей личной драмы. Вопрос «быть или не быть?» призывает к соучастию всех и каждого. Понимать это можно и как вызов всем устрашениям.

Есть в «Гамлете» еще один персонаж, не объявленный в афише: это Немая Глубина Разлада с самим собой и с веком. Грех преступления в искуплении вины? Напрашивается и такое. Меж тем перед нами не просто Гамлет, это и портрет безвольной души. Быть может, обезволенной поступком матери. А чем было ему укрепить ее, волю?! Не потому ли и поступки его лишены смысла?! Смысл жизни, в таком случае, и есть пружина воли, мускула-тура деяния.

В вопросе есть качение, но нет движения. Он — этакий колебательный контур меж двух угасших давно энергоносителей — Отца и Йорика.

Принц датский... Каково внутреннее содержание факта? Не обезличен ли он изначально бесправием своим, побуждающим его вечный конфликт?!

По темпу нарастания конфронтации пьеса напоминает образ чего-то давно ожидаемого. Есть образ героя, а где образ человека? Каково интерпретатору в плаценте роли, в тревоге слова — в устах Гамлета?.. Он слышит исключительно себя, свой внутренний голос, который всякий раз подтверждает его несостоятельность как принца. Его титул чуть обворован Клавдием и матерью, чуть осквернен положением, в которое он поставлен ходом событий и распадающееся сознание чувства собственного бессилия подвигает его на безумства, неуклонно ведущие к трагической развязке. Во всем его поведении жажда конца, обрамленного изысками режиссуры его Ущерб. В зависимости от настроения меняется и конфигурация, сама фигура информации. Вот где переводчику в полную силу может пригодиться камертон «ля» золотого сечения. Перед нами Гамлет в венце оставленных ему в наследство несчастий: быть сыном матери,

соучастницы убийства его отца. И этот венец, эта корона несмываемого позора, огненным обручем сжимает голову, порождая в пульсе смятенной души эхо вопроса: быть или не быть?.. А есть он, этот вопрос, возможно, и постановка другого, главного — любовь или смерть? Неслучайно некоторые переводчики это коварное «быть или не быть?» предлагают читать как Жизнь (то есть Любовь) или Смерть, ибо жизнь осмыслена любовью, если нет ее, нет и выбора. Остается Смерть в проявлениях — по возрастающей тревоги сердца. Любящее сердце могло быть шитом ему, но Гамлет... *не умеет любить*. Он глух. Вся «деятельность» Гамлета есть *возведение руин*. Таков принцип Шекспира в конструировании мизансцен, так составляет он мир декораций, которые зачастую более одухотворены, нежели сам принц в заданностях своих оцепенений... Драмой парализованного сознания можно назвать историю прохождения Гамлета перед зрителем-читателем, достаточно взглянуть на это с верхней точки, абстрагированно. Ломаные ходов и жестов образуют «сплошные» острые углы, на которые он, принц, то и дело напарывается. Не пьеса, а хитроумный лабиринт острых углов, раздражающих на уровне подсознания и ведущих, в конечном счете, в тупик, безысходность которого равнозначна сужающемуся к острию жалу шпаги, которую время держало до последнего в ножах появления на сцене труппы бродячего театра. Если упомянуть о честных и кривых зеркалах отражений, то нам доподлинно известно, что язык — строительный материал всех цивилизаций. Из «глины» языка и род, и утварь, и сам он, смертный... Может, появление черепа Йорика есть то же *извлечение корня истины*?.. Тот же театр языка.

«Истекает срок дней и приходит пора, не знающая отсрочки». Зеркало ли священного писания отразило эту мудрость или что еще, но Шекспир именно эту мысль мог бы поставить эпиграфом к трагедии смысла жизней, посему и задаемся вопросом: А был ли идеальным правителем отец Гамлета? Что мог бы унаследовать принц при «благоприятном стечении обстоятельств»? Выбивая Отца из колеи данностей, Шекспир создает вакуумную ситуацию, вынуждая хиреющую наследственность к действию. Другое дело — по какой схеме реализует Гамлет свое представление о месте личности в планетарном сообществе духовных исканий. Не случайно же череп человека уподоблен земному шару, чуть сплюснутому на висках болью преобразований или перерождений. Психомутант от предательства?!

«Гамлет» — поэма о вечности длиною в человеческую жизнь. Туманное прошлое Гамлета уравновешено его прозрением в будущее. Драма Гамлета напоминает разоренный сон. Мы сталкиваемся с философией иллюзий, где вера обесценена бесповоротно. *Бесплодность истины и есть ответ на вопрос «быть или не быть»*. Выше мы говорили о схеме, по которой реализует себя Гамлет. Шпагу в этом случае обнажает не Гамлет, а почти детское, сиротское чувство обиды за поруганность его чести, узником и невольником которой сделал его Шекспир. Подобно пауку, тклет Гамлет паутину предназначенности.

Была ли у Гамлета мечта? Шекспир как бы обходит этот вопрос и тему намеренно. Помнит ли история интерпретации этого образа малейший намек на присутствие мечты в теме Гамлета? Позже, у Врубеля, встретим мы «слепок» с принца датского — поверженного Демона, волею обстоятельств брошенного в кратер зла. Недаром выступают в качестве художественно-сценического приема «провалы» памяти. Не те же ли это сны кошмаров, читай — кошмары снов?! «Слабое место» у Гамлета выявлено тем, что он предан своими, то есть матерью (и дядей). И потому Эдипова пуповина «не срабатывает». И ему остается «ломать» комедию летального исхода. Убит жалом самокопания. Задыхается в атмосфере неверия-недоверия. Отсюда и заметный в профиле поступков очерк печали. «Затмения» здравого смысла сопутствуют степени душевной усталости в ранге обреченности. Подавлен бунт упругой крови?.. Верит ли Гамлет словам Отца и тому, что слышал от Йорика?.. Полагаем, что Гамлета, как такового, на сцене нет, есть лишь его проекция, которая, материализуясь, «угадывает» происки врагов, мыслит опережающе. Повторяем, Гамлет-взрослый без усталости провоцирует время на принятие своей модели трактовки его бед. Ведь наследный принц — истинный наследник лишь в тесном пространстве объема памяти Йорика, знавшего его таковым (от чрева). Там, в гулкой пустоте черепа шута ищет и как бы слышит он свое *право* на трон. Заслуженное — по Фортинбрасу... Тень Отца и «бедный Йорик» вершат суд над временем. Будучи по ту сторону этой жизни, они являют собой две чаши весов, где Гамлет есть всего лишь коромысло. О чем они?.. О сущности злодейства... Сальери с Моцартом продолжают этот спор. Подмена чаши и клинка — подмена ценностей. Яд кубка пролит на клинок.

Ход брэнности и есть — драматургия. А Розенкранц и Гильденстерн — раздвоенный язык досужих сплетен и интриг в

догадках. Измена — вот наложница игры, где на карту поставлена власть. Офелия — лакмусной бумажкой — определяет уровень достоинств. Сама пьеса — уже трактат на тему розыгрыша в балаганном театре. Ход умозаключений требует постоянных «вставок», зрителю нужен «оппонент» помимо него самого. Вспомним роль и место хора в греческой трагедии, в театре масок. Он же, этот хор настроений, был ретранслятором между сценой и амфитеатром, стоя в «оркестре». Такими вот оппонентами и выступают здесь действующие лица. Чем не статисты, скажем, смерть Полония и сцена последних почестей, что возданы герою, чьим именем и названа шарада?! Шекспир — кровавый шахматист, умеющий ходить обратно, чтобы не быть превратно истолкованным. Здесь предыстория в будущем, в самой динамике разворачиваемых страниц хроники... Думается, сыграй Гамлета Лермонтов, зрелище было бы впечатляющим... Временами Гамлет предстает Принцем Досад. Сцена в сцене подтверждается несходством. Идя по следам своих догадок, Гамлет как бы замыкает собой круг жизни. Бытия. Да и Офелия, раздаривая *цветение*, словно предугадывает, предвосхищает увядание жизни своей, знак всем. С исходом слез Офелии не стало. Щит верности дал трещину, Офелия сходит с ума — во спасение Гамлета? — от безумия. Призрак смерти суровой нитью сшивает лоскуты мизансцен в пьесу. И если Гамлет ходит по сцене с книгой, а мы разумеем, что в руках у него Евангелие, поверяя в уме десять заповедей, то речь Тени Отца — моление об отпущении грехов. Рассматривал ли кто монолог как заклинание, отдающееся в нем эхом? И что есть его сон-бред, вывих рассудка?! Шекспир деликатно намекает на то, что Гамлет сочинитель (подделывает письмо): так называемая пьеса-в-пьесе творится в душе этого соглядатая эпохи. Его размышляющая совесть вывела формулу: «от лживых клятв на сердце волдыри». «А от чего ожоги?». Перед переводчиком Шекспира Гамлет предстает как фигура Уклонения от ударов... судьбы. Эльсинор не что иное, как причудливый замок абстракций. Однако самозаточение в зубчатых стенах сомнений имеет место. И есть ли предел самовразумлению?.. Перед нами запоздалая пронизательность Принца Душевной Смуты. Запоминается абрис слабых привилегий. Зато нагота осмысленного чувства покинутости может сойти за костюм Гамлета. Впору вспомнить и о горизонте гамлетовской этики... Шекспир упорно возвращает нас на круги ея.

Офелия стыдливого ухода из жизни олицетворяет гамлетовское отторжение женской притягательности для него как существа. Безумие догадок Гамлета Офелия — по замыслу автора — добровольно взяла на себя. И вовсе не любовь там, а готовность к самопожертвованию... Пунктуация *монодиалога* «быть или не быть» (разная у разных переводчиков) уводит от мысли — а были ли у Гамлета привычки?! Когда и где он их приобрел?! В упреках ли Отцовой Тени искать плоды безумств?! А в сколе того рокового зеркала Гамлет, возможно, узрел порог фатальности. Самовыхолащивание, набирая Необратимость, подводит к мысли, что принц Офелии, сказочный ли, нет — страдает несостоятельностью. Два Гамлета проходят перед нами — зримого образа и образа самооценки. И ни разу не попадаетея нам на глаза геральдической герб Гамлета. Что могло быть изображено на нем? И не был ли начертан там девиз: «Быть или не быть»?! Череп Йорика, прообраз каморки ума, оруженосцем следует за ним. Гамлету 23 года. Возраст осмысления бега времени. Лаэрт и Гамлет. Факт поединка есть уже надгробье. Честь имени и рода — по гибели отцов. И если Гамлет — проекция, фантом, то Тень Отца — фантом фантома. И все та же жемчужина яда, который точит душу. Насилие в силу необходимости... Гамлет, походя громоздящий на плечи свои грехи смертные... Приспела пора расшифровать и смысл эпитета «бедный», прилагаемого к Йорику. На самом деле слово то в большей степени к Гамлету относится, его положение проявляет... как отзвук, отклик, отголосок. Не вся ли никчемность стараний просыпалась Гамлету на ладонь?! И как мало информации о бремени чувств! Слабое подобие Одиссея, Гамлет проскакивает между Сциллой и Харибдой прошлого своего и будущего — между Розенкранцем и Гильденстерном. «Матрешка» бродячего театра — истерика, элемент внедрения комедии его положения в трагизм происходящего. Может, главное его безумство в том, что он осызает яд насмешек, ежедневно льющихся теперь ему в уши?.. Слабое подобие Одиссея, спросите? Именно. «Подвиги» Одиссея значимы исключительно на фоне ожиданий Пенелопы. Гамлета же никто не ждет. Единственная душа, еще способная на это, умерщвлена им же. Пусть косвенно, но им.

Принц датский изъясняется на английском, но выдает его поведенческий акцент. Трагедия вызова сведена к логике фарса: заколоть Полония, все равно что мышшь на шпагу нанизать. Не самая ли страшная аллегория?! В переводе Пастернака, к приме-

ру, весь объем гуманитарного посыла ассоциирован в современность. Произошло не столько ужесточение образа, сколько его *сужение до однозначности трактовки*. То же видим и в кино: трактовка Смоктуновского... Возвращаясь — и не раз! — к монологам Гамлета, заметим, что слова (о Гертруде)

И целы башмаки,  
В которых шла в слезах, как Ниобея,  
За отчим гробом...

— относимы к образу Офелии куда больше. Здесь позволим себе увидеть Офелию в качестве жены Гамлета, как о том говорит Гертруда на могиле последней. Такое видение как бы сдувает налет художности с образа Офелии, компенсируя одновременно «отсутствие герба и шпаг над прахом (*Полония*), обход обрядов, нарушение форм...»

Время на часах шекспировского умения уравнивать шансы жертв показывает (признание Горацио):

Теперь он (*Гамлет*) весь во власти исступленья.

У Пастернака — «умоисступленья». У Шекспира — много шире: в исступлении вся его суть вкупе с фибрами души. Друг Горацио, второе «Я» героя, констатирует:

Я видел вынос вашего отца.

Ответная реплика Гамлета уже анатомирует положение дел:

Нехорошо смеяться над друзьями.  
Хотите «свадьбу матери» сказать?  
.....  
Расчетливость, Гораций! С похорон  
На брачный стол пошел пирог поминный.

Попран космический закон *сорока сороков*, магическая формула появления человека на свет по истечении 40 недель беременности и упарха души — за 40 дней. Время обстоятельств загоняет Гамлета в угол помятости (сознания), откуда и начинает он свои вылазки в приговоренность. И некая опрокинутость поступков прослежена, подкреплена признаниями Лаэрты:

По званью он себе не голова,  
Но сам в плену у своего рожденья.  
Не вправе он, как всякий человек,  
Располагать собою...

Как тут не вспомнить наставления Полония Лаэрту (юному Гамлету адресованные также):

Заветным мыслям не давай огласки,  
Несообразным — ходу не давай...

Очеловечивание образа Полония бросает свет сострадания на фигуру обойденного судьбою Гамлета. Кто знает, не отсюда ли берет начало ход его поступков, в которых все, что кажется ему...

Вызвучен главный звуковой ряд: ему *кажется*.

И это отнимает, не шутя,  
Какую-то существенную мелочь  
У наших дел, достоинств и заслуг.

Загнанный тем, что *кажется* ему, Гамлет признается (искренен ли тут?!)

Я жизнь свою в булавку не ценю.  
А чем он (*Призрак*) для души моей опасен,  
Когда она бессмертна?

В предостережениях Горацио много от самого автора — персонаж этот близок ему как эталон порядочности:

А если он заманит вас к воде,  
Или на выступ страшного утеса...  
Во что-нибудь такое обернется (*возможности преобразования тени Отца*),  
Что Вас лишит рассудка и столкнет  
В безумие?

Здесь все следует понимать исключительно в переносном смысле: в безумие *сталкивает* неприкрытость правды предательства брата отца и супруги. Тень безумия над ним довлеет. «Власть исступления» его не отпускает. Устами призрака время говорит:

Кровосмеситель и прелюбодей,  
Врожденным даром хитрости и лести...  
(Будь прокляты дары, когда от них  
Такой соблазн!) увлекший королеву  
К постыдному сожительству с собой.

На что сетует Призрак, так это на то, что

Не причащен и миром не помазан;  
Так послан второпях на страшный суд  
Со всеми преступлениями на шее...

Не унаследовал ли этот «монолог» Гамлета часть и этих прегрешений?!

По Шекспиру, Гамлет помешан только в норд-норд-вест? В какое королевство несут его мысли? Куда дует этот ветер перемен?

В преддверии возмездия вещать начинает уже Гамлет:

А скрытый гной вам выест все внутри...

И уж очень созвучно это умозаключению 66 сонета:

Как в наше время просит добродетель  
Прощенья у порока за добро,  
Которое она ему приносит.

Среди шекспировских формул особенное место занимает пронзительная в своей простоте — «повторность изменяет лик вещей».

Что более пугает короля? «Шипенье ядовитой клеветы» «сквозь поперечник мира»? Он бдит: «Удушлив смрад злодейства моего. На мне печать древнейшего проклятья». Он жметя к королеве: «Будь со мной, жена, душа в тревоге и устрашена». По жилам Клавдия струится жар расплаты.

К стиливым особенностям шекспировского письма можно отнести поразительно точную адресовку внимания. Когда в разломе душевной смуты перед Гамлетом возникает Гильденстерн с ехидцей в вопросе:

А что же принц?

В ответ он слышит едкое гамлетовское:

Не более чем ноль.

А «ноль» — еще и замкнутость круга жизни, человеку отпущенной. Круг жизни — зеркало судьбы. В него и смотрится Клавдий, которого одолевает «жар горячки». Единственная просьба Клавдия к Шекспиру: «избавь меня от этого огня». Автор показывает каждому возрасту истории не приукрашенный облик. И начало этому «раздеванию» положил принц, пригласив бродя-

чих актеров. Да, Гамлет чуть ли не поденщик вселенского уродства. Его язык «звереет» понемногу:

Сейчас я мог бы пить живую кровь  
И на дела способен, от которых  
Отпряну днем...  
Без зверства, сердце, что бы ни случилось.  
Души Нерона в грудь мне не вселяй.

Таков масштаб личных обид. Но куда интересней искус — постичь потаенный подтекст фразы «от которых отпряну днем». У нас был разговор о мраке. Вот и подтверждение тому, что Гамлет и зачат... во мраке и во мраке жил.

Всевидящее око души выручает его, дает увидеть, как  
Он (*Клавдий*) завидел  
Венец на полке (*куда его поставил поступок королевы*),  
взял исподтишка  
И вынес под полою.

Проницательный автор как бы требует обратить внимание при переводе на то, что пола — есть куцый полог нового брака Гертруды, занавес от шагреновой кожи прелюбодеяний. На этом зловещем фоне голос Призрака крепчает:

Цель моего прихода — вдунуть жизнь  
В твою почти остывшую готовность...

Перед нами неприкрытый намек на слабость воли сына. Гамлет же, как бы вторя ему, сомнамбулой выдыхает:

Отец убит и мать осквернена,  
И сердце дышит злобой... (*аналог застоявшегося гноя?*)  
.....  
О мысль моя, отныне будь в крови,  
Живи грозой иль вовсе не живи.

Ему вторит голос королевы:

Больной душе и совести усталой  
Во всем мерещится беды начало (*кому кажется, кому мерещится?*)  
Так именно утайками вина (*Клавдия и Гертруды*)  
Разоблачать себя осуждена...

И Гамлет продолжает разорять ей душу сентенцией:

Так иногда среди благополучья  
Людей здоровых постигает смерть.

Вот и мы, «почтительно следуя за предметом, подчиняясь вероятности», подходим еще к одной из тем 66 сонета:

Как часто нас спасала слепота,  
Где дальновидность только подводила.

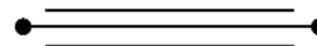
Эти «как» и «где» обращены к каждому. Не как антитеза. Как подмога. Слова:

Ты жив. Расскажешь правду обо мне  
Непосвященным.

Какую правду должен рассказать Друг Горацио непосвященным? Он молвит:

Имею слово от лица того (*снова принца с правами на престол, но уже преставившегося*)...

Того, кто возмущает образ мыслей переводчиков прежде всего.





Н. Косенкова

## Венецианский мавр (попытка выйти из гипноза трехсотлетних театральных традиций)

**М**ы все свидетели того, что мир переживает смертельную борьбу противоположных убеждений, как между государствами, так и внутри многих государств, так и внутри семей. Это ожесточенные поиски справедливости, когда потеряны и забыты всеобщие понятия добра и зла. И, видимо, не случайно, в такие времена обращение к произведениям У. Шекспира.

«Венецианский мавр» — только ли это трагедия ревности?

### Заповедь справедливого судопроизводства

Когда перечитывала эту трагедию, не давала покоя общепринятая точка зрения, что это про ревность. Попыталась разобраться, чем в шекспировские времена была Венеция с ее историей и чем была Мавритания с ее историей. В самом названии трагедии мне читался парадокс, что-то вроде «мусульманский православный» или «шаман-коммунист». Несовпадение истории рода, воспитания и выбранной судьбы.

Аксессуар трагедии — платок как подтверждение прошлой, другой жизни: «Он из волокна с магическими свойствами. Сивилла, прожившая на свете двести лет, крутила нить в пророческом безумье. Волшебная, таинственная ткань окрашена

могильной краской мумий». По смыслу этих слов и по тому, как они сказаны, можно судить о многом. О глубоких родовых корнях, об интеллекте Отелло и о тайных знаниях, которые не помешали ему купиться в три дня на грубый оговор. И сразу: «Прошайте, пернатые войска...» Полагаю, что в такой стране, какой была Мавритания в эту эпоху, место женщины было определено как собственность мужа, и, несмотря на служение Республике, вся система глубинных понятий и образа жизни Отелло оставалась феодальной. История с трагическим аксессуаром, платком, служит для меня поводом для многих догадок и решений.

### Суды как красная нить произведения

*Суд первый.* Дворец дождей. Зал совета. Ночное время. Отелло предлагает позвать, как свидетеля, Дездемону. «Пошлите в арсенал. Пускай она сама даст показанье». Показанье выслушали и Отелло оправдали, несмотря на обвинение высокопоставленной персоны, отца Дездемоны, Брабанцио. Акт справедливости. Демократия.

*Суд второй.* «Черен я», «Я изрублю ее на мелкие кусочки! Обманывать меня!». По наговору. Не выслушав оправдания. Не допустив свидетеля, благородный мавр казнит возлюбленную супругу. В тайне. Без снисхождения.

Эмилия: «Словечко только, генерал!» —

Дездемона: «Дай эту ночь прожить! Одну минуту!».

Самосуд.

*Суд третий.* «Я жертву чести приносил, как думал» Казнь самого себя.

Отелло: «Прибавьте к сказанному... В Алеппо турок бил венецианца, и поносил сенат. Я... заколол... Вот так».

Суд над собой. Тяжкий грех — самоубийство.

*Суд четвертый.*

Лодовико: «Вам, господин правитель, отдаю судить злодея. Выберите кару, назначьте день и совершите казнь». Еще суда и следствия не было, а слово сказано: казнь.

### Произвол

Исходя из структуры текста, нащупываю, вокруг чего крутятся основные события. И нахожу все больше и больше фактов, примет и действий, которые позволяют мне утвердиться в своих предположениях.

Для меня речь идет о *свободе*, для себя и для всех. В человеческой истории тьма эпизодов борьбы за свободу. Когда, завоевав эту желанную свободу, человек, добившись ее через насилие, страдания и кровь, становится владельцем этой свободы, как он ее понимает. Когда свое понимание он считает единственным и единым для всех. Вот тут-то изнутри и толкается древнее рабство: страх, ревность, злоба и коварство. А внутренняя свобода юной венецианки Дездемоны, имя которой переводится, как «злосчастливая» в этой ситуации, обречена. Большинство персонажей трагедии в какой-то момент опутаны рабством. В финале мы видим предсмертный всплеск правды-свободы у Эмилии. Она, как многие, как и ее госпожа, расплачивается смертью за эти минуты.

Чехов говорил о «выдавливании из себя раба». Это и есть вечная тема трагедии с древних времен, где есть тысяча поворотов, водоворотов и бурунов в сознании героя в поисках правды и справедливости. Вот что говорят и эти суды и осуждения.

Тогда как «трагедии ревности» является прекрасной почвой для драм, мелодрам и великих комедий Мольера.

### **Фестиваль исповедей и нарушения заповедей**

Яго: «Допущенье, что Яго обнимал мою жену, мне внутренности ядом разъедает». Он говорит это задолго до того, как спровоцировал ревность правителя Кипра, Отелло.

Отелло: «Ты перед сном молилась, Дездемона? Не будь клятв-вотпреступницею...», «Сейчас же исповедуй все грехи. За эту ложь ее сожгут в геенне!»

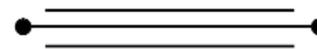
Дездемона: «...Я к Кассио питала только то, что чувствовать нас заповеди учат». Часто действующие лица трагедии ссылаются на заповеди, которые еще чаще нарушают, и судят друг друга, нарушая еще одну заповедь.

### **Финальная исповедь Отелло. Преступление и наказание.**

Не убий, не укради, не лги, не прелюбодействуй, не сквернословь, не завидуй, не гордись, не гневайся, чти родителей своих, не богохульствуй. Все эти заповеди поминаются персонажами трагедии, которые постоянно их нарушают. Вечная тема: поиски справедливости в мире, где справедливость у каждого своя и суд у каждого свой. Эти противоречия обостряются, становятся непреодолимыми, и, наконец, смертельными. Это было во все времена, это, в жесточайших формах, мы наблюдаем и в наши дни.

P.S. Не могу не отметить богатство речевой партитуры трагедии. Вся гамма тонов, тембров, ритмов, интонаций, громкости от глубокого тяжелого нижнего регистра Мавра до светлого легкого звучания голоса Дездемоны. Не могу не услышать пульс действия в развитии и изменении этих элементов.

Великие классики, как мы наблюдаем, слышали свои произведения, прописывали их речевую партитуру и великие режиссеры расшифровывают и осуществляют ее звучание каждый по-своему. Но это уже тема следующей статьи.





Р. Тью. Гамлет и призрак. 1796

---



ТЕАТР

*Метраць пятая*

---



М.М. Коренева

## Принц Датский у Никитских<sup>1</sup>

«Гамлет» в Театре у Никитских ворот начинается непривычно — не с прохода по мрачным залам или башням Эльсинора, где встревоженная стража день изо дня видит явление грозного призрака. Встреча с Тенью отца Гамлета, взывающего об отмщении, требующего воздаяния за подлые злодеяния, не скоро ожидает зрителя и будет совсем недолгой и даже не страшной. Поначалу действие разворачивается в ином ключе. И дело не в порядке сцен и не в том, что часть из них была просто опущена.

Начало спектакля радостно и мажорно — не натужной радостью подневольного, искусственно раздутого празднества, в котором проглядывает — бьет в глаза — уродливая гримаса ставшего второй натурой порока, которой встречает Эльсинор возвратившегося под отчий кров принца, и не эпатажной веселостью стеба, модного развлечения современных людей, которое сулит легкий успех ловким пародированием хорошо знакомого сюжета. Режиссер спектакля Марк Розовский не поддался этому искушению. На предвкушение праздника мгновенно настраивают открывающие спектакль слова — «Актеры приехали». Приезд

<sup>1</sup> Рецензия на спектакль Марка Розовского «Гамлет», опубликованная в журнале «Современная драматургия» (2014, № 1, с. 175–178).

актеров — всегда праздник. Разноголосый гул тут же подтверждает их прибытие, они уже здесь, идут по проходам со всех сторон, заполняют сцену, слышится смех, шутки, появляются костюмы, все гудит, шумит, движется, захлестывая зрителя общей суетой и суматохой, в которой тонут отдельные слова, голоса, лица.

Первая реплика — не произвольная вставка в дополнение к авторскому тексту. Постановщик, насколько можно судить, воздержался от подобной самодеятельности. Быть, правда, в этом уверенным трудно при достаточно свободном: здесь немало перестановок и купюр, — хотя в то же время очень бережном обращении с текстом. В «вольном» подходе М. Розовского к тексту проявилась удивительная в наше безответственное время ответственность. Он выполнен на основе трех переводов — Михаила Лозинского, Бориса Пастернака и Анны Радловой. Беспрецедентный случай. Но демонстрируется не лоскутное одеяло с понадерганными без разбора и так же без разбора всажеными убийными фразами, а глубоко продуманный, можно сказать, любовно выстроенный текст. Отсутствие стилистических сбоев, рваных швов и смысловых нестыковок — свидетельство скрупулезной работы и серьезности замысла.

«Актеры приехали» — разумеется, это реплика Полония, сообщающего Гамлету о приезде актеров. Только здесь это еще не «те» актеры — те появятся в свое время в соответствующем сопровождении. Вынесенные в самое начало спектакля, слова, вырванные из контекста, не только сами меняют смысл, но и придают иной смысл происходящему действию. Цель перестановки — не создать атмосферу и настроение, по контрасту усиливающих драматический эффект, хотя и это тоже, однако не главное, а придать пьесе новое измерение расширением метафоры театра, которой буквально прошита пьеса. На сцене разворачивается не история принца датского, но спектакль заезжих актеров, разыгрывающих эту историю, где в свою очередь на другой сцене будет разыгран другой спектакль, знаменитая «мышеловка». Розовский тем самым выстраивает двойную «мышеловку», определяя удвоением весь облик постановки. Созданием двойной перспективы режиссер как бы решает, если воспользоваться одним из выражений, какими щедро оснащена словесная ткань пьесы, «перешекспирить» самого Шекспира.

«Мир — театр» — идея вечная, которая нашла у Шекспира необычайно глубокое, яркое и разнообразное воплощение. Особенно именно в «Гамлете». Марк Розовский кладет ее в основу

спектакля, по ходу действия не раз напоминая об этом: то Горацио начинает непредсказуемо суфлировать Призраку (решение, впрочем, несколько странное — роль ведь небольшая, о чем неизменно упоминается в связи с тем, что ее исполнял сам автор, а здесь еще и сильно сокращенная); то «Быть или не быть» («пресловутый монолог», как изволил выразиться один рецензент) подается не как выражение сокровенных мыслей героя, а как воспоминание о некогда слышанном монологе в не имевшей успеха пьесе.

Особенно значима в этом плане группа актеров, предводительствуемая «бедным Йориком» (Антон Николаев, он же балетмейстер спектакля), своего рода бессловесный (но не беззвучный) хор. Язык хора — язык пластики, танца, жеста. Его ядро — группа девушек в костюмах цветов шутовского наряда, традиционного облачения Йорика. Это единственное цветное пятно в оформлении спектакля, выдержанного в аскетично-скупой черно-белой гамме с жемчужно-серыми переливами в костюме Офелии, блеском металла в костюме Королевы и снежной белизной масок в сцене с Могильщиками. Художник по костюмам — Мария Данилова. Прочитывается желание режиссера выстроить параллельно основному действию законченную гротескно-шутовскую линию, подменяя слово визуальным образом, однако в пьесе, трагический герой которой принимает роль шута, на долю шута-дублера остается по существу декоративная функция.

Наиболее выразителен хор в сцене, рисующей нравы Клавдиева царства, погрязшего — под стать своему главе — в разврате, похоти, лжи и предательстве. Это «поганый пляс», жесткий, безжалостный, откровенный до бесстыдства. Торжество телесного «низа», глумящегося над лучшим, что есть в человеке, с наслаждением топчущего высокие порывы его души. К сожалению, выдержать заданный уровень на протяжении всего спектакля не удастся. Мало вразумителен, к примеру, эпизод, призванный передать злключения прибывших в Эльсинор актеров из-за охватившей столицу моды на детские трупы. Предложенный пластический рисунок в сопровождении щебета-лепета тревоженно-высоких голосов скорее вызывает вопросы, нежели позволяет уяснить или живо ощутить происходящее. Смысловая невнятица, незавершенность пластических форм приводят в подобных случаях лишь к «шуму и ярости» красок, утомительно мельтешению, заглушающему единство замысла.

Автор сценографии Александр Лисянский отдает предпочтение лаконизму выразительных средств, не обремененных

множеством деталей, отчего необычайно «отзывчивых» и податливых на всевозможные превращения. Главный элемент предложенной им конструкции — центральный круг. Твердо закрепленный и скупо дополненный немногими предметами обстановки — трон, кресло, все в тех же черных и серых тонах, — он вмещает повседневное течение дворцовой жизни со всеми ритуалами и атрибутами существования правителей, их приближенных и их челяди, с равной легкостью преображаясь — при активном участии света (Ирина Вторникова) — из парадного зала в спальню королевы или в комнату пыток, где избивают Гамлета, пытаясь вызнать местонахождение убитого Полония. Вовлечен в действие и занавес, возможно, дань учителю Лисянского, Д. Боровскому, вносящий в колорит спектакля контрастную цветовую ноту. Им окутан при первом появлении Призрак. На наших глазах, быстро скрутив занавес, Гамлет сооружает флейту, предлагая сыграть на ней своим школьным приятелям, — решение одновременно привлекательное своей импровизационной легкостью, и — в предлагаемых обстоятельствах — объективно подрывающее позицию героя: на этой флейте никто никогда не сможет сыграть.

Поднятый над планшетом сцены и не закрепленный, круг становится зыбкой и опасной опорой для всякого, ступающего на него, что реально физически ощутимо в движении Гамлета по уходящему из-под ног кругу, то встающему на дыбы, то стремительно ныряющему вниз. Произвольно вращаясь, накрываясь то в одну, то в другую сторону, он символизирует и трудность пути героя, и его неизбежное одиночество. В эти мгновения пространство сцены раздвигается, распахиваясь, словно следуя ходу мысли Гамлета, из пространства жизни в пространство бытия. Его трагедия обретает вселенские, космические масштабы.

Максим Заусалин достойно проводит роль героя, которого он видит человеком мужественным, решительным и стойким в своем одиноком противостоянии. Даже самый близкий к нему, Горацио (А. Чернявский), подчеркивает свою от него отдельность. Он, конечно, готов разделить с принцем последнюю бутылку и, если его позовут, разумеется, но сам со своей стороны — это увольте. Сама мысль Гамлета не только пытлива, но и действенна. «В смертной схватке с целым морем бед» (Б. Пастернак) он выкладывается сполна и до конца.

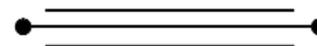
Отчего нынешний век не рождает трагических актеров, — вопрос другой, адресованный не к нему.

Зло, которому противостоит Гамлет, в лице Клавдия — В. Шеймана выглядит присмирившим, заурядным, даже безликим — той безликостью, благодаря которой люди в штатском мгновенно растворяются в толпе. Исступления страсти, доходящая до истерики одержимость Ричардов, Эдмундов, Яго — для него скорее всего знаки ребяческой незрелости, неготовности к роли правителя мира. «Реально» мыслящий политик — режиссер и исполнитель роли насыщают действие современными аллюзиями, — он предпочитает по-тихому убирать противников под благовидным предлогом (письмо в Англию) или отданными с глазу на глаз распоряжениями, желающих исполнить которые, он уверен, найдется немало, хотя бы те же Розенкранц и Гильденстерн, словно отштампованные на какой-то поточной линии. Подобие этих «близнецов-братьев» (действительно братьев — их играют Владислав и Вадим Кувицыны) обыгрывается с тонким юмором. Клавдий В. Шеймана даже «демократично» пошутит с ними на эту тему, как бы приглашая в конфиденты, после чего аллюзии, приобретают зловещий смысл, особенно в сцене расправы над Гамлетом. С теми же безмятежными лицами, с какими они напрашивались к нему в друзья, без единого намека на чувство или эмоцию, в тех же безупречно сидящих костюмах слегка военного покроя, одинаково четкими, абсолютно синхронными, точно па в ритуальном танце, движениями безошибочно военной выучки они отделяют безответного человека так, что у него живого места не осталось, и с печатью непоколебленной безмятежности входят в ту же реку обыденного существования. Заостренность внешнего рисунка лишь подчеркивает внутреннюю опустошенность персонажей.

Иначе развернута тема исполнителем роли Полония, лучшей, на мой взгляд, в этом спектакле актерской работе, Владимиром Юматовым. Артист, сколько я его видела, всегда глубоко сосредоточен на внутреннем содержании образа, постижение которого и открывает форму его воплощения, неожиданно яркого, неординарного, поразительного по точности и какой-то просто сверхчеловеческой органичности и естественности. Заново переосмыслив тысячи раз игранную роль, Юматов предложил очень свежее ее прочтение. Отказавшись от вариаций на тему чинуши с портфелем, готового из угождения расшибиться в лепешку, он отталкивается от характеристики, данной Полонию Гамлетом: «большой младенец», который «еще не вышел из пеленок» (М. Лозинский), филигранно раскрывая фатальную одномер-

ность его личности. Это решение позволяет понять и поведение Гамлета, который, по словам Королевы, «плачет о случившемся навзрыд» (Б. Пастернак).

Благородная сдержанность, отсутствие аффектации усиливают трагическое звучание образа Офелии (Сандра Элиава). Многоопытная Наталья Корецкая уверенно ведет роль Гертруды — стоило бы, пожалуй, внимательнее отнестись к трансформации образа во времени. Убедителен в своем праведном, но безрассудном гневе Лаэрт (Иван Машнин), чья слепота приближает катастрофу. Краткое явление Фортинбраса (Кирилл Ермичев), нечеловеческими звуками возвещающего наступление нового времени — ему, понятно, нет никакого дела до Гамлета, — хотя и сопровождаются салютом, явно не возвещает победы добра и истины. Хочется верить режиссеру, предлагающему видеть в заключительном аккорде спектакля лишь еще один штрих к портрету нового, Фортинбрасова века. Но, честно говоря, мне не удалось провести грань между таким прочтением и откликом на массовый запрос на технологии типа 3D и прочие спецэффекты.





М.Г. Розовский

## Ставлю «Гамлета»<sup>1</sup>

### Два сумасшествия в «Гамлете»

**В** «Гамлете» — два сумасшествия: Офелии и принца. Сумасшествие Офелии — настоящее, сумасшествие Гамлета — деланное, мнимое, провозглашенное.

Король апеллирует к разуму, который «поборол» природу:

Весьма отрадно и похвально, Гамлет,  
Что ты отцу печальный платишь долг;  
Но и отец твой потерял отца,  
Тот — своего.

Логично, а логика — основа адекватности. «Так должно быть» — созидательно. «Так не должно быть» — разрушительно. Разум здесь выступает исходным непререкаемым утесом, с которого видно все вокруг. Он, разум, дает критерии всему на свете — жизни и представлениям о жизни. «Грех пред естеством, противный разуму» — вот что вменяет Король в вину принцу, еще не объявившему войну Эльсинору.

«Не ездите в Виттенберг» означает будь «в утехе наших взоров», то есть поднадзорным. Если что — пропишем лечение. А пока будем *наблюдать*.

<sup>1</sup> Окончание. Начало см. в 15-м выпуске «Академических тетрадей» (М., 2013).

Судя по реплике, отпущенной в адрес Горацио, Гамлет пьет.

Пока вы здесь, мы вас научим пить.

Это важный штрих роли: Гамлет с бутылкой. В Виттенберге, в студенческой среде, оказывается, вели трезвый образ жизни, а тут, в Эльсиноре, — пожалуйста. С чего запил Гамлет?.. Ну, хорошо, не запил — может, это слишком сильно сказано, но во всяком случае — *начал пить?*

С тяжкого предчувствия насильственной смерти любимого отца. И, конечно, от самой потери.

Эта потеря была безвременной кончиной, неожиданным трагическим событием. Но еще более тяжким для Гамлета стала столь быстрая *измена* матери памяти отца. Как тут не выпить?.. Ведь хочется облегчить тяжесть. Друга Горацио рядом тоже нет, Офелия еще далеко, да и вообще до любви ли сейчас принцу?

Помутить разум хочется самому Гамлету — обстоятельства вынуждают.

Кубки в Эльсиноре — большие и малые по всем углам. Мне представляется, что не один Гамлет к ним постоянно прикладывается, но и придворные при всяком удобном случае. И Король и, особенно, Королева — любительница абсента и других удовольствий.

Пьянка Клавдия, поначалу похожая на античную сатурналию, может сопровождаться танцем, но не буйным, как это не раз делалось на сцене, а томительно-медленным, устало-мистичным, упадочным, тягучим, очень эротичным...

Да и в пьяную голову самого Гамлета легче лезут всякие видения и дерзкие мысли. И, может быть, само явление Отца из мира потустороннего, загробного — результат возбужденного вином сознания, от переполненности, бьющей через край, чувств и игры воображения. Те, кто рядом — Марцелл, Бернардо, Горацио — тоже под мухой, мы знаем, как умеют держаться в таком состоянии офицеры («люди датской службы») и избранные интеллектуалы, для которых выпить литр и не покачнуться — не вопрос.

Лишь петух, «трубач зари», отрезвляет. Призрак пропадает при его утреннем пении, подавая сигнал реальному миру проснуться и возвратиться к действительности.

Видение — чисто театральное действие, и Шекспир прибегает к нему в «Гамлете» с некоторой натяжкой, всего один раз, — и требуется замотивировать эту выдумку, ведь всё, буквально всё, что происходит в пьесе, при всей поэтичности абсолютно реально.

Иначе — «вампука». Почему из потустороннего мира является один-единственный Призрак? Почему бы этот подвиг не повторить, скажем, Полонию?.. Или даже Йорику?

Эти «видения» вполне могли бы украсить пьесу, но зададимся вопросом: отчего Шекспир не пошел этими грузящими сюжет «выигрышными» сценами?.. Только ли потому, что он был человек со вкусом, драматург, понимающий серьезность главных и второстепенных частей в композиции?

Не скажу, что в «Гамлете» нет ничего лишнего. Многие режиссеры-постановщики прибегали к иногда чувствительным и спорным сокращениям и перестановкам порядка сцен, и это — их право. Спектакль «Гамлет» совсем не обязательно уравнивать с текстом пьесы «Гамлет». Тем более, что разные тексты и еще более разные переводы звали и зовут театральных творцов к сотворчеству. Автор сам всю свою драматургию именно на сотворчестве соорудил.

Но сейчас мы говорим лишь о частном моменте: что стоит за сценами с Призраком, какая их мотивировка?.. Или это чистая фантазия без всякой мотивировки и в мотивировке не нуждающаяся?

В этой связи реплике «Пока вы здесь, мы вас научим пить» я придаю огромное значение. Пусть оно кому-то покажется преувеличенным, но, повторяю, я вижу в ней опору для сценических решений многих сцен в «Гамлете», не только с Призраком.

Посмотрите еще раз на картинки Босха, на другие фантазийные документы эпохи, и вы поймете, что я не голословен. Впрочем, в других (не моих!) постановках вы свободны не принимать мою версию и вершить свою.

Для меня же важно вот что: разум Гамлета поколеблен еще до начала пьесы, но это ни в коем мере не сумасшествие. Принц абсолютно нормален и пребывает в норме до самого своего трагического конца.

ГАМЛЕТ. Король сегодня тешится и кутит,  
За здравье пьет и кружит в бурном плясе,  
И чуть опорожнит он кубок с рейнским,  
Как гром литавр и труб разносит весть  
Об этом подвиге.

Имеется в виду следующий подвиг: видение бродящего по крышам Эльсинора Призрака. Следовательно, не только под винными парами Гамлет видит воочию своего умершего отца, но

и Клавдий со всей своею свитой в полночном кураже по пьяной лавочке способен разделить с принцем то же самое видение. Рейнское перекашивает разум.

Пьянка Клавдия, поначалу похожая на античную сатурналию, может сопровождаться танцем, но не буйным, как это не раз делалось на сцене, а томительно-медленным, устало-мистичным, упадочным, тягучим, очень эротичным...

ГАМЛЕТ. Тупой разгул на запад и восток  
Позорит нас среди других народов;  
Нас называют пьяницами, клочки  
Дают нам свинские.

А ведь заслуженно. Дворцовая попойка многодневна и в каждую полночь достигает кульминации — тут-то самое время явлениям из потустороннего мира, «сносящего прочь все крепости рассудка».

Изрядно выпивший молодой человек ничего не боится, ничему не удивлен. Только в таком состоянии можно возгласить:

Мне жизнь моя дешевле, чем булавка.

А в другом месте — заявить товарищу своему Горацио:

Жизнь человека — это молвить «Раз».

Пижонское презрение к смерти — это и есть вывихнутый мир, признак сильного, но потерявшего ценности человека. Гамлет не находит смысла и гармонии в реальности, для него несправедливости жизни обесмысливают жизнь, поэтому не он сумасшедший, а этот мир — безумный, безумный, безумный...

ГАМЛЕТ. Что человек, когда он занят только  
Сном и едой? Животное, не больше.  
Тот, кто нас создал с мыслью столь обширной,  
Глядящей и вперед, и вспять, вложил в нас  
Не для того богоподобный разум,  
Чтоб праздно плесневел он.

Поистине, разум и потеря разума — одна из главных тем «Гамлета» — пьесы о природном бремени мыслить честно и соответственно жить. Распад начинается с их расхождения. Вместе с концом Личности, по Шекспиру, будет и конец Мира. «Вперед и вспять» — то есть по ходу и противоположно. Второе — всегда неразумно. «Он сам себе не режет свой кусок, как прочие» — уже в

этой характеристике Лаэрта Гамлет отличен от других (нормальных) людей.

Интересно, что рассудочный Горацио предупреждает Гамлета, что если тот поверит, так сказать, в непрозрачность Призрака, его, Гамлета, ждет нехороший диагноз:

ГОРАЦИО. Что если вас он завлечет к волне  
Иль на вершину грозного утеса,  
Нависшего над морем, чтобы там  
Принять какой-нибудь ужасный облик,  
Который в вас низложит власть рассудка  
И ввергнет вас в безумие. Оставайтесь!

Безумие — медицинский фактор. Это диагноз при котором, по словам Горацио, «там поневоле сами возникают отчаянные помыслы в мозгу...» И далее:

Он одержим своим воображеньем.

В России, этой нашей многовековой психбольнице, отвечающей за здоровье нации, многие думающие *не так*, как положено, люди объявлялись сумасшедшими. Аввакум, Радищев, Чаадаев, Достоевский, Гоголь, Гаршин, Блок, Бродский... Список можно продолжать... Из недавних — Параджанов, Зверев, Горбаневская, Марченко, десятки других поэтов, художников, диссидентов... Все они — наши Гамлеты, Дон Кихоты, Чацкие... Их обзывали, сажали в ямы и «психушки», держали под домашним арестом, вязали, усыпляли, пичкали антидепрессантами, чтобы забить, умертвить их темпераменты, заставить молчать их рты, смеялись, показывали на них пальцем: душевнобольные! То есть больные душой... А души их как раз были цельные и неприкаемые, светились талантом и добротой.

Объявить нормального сумасшедшим значит вывести его из общественной жизни, заколотить ему входы и выходы, живьем в гроб положить... Это с исключительной холодностью любила делать Власть, которой всегда поперек горла были люди мыслящие и «глядящие вперед и вспять».

ГАМЛЕТ. Нет в Датском королевстве подлеца,  
Который не был бы ответым плутом.

Ну, так получай!.. Гамлет замахивается на Систему, и Система не может ему не ответить. Даже Горацио испугался, ибо знает, чем это может кончиться: «Принц, что за дикие, бессвязные слова».

Бессвязные?.. А кто говорит бессвязно?.. Только те, кто сдвинулись умом, те, чей рассудок помешался.

ПОЛОНИЙ. Он и помешался.  
Жаль, что за ним я не следил усердней.  
Я думал, он играет...

Готово. Полоний — первый, кому принадлежит идея провозгласить Гамлета умалишенным. Но он отлично чувствует, что его новый хозяин думает так же.

КОРОЛЬ. ... Вам уже известно  
Преображение Гамлета: в нем точно  
И внутренний и внешний человек  
Не сходен с прежним.

Так что почва унавожена. Клавдий близок к искусственной диагностике, но еще не формулирует, как Полоний, а лишь вопрошает:

Что еще могло бы,  
Коли не смерть отца, его отторгнуть  
От разуменья самого себя.  
Не ведаю.

Теперь Полонию легко соорудить то, что Король «жаждет слышать», — слова об «умоиступлении принца»:

ПОЛОНИЙ. ... Что он безумен,  
То правда; правда то, что это жаль,  
И жаль, что это правда.

Сия словесная эквилибристика имеет продолжение:

... Итак, ваш сын безумен; нам осталось  
Найти причину этого эффекта,  
Или, верней, дефекта, потому что  
Дефектный сей эффект небеспричинен.

Присущий Полонию «верный дух в делах правления» не подвел: Клавдий и, что особенно печально, Королева-мать полностью принимают от Полония версию о безумии Гамлета и это развязывает им руки в деле уничтожения врага-принца.

Король хватается за эту версию, при том осознает ее надуманность: «речь его, хоть в ней и мало стрел, была не бредом». А с другой стороны, отправить Гамлета в ссылку в Англию — хороший

способ избавиться от настырности принца, от неудобства его присутствия в Эльсиноре: эти экстренные меры «истрепят то, что засело в сердце у него, над чем так бьется мозг, обезобразив его совсем».

Чей мозг обезобразен — большой вопрос. Эти двое в связке Клавдий и Полоний — правильно считают: «Безумие сильных требует надзора». Гамлет — сильный. Надзор будет обеспечен. Государственная машина, проявив бдительность и решимость, победит любого сильного противника. «Жадная толпа, стоящая у трона» не дает даже пикнуть — съест любого, кто «не с нами».

И тут Шекспир совершает мастерский драматургический фокус. Вместо того, чтобы дать Гамлету, казалось бы, логичное поведение, опровергающее безумие, и разоблачающее клеветников, Автор заставляет своего непокорного героя *принять* образ сошедшего с ума принца, который не только не сопротивляется своему новому «имиджу», а наоборот, культивирует его. «Я безумен только при норд-норд-весте; когда ветер с юга, я отличаю сокола от цапли».

Надев благодарно личину сумасшедшего, Гамлет становится совершенно сознательно свободным в словах и действиях существом. Теперь он как бы соглашается с диагнозом и может ставить в тупик своих противников, ерничать, издеваться и измываться над ними. Представляясь чокнутым, он, неуправляемый, может резать им правду-матку в глаза и потешаться их испугами. Первой его жертвой в этой обновленной столь неожиданным способом борьбе окажется Полоний.

Их диалог, в котором юродивый скоморох Гамлет называет царедворца «торговцем рыбой» и затевает незряшный разговор о «честности» и содержании чтения («слова, слова, слова»), — предвосхищение современного «театра абсурда» — заканчивается удивительным по образной поэтической силе и одновременно персонажной наглости уколом Полония:

Не хотите ли уйти из этого воздуха, принц?

Это означает, что предлагается самоубийство. Или — что?.. Во всяком случае, отсутствие воздуха — это душегубка. Гроб!

И опять Гамлетово согласие:

Нет ничего, сударь мой, с чем бы я охотнее расстался; разве что с моею жизнью, разве что с моею жизнью, разве что с моею жизнью.

Нет, это не бред сумасшедшего — трижды повторенные слова, слова, слова... Гамлет — человек ясного ума, кристально чистого, не оскверненного никакой порчей мышления.

ГАМЛЕТ. Эти несносные старые дураки!

Эта замечательная реплика дает посыл трактовать всю историю Гамлета как пьесу, находящуюся в сфере молодежной субкультуры. В самом деле, ведь конфликт юнца с железобетонным Эльсинором разве не похож своей схемой на те взаимоотношения с Властью, которые имели не так давно, скажем, движения битников «хиппи», рок-протестантов и прочих бунтарей преимущественно из студенческой среды.

Примечательно, что перед «Мышеловкой» у Гамлета с тем же Полонием происходит еще один диалог-пикировка:

ГАМЛЕТ. (*Полонию*) Сударь мой, вы говорите, что когда-то играли в университете?

ПОЛОНИЙ. Играл, мой принц, и считался хорошим актером.

ГАМЛЕТ. А что же вы изображали?

ПОЛОНИЙ. Я изображал Юлия Цезаря; я был убит на Капитолии; меня убил Брут.

ГАМЛЕТ. С его стороны было очень грубо убить столь капитальное тело.

Грубость на грани фола. Вроде бы шутка, но из тех, которые не просто задевают. Гамлет как бы прогнозирует, пророчествует убийство Полония. Сергей Эйзенштейн однажды прошелся по шуткам Шекспира, назвав их «совершенно несоизмеримыми с нашими представлениями, неизбежно не удающимися в наших постановках. Но полагается полагать их смешными». В данном случае имеет место этакий черный юмор.

И Полоний, видимо, не слишком смеялся. Он как бы пропустил каламбур Гамлета мимо ушей.

Но Гамлету все прощается. Он ведь сумасшедший. Но в реальности он только увеличивает свой нажим.

ГАМЛЕТ. «Умоисступлень»?

Мой пульс, как ваш, размеренно звучит.

Такой же здоровой музыкой. Не бред

То, что сказал я.

Принц прямым текстом пытается сказать матери: я здоров, я в порядке, это игра моя, притворство, и Королева получает шанс

признать собственного сына нормальным человеком, ведь все-таки мама, а маме следует верить сыну, пришедшему для решающего разговора. Но мать глуха и к сыну, и к Призраку, появившемуся в комнате.

ГАМЛЕТ. Вы ничего не видите?

КОРОЛЕВА. Нет, то, что есть, я вижу.

ГАМЛЕТ. И ничего не слышали?

КОРОЛЕВА. Нас только.

И вот, наконец, раскрывается в пьесе тайна видения.

КОРОЛЕВА. То лишь создание твоего же мозга;  
В бесплотных грезах умоиступлень  
Весьма искусно.

Грезы. Вот чем, оказывается, все объясняется. Но Гамлет спорит с этим выше приведенным отрицанием собственной умалишенности и тем ставит крест на диагнозе. Я — нормален.

КОРОЛЕВА. Безумен,  
Как море и гроза, когда они  
О силе спорят.

Не воспользовалась шансом. Плохая мать. И недаром предыдущая сцена заканчивается замечательной ремаркой: «Уходят врозь, Гамлет — волоча Полония».

Теперь — безумие Офелии. Из-за чего глупышка сходит с ума? Из-за «отвергнутой любви». — по слову Полония? Но кто кого отвергнул? «Я вас любил когда-то», — говорит Гамлет, а через пять секунд влепляет «я вас не любил».

ОФЕЛИЯ. Тем больше была я обманута.

За этим следует беспощадное предложение принца: «Уйди в монастырь». Что ж, всем на свете несчастным брошенным девушкам полагалось это делать. Единственный выход!.. Как будет реагировать на это наша добродетельная красавица? Ее инфантилизм взорвется: «Смотрю, как этот мощный ум скрежещет, подобно треснувшим колоколам, как этот облик юности цветущей растерзан бредом».

Значит, и она. Тоже туда же. Поверила в его сумасшествие. Гамлет — блестящий Актер, с Офелией он доказал свое мастерство «преображения»:

ОФЕЛИЯ. О, как сердцу снести,  
Видав бывшее, видеть то, что есть!

Выходит, добродетель и красота — не все. Нужны еще чуткость и ум, способный понять и не предать (невольнo) любимого. А что делает Офелия в «былом», как себя ведет?

В разговоре с братом, который поливает Гамлета и призывает Офелию его «страшиться», она — ни слова против. Наоборот, слова Лаэрта — сама признает: «Я их замкнула в сердце».

И с папой Полонием так же тиха и смиренна.

ОФЕЛИЯ. Он мне принес немало уверений  
В своих сердечных чувствах.

Только и всего!.. Нет, чтобы сказать горделиво: папа, отстань, мы сами разберемся, я уже большая и т.д. и т.п.

Понятно, что в те времена дочка с отцом не могла разговаривать таким языком, но все же от влюбленной девушки можно было бы ожидать большей твердости, — Офелия вполне могла объяснить отцу как-то поизящнее, что ее и его чувства — серьезные.

Нет. Она всего лишь говорит *о тоне*, а не о сути его ухаживания:

Он о своей любви твердил всегда  
С отменным вежеством!

И прав папа, восклицающий «Ты это вежеством зовешь, ну-ну!»

Великий моралист Полоний демонстрирует триумф воли, зомбирующей дочь: «Я это приказал» — «клятвам его не верь». Сказано жестко. Обсуждению не подлежит. Только — исполнению.

ОФЕЛИЯ. Я буду вам послушна, господин мой.

Овечка, да ты предательница! Да еще и «стукачка», говоря современным языком.

Когда я шила, сидя у себя,  
Принц Гамлет — в незастегнутом камзоле,  
Без шляпы, в неподвязанных чулках,  
Испачканных, спадающих до пяток,  
Стуча коленями, бледней сорочки  
И с видом до того плачевным, словно  
Он был из ада выпущен на волю  
Вещать об ужасах — вошел ко мне.  
ПОЛОНИЙ. Безумен от любви к тебе?

И вот ответ Офелии:

Не знаю.  
Но я боюсь, что так.

Дамская логика. Она, видите ли, не знает. Она боится. Чего? Его вида. Вид его ей, видите ли, не понравился?..

Представляется, Гамлет явился к любимой пьяным. Он действительно взбудоражен был и неистов, но к чему Офелии «докладать» обо всем этом отцу?

ОФЕЛИЯ. Он взял меня за кисть и крепко сжал.

Ну, взял. Ну, сжал. И — что?

Потом, отпрянув на длину руки,  
Другую руку так подняв к бровям,  
Стал пристально смотреть в лицо мне, словно  
Его рисуя.

Он же любит тебя, девочка. А ты не понимаешь, глупенькая, что так смотрят, когда действительно, по-настоящему любят!.. Ты глуха и слепа?.. Ты, видно, совсем обомлела.

Долго так стоял он;  
И наконец, слегка тряхнув мне руку  
И трижды головой кивнув вот так...

Она еще показывает, как!.. Ай да артистка!.. Тоже лицедейка?!

Он издал вздох столь скорбный и глубокий,  
Как если бы вся грудь его разбилась  
И гасла жизнь.

Если так, ты должна бы его приласкать, обнять, приголубить, коль влюблена, и еще найти два-три поддерживающих слова, коль видишь, что он не в себе, но ты не молвишь ему ни полслова, не даришь ему и полвзгляда, ты холодна и равнодушна к тому, кто пришел к тебе, весь всполошенный своими чувствами, ждущий ответной нежности, и не получивший ее.

Он отпустил меня;  
И, глядя на меня через плечо,  
Казалось, путь свой находил без глаз,  
Затем что вышел в дверь без их подмоги,  
Стремя их свет все время на меня.

Неужели Офелия не поняла, что отринула принца? Ее любовь к нему — спрятанная, потайная — не вырвалась наружу, он не получил от возлюбленной даже намека на отклик.

И, повторяю, зачем надо было это все рассказывать — и кому? — лютому врагу Гамлета. Что-то все же она должна была понимать или хотя бы чувствовать.

ОФЕЛИЯ. Нет, господин мой, но как вы велели,  
Я отклоняла и записки принца  
И посещения.

Это «как вы велели» отвратительно. За это «как вы велели» Офелии придется отвечать. И папа, заявивший «опасней и вредней укрыть любовь, чем объявлять о ней», тоже будет наказан.

Для Полония дочь — средство, инструмент, кукла. Он манипулирует ею, пользуется знанием того, что чувствуют друг к другу молодые люди, внушает дочери холод по отношению к Гамлету, заставляет ее отвергнуть в конце концов любовь принца. «Я вышлю дочь» — вот как!..

Гамлет изнемогает от любви к Офелии, ища нежность, а что ему ответом?

ГАМЛЕТ. Прекрасная идея — лежать между девичьих ног.  
ОФЕЛИЯ. Что, мой принц?  
ГАМЛЕТ. Ничего.

То-то и оно, что «ничего». Это и есть его «вежество». Перед началом «Мышеловки» она успевает сказать Гамлету:

Вы нехороший, вы нехороший.

И принц не остается в долгу, шутя по поводу представления, что оно коротко, «как женская любовь».

Здесь ставится точка в их взаимоотношениях. Разрыва нет, но есть отступление друг от друга. Натолкнувшись на холод дочери Полония, Гамлет теряет к ней интерес, при этом боль его растет, конфликт с миром увеличивается. Он любил ее, как «сорок тысяч братьев» — Лаэрттов, но расхождение неизбежно. Гамлет ориентирован не любить, но ненавидеть.

Вспоминается стишок Блока из восьми всего строчек, но во всей полноте защищающий противоречивую тягу влюбленных друг к другу:

Я — Гамлет. Холодеет кровь,  
 Когда плетет коварство сети,  
 И в сердце — первая любовь  
 Жива — к единственной на свете.  
 Тебя, Офелию мою,  
 Увел далеко жизни холод,  
 И гибну, принц, в родном краю,  
 Клинком отравленным заколот.

Представляется очень точной строка «увел далеко жизни холод», в которой поэт чувственно проникает в самую суть взаимоотношений молодых героев, чей романтизм разрушился и смертоносный финал оказывается в логике трагической потери друг друга.

В сцене с флейтой, вероятнее всего, он адресует Офелии, а потом уже всему остальному Эльсинуру:

Черт возьми, или, по-вашему, на мне легче играть, чем на дудке?

Это самозащита оскорбленной личности, нетерпимой к любви без отклика.

Вообще сцена с флейтой — поэтическая вершина в «Гамлете». Умонастроение принца таково, что он здесь как бы философствует в воздух, не формулируя прямо то, что хочет сказать, а пряча метафору в развернутую словесную атаку. Речь идет о самопостижении, о защите своего внутреннего мира, к которому нельзя дотрагиваться, не то что подвергать какому-то насилию. Гамлет импровизирует относительно собственной свободы и делает это с замечательным изяществом, — будит наше воображение своим.

В этой сцене он предстает несравненным идеалистом, фантазером, большим поэтом, наконец. Личность Гамлета понимаема Шекспиром в солидарности со всем напором века Просвещения и Ренессанса как высшая ценность человеческого существования, как непререкаемая историческая мера человеческого достоинства. Ничто никогда не может, не должно стоять поперек и в противовес этому достоинству.

Личность превыше всего на свете. Во времена Шекспира это еще не было ясно всем. Как, к сожалению, не ясно всем и сейчас. Хотя с той поры можно было вчитаться и в Канта и даже проникнуться на сей счет русскими «Вехами» или всего одним Бердяевым.

Секрет Гамлета в том, что он творец, личность, которая *прядет* себе справедливый мир, в котором нельзя быть инструментом, средством, но можно быть самой музыкой, гармонией.

Сцена с флейтой — ассоциативная поэтика, якобы бред сумасшедшего, на самом же деле программное отстаивание своей враждебности к нетворческому сознанию, к разрушению и насилию.

Следующая сцена с Офелией — последняя. Это сцена ее сумасшествия. Конечно, она потрясена смертью Полония, отец был ее поводырем и гипнотизером, и девичья душа в добавление к расхождению с Гамлетом и крушением, несомненно, первой по счету любви находилась в шоке от потери дорогого папаша. И вот — это не просто душа, а душа утопленницы «Коварный сук сломался», когда безумная Офелия забралась на иву, склонившую к «зеркалу волны» свои ветви с развешанными девушкой венками и...

Утонула! — этот вопль Шекспир повторяет пять(!) раз.

ЛАЭРТ. Офелия, тебе довольно влаги...

Теперь Королю гораздо легче разжечь еще более пламенную ненависть сына Полония к Гамлету. Лаэртом движет та же, что и Гамлетом, страсть отмщения за отца, а теперь уже и за безумную утопленницу-сестру. «Ужастик» трагедии разрастается. Теперь Лаэрт и Гамлет — противостоящие друг другу двойники, сменяемые жаждой мести. Королем Клавдием уготовано или, точнее, спровоцировано для них некое состязание, под видом которого должен быть убит или для верности отравлен главный герой пьесы. «Я его толкну на подвиг, в мыслях у меня созревший, в котором он наверное падет» — план Клавдия зреет вместе с азартом мести у Лаэрта. Да, теперь нужно только ТОЛКНУТЬ Гамлета к смерти. Не вышло с Британцем, которому Клавдий поручил убийство принца в Англии, — придется нынче самому. Да ведь не впервой!

### Розенкранц и Гильденстерн мертвы?

Есть в пьесе «Гамлет», казалось бы, два второстепенных героя, которым дана в общей структуре пьесы чрезвычайно важная роль.

Розенкранц и Гильденстерн, как Бобчинский и Добчинский, этикие близнецы, «сладкая парочка», олицетворяющая Предательство как стержень аморализма.

«Гамлет» — пьеса о человеческом и бесчеловечном в человеке. Почему одна жизнь кладет на алтарь, только чтобы остаться непогрешимым, борется со злом всю сознательную жизнь, каждым поступком своим доказывают свою честность и благородство, а другой — словно для того и рожден, чтобы пускать чужую кровь, властвовать любой ценой, обманывать и предавать? Шекспир как бы предлагает нам целую армаду персонажей, каждый из которых не находится перед выбором, а уже выбрал, с кем он — с Богом или дьяволом. Смотря спектакль, мы, зрители, четко и ясно видим, как завладевшая душой того или иного героя безнравственность руководит его действиями, — пьеса обретает облик трагедии вместе с нарастанием чудовищных грехов и гадких мыслей. Это Гамлет может ругать себя, честить почем зря: «Вот я один. О что за дрянь я, что за жалкий раб!.. — или: «О мщение! Ну, и осел же я! Как это славно, что я, сын умерщвленного отца, влекомый к мести небом и геенной, как шлюха, отвожу словами душу и упражняюсь в ругани, как баба, как судомойка!»

Другие не испытывают угрызений совести. Лишь Король, замаливая свой грех словами «О, мерзок грех мой, к небу он смердит; на нем старейшее из всех проклятий — братоубийство. Не могу молиться...» занят оправданием своего злодеяния, а вовсе не его самоосуждением. Он, посыпая голову пеплом, ищет орудие для *продолжения* своего кровавого преступления.

Розенкранц и Гильденстерн — именно такие орудия:

Повинуясь оба,  
Мы здесь готовы в самой полной мере  
Сложить наш вольный долг у ваших ног  
И ждать распоряжений.

Иными словами, «чего изволите?»

Черной силе всегда нужны *исполнители*. «Безразличные сыны земли», они способны на все. На доносительство, провокации и убийства, ничего святого. Наш метод — беспредел. Лишь бы начальникам угодить.

Ключевой момент наступает, когда Гамлет называет Данию «тюрьмой».

РОЗЕНКРАНЦ. Тогда весь мир — тюрьма.

ГАМЛЕТ. И превосходная: со множеством затворов, темниц и подземелий, причем Дания — одна из худших.

Так и подмывает заменить Данию на Россию. Тому есть, скажем с горестным вздохом, некоторые исторические основания.

РОЗЕНКРАНЦ. Мы так не думаем, принц.

Конечно же!.. Лакеям вообще думать запрещено. Правда, тема честолюбия, возникающая даже в разговоре, припечатывает принца устами Розенкранца, в эту секунду становящегося похожим то ли на следователя НКВД, то ли на «искусствоведа в штатском». Такие беседы случались на допросах в 1937-м.

Наш средневековый герой хочет перехватить инициативу: мол, не вы меня, а я вас допрашиваю: «Если идти стезею дружбы, что вы делаете в Эльсиноре?» Ответ кагебешный.

РОЗЕНКРАНЦ. Мы хотели навестить вас, принц; ничего другого.

И все-таки Гамлет идет в атаку, напирает своими вопросами, провоцирует тайных агентов признать свою нечистоплотную миссию.

ГАМЛЕТ. ...За вами посылали? Это ваше собственное желание? Это добровольное посещение?

И донимает «близнецов».

ГИЛЬДЕНСТЕРН. Принц, за нами посылали.

Гамлет называет их «ребятами», «дорогими друзьями». Есть основания. У них общее детство. Они знакомы с малых лет. Общие игры. Общие озорства. Гамлет иронизирует, но при этом всерьез призывает к откровенности «во имя согласия нашей юности, во имя долга нашей нерушимой любви...» Где там?! Все рухнуло. «Ребята» и Гамлет пошли в жизнь разными путями. «Почему вы смеялись, когда я сказал, что „из людей меня не радует ни один“?»

Потому что они живут на разных планетах, у них разные представления о том, как жить и зачем жить.

ГИЛЬДЕНСТЕРН. О, много было раскидано мозгов.

ГАМЛЕТ. И власть забрали дети?

РОЗЕНКРАНЦ. Да, принц, забрали. Геркулеса вместе с его ношей.

Это о театре, о том, что там происходит. Пришло поколение молодых, и оно задает тон. Сцену завоевали юные таланты, кото-

рым явно пока не хватает мастерства. Геркулес был изображен на плакате перед входом в театр «Глобус». Он держал над собой небеса. Чисто «капустная» реплика, понятная только тем, кто ходил в театр Шекспира во времена Шекспира. Молодые вытесняют поколение актеров, которые начали «ржаветь».

Судя по всему, Розенкранц и Гильденстерн еще в университетском театре сошлись с Гамлетом-актером, Гамлетом-режиссером. Щенки подросли. Старые забавы хоть и незабываемы, но ушли в далекое прошлое.

Розенкранц и Гильденстерн вспоминают совместную с Гамлетом театральную юность, общие увлечения, но теперь они другие, у них другие профессии и звания. У них — другая жизнь. Тяжкая и веселая жизнь осведомителей и сексотов.

Они полностью, со всеми потрохами, принадлежат Эльсинуру. Ценные псы режима. Люди Полония и Клавдия.

Вполне возможно — начинавшие свою тайную спецслужбу при «великом» короле — отце Гамлета. Власть поменялась — что же, мы остались на своих местах и будем выполнять ваши «распоряжения», новый Король! Эльсинор вечен. Что бы ни случилось в его стенах, какие бы перемены не произошли, *всегда* будет нужда в *исполнителях*, готовых на все. Во все века Розенкранцы и Гильденстерны — сотрудники преступной Власти — востребованы. Бывших Розенкранцев и Гильденстернов не бывает. Профессионалы!

Недавнее отравление в Англии радиоактивным полонием (!) — давайте с усердием читать Шекспира, господи! — заставляет усмехнуться.

РОЗЕНКРАНЦ. Мой, принц, вы когда-то любили меня.

ГАМЛЕТ. Так же, как и теперь, клянусь всеми ворами и грабителями.

Я думаю, Розенкранца передернуло после этих слов. Но он наверняка и ухом не повел, ни одним мускулом на лице не дрогнул.

РОЗЕНКРАНЦ. Я вас не понимаю, мой принц.

ГАМЛЕТ. Я этому рад; хитрая речь спит в глупом ухе.

Представляется, Розенкранц ходит с маленькой записной книжечкой, в которую заносит эффектные фразочки Гамлета. Гильденстерн охотно наливает и подсовывает ему бокалы с вином: говори, говори, милый. Мы все зафиксируем и переда-

дим, «куда следует». А потерявший «веселость» Гамлет, видя все это, словно подыгрывает службистам: мол, давайте, давайте, фиксируйте, я еще не то вам, ребята, скажу...

ГАМЛЕТ. ... Король есть вещь...

ГИЛЬДЕСТЕРН. «Вещь», мой принц?

ГАМЛЕТ. Невещественная.

И этот каламбур тянет лет на десять в сталинские... простите, Клавдиевы времена.

Эльсинор — замок без чувства юмора. Здесь шутить нельзя. Тем более над Властью.

Гамлет, закрой рот!

Не закрывает. Приходится идти на крайние меры.

Клавдий поручает своим клеветам сначала отыскать мертвое тело Полония, якобы спрятанное Гамлетом в тайниках Эльсинора, а затем — сопровождать Гамлета в Англию в качестве охранников с письмом Британцу, то бишь Английскому Королю, где черным по белому предлагается медленно ликвидировать датского принца.

Но вышло все наоборот. Гамлет прокрадывается в каюту Гильденстерна и Розенкранца, распечатывает смертоносное письмо и подменяет его своим, в котором от имени Клавдия предлагает Британцу «Подателей немедля умертвить, не дав и помолиться».

В пьесе Шекспира на том судьба двух шаржированных молодчиков, тайных агентов Эльсинора, прерывается. Зато в современной пьесе Тома Стоппарда под многозначительным вопрошающим названием «Розенкранц и Гильденстерн — мертвы?» эти судьбы домысливаются, косвенно вступая в конкуренцию с нереализованным Мейерхольдом «романом «Гамлет».

ГОРАЦИО. А Гильденстерн и Розенкранц плывут.

ГАМЛЕТ. ... Они мне совесть не гнетут.

Такова ключевая история двух профессиональных предателей принца, двух холопов кровавой Власти, с которой Гамлет борется до последнего дыхания.

### Актеры и их роль в «Гамлете»

Актеры — светлые люди в этой мрачной трагедии. Они — посторонние в этой истории, приезжие гости, их дело — выступить перед хозяевами и поскорее пропасть, удалиться. Но их

«гастроль» — сердцевина драматургии пьесы, важнейший виток пружины сюжета, кульминативный эпизод пока бескровного отмщения.

Люди искусства, они свободны и независимы и от Гамлета, и от Клавдия.

Их пригласили — они выступают. Эльсинор хорошо платит. Вероятно, лучше, чем на площади, или у себя, на стационаре. Но в их лицедействе есть что-то некорыстолоубивое: они играют не за деньги, а в свое удовольствие, хотя от денег не откажутся и по окончании представления поделят гонорар честно, поровну.

Они гибки, красивы и очень энергичны. Они работащи. Их энтузиазм виден со стороны.

Гамлет из их компании. Он был актером и режиссером, что очевидно. Гамлет играл в университетском театре. Теперь они — в «Глобусе», а он томится в Дании, пребывая в отрыве от театральной среды.

Лично мне, начинавшему в студенческом университетском театре, судьба Гамлета близка. Да и сама главная сюжетная линия — отмщение за отца — тоже понятна по-особому, если учесть, что мой отец провел в сталинских лагерях около 18-ти лет.

И еще одно соображение. Правда, не мое, а Бориса Леонидовича Пастернака, размышлявшего о Гамлете в период, когда он делал свой блистательный перевод пьесы Шекспира: Гамлет — прежде всего Актер, Режиссер, Лицедей... Он постоянно играет и разыгрывает — свою любовь, свое безумие и даже саму смерть свою.

С Борисом Пастернаком я полностью, безоговорочно согласен.

Более того, отчетливо чувствуя мифологизированный, прокрученный тысячи раз трагедийный сюжет «Гамлета», с течением времени приобретший характер законченной *притчи*, я готов опробовать в своей театральной постановке несколько иную художественную композицию, переменяв порядок некоторых сцен, но не прибавив к каноническому тексту ничего своего. Можно провозгласить: «У нас будет совершенно новый „Гамлет“. Такого еще не было!» — и это будет ошибкой. Не сочтите за самохвальство, ибо все, что покажется зрителю свежим (дай Бог!), будет опираться на шекспировский замысел и смысл, на Авторский текст, анализ которого в 21-м веке должен быть произведен заново, с учетом множества старых концепций. Только в этом понимании наша версия способна обновить былые взгляды.

В самом деле, если Пастернак прав и актеры — это действительно коллеги принца Гамлета, то почему бы их приезд в Эльсинор не сделать Прологом нашего спектакля? Здесь кроется наш сюрприз, наша трактовка.

Да, да, да, это они, притащив на нашу сцену костюмы и гримы, переоденутся и примут облик *всех* участников представления. Гамлет станет не только устроителем «Мышеловки», но и всей пьесы. Его наставления Актерам пусть будут наставлениями труппе театра «У Никитских ворот», а само вхождение в сюжет трагедии сделается результатом этого мастер-класса. «Мышеловка» как бы продлится как проекция на всю историю, изложенную в пьесе, вся пьеса «Гамлет» будет восприниматься как развернутая вширь «Мышеловка». Это «театр в театре» — суть предлагаемого режиссерского решения, которое даст ракурс происходящему, возведет игру в главный постановочный прием.

Могильщики называют себя «клоунами», многие персонажи считают друг друга «шутами», личины и маски, куклы и двойники — все это из арсенала театра, природа которого игра, прежде всего игра.

Нам следует проакцентировать лицедейское существо трагедии, не имеющей документально-исторической первоосновы. «Гамлет» — пьеса, родившаяся из какой-то другой пьесы, и не одной. Шекспир смастерил свой оригинальный текст, имея перед глазами множество саг и сценариев, разрабатывавших тему отмщения. Само имя Гамлет происходит от Амлета, тоже принца — из исландского эпоса Снорри Стурласона, а затем возникшего под пером датчанина Саксона Грамматика. Затем Томас Кид становится ближайшим по времени предшественником Шекспира, — он пишет в 1587 г. некую «Испанскую трагедию», и это уже текст не для чтения, а для игры, это пьеса, драматургия, включающая в себя все основные сюжетные ходы и признаки дошекспировского «Гамлета». Затем в Германии, уже после Шекспира — в 1781 г. — печатают еще одну версию популярного сюжета: «Наказание братоубийства, или Гамлет, принц Датский». Шоу продолжается! Между прочим, у Шекспира был сын, умерший двенадцатилетним мальчишкой. Его звали Hamlet.

Таким образом, кто что у кого «взял» или «стащил» — вопрос хотя и интересный, но пустой, — мировой театр просто накинусь на эту историю, волновавшую, очевидно, зрителей разных

стран. Но на вершине этого вала оказался, несомненно, один Автор — английский драматург Шекспир. И победа его вышла потому, что он оказался не только драматургом, но еще и поэтом, мыслителем, режиссером, я бы сказал, властителем дум. Общефилософский гуманистический уровень его пьесы, убедительность и заразительность игры и возможность самых высококлассных постановок поставили «Гамлет» на театральном Олимпе. И в конце концов стало ясно: пиши не пиши роман «Гамлет», а пьесу «Гамлет» ничем не перешибешь!..

Это я к тому, что в пересказах и переделках кроется высшая театральность, изменчивая, переливающаяся в разные цвета гармония. Иллюзия «импровизации в пределах заданной композиции» (В.Э. Мейерхольд) целиком зависит от актерского мастерства исполнителей. Все действующие лица в тексте воображаемы, а на сцене обязаны быть живыми. И потому, делая Актеров авторами происходящего, мы как бы замещаем литературного автора в пространстве и времени Зрелища, модифицируем то, чего нет, в то, что есть.

Сегодняшний зритель знает «Гамлета» назубок. Видел фильм. Видел разные постановки в разных театрах.

Зачем ему еще и еще раз идти на «то же самое»?

Мы обязаны предложить нашему зрителю то, что он не видел и не ожидает увидеть.

Выкатившаяся на сцену наша команда Актеров — это те «скоморихи», к коим себя причисляет и принц, это орава лицедеев, которые являются как бы владельцами и рассказчиками известного сюжета. Шутовская манера поведения за кулисами мгновенно преобразуется в самый серьезный тон, как того требует на сцене настоящая трагедия. Но в восприятии зрителей игра превалирует, театральность торжествует.

Но будем помнить: «переиродить Ирода» — значит играть напыщенно, бешено вращая глазами, *показывая* страсти, внешне — так играют мистерии, в провинциальном стиле, рыча и крича, неистово и пусто... Кривлянию и ходульным штампам противостоит игра с достоинством, строгая игра — так сегодня не играют. Сегодня корчат рожи, а не проживают роли. Гамлет — единственный, кто проживает.

И все же необходимо постоянно подчеркивать лицедейское самовыражение истории. Для этого в постановочном решении следует предусмотреть, разработать и реализовать этаким параллельный молчаливый сюжет, рисующий быт актерской ватаги с

соответствующими эпизодами — умыванием, переодеванием, гримировкой, едой и питьем, отдыхом перед выходами, повторением текста («чтобы не забыть»), смотрением в зеркало, «приколами», ужимками, взаимоухаживаниями и т.д. и т.п. «Рассказ с показом» — вот наш жанр.

Монолог Гамлета и монологи в «Гамлете» — особая тема. В музыке их назвали бы сольными инвенциями. Артист, произносящий эти тексты, как бы выходит на первый план, укрупняя смысл и подчеркивая исповедально-импровизационный характер тайного *мышления вслух*. Если этого нет, каждый монолог становится некой глыбой, о которую спотыкается неукротимое действие. Сделать эту глыбу не задерживающей, а, наоборот, помогающей движению — наша задача.

Главный враг монологической формы изъяснения — декларативное исполнительство текста. Артист *читает* с выражением то, что требует произнести Автор, и это пассивный труд, пусть даже честное воспроизведение написанного голосом со сцены. Здесь оказывается главным не драматизм, не второй план (то, что над текстом), не углубления в тайны смыслов, а поверхностная мелодика речи — в лучшем случае, а в худшем — пустая риторика, этаким «словесным поносом».

Чтобы устный монолог получился, его надо *прожить*, надо найти действенные задачи, скрытые в словах, сделать музыку звукоречи средством раскрытия содержания той или иной роли в пьесе.

«Гамлет» дает для этого превеликие возможности.

Его поэтика с помощью монологов раскрывает психологические мотивы поведения персонажей. Эти сольные инвенции выстраивают в пьесе фундаментальные споры, без которых характеры бледнеют, оказываются размытыми.

Оставшись один (акт I, сцена 2), Гамлет произносит свой первый большой монолог, в котором буря и натиск чувств есть результат почти безудержного гнева и негодования. В финале монолога Гамлет буквально ревет и плачет — так играл этот эпизод Дэвид Гаррикс — великий английский актер восемнадцатого века. А как будем *проживать* (не декламировать!) этот текст мы?!

«Быть или не быть» в разных переводах, ищущих идеальный смысл, как бы центрирует проблематику Гамлета. Очень интересно отследить вариативность самой знаменитой театральной строчки, — чему отдать предпочтение, каким словам?..

- «Быть или не быть — таков вопрос» (М. Вронченко).  
 «Быть или не быть — вот он вопрос» (М. Загуляев).  
 «Быть или не быть. Вопрос в том, что благородней...»  
 (Н. Кетчер).  
 «Быть или не быть, — вопрос весь в том...» (Н. Маклаков).  
 «Жить или не жить — вот в чем вопрос» (А. Соколовский).  
 «Жизнь или смерть, вот дело в чем...» (А. Месковский).  
 «Быть или не быть — вот в чем вопрос» (П. Гнедич).  
 «Жить или не жить — вот в чем вопрос» (П. Каншин).  
 «Жизнь или смерть — таков вопрос» (Д. Аверкиев).  
 «Быть или не быть? Вот в чем вопрос» (Н. Россов,  
 Б. Пастернак, А. Радлова).

Как говорится, при всем разнообразии очевидно и некоторое однообразие. Попытки заменить «Быть или не быть» на «Жить или не жить» и даже на «Жизнь или смерть» кажутся нелепыми и корявыми.

Что до меня, я бы в своем спектакле попросил актера сказать эту строку по-английски, без перевода! «To be or not to be. That is the question». И далее — по-русски в переводе М. Лозинского. Хотя и перевод Анны Радловой мне тоже кажется живым и совершенным. Перевод Бориса Леонидовича, конечно же, превосходен. Однако заезжен изрядно, слушается как нечто очень знакомое, уже не раз слышанное. Потому от него придется отказаться. А выбирая меж Радловой и Лозинским, все же беру последнего. Он хорош и своей академичностью, и страстью, и юмором (это качество будет чрезвычайно важно в моей постановке).

Итак, решено. Перевод М. Лозинского.

Монолог есть зонг. Это некое вывешивание флага, когда персонаж не выдерживает своего молчания и открыто демонстрирует свои переживания и мысли. В нем условная природа (человек говорит будто сам с собой!) утверждается театрально, — зритель верит сказанному, которое в бытовых житейских условиях не говорится, вслух не произносится, но погруженное в контекст действия необходимо выражает персонажа. Представим на секунду Гамлета без «Быть или не быть». Это будет жуткая потеря. Ибо человеческая фактура образа окажется абсолютно вне шекспировской доктрины жизни и смерти.

В чем же секрет воздействия монолога на зрителя?.. И как обеспечить синкретизм звука и букв через интонацию и ритм?.. Какие технологические приемы следует знать Актеру, играющему (не только произносящему монолог)?

Даю всего три совета.

Первое. Надо освоить в монологе *отчуждение* от образа, при- дать персонажу воображаемого партнера, — им лучше всего бывает зрительный зал. Обращение в зал с личным, тайным, сокровенным превращает монолог в диалог, — и сразу вырастет драма, текст обретет посыл (поймут меня или не поймут!), при котором четвертая стена разрушится и тайное станет явным. Образ словно двоится. Один — молчащий, хранящий сокровенное — передает другому право говорить от своего имени и имени Автора, и этот второй образ объясняет, комментирует, распознает то, что думает и чувствует первое «я». Мало вывесить флаг, надо им еще и помахать, чтобы все увидели, всё поняли. Монолог — это откровение.

Далее. Надо разбить монолог на синтагмы, чтобы интонации и паузы содействовали логике и не возникали как случайные, со слуха. Монолог проверяет Актера, который доказывает в нем способность к клокотанию внутренней жизни. Актер группирует слова в нужные ему единства в соответствии с мышлением своего героя. Если мышление путаное, алогичное, поиск синтагм приведет к ускорениям и замедлениям речи. Русский язык здесь будет в помощь, поскольку уже существующая вместе с ним великая своим разнообразием и духом поэзия имеет богатейший опыт ритмичной звуко речи. Если же мышление героя ясное, четкое, даже прямолинейное, синтагмы будут давать естественную чеканную форму, монолог станет монолитом.

И, наконец, третий совет. Монологи нуждаются в подчеркнутой выделенности и во времени — они случаются, когда сюжетное напряжение нарастает, в моменты кульминации, как результат событий и импульсивной игры, — и в пространстве для них хорошо бы организовывать особые точки на сцене, что-то вроде подиумов, светить особым светом, чтобы их значение в общей структуре постановки стало заметным, не пропало. Так создается своего рода театральная инвектива, от которой зритель вздрогнет, выпад, акцентированный специальным преподнесением.

Театральность «Гамлета» — в способе подачи этого известного сюжета, а главное достоинство игры — проникновение в глубины содержания, стоящего над сюжетом, превыше сюжета. Вот почему роль Актеров — это главная роль в «Гамлете», не менее главная, чем сам Гамлет.

**Сценографическое решение**  
(художник Александр Лисянский)

Земля и небо... Действие между небом и землей.

Две плоскости.

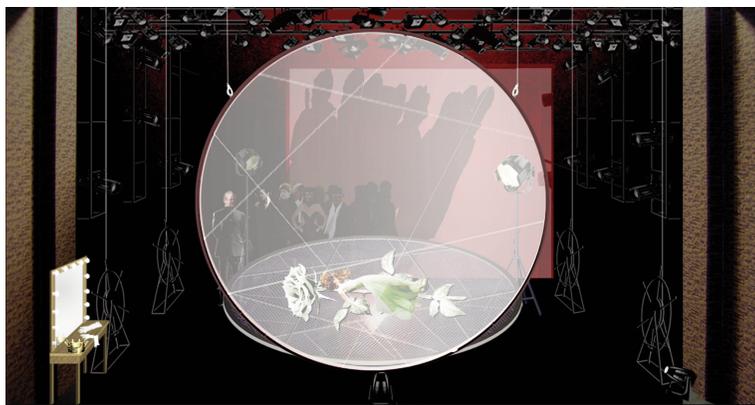
Обе подвижны и прозрачны. Берущие свет и цвет. И пропускающие лучи, то есть сетки.

Нижняя плоскость, олицетворяющая земную твердь, постоянно качается, персонажи оказываются то наверху, то внизу плоскости, своим весом регулируя возникающее на глазах положение.

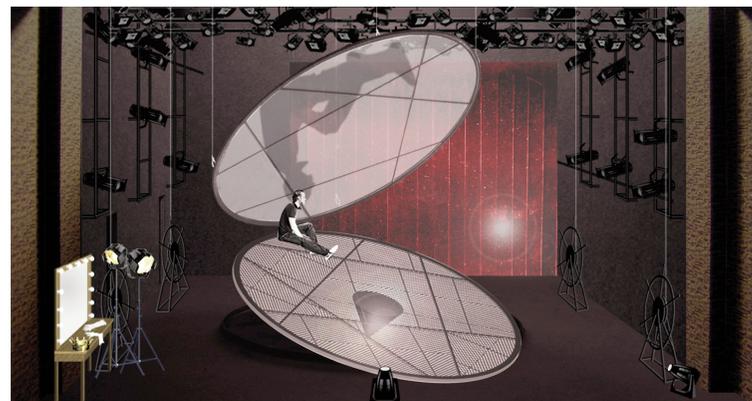
Сетка позволяет давать дымы и огненные вспышки из «ада», постоянное воздействие которого — на протяжении всего спектакля. Этот образ основополагающий — зыбкость, физически ощутимая нетвердость поверхности, под которой дышит дьявольское подземелье. Саша называет ее «пуговицей».

А сверху другая (оппонирующая нижней) плоскость, то снижающаяся и почти касающаяся «земли», то воспаряющая к колосникам — «небо». Оно может использоваться и как экран для проекций.

Темная и светлая фактуры отражают друг друга и взаимодействуют. Симметрия мнима, она то и дело проявляется как глаз раздражающая противоположность. Диспропорции угрожают гармонии, но манят своим мистическим видом и несообразием и неуравновешенностью.



*А. Лисянский. Эскиз декорации*



*А. Лисянский. Эскиз декорации*

Между «небом» и «землей» — Эльсинор. Точнее, образ Эльсинора — замка и одновременно символа и носителя Системы, ее идеологии безнравственности и несвободы. Неустойчивость «пуговицы» символизирует неустойчивость «земной тверди» под ногами грешников.

Важно найти правильное цветовое решение. Напрашиваются серые тона, но мне скорее видится белесая, отливающая начищенным металлом гамма. И — пыль, серебристая, не дающая дышать, противная.

Необходимо снять с нашего «Гамлета» налет красоты и вульгарной романтичности, так прилипчиво окрасившей штампы шекспировского стиля. Этот флер преодолим уходом в строгость, в мистику и загадочность темных пятен, которые должны казаться дырами, — из них, из их глубины, возникают, в них пропадают персонажи.

Эльсинор — логово монархии, чья каменная и металлическая напыщенность и роскошь есть та самая «мишура», о которой со смехом и издевкой отзывается Гамлет. Образ Эльсинора пугающе глобален, его многозначительная весомость и неприступность должны навевать тревогу и страх. Ощущение лабиринта, от стены к стене и у потолка огромные паутины, в которых кладбищенствуют какие-то мошки. От ступенек отламываются камни. Никчемные надолбы — по периметру и холод, холод, ощущение чуждого жизни севера.

Когда происходит пушечный выстрел, с потолка и стен от сотрясения сыплется штукатурка. Трон — облезлый, старый, шатающийся... Из щелей по Замку время от времени летают какие-то черные птицы, бесшумные, стремительные, злоеющие.

Все это вместе взятое приводит к выводу: в Эльсиноре нельзя жить.

Призрак шастает где-то по крыше, отбрасывая двоящиеся тени. Мертвечина во всем и всюду.

Несколько тяжелых, изначально подвязанных занавесей, меняющих форму и неподвижных, произведут визуальный эффект «театра в театре».

Фонари и микрофоны-усилители по всей сцене. Дадут временной акцент.

Поворачиваются Актерами, куда надо в данный момент.

Их роль и функциональна, и декоративна одновременно.

Из мебели на нижней качающейся плоскости только трон, у которого почему-то сломана одна ножка.

Тема Офелии — огромный цветок. Он же гробовое ложе для нее. Спускается с неба и уходит к небу.

Множество, как я уже отмечал, разновысоких и разновеликих бокалов и кубков — по всей сцене, стоящих и опрокинутых — образ непрекращающегося пьянства в Эльсиноре.

Еще одна декорация — огромная Мышеловка. Действующая. Придавливающая Клавдия и Полония.

Очень полезно для визуальной эффективности зрелища иметь глубину сцены — для длинных выходов и мизансцен.

Например, для финального появления армии Фортинбраса, учиняющей Эльсинору разгром и кладушей трупы на помост вовсе не для торжественного похоронного почитания, а наоборот — для позора и надругательств.

Черная сила насилия побеждает в «Гамлете», и наш «Гамлет» должен осуществить этот образ.

Визуально надо взломать поверхности, обнаружить огромные дыры в плоскостях — рваное «небо», вздыбленная «земля», обвисшие занавеси...

Апокалиптическая картина трагедии всего мира, всего живого.

Глубина сцены должна получить значение Прорвы.

Туда уносят Гамлета, там исчезают остальные.

Впечатление всеобщей гибели и обвала дает опустевшая, абсолютно безжизненная сцена.

И только тень Призрака появляется снова и «величаво» вышагивает в занебесье.

Затем тени множатся. Их безмолвный парад заканчивает великую трагедию.

### Действующие лица и исполнители

Несколько слов о каждом.

*Клавдий, король Датский.*

Отталкивающе красив. Улыбчив и прекраснородушен. Обаятельный мужлан лет 50-ти, полный сил и со своей грацией. Вальяжен. Низкий бархатный голос. Бывший герой-любовник. Импозантен, аристократичен, но во взбешенном состоянии бывает груб и теряет обаяние. Яд в перстне. Опасность — окаринатурить образ.

*Гамлет, сын покойного и племянник царствующего Короля.*

Первому исполнителю роли Гамлета актеру Бербежджу из «Глобуса» было 34 года. Это ни то, ни се. Ни молодой, ни старый. Иногда Гамлет — юноша, окончивший Университет, не по годам зрелый. Иногда же эту роль играет возрастной актер, опытный мастер.

Сам принц жалуется на свою «комплекцию», на свою «неловкость», а Королева-мать говорит о сыне прямо: «он тучен и одышлив». Если бы все театры мира, поставившие «Гамлета», следовали этим характеристикам, боюсь, пьеса не стала бы такой легендарной. Нет, успех ей гарантировали во многом артисты с ампула «героя-любовника», и только в наши времена находились исполнители, имеющие и другие данные: интеллект, юмор, неординарную благородную внешность, болезненность внутреннего мира, взрывчатый темперамент... Рюкзачок.

Мой Гамлет в добавление ко всему очень сильный, на нерве, человек. Артист по природе своей. С амбициями, полетом фантазии, но даже на краю пропасти сохраняющий честь и достоинство. Становится зверем, если нарушается этика, торжествует несправедливость.

*Фортинбрас, принц Норвежский.*

Юный головорез. Завоеватель. Победитель. Символ войны и вооруженного массового насилия.

*Полоний, ближний вельможа.*

Зрелого возраста, плешивый лицедей. Оплот государственности в жутких пространствах Эльсинора. Демагог и пройдоха на высокой должности.

На роль требуется умный, чрезвычайно характерный актер. Не карикатурить.

*Горацио, друг Гамлета.*

По мнению многих исследователей, Горацио — бедный студент. И то, что принц, то бишь член королевской семьи, дружит с этим хиппующим нищим — свидетельство высоты Гамлета, который еще в Виттенберге был прост и доступен в общении, не кичился своим происхождением и был, как говорится, таким, «как все». Достойное поведение!.. Дружба, крепленная интеллектом, проверенная общежитийным духом студенческого братства.

Матерый книжник-интеллектуал. Долговязая фигура. Очкарик в перчатках. Заплаты на локтях. Что-то от хиппи или битников. Италияшка на Севере, в Дании. Чужой всем, кроме Гамлета. Трезвенник и созерцатель. «Бедный студент», которому Гамлет поручает рассказ о себе.

*Лаэрт, сын Полония.*

Молод, дик и необуздан — по возвращении из Франции, где его натаскали в боях на рапирах. Он жаждет отомстить Гамлету, будучи физически сильнее. Подымает мятеж, который с трудом гасит Клавдий. Похож на оголтелого рейнджера. Но погибая, ведет себя по-рыцарски, прощая противника.

*Вольтиманд и Корнелий.*

Служебные фигуры из отряда Клавдия и Полония. Их можно использовать и как вельмож, и как слуг. Они — невысокого ранга и всегда под рукой начальства.

*Розенкранц и Гильденстерн.*

Этакие сотрудники спецслужб Эльсинора. Кадры, которые решают все. Близнецы. Работают синхронно, как автоматы. Пластика марионеток. Шаржированные фигуры.

*Озрик.*

«Мошка» — и этим все сказано.

*Могильщики.*

Эти роли — трагикомические. Для двух самых «смешных» актеров труппы. Сочность и соленость народного юмора с черноватым оттенком. Пьют, веселясь.

*Гертруда, королева Датская, мать Гамлета.*

Пышногрудая сексапильная дама послебальзаковского возраста. Пьет. А когда женщина много пьет, всем становится немножко стыдно за нее.

Усталый вид. Надоело все — быть вдовой, любовницей, матерью. И даже королевой.

*Офелия, дочь Полония.*

Хрупкая девочка. Щепка типа Твигги. С выпученными глазами и размахом рук-крыльев. Наивность делает ее глупышкой. Невинность делает ее обаятельной. Природная жертва. Несамостоятельна. Инфантильна. Раненая птичка, вкусившая наркотик и упавшая с дерева.

*Актеры — все участники.*

Группа «Убийство Гонзаго» (10 человек)

Пудра. Парики. Шарфики. Маски. Плащи. Костюмы.

Бутыли. Тазы. Зеркала. (Разминка.)

Пролог — псевдопафосный тон. Ложная патетика. Театральщина.

Два могильщика — пьяницы, шуты, бомжи, философы без образования.

Луциан — яд в ухо. Трагикомический злодей.

3 пантомимистки — служительницы Эльсинора. Свита.

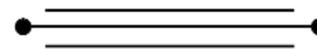
Фортинбрас — юноша, несущий кровь и смерть якобы во имя справедливости.

Озрик — распорядитель на состязании. Знак Эльсинора.

Призрак — человек с того света. Тень. Ирреальное *Оно*. И при этом явь.

*Р.С. Этот текст написан до начала работы, до первой репетиции, до «застольного периода». Он носит подготовительный характер, содержит поиск смыслов и форм. Это «заметки для себя» при чтении пьесы. Сигнал к более подробному разбору. К неминуемо более глубокому, оригинальному вниканию в авторский массив, когда начнется реализация. Сейчас это, по словам Питера Брука, только — «предчувствие театра», первый шаг к реализации. Окончательное решение, надеюсь, проявится лишь на премьере. Так что...*

...Продолжение следует...





А.Г. Тышлер. Гамлет. 1963



# ЕДИНАЯ ИНТОНОЛОГИЯ

*Метрадь шестая*

ОБЩЕСТВЕННАЯ АКАДЕМИЯ ЭСТЕТИКИ И  
СВОБОДНЫХ ИСКУССТВ  
КОМИССИЯ "ИСКУССТВО И ДУХОВНАЯ ЖИЗНЬ ОБЩЕСТВА"  
НАУЧНОГО СОВЕТА РАН

Единая Интонология



Круглый стол

МЫСЛЬ

И

пауза

Москва  
03.12.2014

*Освещаемое в данном выпуске «Академических тетрадей» заседание круглого стола «Мысль и пауза» предполагает введение в теоретическое пространство единой интонологии понятия ПАУЗА в качестве категории.*



Т.Я. Радионова

## Мысль и пауза

### 1. Введение

Предлагаемое рассмотрение феномена паузы в ее отношении к мысли выявляет значение и роль паузы в процессе мыследеятельности. Результат рассмотрения расширяет представление о природе бытия мысли и тем самым обнаруживает сущностные — онтологические — свойства паузы, вследствие чего понятие паузы вводится в систему интонологического<sup>1</sup> аппарата в качестве категории.

\* \* \*

Пауза — объект пристального наблюдения во многих областях современного знания. Внимание исследователей обращено к смысловому потенциалу паузы, что говорит о ее значимой роли в процессе восприятия смысла. В результате интенсивного изучения феномена паузы выделяются ее многообразные типы: логическая, психологическая, физиологическая, инверсивная, ритмическая, межсловесная, эмоциональная, грамматическая и др.

<sup>1</sup> Единая интонология — наука самопознания мысли. См.: Радионова Т.Я. Единая интонология: теория интонаре — теория бытия мысли // Академические тетради. Вып. 13. М., 2009. С. 15–49.

Вместе с тем в этом широко развернувшемся творческом пространстве, все более тяготеющем к именованию себя *паузологией*<sup>1</sup>, сложилось устойчивое теоретическое противоречие. Исследователь феномена паузы всегда, как и должно, апеллирует к смыслу — к творчеству мысли в периоде молчания, но автором результата, как правило, предстает не мысль, а собственно пауза. В этой инверсии пауза становится активным субъектом мыслительной деятельности: «несет смысл», «ожидает» и «порождает ожидание», «говорит» и «красноречиво говорит», «имеет цель» и т.д. и т.п. Подобную инверсию можно отметить у многих, и даже у великого Станиславского. Известно, что, работая с актером, он добивался выразительного, осмысленного молчания — то есть взаимодействия паузы с мыслью, к чему относится знаменитое «держат паузу». Но в процессе описания у Станиславского пауза опять-таки обретает статус субъекта и характеризуется как активная, богатая внутренним содержанием и т.д.

Это противоречие, в котором пауза взяла на себя функции мысли<sup>2</sup>, породило парадокс активной паузы. Несмотря на такое внимание в развернувшемся вокруг нее исследовательском пространстве, сущность феномена паузы не определена, она до сих пор рассматривается только в своем формальном значении — перерыва в речи, музыке и движении.

Единая интонология предлагает инструмент разрешения этого парадокса. Предваряя изложение концепции, следует зафиксировать, что субъект подлинной деятельности — не пауза, а мысль: пауза очевидна своим молчанием, а невидимая мысль — своей активной деятельностью в этом периоде молчания. Мысль и пауза единораздельны в своем бытии.

Как же и благодаря чему разрешается парадокс активной паузы в единой интонологии?

<sup>1</sup> Этот термин, предложенный в 1965 г. американским ученым О.И. Тоси (в не опубликованной диссертации «Методика акустической сегментации непрерывного звучания на паузы и сигналы и измерения продолжительности сегментов»), получил широкое распространение с начала 1980-х гг. благодаря статье Д. О'Коннела и С. Коваль «Паузология» (O'Connel D.C., Kowal S. Pausology // Computers in Language Research 2 (19), 1983. P. 221–301).

<sup>2</sup> Пауза — «временная остановка звучания, в течение которой речевые органы не артикулируют, и которая разрывает поток речи. Пауза — это молчание» (Кузнецова Т.Б. Педагогическая риторика. Ставрополь, [б.г.]. [Б.п.]). Но молчание тоже может быть выразительным и значимым: пауза выражает смысл. Отсюда может следовать другой вывод, если обратиться к такому примеру: люди, которые быстро говорят, не нуждаются в паузах, чтобы помыслить слово, несущее смысл, — именно об этом сказано в пословице «За твоим языком не поспеешь и босиком».

## Концепция

### 1. Мысль

#### 1.1 Что есть мысль?

*Существует только вечное и неизменное Бытие, тождественное мысли.*

*Парменид*

Мысль — метакатегория единой интонологии, фиксирующая разумную целеполагающую деятельность бытия, всекосмическая духовная энергия которого находится в процессе постоянного интонирования (произнесения) себя конечной формой разумной жизни, явления своей энергии материальной формой — мысль-формой: от насекомого до звезды (Эйнштейн), от человека — до его слов, жестов, плодов физического и духовного творчества. Бытие человеком мыслится.

#### 1.2 «Как мыслит мысль»

Основополагающий термин самопознания мысли в единой интонологии — глагол *произносить*, латинский аналог которого — *intonare*. Позднелатинский инфинитив сохранил в себе формулу древнего знания ИН-ТОН-АР(е)<sup>1</sup>. Формула отражает фундаментальный период становления мысли человека в его целостном бытии — духовном и физическом.

Компоненты формулы:

- «ИН»(лат. *in* — «находящееся в») — вдох мыслящей души энергии макрокосма;
- «ТОН» (гр. *tonos* — «напряжение, натяжение») — мыслетело души — напряженное, творческое;
- «АР»(е) — выдох, творческий результат: мысльформа-интонация<sup>2</sup>.

Природа бытия мысли органическая, мысль — дышит: дыханием мысль человека включена в «бытие, тождественное мысли» (Парменид).

Таким образом, в пространстве микрокосма человека мысль осуществляет творческую целеполагающую деятельность, которая обусловлена телесной формой ее бытия: мысль ощущает свои

<sup>1</sup> О переоткрытии термина «интонаре» и выявлении в нем формулы становления см.: Радионова Т.Я. Театр мысли древних. Египет // Академические тетради. Вып. 13. М., 2009. С. 131–148.

<sup>2</sup> Термин-дуплет единой интонологии: интонация — духовный облик мысль-формы, вибрации души которой настраивают на извлечение смысла мысль-формы. См: Радионова Т.Я. Единая интонология.

действия телесно и, ощущая, являет логический результат чувственного постижения мира.

Мысль — одновременно автор творчества и творческий исполнитель: она — мыслящая душа и действенный инструмент ее (души) замыслов.

## 2. Пауза

### 2.1 Онтология паузы

Точно так, как вдох несет физическому телу жизненную энергию, точно так же он оплодотворяет мыслетело энергией мыслительной субстанции бытия. И в том, и в другом случае вдох завершает себя паузой. В пределах паузы — фрагмента макрокосма — происходит адаптация мыслительной энергии микрокосма к мыслительной энергии макрокосма: мыслительное вещество вдоха обретает напряженную плоть — тонус — внутренней жизни мыслящего субъекта, его мыслящей души. Рожденный в этом пространстве замысел интонируется вовне на этапе выдоха. За выдохом снова следует пауза, снова являя собой безмолвное присутствие изначального бытия — бытия в молчании.

Однако наблюдение места и роли паузы в пространстве периода становления мысли обнаруживает не только то, как «умное бытие» (Мамардашвили) через нее нас в себя включает, но дает возможность рассмотреть, какова ее роль в постоянной целеполагающей деятельности.

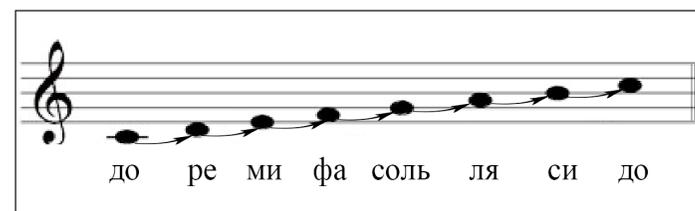
### 2.2 Пауза — неотъемлемый элемент стратегии мысли

Период становления — *intonage* — дискретная величина творческой жизни мысли. Ее целеполагающее движение предстает очевидным, реальным — звучащим либо визуальным — результатом каждого периода становления. Результаты едины в своем невидимом напряжении, которое несет сокрытая энергия мысли. Это единство видимо-невидимого движения мысли возможно потому, что время паузы каждого завершеного результата становления — время мысли для очередного погружения во внутреннее виртуальные истоки своего творчества. Восстанавливая здесь творческую силу, мысль возвращается в реальное, очевидное пространство несения смысла, представая интонацией слова, жеста, музыки. В целеполагающем континууме мысли пауза окзывается между результатами двух периодов становления — между причиной и следствием: причиной перерыва мыследеятельности для внутреннего творческого погружения и следстви-

ем — результатом, который добыт мыслью в момент паузы. Сама же пауза, находясь в границах результатов завершённых периодов, обретает пространственно-временную протяженность: протяженность перерыва в молчании.

Стратегия паузирования мысли может быть представлена наглядной моделью, если обратиться к лаконичной, точечной форме фиксации каждого результата движения мысли — визуальной нотации, в которой каждый звук означен нотой.

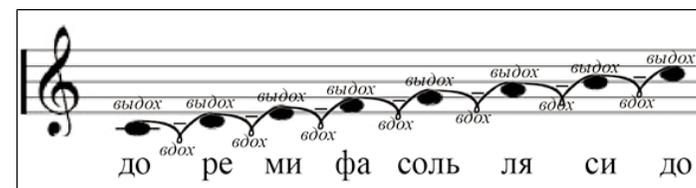
*I. Схема целеполагающего звукодвижения, в котором имманентное движение мысли единит каждый предшествующий результат с последующим.*



*II Схема: пауза — стратегия мысли в реальном процессе мыследеятельности*

*На мысли, дышащие силой,  
Как жемчуг нисжутся слова.*

*Лермонтов*



- Вдох: исток становления мысли.
- Выдох: результат становления мысли.
- Пауза, знак «—»: время молчания, остановка реального мыследействия.
- Знак «∩»: погружение мысли во внутреннее пространство истоков своего становления и возвращение в реальное пространство мыследействия на выдохе.

Таким образом, мысль в пространстве молчания погружается во внутреннее, виртуальное бытие мыслящей души: погружается в целях формирования смысла, который по возвращении в реальность оплодотворяет континуум прерванного мыследействия.

Каково же восприятие виртуального творчества мысли в пространстве паузы?

### 2.3 Восприятие мысли в пространстве паузы

Если для мысли автора целеполагающего мыследействия пауза — время творчества, то для мысли воспринимающей это пространство молчания есть пространство напряженного ожидания, в котором она подключается к невидимой линии внутреннего результата творимого автором мыследействия.

Самовыявление авторской мысли несет навстречу воспринимающей мысли вибрации мыслящей души. Этот невидимый процесс откровения мысли интенсивен, но не очевиден в процессе восприятия, так как порог чувствительности человека перекрывает возможность фиксации восприятия сокрытого мыследействия. Однако лабораторный аппарат зарегистрировал акустический фон в этом пространстве, доказав тем самым реальность воздействия вибраций<sup>1</sup>. Таким образом, пауза есть пространство молчания, в котором воспринимающая мысль, находясь под чувственно познаваемым воздействием вибраций, безмолвно настраивается авторской мыслью на ожидание результата<sup>2</sup>. Именно этот период интенсивной работы авторской и воспринимающей мысли можно описать словами В.А. Жуковского: «и лишь молчание понятно говорит»<sup>3</sup>. Иными словами, говорит мысль, а не пауза.

Однако схематически представленный органический процесс мыследействия существует в разных масштабах. Человек транспонирует его в универсум всей культуры, в котором место и роль паузы в мыслительном процессе неизменны, но стратегия паузирования различна: облик и время пауз — облик и время присут-

<sup>1</sup> См.: Каспарова М.Г. Восприятие паузы. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата педагогических наук (по психологии). М., 1964.

Вслед за психологом можно сказать, что этот интенсивный, но безмолвный момент является не «нулевым явлением», а «материально, чувственно познаваемым» (с. 13).

<sup>2</sup> Ср.: «Человека можно научить ориентироваться в интервалах времени, длительность которых меньше критического времени возникновения осознанного адекватного образа объекта» (там же, с. 13).

<sup>3</sup> Жуковский В.А. Невыразимое // Собр. соч.: В 4 тт. Т. 1. М., 1959. С. 336.

ствия инобытия — задаются мыслью исходя из контекста мыследействия, его среды и жанра. Так в пространстве письменного текста пауза поселяется мыслью в интонациях знаков препинания; в театральном искусстве она — пустое пространство, сцена, где происходит зрелище (theatron) мысли автора, подключающего зрителя к высоким смыслам бытия. Но пустой лист бумаги и чистое полотно художника — тоже пауза-сцена, на которой начинает жить творческая мысль художника. Пауза как изначальное пространство жизни человека — постоянный период сакрального действия, закрепившийся в культах молчания и народных традициях мира. Вокруг этого пустого пространства люди водят веками хороводы, танцуют и воспевают свое духовное единство.

\* \* \*

Пауза — элемент фундаментального периода становления мысли человека.

Пауза — фрагмент изначального бытия в процессе мыследеятельности человека, онтология которой предстает в двух измерениях:

- включения мысли в бытие (вдох),
- остановка реального мыследействия для восстановления творческого потенциала — выдох.

Пауза — органическая стратегия бытия мысли, она — условие ее творческого самоосуществления.





М.Г. Каспарова

## Восприятие речевой паузы

**А**декватное восприятие устных речевых сообщений — необходимая предпосылка успешного вербального общения между людьми. Восприятие речи — это сложный психический процесс, связанный с культурой человека, его знаниями и прошлым речевым опытом. Известно, что при восприятии речи человек прогнозирует вероятностную модель воспринимаемого речевого сигнала (А.Н. Леонтьев, Е.П. Скрипник, И.М. Фейгенберг и др.) и возникающее в результате этого опережающее отражение речи (П.К. Анохин) ускоряет его восприятие в случае, если сигнал действительно построен по ожидаемой модели, и затрудняет восприятие, если структура сигнала нарушена и возникает ситуация рассогласования (И.М. Фейгенберг).

В этом плане представляет интерес восприятие паузы в устной речи. В психологии речи и лингвистике до сих пор нет общепринятого определения понятия «пауза». Чаще всего паузу отождествляют с перерывом, остановкой в речевой фонации. Однако имеются факты, которые ставят под сомнение такое понимание речевой паузы. Известно, что глухие взрывные согласные состоят из перерыва (выдержки) и взрывной части, причем длительность перерывов может достигать до 100 мс и

более. Но в процессе общения эти перерывы в речевых звуках не только никогда не воспринимаются как паузы, но человек их даже не слышит, поскольку, согласно языковой норме, их не должно там быть! Между тем перерывы такой и даже меньшей длительности, но помещенные между словами или синтагмами, легко воспринимаются как паузы, т.к. такая их локализация не противоречит языковой норме. Наблюдается и противоположная картина: человек «слышит» паузу при отсутствии какого-либо перерыва в звучании. Таким образом, восприятие паузы не всегда совпадает с физическим перерывом звучания, а перерыв звучания не всегда создает у слушающего впечатление паузы.

В.А. Артемов высказал предположение, что пауза, подобно ударению, является *воспринимаемым феноменом* на основе осмысления человеком физических свойств интонации и его отношения к смысловому содержанию речи и семантическому строю языка общения. На этой концепции В.А. Артемова была построена наша работа<sup>1</sup>, целью которой было изучение закономерностей восприятия речевой паузы. Нами были приняты следующие рабочие определения паузы:

- *перерыв*, или временной интервал, чисто физическое явление, представляющее собой отрезок времени, не заполненный фонацией, т.е. имеет место отсутствие звучания;
- *психическое явление*, образ, соответствующий осознанию прекращения речевого звучания (т.е. образ тишины); функция паузы — членение речи соответственно ее смысловому содержанию.

Для того чтобы измерить влияние языковой системы на восприятие речевой паузы, следовало создать такие условия перцепции, при которых расположение перерывов в речевом сигнале не соответствовало бы языковой норме, и проследить, насколько их восприятие отличается от восприятия аналогичных перерывов в неречевом сигнале.

Исследование проводилось на материале восприятия временных микроинтервалов (25, 50, 100 и 200 мс), помещенных в гласные звуки односложных слов типа «бак», «сад», «мак» и пр. Предполагалось, что вариации по длительности искусственно созданных перерывов в словах позволят определить пределы ком-

<sup>1</sup> См.: Каспарова М.Г. Восприятие паузы. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата педагогических наук (по психологии). М., 1964.

пенсирующей силы образа слова, сложившегося у человека под влиянием его речевого опыта.

Результаты эксперимента показали, что помещенные в слова перерывы длительностью в 25, 50, 100 и 200 мс не были услышаны соответственно в 51, 34, 18 и 4% случаев. Аналогичные же временные интервалы в неречевом (тональном) сигнале были восприняты в 100% случаев. Действие словесного стереотипа, естественно, с увеличением длительности перерыва ослабевает и на интервале в 200 мс его компенсирующая сила оказывается почти исчерпанной: испытуемые указывали, что в слове звук на некоторое время исчезает, т.е. они слышали паузу. Итак, проведенные опыты позволили измерить влияние языковой системы на восприятие паузы. Было показано, что восприятие перерывов звучания до 150 – 200 мс определяется не столько их длительностью, сколько природой сигнала.

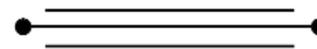
Восприятие паузы *при непрерывной фонации* связано с интонационным контрастом ее компонентов (по частоте, темпу, силе) и встречается только на стыке синтагм, «выражающих смысловое целое в процессе речи-мысли»; оно может «состоять из слова, словосочетания и даже группы словосочетаний» (Л.В. Щерба). Восприятие интонационных контрастов как паузы в речи определяются не только и не столько ее физическими характеристиками, сколько смысловым содержанием речевого сообщения. Всякое несоответствие в этом плане компенсируется звуковыми образами – эталонами, выработанными у человека в речевой практике. Например, если слоги на стыке синтагм не контрастируют (в русском языке, например, по длительности), а сильно выделенным оказывается первый в первой синтагме слог («Жен /щины без ума от него!) то, как показали опыты, происходит «смысловая поправка», и пауза слышится все-таки на стыке двух синтагм.

Парадоксально, но можно сказать, что человек научается не слышать то, что есть в действительности, и слышать то, чего нет. Такая относительная «независимость» от физической организации внешней среды есть результат развития второсигнальной корковой деятельности, организованной системой языка и речевой деятельностью человека. Эти выводы могут быть использованы в обучении ориентации в принятии речевых сигналов, для развития выразительности речи, в психоакустике и т.д.

А пауза — это молчание и взрыв, разрушающие целое и создающие смысл целого. Пауза — сильное речевое средство выраже-

ния мысли, поскольку она стимулирует слушающего к осмыслению процесса, ибо создает ситуацию ожидания.

Т.Я. Радионова определяет паузу как «стратегию мысли». Мы бы добавили: ее смысловое содержание детерминировано контекстом общения и жизнедеятельностью индивида в целом.





А.К. Руденко

## Мысль. Пауза. Многоточие

Единая интонология как «наука мысли о мысли» ставит своей целью объединить разные области знания и создать междисциплинарное поле, отражающее универсальную природу бытия мысли<sup>1</sup>. С этой целью исследовательское пространство интонологии рассматривает паузу в ее отношении к мысли. Согласно наблюдениям Т.Я. Радионовой, пауза есть стратегия мысли. Через паузы мы расширяем наши представления «о напряженном движении энергии мысли, творящей смысл»<sup>2</sup>.

Формой представления мысли является текст. Мысль «исследует все, что ею выражено, и все средства, которые ее выражают», она «изучает все „поверхности“ результатов своей работы: тексты, структуры, формы, системы, знаки...»<sup>3</sup>. Именно поэтому все элементы текста являются потенциальными носителями *с-мысли*. Пунктуационные знаки — не исключение.

«Паузация» и пунктуация — два разных мира. Они взаимодействуют с интонологией, психологией и лингвистикой, логикой, теорией вероятностного прогнозирования и теорией информа-

<sup>1</sup> Радионова Т.Я. Единая интонология: теория интонаре — теория бытия мысли // Академические тетради. Вып. 13. М., 2009. С. 15–49.

<sup>2</sup> Там же. С. 21.

<sup>3</sup> Там же. С. 16.

ции. Они сосуществуют в едином мыслительном пространстве. Паузы и знаки препинания взаимодействуют в пространстве текста. Но какова природа этого взаимодействия? Показать взаимодействие паузы и знака препинания в отношении к мысли — исследовательская задача, которую мы ставим перед собой.

При этом в центре внимания оказывается пунктуационный знак «многоточие», передающий «безмолвное движение энергии мысли»<sup>1</sup> и фиксирующий *паузы ожидания* на письме. Проанализируем с этих позиций конечную часть предложения (сегмента, текста).

Многоточие — знак графического усиления смысла: он помогает скрыть мысль, но вместе с тем и наметить перспективу в восприятии и осмыслении текста («Взять бы все да и поделить...»), а предполагаемому решению помогает оказаться несостоятельным: «Я... я... Не знаю... Как сказать...»

Это знак интеллектуального напряжения. В нем может быть припрятана интрига: «Юноша молчал...» А законченность мысли может не соответствовать действительности: «Итак, с конца...».

Знак задумчивости: «А то пишут, пишут...» и незаконченного противопоставления: «Спасибо, но...»

Многоточие — один из активных знаков, пунктуационный фаворит экспрессивных видов текста, прежде всего художественного и поэтического. И.С. Тургенев в рукописи «Стихотворений в прозе» употреблял три вида многоточия: две рядом стоящие точки, три точки и четыре точки. М.Ю. Лермонтов систематически употреблял отточия в две, три, четыре, пять, шесть, семь или даже восемь точек. У Ф.И. Тютчева число точек в многоточии доходило до пятнадцати. Н.А. Добролюбов же, наоборот, уменьшал их, сокращая до двух<sup>2</sup>.

Представляется, что именно так писатели XIX в. интуитивно пытались знаком препинания передать работу мысли, творящей глубинные *с-мысли*, а количеством точек указать на переживания во времени и длительность паузы в ожидании продолжения.

Интеллектуальный читатель в своем внутреннем стремлении к чему-то еще — к тому, чего нет, — всегда находится в ожидании полноты и «настраивается» на продолжение.

«Настроенность сознания», т.е. ментальная готовность субъекта к получению некоторой информации, — это отнюдь «не то внутреннее состояние, которое как-то отмечается субъектом, в

<sup>1</sup> Радионова Т.Я. Указ. соч. С. 20.

<sup>2</sup> Пастухов В. Знаки препинания. <http://www.proza.ru/2012/11/19/317>.

котором человек отдает себе отчет». Данное ментальное состояние «вообще не фиксируется субъектом», подобно тому как «в сознании в нормальном случае не фиксируется процесс порождения высказывания»<sup>1</sup>.

Мысль творит в паузе, наполняя ее своим внутренним дыханием. Она берет паузу с тем, чтобы сформировать ожидание. Сигналом для вхождения в паузу ожидания на письме и служит пунктуационный знак.

А какие витрины! Какие шелка, шляпки, готовые костюмы, духи, драгоценности! Как элегантно одета публика! Сколько офицеров-щеголей в новеньких френчах! Все время открываются новые кафе и рестораны! А афиши! Театры, кабаре, концерты! Боже, как хорошо, что снова обыкновенная жизнь! Война — это была болезнь. И весь мир выздоровел. И Россия выздоравливает.

(М. Шишкин. «Венерин волос»)

Содержание после восклицательного знака излагается не столько в направлении своего глубинного раскрытия — этому соответствовал бы знак многоточие как знак смыслового расширения, сколько остается поверхностным, ожидаемым и завершенным.

Откиньтесь назад! — командовал Аркадий Николаевич. — Еще! Еще! Гораздо, гораздо больше! Сядьте как можно удобнее и свободнее! Мало! Слишком мало! Так, чтоб подлинно отдыхать. Теперь посмотрите друг на друга. Да разве это называется — смотреть? Еще, еще меньше! Никакого напряжения в зрачках! Хорошо.

(К. Станиславский «Работа актера над собой»)

Восклицательный знак не закрывает рассмотрение объекта, а напротив, свидетельствует о *многомерности* ситуации. Читатель «настраивается» на восприятие аналогичного, однотипного. «Настроенность» его сознания не меняется. Все происходит в соответствии с «общим принципом нормативного ожидания»<sup>2</sup> («принципом соответствия»<sup>3</sup>).

<sup>1</sup> Урысон Е. В. Опыт описания семантики союза: Лингвистические данные о деятельности сознания. М., 2011. С. 200.

<sup>2</sup> Санников В. З. Русские сочинительные конструкции: Семантика. Прагматика. Синтаксис. М., 1989. С. 163.

<sup>3</sup> Апресян Ю. Д. Основания системной лексикографии // Языковая картина мира и системная лексикография. М., 2006. С. 639.

Однако читатель не всегда получает то, что ожидает. Мысль способна «обмануть» его ожидание и обозначить свое присутствие в паузе через «многоточие»:

Это было двадцать лет назад... А потом? Потом он был ярко счастлив и с такой же силой несчастлив. Но об этом лучше не помнить. Не додумывать ситуацию до конца... А собственно, почему не додумывать... Может быть, как раз взять и додумать до самого конца. И все исправить и выверить по законам его, климовской совести... Может быть, за этим он и вышел ночью впервые за двадцать два года...

(В. Токарева «Кошка на дороге»)

Свойственная многоточию «внутренняя объемная веерообразность построения»<sup>1</sup> приводит к постоянному «переключению» сознания с одного объекта мысли на другой. Такой способ построения предполагает разветвление нескольких смысловых линий, задает каждой из них направление: явно перекрещивающиеся или дополняющие друг друга линии — в соответствии с *нормативным ожиданием*; взаимоисключающие или противопоставленные — в соответствии с *обманутым ожиданием*. Этими свойствами мысль, способная творить и созидать, чувствовать и мыслить, наделяет знак<sup>2</sup>.

Ритм мышления вовлечен в круговорот ожидания: он захватывает чувство читателя и завлекает его в «правильное переживание» (К. Станиславский). При нормативном ожидании перебивов в ритме нет — динамика движения мысли совпадает с внутренними ощущениями читателя. При обманутом ожидании перебивы, повороты, обрывы передают феномены нарушений или даже разрушений ритма из-за непредсказуемых *с-мыслов*, сотворенных мыслью.

Так стратегия мысли в паузе ожидания задает оппозицию «соответствие ожиданию — обманутое ожидание», и шире: «настроенность сознания — переключение сознания».

Обманутое (ненормативное) ожидание связано с нарушением всякого рода стереотипов — стереотипов мышления, поведения, языковых и др. Нарушение ожидания Р.О. Якобсон называет «несбывшимся предсказанием», представляющим собой откло-

<sup>1</sup> Кошевая И. Г. Текстобразующие структуры языка и речи. Изд. 2-е. М., 2012. С. 133–134.

<sup>2</sup> Радионова Т. Я. Указ. соч. С. 16.

нение от нормы<sup>1</sup>. Теоретиком «обманутых ожиданий» Якобсон называет Эдгара По, который «правильно оценил — и в плане метрики, и в плане психологии — ощущение вознаграждения за неожиданное, возникающее у читателя на базе „ожиданности“; неожиданное и ожидаемое немислимы друг без друга, „как зло не существует без добра“»<sup>2</sup>.

Многоточие в названии художественного произведения («Сказать — не сказать...», В. Токарева) или после заголовка в публицистической статье («Дама сдавала в багаж...», «Труд», 26.04.2013) свидетельствует об органической связи с произведением в целом или о дешифровке названия всем текстом. Мы вновь оказываемся в зоне напряженной работы мысли, чья «безмолвная» энергия найдет вербальное воплощение в продолжении после паузы, зафиксированной многоточием.

Стратегия мысли может оказаться сокрытой, не подлежащей дешифровке:

И кошка тоже включила свой моторчик и запела о том, что жизнь прекрасна, несмотря на быстротечность и на бессмысленную жестокость. Несмотря ни на что...

(В. Токарева «Рождественский рассказ»)

Рассказ не завершен, финал непредсказуем. Для того чтобы решить сложный вопрос продолжения, можно воспользоваться данными теории информации, в рамках которой феномен «неожиданности» получает математическую интерпретацию. Количество информации пропорционально ее неожиданности с точки зрения воспринимающего. Чем меньше ее ожидаешь, тем больше ее объем и тем сильнее ее воздействие на читающего<sup>3</sup>. Наибольшую информацию несут нарушения ожидаемого порядка. Им в читательском восприятии соответствует категория «удивления». Читатель удивляется, что данная кодифицированная система несет в себе противоречия, что она окажется многозначной или вовсе не решенной.

На «скрытое» продолжение ориентируют психологи, которые считают, что стремление к сохранению положительных эмоций

<sup>1</sup> Якобсон Р.О. Вопросы поэтики. Постскрипtum к одноименной книге // Работы по поэтике: Переводы. М., 1987. С. 85.

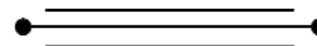
<sup>2</sup> Якобсон Р.О. Лингвистика и поэтика // Структурализм: «за» и «против». М., 1975. С. 202.

<sup>3</sup> Славинский Я. К теории поэтического языка // Структурализм: «за» и «против». М., 1975. С. 269.

диктует активный поиск неопределенности, так как предсказуемость и «полнота информации убивают наслаждение»<sup>1</sup>.

Положительную сторону в непредсказуемом финале находят интонологи. В финальной паузе зарождается процесс «становления мысли», «сокрытой от наблюдения» («лаборатория» мысли), вибрации которой обращены к самой себе. Здесь «исток» мысли. Здесь она «свершается, формируется»<sup>2</sup>. А вот оказаться выраженной или остаться невыявленной, «сокрытой» — это уже решение автора, результат его *за-мысла*.

Мысль зарождается в широких пределах паузы, формирует там ожидание и в соответствии с характером ожидания — нормативным или обманутым — реализуется на письме определенным знаком препинания. Многоточие — маркер глубинных *с-мыслов*, объемности описания и *с-мысловой* незавершенности. Пауза ожидания заполнена дыханием мысли. В ней творит энергию сама мысль. И в этом ее сила.



<sup>1</sup> Симонов П.В. Теория отражения и психофизиология эмоций. М, 1970. С. 162.

<sup>2</sup> Радионова Т.Я. Указ. соч. С. 25, 18.



М.Р. Мелкумян

## О глаголообразующей роли обрыва-паузы в языке

...мы лингвисты молчания...

Евг. Головин. «Моление огню»

**Л**ингвистическая наука имеет дело с речью, и только с речью — со словами, увязываемыми в произносительные периоды.

Язык нам задан: над-дан, до-дан.

Язык — это Логос, да! — Имя Божие, остающееся произносимым, неведомым — заветное Имя.

Язык — прежде речи.

Доскональное рассмотрение речи позволяет наметить, пунктирно воссоздать формулу языка. Речь прошивается чередой, цепочкой морфонема, ею удерживается; морфонеменные сгустки пристают к словесным корням, или радикалам, оформляя их в слова. Морфонема — значимый грамматически, членораздельный звук, и, в отличие от морфемы, морфонема мобильна и обнаруживается, одна и та же, в разных морфемах и словах (словах морфонеменных, так сказать, — словах по определению: местоимения, предлоги, союзы, частицы — они суть части речи вспомогательные). Набор морфонема — это и есть морфемообразующий алфавит.

Формула языка составлена из пары цепочек (сцепленные морфонемами членораздельные выкрики — аморфные радикалы — в каждой из цепочек). Одной из двух *фраз* обеспечивается ориентация в пространстве, а другой — классификационная забота: *вещи* должны быть различены. — Фразы стыкуются. — Освоение горизонтали и вертикали. — Всему живому — сего совокупного мыслительного запаса уже достаточно для полноценного существования.

Общение живым существам обеспечивают органы чувств. Заданные тварям, к созиданию своего мира в отдельных нишах, *фразы* — по предоставленным живности возможностям — назывные. Лапутянские. Зато мысль — по состыкуемому из таковых *фраз* составу — не растечется.

Глагол образуется на стыке означенных фраз — в зиянии — *мостом над бездной*, при наличии связки для пары стыкуемых понятий, в условиях налаженной членораздельности только: лишь в речи, с речью, у человеческих существ, которые благодаря дару членораздельности могут увязать звенья языковой формулы, т.е. парадоксальным образом сделать досель невозможное возможным в новой, иной области существования.

Человеческая среда, таким образом, обретает новый род материи: материю идеальную, языковую, базу дальнейшего прогресса — великих наших достижений и бед.

Выходит, в основании нашего, людей, мира имеем также и паузу. Ибо формула языка оборачивается определением времени: заданием цезуры, зияния в пространственном контексте. В языке вообще — по всеобщей для живых существ языковой способности — зияние, бездна. *Левой фразой* формулы языка может быть описана коммуникация в пчелином улье, плюс правой — в стаде приматов. Те дают нам мед, эти «сибаритствуют». Человек скачком — приобщен к Логосу. Освоил основание жизни существенное, промыслительное — как миссию. Не на земле, но в речи. И речью: пробросив над обрывом-паузой цепочку *членораздельных* звуков. Освоил — глаголением — *тонкую* материю Мысли. Сделав, таким образом, невозможное (с *грубой* материей) вполне возможным.

Итак, в речи — всего лишь пауза. — От цезуры в гекзаметрах Гомера к паузнику Блока, к *тире* Горького. Пустоты в книжных текстах Андрея Белого. Стыки нестыкуемого у Чехова — паузы, заполняющие его пьесы: в размеренном чтении тексты пьес Чехова порой невразумительны, вызывают недоумение. Не отсу-

---

да ли — решающее влияние Чехова на создателей театра абсурда? Но мысль у Чехова в паузах *домысливается, примысливается*, тема разрешается ремой — в молчании: восполняется в восприятии читателя/зрителя.

Совсем недавно было выдвинуто представление о вздохе как мыслительной категории — очередной конструктивный прорыв в русле создаваемой научной дисциплины «единая интонология».

Вздох — и род паузы. Ко вздоху в этом качестве можно присокупить регулярное *эkanie*, паразитные вводные словечки и речения; как реликтовое свидетельство о *зиянии* можно рассматривать заикание. Мысль, таким образом, движется скачками, рывками. Она формируется, преодолевая лакуны — пробелы пауз. Паузы, в свою очередь, напоминают о происхождении человеческой мысли.

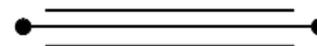
Возвращаясь к заявленной теме и завершая ее. — Разумению животных подданы оба цепочных звена формулы языка, левое и правое в совокупности. Они обеспечивают зверью (рыбам, птицам, червям, насекомым и пр.) умение ориентироваться в пространстве и различать (классифицировать, квалифицировать) объекты окружающего мира. Нет у животных только материальной возможности увязать, сплавить звенья воедино, преодолеть, освоить зияние (разрыв-паузу, цезуру) между звеньями; звери не одарены способностью к членораздельному высказыванию, не владеют тонкой материей речи-мышления. Соответственно и надобности в том для живности нет никакой. Оно само собой в них, через них осуществляется. Можно сказать, что звери *в паузе* пребывают телесно. Состав мысли горней, ими воспринятой (формула языка с зиянием, или паузой-перерывом — Логос), по строгому своему смыслу экологически чист, адекватен акту утверждения жизни на Земле — *чистая* мысль, «безотходная» (парение орла).

Мышление человека с преодолением зияния (увязка фраз-звеньев, связка-глагол) приобретает парадоксальный, творческий характер (с требованием подведения под *связную мысль* новой действительности-реальности, вразрез природной, заданной). И на очередном этапе истории человечества возникает уже насущнейшая необходимость внесения *экологических* поправок в характер цивилизационного прогресса — утверждение собственно науки экологии.

Такова есть для жизни на Земле судьбоносная роль наличия в составе языка (Логоса) паузы-обрыва (зияния). Человеку, полу-

---

чившему дар членораздельного освоения, проговаривания Мысли, представилось и паузу освоить: воздвигнув *мост над бездной*, двинуть вперед время.





К.А. Мичурина

## Роль паузы при изучении иностранного языка

У меня как преподавателя иностранного языка особенно трепетное отношение к паузам. Именно они формируют ритм высказывания, без чего, как показали исследования А.М.Антиповой, невозможно адекватно понять смысл высказывания. При говорении на родном языке мы подчиняемся определенной ритмической организации речи, построенной на четырехступенчатой иерархии: ритмогруппа, синтагма, фраза, фоноабзац (О.П. Крюкова).

А. Friedman и К. Johnson в 1969 г. провели довольно любопытный эксперимент. Они зачитывали предложения с заведомо искаженной «паузацией». Испытуемым (носителям языка) предлагалось прослушать каждое предложение и записать, указав место пауз. Удивительно, но в письменных примерах паузы стояли в положенных местах. Настолько силен оказался диктат ритмической организации речи на родном языке.

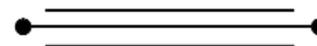
Иначе обстоит дело в период формирования речевых навыков. Это в равной мере относится к детской речи и к периоду овладения иностранным языком. Часто возникают ситуации, когда говорящий «берет паузу», подбирая нужное слово или грамматическую форму в процессе формирования мысли. В подобных ситуациях паузы возникают внутри синтагмы, что затрудняет

восприятие сказанного. При чтении остановки, как правило, случаются перед трудными словами, и как результат нарушается ритмизация текста.

В данной ситуации мы имеем дело скорее с *разрывом*, чем с *паузой*. Мне представляется важным размежевать эти два понятия, хотя цель у них общая – формирование мысли. Но если пауза не нарушает ритма высказывания и позволяет его адекватно воспринимать слушающим, то разрыв затрудняет, а порой полностью блокирует понимание.

Для практики преподавания языков работа с паузами внутри предложений представляется не менее важной, чем работа над интонацией. Легче начинать эту работу по ходу чтения вслух, где индикатором пауз могут служить знаки препинания. Отмечено, что учащиеся редко нарушают паузы между главным и придаточными предложениями. Основные усилия приходится направлять на адекватное употребление (или отсутствие) пауз внутри отдельных предложений. Эта работа должна сочетаться с отработкой ритма в момент произнесения.

По мере усвоения языка и как результат целенаправленной работы над ритмизацией речи *разрывы* исчезают и уступают место *паузам* в их первоначальном предназначении периода мыследействия в молчании.





Л.А. Чвырь

## Пауза: интонация вне звука

В нашем междисциплинарном семинаре моя традиционная линия — рассмотрение интонации *вне звука и слова*, т.е. интонации, которую несут в себе материальные артефакты (например, костюм или жилище человека). По форме и содержанию паузы различны: длинные и короткие, нарочитые и едва заметные, долгожданные и неожиданные, радостные и досадные и т.д. Соответственно, и на нас они воздействуют по-разному. Интерпретации и подходы разных научных дисциплин к феномену паузы также отличаются (сообразно конкретным целям исследования), но сейчас нам важно уяснить другое: возможен ли в принципе некий *общий* взгляд на само явление — *паузу*.

Вот, например, ученые-медики рассматривают его в контексте существования человека как биологического объекта. В первую очередь они (нейрофизиологи, психологи, логопеды) анализируют речь, связанную с процессом дыхания, а паузы между вдохом и выдохом считаются моментами концентрации энергии, необходимой для дальнейшего функционирования всего организма. Жизнь человека начинается с дыхания, а затем, в процессе его индивидуального развития, появляется речь — уникальная способность людей выражать мысли. На основе

врожденного, обычного дыхания (обеспечивающего газообмен в организме) у человека постепенно формируется т.н. *речевое дыхание*, которое и составляет *энергетическую* основу речи. Нарушение речевого дыхания приводит к дизартрии (недоразвитости речи) у детей, и логопеды, пытаясь «задействовать» его, проводят ряд процедур, при этом опираясь на важнейшее свойство речевого дыхания — его подчиненность смысловому содержанию речи. Установлено, что «на характер речевого дыхания влияют слоговая и семантическая структура речи», а в итоге «во время речи дыхание следует ритму мышления». Вывод крупнейшего авторитета в этой области Е.Н. Винарской полностью согласуется с *интонологической концепцией*, согласно которой мысль через интонацию, ритм (частью которого и является пауза) непосредственно способствует формированию речи. Для нас в приведенном мнении особенно важны два момента: связь паузы с ритмом, интонацией и зависимость паузы от мышления, от мысли.

Поскольку *паузу* обычно ассоциируют прежде всего со звуковой сферой, то есть с речью и музыкой, то и исследовали этот феномен, естественно, больше всего музыковеды и специалисты по устному словесному творчеству — фольклористы, лингвисты, психологи и филологи. Из их работ стало ясно, что пауза может выполнять в тексте разные функции: как *разграничивать* элементы в устном словесном или музыкально-звуковом тексте, так и — напротив —объединять, интегрировать их. Но есть еще одно (особенно важное для нашего сегодняшнего разговора) наблюдение филологов-теоретиков над ролью паузы в тексте: она выполняет функцию *поддержки пульсирующей энергии мысли*. Иными словами, мысль посредством паузы задает ритм всему тексту, а ритм, в свою очередь, влияет на семантику происходящего в тексте события (Ю.Н. Тынянов, М.Л. Гаспаров). Эта позиция также очень близка пониманию паузы в интонологии.

\* \* \*

Подход к интонации с визуальной стороны, о котором пойдет речь далее, предполагает другого рода паузу — *визуальную*. Если привычная звуковая пауза (устно-словесная или музыкальная) очевидно проявляется в *данный момент* текущего времени, то визуальная пауза более или менее наглядно предстает зафиксированной *пространственно* и может быть воспринята в любое время.

На мой взгляд, существуют две основные разновидности визуальных пауз.

- 1) Одну мы находим в *письменных* текстах (словесных или нотных), где паузы обозначены постоянными (каноничными) нотными значками либо знаками препинания. Прямое и устойчивое их назначение — в зависимости от *исходной мысли* — формировать *конечный* смысл всего высказывания (пример — фраза «казнить нельзя помиловать»).
- 2) Другая разновидность визуальной паузы — собственно *пространственная пауза*, которая также фиксируется зрительно, но воспринимается по разным «каналам». Один из них — знаки человеческого тела (жесты, мимика, позы). Другие — *действия (движения)* отдельного человека или *взаимодействие* нескольких людей. Наконец, паузы можно наблюдать и в изменениях окружающего нас пространства (в смене освещения или цветового оформления комнаты, улицы и т.п.). Пространственные паузы не всегда очевидны или даже заметны и порой не сразу осознаются (но при этом нередко все равно «действуют» на зрителя!).

Визуально-пространственные паузы обильно представлены в искусстве (особенно в орнаментальном и изобразительном). Еще чаще мы видим их в «смешанных», аудиовизуальных жанрах, связанных с движением и речью (в театре, кино, цирке, на концерте). Но, помимо этого, с визуальными паузами мы сталкиваемся и *вне искусства*, в повседневной и религиозно-ритуальной жизни, особенно в традиционных культурах, где они представлены ярче, чем в современной жизни. О них я и хочу сказать несколько слов.

### Пауза в традиционном народном искусстве

Как правило, изделия декоративно-прикладного искусства (народная вышивка, ювелирные украшения, керамика и т.п.) богато орнаментированы. Именно в орнаменте очевиднее и рельефнее всего представлен ритм, в виде повторяющихся элементов, между которыми и находятся *паузы*; они — часть ритмического рисунка. Меньше распространен, но также очень характерен для изделий народных мастеров, другой вид паузы — *паузы, нарушающей ритм*. Такие паузы обычно присущи обрядовым атрибутам. Напомню, что фундаментальным свойством любой традиционной культуры является представление о постоянном и неразрыв-

ном (обоюдном) взаимодействии двух миров — земного, «посюстороннего», и Иного мира, «потустороннего». Люди всегда ждали *оттуда* помощи и одновременно опасались отрицательного влияния этого мира; стремились магическую силу, исходящую из потустороннего мира, с одной стороны, использовать во благо (для обеспечения плодородия людей, животных, растений, земли), а с другой — защититься и очиститься от нее (изготавливая обереги, талисманы, амулеты).

В этом взаимодействии большую роль играли некоторые вполне быденные материальные предметы, помимо своей утилитарной функции в быту наделавшиеся еще и особыми, сверхъестественными качествами. К таким изделиям относились, например, огромные среднеазиатские настенные вышитые панно-ковры (сюзаны), которые активно участвовали в свадебных торжествах у таджиков и узбеков. Но была одна тонкость: ритмичный цветочный орнамент на них обязательно в одном (незаметном) месте намеренно нарушался (цветом, размером или формой элемента). Также у среднеазиатских народов принято было украшать свадебные простыни вышитой каймой, но так, чтобы одна сторона оставалась без орнамента. Кроме того, в Средней Азии повсеместно было принято надевать на маленьких детей рубахи с неподшитым подолом и т.д. Все названные изделия (со своеобразными визуально-пространственными паузами) символизируют, согласно местным верованиям, идею *незаконченности* и этим как бы указывают на какое-то необычное продолжение... Народным сознанием подобные вещи осмыслялись как источник и носитель «сильной магической силы», призванной из Иного мира в помощь людям (детям, новобрачным и пр.).

### Пауза в обрядах и ритуалах традиционной культуры

Тут *пауза* также воплощается своеобразно. Ярче всего паузы видны при *разграничении и объединении* обрядовых элементов в крупных ритуальных комплексах, в т.н. «переходных» обрядах (детских, родильных, свадебных, похоронных и календарных, особенно весенних и новогодних). В их составе часто встречается обычай ритуальной *изоляция* — пространственной и временной — некоторых субъектов обряда (например, роженицы и новорожденного или невесты). Весь период изоляции (от 3 до 40 дней) они находились в отдельном помещении и не разговаривали (обычай избегания). «Детская» изоляция обычно заканчивалась шумным

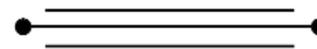
и веселым праздником колыбели, во время которого гости, собравшиеся около пустой колыбели, ждали, когда повитуха вынесет к ним младенца, и непосредственно перед его первым положением в колыбель наступало общее минутное *молчание*, и только после него ребенка клали в колыбель и веселье возобновлялось.

Обычай ритуальной изоляции, т.е. временное «выключение» персонажей из обычного пространства и общения, — типичная *обрядовая пауза*. Согласно традиционным народным верованиям, изоляция не только временно «отгораживала» их от людей, но и одновременно означала нечто большее. Изоляция (состояние паузы) мыслилась как пребывание этих персонажей на границе двух миров, где свершалось их таинственное благое преобразование, которое по возвращении в «земной» мир придавало им новый социальный статус, очень важный в традиционном обществе (включение младенца в человеческое сообщество и переход невесты и роженицы в уважаемый класс матерей).

Последний пример. На Востоке издавна среди мужчин бытовало обыкновение систематически устраивать в зимнее время небольшие вечеринки для постоянного узкого круга друзей и родных. И хотя это была всего лишь форма традиционного досуга, в ней довольно явственно проступали следы какого-то несохранившегося целиком ритуала. Так, в течение вечера и ночи (собирания продолжались до утра) все участники должны были придерживаться довольно странных правил поведения. Например, время от времени — среди игр, музыки, пения, литературных бесед и нескольких сменяющих друг друга трапез — участники вечеринки должны были по знаку ведущего садиться на какое-то время в определенные строгие позы или вдруг замолкать на несколько минут. Минута *молчания* (пауза!) чаще всего предшествовала очередному намазу (мусульманской молитве).

Аналогичные минуты молчания отмечены и в собственно религиозной практике многих восточных народов (у зороастрийцев-огнепоклонников, у мусульманских мистиков и др.). Все эти аудиовизуальные паузы были очевидно связаны с эпизодами общения человека с Иным миром (с богом, духами предков и др.), и поэтому здесь паузы можно расценивать как знаки причастности субъектов обряда к сакральному пограничному пространству между двумя мирами (где молчание, видимо, считалось более уместным, чем обычная речь).

Заканчивая этот краткий обзор визуальной паузы, хочу сказать о том, что паузу необходимо рассматривать в ее взаимодействии с мыслью, а именно, с мыслью произнесенной — интонацией. Под *паузой* я понимаю любой *перерыв постепенности в ожидаемой парадигме мысли*, на которую настраивает интонация, в частности интонация вне звука.





А.А. Чагинский

## Время как пауза в вечности

— Знание у тебя. В твоём разуме.  
Надо только найти его.

— Но ведь время...

— Время, — сказал Розовый. —  
Что может быть проще времени!

Клиффорд Д. Саймак

Если бы единой интоналогии вдруг потребовалась реклама на телевидении и если бы мне поручили ее сделать, я, не мудрствуя, снял бы ролик на всем знакомый сюжет: человек хватился своих очков: по всем углам их ищет, под диваном, на антресолях и т.д., а находит у себя на лбу.

Очки, конечно, аллегория: они — вот они, рядом; однако же — за пределами поля зрения, *слишком близко*. Точно так же за пределами поля зрения наук находятся, казалось бы, простейшие, *ближайшие* понятия: мысль, имя, вздох, пауза... Вместе с тем сквозь призму анализа именно таких понятий (как через линзы найденных очков) и отчетливее, и объемнее видны многие насущные как для наук, так и для искусств вещи.

Вот понятие «пауза»: что может быть проще? В древнегреческом исходная для всех однокоренных слов форма — *παύω* —

«прекращаю»; например, «Гектора заставить прекратить (*παύσαι*) битву». Для современного человека сделать паузу — значит прервать процесс, действие; от прочих понятий, связанных с идеей перерыва, «паузу» отличает вполне определенное греческое наследие — *момент принужденности как реализации воли и разума*: паузу можно только *сделать*; она, в отличие от перерыва, не может *произойти* сама собой, случиться. Этот момент принужденности выражен в факте наличия графических знаков (знаки музыкальных пауз или «пауза» (||) на клавиатурах). Также сказанное о моменте принужденности в паузе — предполагает *наличие в ней и момента цели*: если разумная воля прекращает процесс, то она это делает зачем-то. Наконец, пауза — в отличие от прекращения, окончания и т.д. — это именно *интервал «от» и «до»*; пауза — не навсегда, не навечно, но — на время. Таковы три характеристических момента паузы.

«Пауза на время»: эта фраза звучит так привычно, так обыденно («делаем паузу на время...»), что в ней не чувствуется каламбура; между тем, он определенно есть, стоит лишь перевести рассмотрение проблемы в максимальный из известных нам масштабов — библейский.

Первая глава книги «Бытие» открывается величественной картиной сотворения Вселенной: здесь каждый Божий день из небытия изводится нечто абсолютно новое, небывалое: материя и энергии, океаны и материки, громадные космические тела и хрупкие тельца зверушек...; наконец, является миру и человек. Непостижимо грандиозное, это творение вершится в вечности; теология понимает ее как форму существования, в которой замысел, действие и результат неотделимы друг от друга, одномоментны (Бог сказал: «Да будет свет», и стал свет). Творимое в вечности — творится для вечности и ее достойно, поскольку «хорошо весьма». Здесь временного нет ничего, как нет и самого времени; пока нет.

Время появится позже, после того, как «совершил Бог к седьмому дню дела свои, которые Он делал, и почил в день седьмой от всех дел своих, которые делал», согласно книге Бытия (2:2 (1)). «Почил» от совершенных дел — не значит «устранился», «отрешился»: человеческие реалии не применимы к Богу вездесущему, всеведущему и, как это явствует из текста Библии, вовсе не оставляющему своих созданий на их полный произвол. Почил — значит прервал акт творения, поставил его на «паузу»: *не творится более ничего нового, что было бы небывалым, непредставимым и*

принципиально выходящим за пределы круга уже сотворенного и мыслимого. Что же до сотворенного и мыслимого, оно не замерло, но как раз напротив, зажило той жизнью, которая отчасти запрограммирована а priori, отчасти является следствием реализации человеком своей свободной воли, и в целом, наконец, складывается в картину всемирной истории. Тварный мир, *специфическим для данного эона образом, упорядочился и выстроился в процесс, протяженность, последовательность*. Иными словами, пауза, вместившая в себя обозримую историю мира, соткалась из материала времени.

Время — оно зачем, и зачем — пауза?

Мы знаем, что одной из важнейших характеристик личности является наличие у нее свободы воли, реализуемой на практике как возможность выбора лучшего или худшего *modus operandi*. В вечности выбор — в этом привычном смысле — невозможен; точнее, так: в вечности (где замысел уже сам по себе есть и действие, и его результат) ошибочный или злонамеренный выбор — терминален. Более того, нет даже шанса сформировать — путем проб и ошибок — некое опытное знание, которое могло бы быть полезно другим людям: на это, в буквальном смысле слова, *нет времени*.

В музыке пауза ни «пуста», ни монотонна — это одно из выразительных средств, призванных донести до слушателя идею автора. (В труде «Музыка как предмет логики» А.Ф. Лосев говорит, что пауза, «несмотря на физическую свою однородность в течение всего времени звучания, ...является в музыкальном суждении чем-то непрестанно меняющимся, и начало паузы воспринимается совсем не так, как моменты, близкие к ее концу»<sup>1</sup>.) *В избранном нами вселенском масштабе данное свойство реализуется как течение времени*: логическая последовательность «замысел — действие — результат» реализуется с определенной (нередко — специфичной для каждого конкретного замысла) степенью постепенности, *в свое время*.

Как последовательность причин и следствий, время — неумолимый процесс *рока*, пугающий человека подступающим к нему «неизвестно чем». Но во времени предусмотрена возможность «знамения», то есть знака, образа будущих событий, даваемого вопреки причинности. Подобные знамения всегда так или иначе ведут к Богу — в пространстве (пример — облачный/огненный

<sup>1</sup> Лосев А.Ф. Форма — Стиль — Выражение / Сост. А. А. Тахо-Годи; Общ. ред. А.А. Тахо-Годи и И.И. Маханькова. М., 1995. С. 461.

столп, Исх. 13:21–22) и во времени (пророчества о боговоплощении). Знамение предусмотрительно встроено во вселенную заранее: для этого («для знамений», как сказано в книге «Бытие» (1:14), а не только как инструменты для отсчета времени) еще во дни творения создаются астрономические объекты — разного рода «светила на тверди небесной».

Смысл этого — в целесообразности: как Земля *в определенном порядке* творится ради создания всех возможностей для существования человека (сперва творится материя и энергия, затем — Земля, с сушей, атмосферой и океанами, после — растения, а уже затем — прочие космические тела), так время *со встроеным способом его нарушения* — для того, чтобы человек освоился со своей свободой. Как *последовательность совершения событий*, время подразумевает и *постепенность проявления следствий*; время дает нам право ошибиться, поскольку дает и возможность исправиться или хотя бы извиниться. Знамение же дает человеку в сложных обстоятельствах необходимые ориентиры, помогает не заплутать в лабиринте причинно-следственных связей. *Время — это и «защитный контур» мироздания, и условие формирования личности в меру обретения ею жизненного опыта*. Как пауза в вечности, время оказывается той из фундаментальных характеристик вселенной, что обеспечивает нам практическую возможность осуществления свободы воли.

Рассмотрим теперь третью характеристику: наличие у паузы границ. Нижняя граница — начало паузы — обозначена как прекращение процесса сотворения принципиально новых вещей; в тексте есть маркеры для дифференциации времени — компоненты оппозиции «нет ничего нового» (Еккл. 1:9–10) / «все новое» (Откр. 21:5). «Все новое» — четко различимый маркер окончания паузы и наполняющего ее времени. С окончанием паузы исчезает известная нам картина вселенной: деформируется именно как картина: звезды пали на землю; небо скрылось, свившись, как свиток (Откр. 6:13–14). Вечность открывается и предстает взору Тайновидца как полный движения, изменяемый и обитаемый мир невиданных вещей, для описания которых явно не хватает в наших языках ни имен, ни глаголов, ни метафор.

В отношении описания вечности Библия структурно симметрична: вечности посвящены первые две главы первой книги, «Бытие» и последние две главы последней книги «Откровение...». Вечность едва *брезжит* по обе стороны границ паузы, для описания которой мы приспособили все свои «интеллектуальные

инструменты», включая язык. О проблеме *невысказуемости* (inefabilidad) мистического опыта много писали еще на исходе средневековья (Тереза Авильская, Сан Хуан де ла Крус), и тему можно считать вполне исчерпанной. Приходится признать: нет языковых средств для полноценного описания реальности — нет и полноценного знания о ней. Отсюда же, кстати, и явный дисбаланс в количестве, а главное — качестве описаний ада ирая, присутствующих в корпусе мировой литературы.

Ад по своим характеристикам не может соответствовать критериям вечности и традиционно описывается как некий «подпол» земного, известного пространства. Он ближе временному миру; для его живописания довольно слов и образов, и в картинах ада, самых подробных и сочных, недостатка нет. Можно сказать, что ад нам, человечеству, как-то привычнее.

Иное дело — рай (сад Эдемский; небеса; Царствие небесное): рай определенно принадлежит вечности, и с его изображением — поэтому! — имеются явные трудности. Как утопии, эти проекции эдема на землю, так и собственно картины небесного бытия, созданные пером или же кинокамерой, — скудны, бледны, однообразны, небезупречны с точки зрения соответствия критериям социального блага и свобод... одним словом — неприятельны.

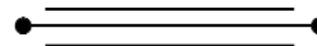
В том-то и дело, что «в небесах» возможно то, что на земле никому даже в голову не придет. Мы, хотим того или нет, «отсчитываем» рай от земли. Мысль, отправленная в свободный полет в поискахрая, — вдруг там, в вышине, ударяется о непроницаемую оболочку этого мира и возвращается назад ни с чем, обессиленная и обескураженная. Мы не можем своей волей вылупиться из этого кокона; мы не в силах представить себе рай, в каком нам *смогло* бы усидеть всю обетованную вечность. Потому что *пауза конечна, и все в ней конечно, и конечность всего есть закон паузы*.

Здесь озарение, и вдохновение, и сила мысли, и плодородие, и ночь, и юность, и любая вещь, и самая жизнь — все имеет свой предел, все на время, и мы не можем — здесь — представить себе, как это все и бесконечное множество всего другого может быть беспредельным.

О том, что из времени и пространства паузы нам никак не может быть видна окружающая ее вечность, библейские тексты говорят со всей ясностью. Вот, Бог изгнал Адама «и поставил на востоке у сада Едемского херувима и пламенный меч обращающийся, чтобы охранять путь к дереву жизни» (Быт. 3: 24). Этот меч — не против брэнного физического тела человека, он — про-

тив того, что одной с ним природы: против мысли. На непостижимостьрая ни для чувственного восприятия, ни для интеллектуального усилия указывает, с аллюзией на пророка Исая (Ис. 52:15; 64:4), и апофатическая максима апостола Павла: «не видел того глаз, не слышало ухо, и не приходило то на сердце человеку, что приготовил Бог любящим Его» (1Кор 2:9).

Лишь где-то на самом дне коллективной памяти хранит человечество знание о том, что рай, отчий дом, все же существует, и путь туда лежит через исполнение всех условий, которые выдвигает пауза, в том числе через подчинение закону конечности. Сказки, известные нам с детства, в большинстве своем воспроизводят именно эту интригу (гипотезе Эмиля Нурри — В.Я. Проппа<sup>1</sup> такая постановка вопроса не слишком противоречит). Можно предположить, что отсутствие у человеческой мысли такой опции, как устойчивая способность преодолевать границы паузы, является — наряду со временем — охранительной мерой, обеспечивающей возможность реализации человеком свободы воли, свободы выбора.



<sup>1</sup> «В 1923 г. Поль Сентив в книге „Сказки Перро и параллельные рассказы“... высказал любопытную гипотезу о ритуальной основе (инициации и карнавал) некоторых сюжетов европейской волшебной сказки. Работа Сентива превосходит известную книгу В.Я. Проппа „Исторические корни волшебной сказки“ (1946), где обряд инициации рассматривается в качестве общей основы структуры волшебной сказки» (Мелетинский Е.М. Поэтика мифа. С. 99). П. Сентив — всеведом Эмиля Нурри.



Е.Л. Скворцова

## Онтология паузы в японской философии

**М**ировоззренческие основания японской средневековой эстетики имеют даосско-буддийское происхождение и подразумевают бесформенное, динамическое, «пустотное» основание Бытия (*Дао*, Тело закона), которое так или иначе, воплощается в художественной практике. В искусстве каллиграфии (*сёдо*) и живописи тушью (*сумиэ*) имеет огромное значение пустое пространство, порождающее оформленное изображение. В традиционной музыке звук, извлекаемый из тишины небытия, обязательно должен туда вернуться, прежде чем возникнет другой звук, вот почему так важны затухающие колебания струн старинного инструмента *кото*.

В театральном искусстве средневековой Японии (*Но* и *Кабуки*) значение пауз в сценическом движении — статичных поз — также нельзя переоценить. Они зачастую являются «визитной карточкой» актера. Знаком принципиально невыразимых в чувственных формах, непроявленных оснований Бытия считаются и паузы в сценической речи, когда высшим достижением актерского мастерства становится *энутэдатэ* или *энухима* — способ игры как безмолвное недеяние, напряженная пауза, которую, по словам основателя средневекового

японского театра *Но* Дзэами Мотокиё (1363–1443), следует «скреплять сердцем».

Жизнь средневекового человека была вплетена в природные ритмы: смену времен года, суток, причем это касалось не только крестьян, труд которых непосредственно связан с циклами вегетации, но и актеров, согласовывавших с природными процессами номенклатуру и стиль исполнения пьес. Цикличность природных процессов, в которые, как и всякое живое существо, вписан человек, проявляется и в особенностях творчества. Как и в природе, в жизни художника есть как периоды бурного развития, «цветения», так и периоды «замирания» и «плодоношения».

В моем сообщении речь пойдет именно о таком типе паузы — о «стоянке» на пути профессионального становления актера. Будучи не только выдающимся организатором, драматургом и гениальным актером, но и еще более выдающимся теоретиком средневекового искусства, Дзэами Мотокиё написал 24 трактата (3 из которых утрачены), посвященные буквально всем аспектам традиционного средневекового театрального искусства. Его исследовательский интерес направлен на религиозные и мировоззренческие основы искусства, на культурный уровень актера *Но*, на музыкальное сопровождение, костюм, сценическую речь. Он не устает напоминать и о необходимости учитывать природный и социальный контекст спектакля (время года, время суток, место проведения спектакля, количество и качество аудитории, ее культурный уровень и т.д.). Особую ценность представляют его наблюдения за судьбой человека искусства — средневекового художника. Эти наблюдения не утратили актуальности до сих пор<sup>1</sup>.

Формирование средневекового художника — процесс длительный и ответственный, он начинается с раннего детства и заканчивается зачастую со смертью актера. Какие именно жизненные и художественные впечатления ему потребны? Ведь ему предстоит участвовать не просто в развлекательных мероприятиях, а в почти ритуальных действиях, имеющих конечной целью гармонизацию человека с космосом, с обществом и с самим собой. Это происходит не на низменном уровне потребителя и игрока (что приводит к дисгармонии, как это бывает в наши дни и осознавалось также в Средние века), а на самом высоком куль-

<sup>1</sup> См.: Анарина Н.Г. Японский театр как синтетическое искусство (к постановке проблемы) // Синтез в искусстве стран Азии. М., 1993. С. 34.

турном уровне эпохи. «Ведь и вправду, — пишет Дзэами в упоминутом выше трактате, — назвать несомненным мастером, видно, можно только того, чьи речи не бывают низменны, чей облик несет в себе сокровенную красоту»<sup>1</sup>.

Но как добиться такого результата, как стать «несомненным мастером»? Здесь Дзэами предъявляет к новичку жесткое требование почти монашеской аскезы на всю оставшуюся жизнь. Мало того, что для достижения мастерства надо сохранять пожизненную верность Пути: «помысливший вступить на наш путь, главный, не должен отклоняться на другие пути». Надо твердо соблюдать три категорических запрета — на употребление алкоголя, участие в азартных играх и сексуальную распушенность. И все это при полном послушании главе Дома (*измото*)<sup>2</sup>. Таким образом, сразу отсекаются действия, способствующие рассеянной расслабленности, расщепленности, бессмысленной трате физических и умственных сил и эмоциональной неводержанности и создаются условия для физического, умственного и нравственного роста, необходимые для пожизненного восхождения к вершине совершенства, которую Дзэами называет *хана* — цветок.

«Цветок» — это в данном случае не просто метафора синтеза внешней и внутренней красоты облика мастера. Это понятие синтезирует два главных «измерения» жизни актера — биологическое и культурное, динамику его физических и физиологических изменений по мере биологического роста, мужания и увядания — с одной стороны, и динамику его профессионального становления — с другой. (В реальности, разумеется, природное и культурное «измерения» человека сливаются воедино в каждом взгляде и жесте.)

В средневековом театре личная жизнь и творческая судьба актера переплетены вплоть до полного тождества, ведь он организован по цеховому образцу: актером мог стать только рожденный в актерской семье или усыновленный этой семьей. Таким образом, вся его жизнь с рождения до смерти протекала на глазах его товарищей по цеху, которые, как правило, являлись его кровными родственниками. Дзэами посвящает теме сочетания биологического возраста актера с его профессио-

<sup>1</sup> См.: Анарина Н.Г. Японский театр как синтетическое искусство (к постановке проблемы) // Синтез в искусстве стран Азии. М., 1993. С. 34.

<sup>2</sup> Полный текст трактата «Фусикадэн» см.: Дзэами Мотокиё. Предание о цветке стили / Пер. со старояп., комм. и иссл. Н.Г. Анариной. М., 1989.

нальными занятиями первую часть своего трактата «Фусикадэн»<sup>1</sup>.

Будучи сам актером средневекового театра и одновременно наставником молодых, Дзэами прекрасно видел, как неравномерен путь художника: периоды физического и профессионального роста и успехов сменяются периодами физических недомоганий и творческих простоев, на которые неизбежно «накладываются» превратности судьбы. Самыми опасными для профессиональной и человеческой судьбы актера являются точки пересечения физических и творческих «провалов». Сценическая жизнь актера театра Но начинается приблизительно в 7 лет, когда расцветает первый цветок совершенства. Он связан с детским очарованием естественности (ребенок выходит на сцену в роли императора или *сёгуна* — военного правителя страны, изображать которых на сцене взрослым актерам было запрещено). Зрители всегда бурно приветствуют милое дитя. Но это — «временный цветок», поскольку ребенок обязательно повзрослеет и начнутся годы учения. Несовершенство в ремесле вкупе с изменившейся внешностью и ломающимся голосом (что делает невозможным полноценное обучение) подростка чреваты первым кризисом недовольства собой, сомнений в избранном пути и даже отчаяния. В этот смятенный период Дзэами советует не поддаваться панике и твердо продолжать физические нагрузки и занятия поэзией. Время вынужденной паузы в профессиональных занятиях следует использовать максимально интенсивно для повышения культурного уровня.

Следующий период — период еще одного расцвета «цветка совершенства»: к 25 годам актер не только находится на пике своей физической формы, но и он, наконец, после почти 20-летнего периода обучения овладевает всеми техническими приемами мастерства. Сочетание природной красоты с хорошей техникой может вызвать бурный успех у публики. В это время актеру поручаются самые выигрышные роли: красавиц, юных воинов, демонов (последнее амплуа требует недюжинных акробатических способностей), персонажей без маски. Но и этот расцвет — только «временный цветок». Молодость с трудом может выдержать испытание славой: кажется, что достигнуто истинное совершенство и так будет всегда. Дзэами предупреждает

<sup>1</sup> См. Дзэами Мотокиё. Указ.соч., гл. «Наставление о занятиях сообразно течению лет». С. 90–95.

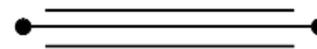
дает об опасности гордыни — главного врага любого художника: «надмение недопустимо», к тому же впереди — еще одна «пауза»: в 30 лет становятся заметны признаки увядания, которые не компенсируются усвоенными когда-то приемами. Равнодушие публики сменяет прежние восторги. Этот период аналогичен подростковому, но, если в подростковом кризисе просматривается перспектива, то в этом кризисе отчаяние вполне обосновано: ведь впереди — не расцвет молодости, а старость. Эта пауза может стать серьезным испытанием для актера. Выход один: почти монашеская аскеза, упорная работа, самонаблюдение и самоанализ, чтение философской и религиозной литературы, китайской и японской поэзии. При этом происходит невидимый глазу внутренний рост, столь необходимый для достижения следующей ступени мастерства. Категорически запрещаются такие «лекарства», как алкоголь, азартные игры и разгульная жизнь (3 запрета!).

40 лет — рубежный возраст: это либо возраст триумфа — победы над собой и публикой, либо время краха. Если к 40 годам актер не достигает совершенства и постоянного успеха у публики, который объясняется уже не внешней привлекательностью, а сочетанием скромности внешних приемов при мощнейшей внутренней силе воздействия на зрителя, — он оказывается перед печальным фактом окончания карьеры. Но это — и возраст достижения истинного, вечного «цветка совершенства», который уже не ответит даже в увядшем теле.

В эпоху средневековья 50-летние люди считались стариками и уходили на покой, передавая свое дело детям и постригаясь в монахи. Так поступил и Дзэами Мотокиё.

В итоге мы обнаруживаем в воззрениях на творчество Дзэами Мотокиё несколько «измерений» в динамике становления художника. Они представляют моменты физического и технического; природного и культурного; внешнего и внутреннего, текстового и нетекстового аспектов. Их перекрестки, узловые пункты приводят к остановкам, паузам в профессиональной жизни, когда нет видимого прогресса в мастерстве, а зачастую наблюдается и регресс. На опыте средневекового театра Но его основатель, автор пьес и великий актер Дзэами Мотокиё подробно охарактеризовал эти паузы, указав на опасности, подстерегающие художника на его творческом пути. Пауза на творческом пути профессионального становления является временем пристального самонаблюдения, внутреннего возрастания.

Наблюдения Дзэами оказались для нас, людей 21 в., не только достоверными, поскольку каждый из нас так или иначе переживал то, о чем писал актер-мыслитель, не только историческим свидетельством, но и теоретически значимым обобщением, позволяющим осмыслить паузу как онтологический феномен. Актуальность философского рассмотрения паузы в средневековой теории подтверждает актуальность рассмотрения вопроса «мысль и пауза» в современном междисциплинарном пространстве единой интонологии.



ОБЩЕСТВЕННАЯ АКАДЕМИЯ ЭСТЕТИКИ И  
СВОБОДНЫХ ИСКУССТВ  
КОМИССИЯ "ИСКУССТВО И ДУХОВНАЯ ЖИЗНЬ ОБЩЕСТВА"  
НАУЧНОГО СОВЕТА РАН

Единая Интонология



Круглый стол

СМЫСЛ

Лица

И

Лицо

СМЫСЛА

Москва 2012

Статья Е.А. Чагинской «Имя как лицо» публикуется в продолжение подборки материалов по итогам круглого стола «Смысл Лица и лицо смысла», опубликованной в 15-м выпуске «Академических тетрадей».



Е.А. Чагинская

## Имя как лицо

«Одно ведь имя лишь твое — мне враг, / А ты — ведь это ты, а не Монтеки. / Монтеки — что такое это значит? / Ведь это не рука, и не нога. / И не лицо твое, и не любая / Часть тела... Так сбрось же это имя! / Оно ведь даже и не часть тебя». О, как непоследовательна юная Джульетта! Сама ведь только что, не довольствуясь ни внешностью, ни даже речами своего героя, послала кормилицу узнать ИМЯ его. И, едва прозвучав, имя стало являть неодолимую власть над судьбами людей.

Почему-то считается, что пришедшая к нам из античности фраза *NOMEN EST OMEN* — «имя есть знамение судьбы» (Плавт, «Перс») — имеет отношение лишь к так называемым «говорящим» именам. Говорит-то любое имя, но каждое — «на своей волне» и в своем «регистре». Имена *Ромео* и *Джульетта* говорят «на волне» художественной реальности и, шире, культурного пространства европейской цивилизации; чуждому ей человеку они ничего не скажут. Нам же (что примечательно) совсем не важно, жили ли когда-либо на белом свете *те самые* Монтеки и Капулетти: для нас они, несомненно, *были и есть*, и мы видим перед собою их лица; в их именах для нас заключена квинтэссенция их личностей, их судеб, их «послания».

Такого рода имена бытуют по законам «своей волны». Здесь для нас вполне приемлемо, что блоковскую героиню мы знаем лишь как Незнакомку, более того, именно это *имя* соответствует ее личности. Будь она, скажем, Перпетуей Карповной, это был бы иной «регистр» и, как следствие, иной лик, иной модус бытия в художественной реальности.

На этой волне мы охотно миримся и с принципиальной безымянностью — даже при наличии подробного описания лица. Так, например, безымяннен булгаковский Мастер, *писчее перо* Воланда, талантливо воплощающее внушаемый извне сюжет («Тогда гость молитвенно сложил руки и прошептал: „О, как я угадал! О, как я все угадал!“»). Наименование «мастер» — это и признание причастности мессире (литера «М», любовно вышитая на шапочке писателя, как реплика «W», заглавной буквы фамилии *иностранца*), и знак принадлежности к *его* цеху, в котором зыбкость обличий, зыбкость именований, зыбкость общих правил, приняты как правила.

Замечательно, что, будучи приобщен к этому цеху, Мастер утрачивает интерес к именам и лицам из своего прошлого («— Вы были женаты? — Ну да... на этой... Вареньке, Манечке... еще платье полосатое...»). Точнее, он низвергает имена в профанный, бытовой хронотоп своей жизни (фельдшерница Прасковья Федоровна, сосед Алоизий Могарыч, литератор Мстислав Лаврович); в сакральном же хронотопе — для него — Мастер оставляет лишь наименования функций: «мастер», «моя возлюбленная», «мой ученик», так что ученик никогда — даже после встречи с *возлюбленной Мастера* лицом к лицу! — не узнает ее настоящего имени, как никогда не знал и имени самого Мастера. То есть на имена лиц, представляющих для героя ценность, автор накладывает табу.

\* \* \*

Явление табу примечательно тем, что не вписывается ни в теорию прогресса цивилизации, ни в теорию вырождения, ни в теорию развития<sup>1</sup>, а оценки значимости явления во всех теориях тяготеют к диаметральной противоположности.

На одном полюсе — суждения, следующие из постулата «первобытный человек дик, следовательно, пуглив и невежествен». Однако, во-первых, табу свойственны не только первобытным

<sup>1</sup> Тайлор Э.Б. Первобытная культура. М., 1989. С. 35 и далее.

сообществам, но и всем последующим, включая Рим в эпоху расцвета. Во-вторых, как и мы, человек древности любопытен, несет в себе творческую искру и не менее нас критичен по отношению к тому, в чем не видит пользы, и — куда более чем мы, — внимателен и памятлив. Он религиозен, поскольку и в себе самом, и вне себя наблюдает действие сил видимых и невидимых и убеждается в том, что невидимые — первопричины. Он следует традиции, поскольку знает: сам по себе он мгновоносен, и только род, несущий себя через поколения, имеет достаточный опыт и обзор, чтобы формулировать выводы как правила жизни. И вот если эти люди — тысячелетиями и повсеместно! — сохраняли и оберегали разветвленные системы запретов, порой даже смертью карая их нарушителей, то это может значить лишь одно: под табу лежали очень убедительные (для древнего человека, хотя и *чувственно* непостижимые для современного) основания.

На другом полюсе находим, например, такое суждение: «Запрещая, ограничивая деятельность человека, табу имело и обратное действие — оттачивало человеческий разум, вскрывало антимиры, антитела, порождало антиметафоры; табу — это движение мысли, призыв к деятельности, создание перспективы... табу — это еще и целая гамма формальных и мыслительных ритуалов, в большой мере способствовавшая созданию человеческого языка, музыки, искусства, а также письменности как ритуального выражения символических представлений язычества»<sup>1</sup>. Табу устанавливаются ради двух основных целей. Это, во-первых, сбережение сакрального пространства от несанкционированного вторжения, включая сюда предохранение человека от воздействия невыносимо мощных позитивных энергий (например, запрет на произнесение имени Бога в классическом иудаизме). Во-вторых (и это самые многочисленные табу), охрана всех сфер бытового пространства от пагубного влияния темных, в том числе и потусторонних, сил. Неудивительно поэтому, что табу всеохватны и всепроникающи. Их порождали все религии, возникшие *до нашей эры*. Примечательный же нюанс в истории табу состоит в том, что с началом эпохи, которую мы именуем *нашей эрой*, как раз по мере распространения христианства среди народов Европы, практика табу сходит на нет; табу *гаснут*, подобно тому, как гаснут фонари современного ночного города с наступ-

<sup>1</sup> Маковский М.М. Феномен табу в традициях и в языке индоевропейцев. Сущность — формы — развитие. М., 2006. С. 5.

лением утра. Связан ли этот перелом с расширением евангельской проповеди, в свете которой любые табу теряют смысл («К свободе призваны вы, братия...» [Гал. 5:13]), или же с самим — неподъемным для человеческого разума — фактом боговоплощения, без внешних эффектов оказавшим сильное воздействие на все вещество мира и естество человека, но табу вдруг (по историческим, разумеется, меркам) не стало. А может быть, точнее так: причины, по которым возникали табу, вдруг стали для человека несущественны.

То, чем было табу, трансформировалось и нашло себе место либо в системе юридических или этических норм, либо в области примет, предрассудков, а то и вовсе маргинальных суеверий, милых и по большей части безобидных. В сфере нехристианских религий «запрещено» сегодня означает лишь «очень не рекомендуется» (например, харам в исламе). Безотчетный, но от этого не менее реальный, ужас перед *всевластием невидимого* более не является мотивом для поиска новых — обходных — путей; нами движут иные импульсы: из святоотеческой формулы «возлюби Бога и делай, что хочешь», мы усвоили, по крайней мере, вторую часть. Нас манит свобода — свобода мысли, творчества, познания, свобода ходить напролом и задавать любые вопросы. Около 425 г. в Константинополе, а после IX в. уже по всей Европе, открываются университеты, мир устремляется к своим научным революциям, революциям в области технологий и даже в сфере морали; мир, кажется, догнал все мыслимые горизонты и балансирует на самой их тонкой линии, но — всерьез! — ничего не боится. Люди, воспитанные в лоне христианской цивилизации, люди *нашей эры*, совсем иные, нежели люди, жившие *до* нее; между эрами пролегал эпистемический барьер такой степени непроницаемости, что только разумом — *никак не кожей!* — да и то фрагментарно, мы можем ощупать то, что было *до*.

\* \* \*

Экскурс в историю табу нам нужен по ряду причин. Во-первых, он позволяет дать завершающий штрих нашей интерпретации смысла табуирования булгаковским Мастером имен значимых для него персонажей: возрождение табу — один из знаков сделанного героем выбора между Иисусом и Иешуа; в истории, воплощенной Мастером, Христа не было.

Во-вторых, уже обратившись к тому, о чем говорит имя «на волне» феноменальности, в пространстве повседневной (в том

числе и социально-исторической) жизни, мы должны будем почти целиком отказаться от привычки рассматривать любое явление в его развитии от ранних форм к современным. Нам мало даст попытка взглянуть на нашу эру в ретроспективе: те имена, которыми пользовались в общении наши далекие предшественники и часть которых стала достоянием истории, в огромном большинстве случаев — суть имена-репрезентативы, имена-маски; как маски, они легко, в зависимости от обстоятельств, снимаются и заменяются другими. Истинные же, тайные имена (криптонимы) скрыты завесой табу. Даже само слово «имя» (как и его европейские эквиваленты) возникает на основе индоевропейской табуирующей формулы \*en-men — «вложенное внутрь» и/или «явленное изнутри». И здесь нет противоречия между значениями, поскольку то, что вне человека, не мыслится им как противопоставленное ему: оно «глядит на человека, раскрывая себя и собирая его для пребывания в себе»<sup>1</sup>. Лицо человека и лик мироздания всматриваются друг в друга, и имена — их секрет.

У человека нашей эры совсем другое выражение лица. Только ему могло прийти в голову понятие «картина мира», которым мы все, как и понятием «мировоззрение», уже пару столетий с удовольствием пользуемся. Вот — я, а вот — перед моим взором — мир, и я созерцаю его картину, как свою вотчину, по-хозяйски. Многочисленные, зачастую амбивалентные слова, рожденные в ойкумене и несущие в себе энергию когда-то пережитых там страданий и восторгов, мы сделали основой для производства полезной терминологии. Так, путем арифметического сложения двух по-гречески безбрежных универсумов (ánthropos «человек» + ónoma «имя») получился термин «антропоним».

Термин удобен возможностью дифференцировать имя человека и имя вообще (имя существительное, имя вещи), хотя различие между тем и другим не слишком велико, ведь антропонимы не *изобретаются*, а выбираются из числа самых обычных слов. Так было раньше (Павел «маленький», Стефан «венок» и т.д.); так порой случается и теперь (Трактор, Авиата, Ветер, Africa, Albiyn и т.д.). Подобно тому, как имена именуют мужской и женский род, антропонимы могут быть представлены парой гендерных коррелятов (Валентин — Валентина, Manuel — Manuela). Антропоним может — при его заимствовании — быть воспринят в уменьшительной форме, так же как и имя-заимствование вообще (Лолита

<sup>1</sup> Хайдеггер М. Время и бытие: статьи и выступления (пер. с нем.). М., 1993. С 50.

< Lolita < Dolores). Связь между антропонимом и его этимологией со временем теряется — так же, как и у любого слова вообще; при этом, как и любое слово со стертой этимологией, антропоним может наполниться новым содержанием. Так, например, антропоним Лука, как и его европейские эквиваленты, утратил связь с первоначальным значением (от греч. «из Лукании»), но зато теперь ассоциируется с именем евангелиста Луки, а в России — и с примечательной личностью архиепископа Луки (Войно-Ясенецкого), хирурга и лауреата Сталинской премии I степени, в 2000 г. канонизированного в лике новомучеников и исповедников.

Как и любое имя, антропоним может транслировать, помимо основной информации (род, национальная принадлежность), разнообразную дополнительную. Так, о человеке с именем Natal можно сказать, что он родился 24 или 25 декабря (Рождество в западных христианских деноминациях); Ermintruda — скорее всего, дама почтенного возраста из очень древней аристократической семьи; Froilán — родился в провинции или городе Леон, где значим культ покровителя города св. Фроилана (San Froilán); аналогично: имена Митрофан и Тихон популярны в Воронеже и его области, где особенно почитают святителей Митрофана Воронежского и Тихона Задонского, и наиболее вероятно, что носители этих антропонимов относятся к старшей возрастной категории. Также вероятно, что Агата, Марта, Теодор родились в семьях городских и симпатизирующих европейской традиции, в то время как носители их славянских аналогов (Агафья, Марфа, Федор) — дети сторонников традиции отечественной Иоанна, Николая, Ипполита, Феофила, скорее всего, в постриге. И так далее.

Как и многие имена вообще, антропонимы свидетельствуют о реалиях времени своего появления. Так, личное имя (praenomen) римского патриция в классический период избиралось из узкого списка в 12 (по иным источникам 18) имен, почему и было принято писать имена сокращенно, согласно принятым аббревиатурам: G. — Gaius — Гай; P. — Publius — Публий; L. — Lucius — Луций. По традиции, старший сын наследовал личное имя отца, следующие три сына тоже получали личные имена из тех, что были приняты в роду, а вот пятый сын и следующие за ним довольствовались порядковыми числительными (Квинт, Секст, Децим), дочерям же личные имена не полагались вовсе. И хотя четко кодифицированная норма построения антропонимической

системы существует лишь в развитом государстве, общее правило неизменно: вне рода человек — никто, как бы он сам себя ни именовал, и место ему — среди рабов безымянных, знающих друг друга по прозвищам. Картина меняется по мере распространения христианства: Бог-Личность взывает не к роду, не к главе рода, как жрецу, а к каждому отдельному человеку, человеку-личности, и личное имя повсеместно, и со временем все более осязаемо, выступает из тени родового. Сегодня обращение к человеку по фамилии (за исключением некоторых профессиональных сообществ, а также некоторых жизненных обстоятельств) некорректно, и если мы говорим об имени («Что в имени тебе моем?..»), то имеем в виду не фамилию, не отчество, не «рекло», а личное имя человека. Это — реалия нашего времени.

Правда и то, что современные личные имена уже тяготеют к десемантизации. Гарри, Дэн, Билл, Пит, Арт, Бета (Beta), Лу, Бо и т.п., будучи гипокористическими (уменьшительными, домашними, «детскими») формами, теперь проникли и в официальную сферу общения. Но это явление вполне вписывается в общую тенденцию: символ стирается до эмблемы; слово становится знаком. Мы называем себя так, как нам самим нравится, как мы себя видим и как нам удобнее. (Что до государства, то ему все более *удобными* видятся цифровые коды.) Это — тоже реалия нашей эры.

Итак, антропоним, казалось бы, ведет себя в целом так же, как и имя вообще, и — в свете позитивистской науки — мы видим достаточно формальных оснований полагать, что антропоним есть частный случай имени существительного. Имя человека, имя лица есть частный случай имени существительного.

Но ведь это не так — и дважды. Слово не есть только знак, а — сама суть и энергия вещи, запечатлевшие себя в мысли, а на выдохе — в звуке, который мысль извлекает из *музыкального инструмента* тела, и этот звук отличен от всех других; и имя человека не есть только слово. Лосевская максима «Имя вещи есть выраженная вещь»<sup>1</sup> в полной мере к имени человека не относится, *имя не есть выраженное лицо* — в полной мере. Конечно, когда мы произносим имя человека, мы представляем себе его лицо (в широком смысле) — не только напряжением памяти или воображения, но и, в большей или меньшей степени, чувственно и эмоционально. Но это — не равновесное соотношение.

<sup>1</sup> Лосев А.Ф. Бытие — имя — космос. М., 1993. С. 651.

С одной стороны, имя — больше, чем лицо. Созерцания лица, слушания голоса, слежения за пластикой тела — нам недостаточно: нам непременно нужно знать имя, чтобы мы могли сказать, с большей или меньшей натяжкой: «Я знаю этого человека». Человек, которого постигла амнезия и который забыл свое имя, не найдет себе покоя, пока не вспомнит его, хотя все его тело может находиться в целостности и сохранности. Имя легко преодолевает расстояния и время: именно об имени справедливо говорить, что оно *стало широко известно* или *сохранилось в истории*. Имя все чаще представляет за лицо: имя значится в официальных документах, имя мы называем и спрашиваем в телефонном разговоре. Рождение человека может совершиться в каких угодно условиях, но наделение именем — ритуал, то есть действие с более или менее выраженной сакральной (или псевдосакральной) составляющей. И, только получив имя — при обрезании ли, при крещении, при регистрации в конторе, человек обретает свой собственно человеческий статус и входит в сообщество людей. Имя, одним своим звуковым обликом, указывает на социальную значимость ситуации или место персоны в социуме: то же лицо, которое в быту может именоваться Марь-ванной, в официальной обстановке — Мария Ивановна (Мария Иоанновна же — лицо царской крови). Имя, между прочим, может обладать некоторой автономией и вести себя непредсказуемым и даже нежелательным для лица образом. Так, известно, что некий молодой человек по имени Гай Октавий Фурин стеснялся своего относительно низкого происхождения (клан Октавиев принадлежал к всадническому сословию). Добившись сначала формального усыновления Гаем Юлием Цезарем и примкнув таким образом к *престижному* клану Юлиев, он со временем достиг высшей власти с титулом Император Цезарь Август. Ирония судьбы в том, что история закрепила за ним имя «Октавиан Август» (или просто «Октавиан»), таким образом, вернув ему именно то имя, которое он сам всю жизнь стремился предать забвению. И еще можно привести великое множество примеров из истории и повседневной жизни в пользу того утверждения, что имя — больше, чем лицо, и обитает на просторстве куда более широком, чем человеческое существо может себе позволить.

С другой стороны, имя — куда как меньше, чем лицо. Репертуар имен, рассеянных на европейском культурном поле, весьма небогат, одни и те же имена, в незначительно отличных — сообразно национальному языку — формах, повторяются и

повторяются из столетия в столетие. Но ведь те люди, что их носили и носят, и будут носить, — уникальны! Существуют многочисленные исследования, выводящие закономерности: *все Александры, в соответствии со значением имени, обладают такими-то и такими-то качествами*, или: «В Александрах обычно некоторая тонкая отрешенность от жизни»<sup>1</sup>. Но ни одно из этих исследований не претендует, да и не может претендовать на то, чтобы описать внешний и внутренний облик — лицо — каждого Александра, каждого Авраама, каждой Зои и каждого Юрия. Как же быть? Вот, бывали когда-то у людей имена тайные, рожденные в интимном диалоге родительских душ с духами всепорождающей природы; но слабость и недостаточность их в том, что они были отключены от жизни, не варились в ее горячем бульоне, не выявили в нем всех своих свойств и задатков... так и умолкли. Вот есть у нас теперь другие имена — целиком погруженные в жизнь и более социальные, нежели личные; удобные, эластичные, но как Николаю пробиться сквозь всю эту толпу Николаев к себе самому, единственному? Каково оно — мое имя как лицо, «вложенное внутрь» и «явленное изнутри»? В наших именах — что былых, что нынешних — есть какая-то недосказанность, незавершенность круга, несовершенство связи «имя — лицо». Как быть?

\* \* \*

Представляется, что ответ лежит в самом человеке, в его трехчастности (тело — душа — дух). Путь человеческого существа из небытия к бытию также трехчasten.

У всякого человека есть личное представление о его личном небытии (где я был, скажем, в 1612 году? — а *нигде* не был, *не было* меня: нет в памяти ничего, кроме черной пелены и, может быть, фантазий). И это личное представление о небытии ясно отличается от личного же опыта реальной жизни — опыта, который человек помнит, ощущает как свой, неотъемлемый.

Первая часть личного пути человека начинается тогда, когда он — однажды — извлекается из небытия и начинает *быть* — в материнской утробе. Там — весь его мир: его твердь земная, его море, его твердь небесная, его дом; там он слышит голос матери, лица которой он не видит (и в существование которой, будь он там постарше и поначитанней, он мог бы и не поверить). Там — от начала и до конца, полностью — формируется его тело, и

<sup>1</sup> Флоренский П.А. Имена. СПб., 2007. С. 136.

закладываются все программы дальнейшего физического развития. Вот почему доктора в это время настоятельно советуют маме соблюдать определенные правила, ведь в противном случае дитя может появиться на свет с болезнями, которые осложнят его будущее. Пока дитя обитает в лоне матери, оно многое воспринимает из того, что происходит вне его; реагирует, *общается*. Имени — в полном смысле слова — на этом этапе жизни у него нет, однако неким неформальным, тайным, домашним именем его могут и назвать. Оканчивается этот этап человеческого пути весьма драматично: все, что было привычным и *своим*, человеку приходится покинуть, и не он решает — когда; родившись же, он оказывается в совершенно ином мире, видит фигуры каких-то существ, и — наконец — видит маму, которую легко узнает, *потому что она всегда была рядом*.

Вторая часть личного пути человека начинается тогда, когда его тело (т.е. его *носитель* в этом мире) сформировано. Второй этап своей жизни человек тоже проводит в *утробе*, но — побольше. Здесь — весь его мир: его твердь земная, его океан, его твердь небесная, его дом; вне этой атмосферной *утробы* жизни ему нет (к слову, если судить по фантастическим романам, ностальгия по Земле всегда являла себя раньше, чем успехи в колонизации дальних планет). На этом этапе — от начала и до конца, полностью — формируется в человеке *невидимое*: разум, душа, воля, складывается личность. Вот почему все религии в это время настоятельно советуют человеку соблюдать определенные правила, ведь в противном случае в *невидимом* могут завестись изъяны, которые осложнят его будущее.

Именно на этом этапе — этапе формирования личности, индивидуального лица — у человека появляется настоящее имя (имена). И вот отсюда начинает быть понятным, почему и зачем во все времена среди имен человека обязательно фигурировали *имена с историей* — не новые, только что придуманные, а — старые, традиционные: родовые имена, имена авторитетных личностей, имена бабушек и дедушек. Христианская же цивилизация со всей наглядностью делает выбор в пользу имен святых, среди которых имеются цари и нищие, великомудрые книжники и простецы, славные воины и нежные девы, странники и многодетные матроны. Это — модели развития личности, и это — выраженные в имени программы обучения в земных *университетах*, программы прохождения земного пути. Именно с такой интенцией — приобщить человека к той или иной программе — давалось (и

дается) и родовое имя, и имя «в честь» кого-либо, и *nomen regni*, и имя, которое произносится над купелью, и имя, которое присваивается при монашеском постриге.

Наше слово «личность», происходящее от славянского «ликъ» «сонм, хор», наглядно выявляет соборный характер личности, формирующейся не только «горизонтальным» социумом (общество современных человеку людей, круг, среда), но и «вертикальным» (святой — через свое имя и покровительство, а также другие праведники с тем же именем). Человек, получая имя святого, как бы *принимается в его класс*, где и проходит *обучение на личность*. Имя, таким образом, — не откровение о личности, а программа пути к ней.

Заметим, что на этапе формирования личности человек вправе выбирать для себя (и своих детей) ту или иную *программу обучения*. Так, на Руси до XVII — XVIII вв. (отчасти в русле укоренившейся привычки к двуименности) бытовал обычай нарекать человека «прямым» именем — именем святого, чей праздник отмечался в день рождения младенца, а затем, через крещение, и основным именем, как правило, одним из тех, что были приняты в роду. «Прямое» имя, соответственно, полагалось данным от Бога, основное (публичное) избиралось по человеческому произволению; покровителями человека в этом случае считались оба святых. Князь Дмитрий Михайлович Пожарский по «прямому» имени был Косма; Космой (Кузьмой) был, как известно, и гражданин Минин (совпадение?). Подвиг наших национальных героев, совершенный со всем мужеством и *бескорыстием, исцелил* страну от страшной смуты, и было это как *чудо*; недаром они носили имя мученика, *целителя-бессребреника* и *чудотворца*.

О третьем этапе человеческого пути из бытия к небытию говорить затруднительно: полноценных опытов возвращения из состояния *рожденности* назад, в *утробу* (которая — весь мир, см. выше), нет. Можно лишь констатировать, что о существовании этого третьего этапа знали все народы, и это знание, в частности, выразилось в наличии у всех народов более или менее детально разработанных погребальных ритуалов, ориентированных на обеспечение человеку перспектив. Можно также предполагать, что логика предыдущих двух этапов (этапа развития тела и этапа развития души) сводится именно к необходимости этого третьего — *этапа духа*, этапа реализации личности и приобщения к бытию уже вне времени и вне пространственных границ. Мы знаем, что символически вхождение в этот этап представляется

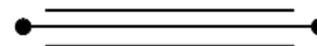
как рождение (см., например, иконографию Успения Пресвятой Богородицы). И знаем также, что именно к этому этапу относится обетование: «...побеждающему дам вкушать сокровенную манну, и дам ему белый камень и на камне написанное новое имя, которого никто не знает, кроме того, кто получает» [Отк. 2:17]. Белый камень как символ оправдания и новое имя — как награда; то самое, которое выражает собой всю суть человека, его прошлого и его будущего; уникальное имя, данное уникальному человеку его Творцом.

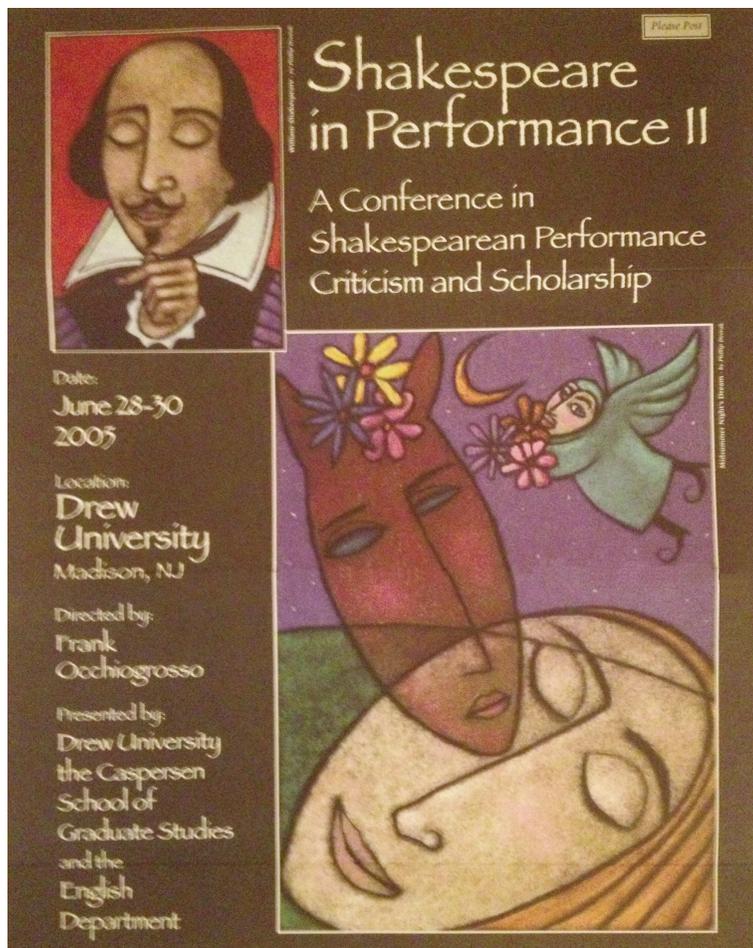
Смысл обретений, сделанных на одном этапе человеческого пути, становится ясен только на следующем этапе. Зачем человеку ноги в материнской утробе? — затем, что потом он на них встанет и пойдет. Зачем человеку именно такое имя? — это, очевидно, будет ясно на следующем этапе; теперь же, по словам апостола Павла, «мы видим как бы сквозь тусклое стекло, гадательно, тогда же лицом к лицу; теперь знаю я отчасти, а тогда познаю, подобно как я познан» [1 Кор 13:12]. Сейчас имя влетает личность в некую единую ткань (история рода, народа и человечества), но целиком этот узор можно будет рассмотреть только сверху.

Вот, в качестве примера, какой рисунок мы можем разглядеть сейчас. На пространстве библейского повествования ведут долгий диалог *безумие* и *мудрость* — под разными символами и в разных обличьях. То они являются как аллегорические фигуры Премудрости (Софии) и Жены Чуждой; первая воплощает благо и порядок, вторая — разврат, неверие и беззаконие (Книга Премудрости Соломона). То они меняются местами, и мудрость оборачивается мертвой образованностью законников-фарисеев, а безумие — спасением («...юродством проповеди спасти верующих; А мы проповедуем Христа распятого, для Иудеев соблазн, а для Еллинов *безумие*» [1 Кор 1]). И вот как вторят этому смысловому рисунку имена русских святых жен, последовательно расположившиеся на полотне истории. Первой святой, чьи чтимые мощи были доставлены в Киев из Византии, была Варвара («чуждая, иноземка»); Русь как бы присвоила Варвару, сделала эту «жену чуждую» своей и построила в ее честь храмы. Спустя многие годы в одном из *Варвариных* храмов принимает крещение следующая святая жена — *София*, княгиня Слуцкая, чья жизнь и служение оборвались, когда ей было 26 лет. Спустя следующий долгий промежуток времени свое служение начинает *Ксения* (будущая Ксения Петербургская); в это время ей именно 26 лет: она как бы принимает эстафетную палочку из рук Софии, а имя ее —

«чуждая», а также характер служения — юродство, перекликаются и с аллегорической Женой Чуждой из Книги Премудрости Соломона, и со спасительным безумием, о котором говорит апостол Павел. И Варвара Илиопольская, и София Слуцкая, и Ксения отвечают символическому образу из Апокалипсиса: «...Жена, облеченная в солнце... И родила она младенца мужского пола, которому надлежит пасти все народы жезлом железным» (по толкованию св. Андрея Кесарийского, младенец мужского пола — суть чада Церкви, не ослабленные похотями). Так, Варвара изображается с мужским (воинским) атрибутом, мечем, и, к слову, считается покровительницей ракетных войск стратегического назначения; в эпитафии на смерть Софии сказано: «...разве ты менее рыцарь, чем гордый супруг твой великий?»; ну, а Ксения велела именовать себя именем мужа — Андрей («мужественный»).

Святые девы-воительницы не пишут ни трактатов, ни романов, ни мемуаров. Они пишут своими жизнями по ткани земной истории человечества, и в этих посланиях отчетливо различимы: связность повествования, преемственность между смысловыми частями и абсолютное соответствие логике Писания. По мере сил вглядываясь в эти — и другие подобные им — *письмена*, мы видим и себя сопричастными им — ведь наши имена им уже сопричастны.





Афиша конференции, посвященной Шекспиру,  
в Университете Дрю (США). 2003



# БЮЛЛЕТЕНЬ ИНТЕЛЛЕКТУАЛЬНОЙ СОБСТВЕННОСТИ

*Тетрадь седьмая*

Т.Я. Радионова

# Вздох

## как акт мыследеятельности

*И вдунул в лице его дыхание жизни,  
и стал человек душою живою.*

*Бытие 2, 7*

### 1. Онтология вдоха

**П**оскольку вздох есть фундаментальный акт процесса дыхания, а дыхание и жизнь мыслящей души человека нераздельны, то вздох должен быть понят и как фундаментальный акт мыследеятельности<sup>1</sup>.

Вздох состоит из двух фаз — вдоха и выдоха, в которых соплагаются два уровня мыслительной стихии: макрокосмический и микрокосмический. На макрокосмическом уровне фаза вдоха оплодотворяет деятельность мыслящей души; на микрокосмическом уровне фаза выдоха оплодотворяет космос результатом творческой работы мысли человека. Таково бытие мыслящей души человека, включенной в космос разумной жизни — в процесс круговращения «от существующего к возникающему»<sup>1</sup> и обратно — от возникающего к существующему.

<sup>1</sup> Современная медицина самым тщательным образом изучила и описала роль дыхания в физиологии человека и столь же тщательно обошла связь дыхания с его мыслительным процессом (эта связь, как известно, описана в древних источниках).

<sup>2</sup> Название книги И. Пригожина «From Being to Becoming» в русском переводе Ю. Данилова (М., 2006).

### 2. Становление мысли в рамках вдоха

Вздох в своей двухфазности (вдох-выдох) единоразделен: его мыслительная субстанция — энергийное вещество вдоха и выдоха — пластически едина. В то же время, в момент перехода вдоха на выдох, вздох разделен паузой, во время которой мысль целепологает, а на выдохе — несет результат. Таким образом, во вздохе живет слово в его духовном бытии, изначальное слово — безмолвный, неизреченный глагол, который в языке появляется как глагол изреченный, а затем и в науке о языке именуется как часть речи, означающая действие во времени.

Именно отсюда, из русла безмолвной — фундаментальной — глагольности мысль осуществляет свою постоянную целепологающую деятельность посредством телесной формы, являющей практические и духовные результаты творчества человека.

*Принцип глагольности вдоха пронизывает любое разумное деяние человека. Уже первый шаг ребенка по сути есть мыслительный вдох-выдох. В нем вдох — нацеленный подъем ноги, выдох — умное, правильное движение ноги, обретающей равновесие и опору. Телесная модель осмысленного вдоха лежит в основании любого шага мысли человека: движения ног, рукой, глазом, связками речевого аппарата...*

Таким образом, мысль в процессе безмолвного органического вдоха, являя свою незримую энергию материальной, телесной формой, предстает результатом своей деятельности: акт вдоха есть акт мыследеятельности.

Творческий акт мысли в интервале вдоха и явление его результата отражает основополагающий термин-формула самопознания и самостановления мысли, найденный в рамках единой интонологии: ИН-ТОН-АР(е) (лат. intonare — «произносить»).

Составляющие этой формулы:

- ИН (лат. *in* — «находящееся в») — вдох мыслительной энергии мыслящей души, то есть *вдох «Я» души человека*;
- ТОН (гр. *tonos* — «напряжение, натяжение») — мыслетело души, где напряженный вдох держит паузу, обретая напряженную плоть мыслящего микрокосма, в котором вдох обуславливает формирование замысла и становление внутреннего, виртуального смысла;
- АР(е) — выдох внутреннего творческого результата: явление энергии замысла мыслящей души материальной формой — мыслеформой, содержащей смысл.

Так напряженный мыслевдох, зачиная мыследействие, а затем разряжаясь мыслевыдохом, интонирует (произносит) изнутри вовне результат становления мысли.

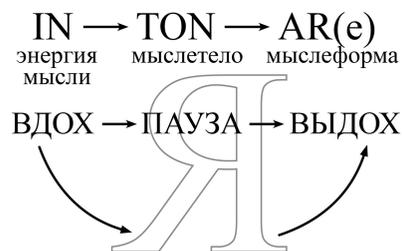


Схема вдоха как периода становления мысли — акта мыследея-тельности.

### 3. Асимметрия внутри вдоха

Становление смысла в пределах вдоха обнаруживает интонационную закономерность, заключающуюся в ритмодинамической асимметрии между вдохом и выдохом. Эта закономерность обусловлена физиологической природой вдоха, в котором вдох энергичней и короче пассивного выдоха<sup>1</sup>.

Описываемая асимметрия присуща становлению мысли между вдохом и выдохом. В пространстве слова вдох несет смысл напряженно и безмолвно, но на этапе завершения — на вершине вдоха — мысль озвучивает его неслышимое и невидимое присутствие звуком либо слогом начала того слова, которое продолжит и завершит себя на выдохе. Таким образом, мысль, в этом процессе становления исполненная энергии вдоха, падает его озвученной вершиной на сильную долю выдоха, отчетливо демонстрируя тем самым непрерывность смысла, рассредоточенного между вдохом и выдохом. Такова неделимая физическая и духовная связь становления мысли, которая заложена в асимметрии вдоха. Классическим примером этой ритмодинамики могут служить лаконичные библейские слова:

И ска	зал Бог:	да	будет свет.	И с	тал свет.
<i>вдох</i>	<i>выдох</i>	<i>вдох</i>	<i>выдох</i>	<i>вдох</i>	<i>выдох</i>

<sup>1</sup> Как отмечается в медицинской литературе, «в механизме вдоха и выдоха могут принимать участие многие мышцы, большая часть которых производит вдох, а меньшая — выдох» (Иваницкий М.Ф. Записки по динамической анатомии. Цит. по: Иванов И.С., Шишмарева Е.С. Воспитание движения актера. М., 1937. С. 55).

Если же обратиться ко вздоху в рамках ритмики движения жеста, то мы отметим ту же закономерность: падение энергии краткого вдоха (восходящее движение жеста) на сильную долю выдоха (нисходящее движение жеста). Выдох — очевидный смысл произнесенного.

Ритмический феномен организации вдоха универсален, он лежит в основании природы бытия мысли — творящей и воспринимающей творческий результат.

*Лаконизм и очевидность этого процесса демонстрирует архитектура, и особенно древняя архитектура, выражающая своими силуэтами глубокие мысли. Так, например, силуэт пирамиды формирует на вдохе стремительный разбег мыслевзора к ее вершине. Вписанная древним мыслителем в божественное небо, она ведет за собой мысль, указуя на высокий смысл этого вознесения. Начиная с подъема к вершине силуэта и продолжая его долгим и непрерывным падением — спуском, выдохом, движением глаза — до основания<sup>1</sup>, она завершает акт восприятия в ритме его асимметрии.*

Закон ритмической организации асимметрии вдоха, по которому краткий затакт на энергичном вдохе чередуется с сильной — акцентированной — долей на выдохе, воплощен в аппарате, демонстрирующем универсальность ритмического бытия, — в метрономе (гр. *metron* «мерка» + *nomos* «закон»).

Можно сделать вывод, что мысль, рождая в акте вдоха (в самой себе) смысл, содержит универсальный ритмический метод произнесения этого смысла: «всякий метод имеет свой ритм»<sup>2</sup>.

### 4. Смысловой строй вдоха

#### 4.1. Вдох — камертон

Если вторая фаза вдоха — *выдох*, представляющий собой результат становления смысла, — интерпретируется, то первая фаза — *вдох*, обуславливающий замысел в молчании, — остается вне интерпретации.

Поскольку смысл этапа выдоха творится на этапе вдоха, то именно от содержания вдоха — мыслевдоха — зависит содержание смысла, который оформляется результатом на выдохе. Закономерность незримого перехода мысли от вдоха в результирующий выдох может быть представлена как в звуке, так и визуально.

<sup>1</sup> См. об этом: Радионова Т.Я. Театр мысли древних. Египет (опыт интонологического анализа) // Академические тетради. Вып. 11. М., 2006. С. 68–85.

<sup>2</sup> Новалис. Фрагменты // Новалис. Гейрих фон Офтердинген. Фрагменты. Ученики в Саисе. СПб., 1995. С. 150.



В. Патров. Паганини

Таков, например, жест поднятых рук дирижера: это вдох, уже содержащий характер того, что будет очерчивать его жест-выдох, ведущий за собой оркестр. И каждый исполнитель всегда несет в себе настрой «дирижерского вдоха» на любом музыкальном инструменте, в том числе и на инструменте своего тела.

Танцевальный вдох-жест задает смысл и характер каждого па-выдоха, что определяет глубину осмысленности безмолвной пластики танца.

Темперамент и виртуозность игры скрипача Паганини живет в культуре благодаря изображению его неистового вдоха-жеста, предсказывающего силу образного воздействия на выдохе, в звучании.

Сурово-напряженный затакт вдоха — главной темы пятой симфонии Бетховена — предсказывает сверх-императивность результата, озвучивающего ее героическое волеизъявление.

**Allegro con brio** (♩ = 104)

вдох **ff** выдох вдох выдох

Старт-вдох спортсмена содержит перспективу результата на финише — так же, как и вдох танцора, дирижера и т.д. и т.п.

#### 4.2. Интегрирующая роль вдоха в процессе становления смысла

Но каким образом и в силу чего вдох определяет содержание смысла на выдохе?

Каждый отдельный вздох — мыслевременная единица. Это звено цепи вздохов, из которых состоит жизненное дыхание. Основа этого процесса — взаимодействие между соседними вздохами. Начальный вздох, являя на выдохе произнесенный результат, несет навстречу следующему за ним вздоху смысл, который человек «вдыхает» в виртуальное пространство своей мыслящей души.

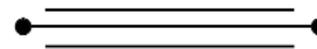
Продолженная жизнь воспринятого смысла, «захваченного» из прошлого (выдох) в настоящее нового вздоха, порождает воспоминание. В процессе воспоминания человек внутри самого себя входит в «собеседование» (Мандельштам) — виртуальное соразмышление с объектом или субъектом воспоминания и с самим собой. Воспринятое из прошлого получает новый уровень осмысления, а порожденный результат — смысл на выдохе — снова вплетается в очередной вздох.

Таким образом, вдох — призыв воспоминания, а выдох — осмысленное воспоминание: вдох призывает уже существующий результат, а выдох — повторенный на новом уровне осмысления. Осмысленный результат как жизненно полезный транслируется далее по цепочке дыхания, сплетая единый мыслительный процесс повторяемых и утверждаемых в культуре результатов мыследеятельности человека.

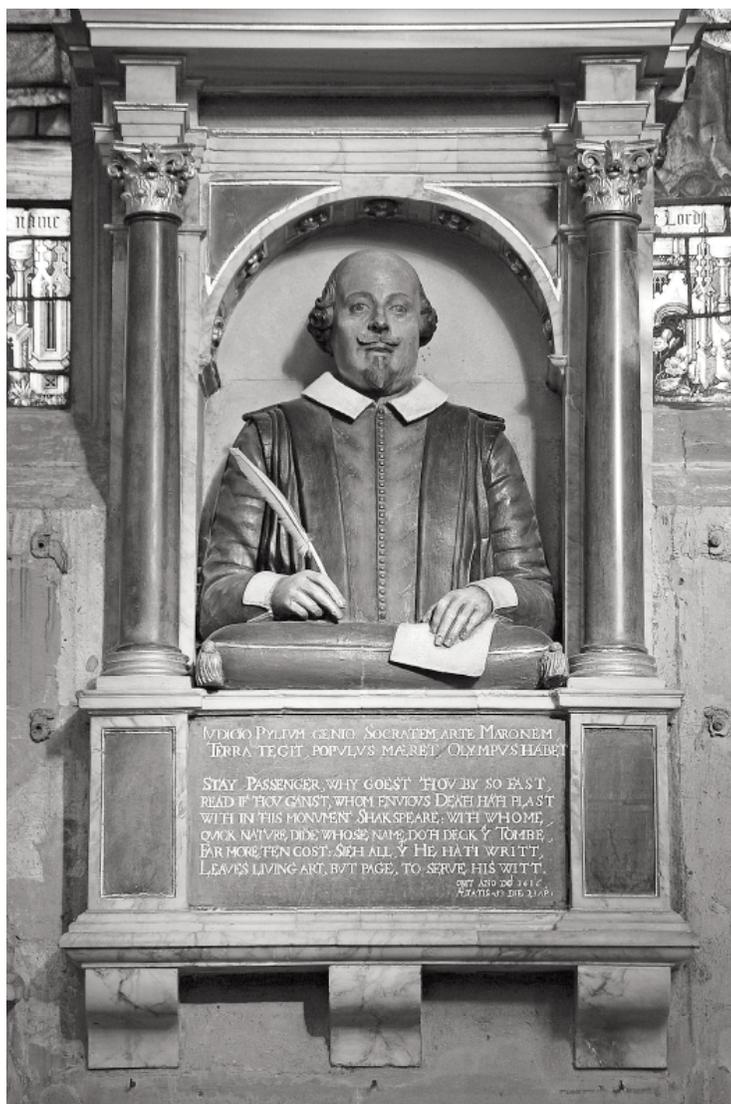
На линии представленного «плетения» двух соседних вздохов время обнаруживает свою нелинейную сущность.

В процессе взаимодействия вздохов смысл добытого результата, явленного на выдохе, есть настоящее, которое оказывается прошедшим для очередного вздоха. В свою очередь, этот воспринятый результат вопрошается во внутренней лаборатории человека, в его сжатом, виртуальном пространстве воображения для будущего. В момент явления результата замысленное будущее предстает настоящим. А далее цикл повторяется. Таким образом, повторяемый — распространяемый мыслью — полезный результат в истории жизни человека либо в истории культуры переживает и удерживает свое содержание одновременно в настоящем, прошедшем и будущем, обретая в этой временной относительности вечное настоящее данного смысла<sup>1</sup>.

Такова природа вздоха как акта мыследеятельности, которым мысль задает ритм постоянного отбора: повторения, плетения, чеканки вечных смыслов в поле разумного бытия человека.



<sup>1</sup> Наиболее яркий из мыслительных результатов обретает долгую жизнь. Но случается, что опережающий свое время смысл современники либо забывают, либо недооценивают. Однако в силу его реальной значительности он обретает в будущем далекого собеседника, который возвращает творческий результат в поле современной культуры. Один из известных примеров подобного возвращения — творчество И.С. Баха. Недооцененный и забытый, музыкант-мыслитель эпохи барокко был услышан и возвращен в 19 в. Феликсом Мендельсоном.



Надгробный памятник Шекспиру в церкви Святой Троицы  
(Стратфорд-на-Эйвоне, Великобритания). До 1623



## СТРАНИЦА ПАМЯТИ

*Метрадь восьмая*

---

Ю.Б. Борев

## Опыт смерти и последние слова уходящего

\* \* \*

— Шотландский историк Томас Карлейль, умирая, спокойно сказал: «Так вот она какая, эта смерть!»

\* \* \*

— Композитор Эдвард Григ: «Ну что ж, если это неизбежно...»

\* \* \*

— Отец диалектики Фридрих Гегель и перед лицом смерти остался верен принципам противоположности, на которых основана вся его философия: «Только один человек меня понял на протяжении всей моей жизни», — прошептал он, но, помолчав, добавил: «А в сущности, и он меня не понимал!»

\* \* \*

— Вацлав Нижинский, Анатоль Франс, Гарибальди, Байрон перед смертью прошептали одно и то же слово: "Мама!"

\* \* \*

— Римский император и тиран Нерон перед смертью вскричал: «Какой великий артист умирает!»

---

\* \* \*

— Королева Мария Антуанетта перед казнью была совершенно спокойна. Входя на эшафот, она оступилась и наступила палачу на ногу: «Простите, пожалуйста, месье, я это сделала случайно...»

\* \* \*

— Когда умирал прусский король Фридрих I, священник у его смертного одра читал молитвы. На словах «нагим я пришел в этот мир и нагим уйду» Фридрих оттолкнул его рукой и воскликнул: «Не смейте хоронить меня нагим, не в парадной форме!»

\* \* \*

— Умирая, Бальзак вспоминал одного из персонажей своих рассказов, опытного врача Бианшона: «Он бы меня спас...»

\* \* \*

— В последний момент перед смертью великий Леонардо да Винчи воскликнул: «Я оскорбил Бога и людей! Мои произведения не достигли той высоты, к которой я стремился!»

\* \* \*

— Ибсен, пролежав несколько лет в параличе, привстав, сказал: «Напротив!» — и умер.

\* \* \*

— Михаил Романов перед казнью отдал палачам свои сапоги: «Пользуйтесь, ребята, все-таки царские».

\* \* \*

— Шпионка-танцовщица Мата Хари послала целящимся в нее солдатам воздушный поцелуй: «Я готова, мальчики».

\* \* \*

— Философ Иммануил Кант произнес: «Das ist gut».

\* \* \*

— Один из братьев-кинеатографистов, 92-летний О. Люмьер: «Моя пленка кончается».

\* \* \*

— Надежда Мандельштам — своей сиделке: «Да ты не бойся».

\* \* \*

— Автор известного высказывания «мысль изреченная есть ложь» Федор Тютчев перед смертью сказал: «Какая мука, что не можешь найти слово, чтобы передать мысль».

\* \* \*

— Последние слова Эйнштейна остались неизвестны, потому что сиделка не понимала немецкого языка.

### Писатели знают заранее, как это будет?

*Иван Сергеевич Тургенев* умер 22 августа 1883 г. в возрасте 65 лет в местечке Буживаль под Парижем. Последние слова его были странными: «Прощайте, мои милые, мои белесоватые...»

Вокруг постели умирающего Тургенева не стояли убитые горем родные: несмотря на несколько пережитых романов, писатель так никогда и не женился, проведя жизнь в двусмысленной роли верного друга семейства Полины Виардо. Смерть Тургенева, всю жизнь, по собственному признанию, «ютившегося на краешке чужого гнезда», в чем-то походила на смерть его знаменитого героя — Евгения Базарова. Обоих в мир иной провожала горячо любимая и никогда полностью не принадлежавшая женщина.

*Федор Михайлович Достоевский* проснулся на рассвете 28 января 1881 г. с осознанием того, что сегодня — последний день его жизни. Он молча дождался, пока проснется жена. Анна Григорьевна не поверила словам мужа, ведь накануне ему было лучше. Но Достоевский настоял, чтобы привели священника, причастился, исповедался и вскоре умер.

Когда умирал старец Зосима, один из ключевых персонажей романа «Братья Карамазовы», друзья его были поражены этим, потому что «убеждены были даже, что в здоровье его произошло заметное улучшение». Старец почувствовал приближение смерти и смиренно встретил ее: «Он склонился лицом ниц к земле... и, как бы в радостном восторге, целуя землю и молясь, тихо и радостно отдал душу Богу».

*Антон Павлович Чехов* умер в ночь на 2 июля 1904 г. в гостиничном номере в немецком курортном городке Баденвейлер. Немецкий врач решил, что смерть уже стоит за его плечами. По древней немецкой врачебной традиции доктор, поставивший

своему коллеге смертельный диагноз, угощает умирающего шампанским... Антон Павлович сказал по-немецки: «Я умираю» — и выпил до дна бокал шампанского.

Жена писателя, Ольга Леонардовна, напишет потом, что «страшную тишину» той ночи, когда умер Чехов, нарушала только «огромных размеров черная ночная бабочка, которая мучительно билась о горящие ночные лампочки и моталась по комнате».

Вот и его герой, купец Лопухин, купивший вишневый сад и собравшийся срубить его под корень, предлагал Раневской, для которой потеря родового гнезда равнозначна духовной смерти, отметить покупку бокалом шампанского. А в финале пьесы, перед занавесом, в тишине слышно, «как далеко в саду топором стучат по дереву».

*Лев Николаевич Толстой* последние дни своей жизни провел на захолустной железнодорожной станции Астапово. В 83 года граф решил порвать с упорядоченным, благополучным существованием в Ясной Поляне. В сопровождении дочери и домашнего доктора он уехал инкогнито, в вагоне третьего класса. В пути простудился, началось воспаление легких. Последние слова Толстого, сказанные им утром 7 ноября 1910 г. уже в забытьи, были: «Люблю истину» (по другой версии, он сказал: «Не понимаю»).

В «Смерти Ивана Ильича» измученный болью и страхом чиновник на смертном одре признается, что все в его жизни было «не то». «Что ж „то“? — спросил он себя и вдруг затих». Смирившись с неизбежностью смерти, Иван Ильич вдруг обнаружил, что «страха никакого не было, потому что и смерти не было. Вместо смерти был свет».

### «Наши души остаются в ноосфере»

Геннадий Порошенко, доктор биологических наук, заведующий научно-организационным отделом Института общей реаниматологии РАМН:

«Я думаю, что какая-то духовная частица человека остается жить и после смерти. Говорят, что душа умершего человека попадает в ад или рай в зависимости от его образа жизни на земле. Я не очень понимаю, что такое „рай“ и чем он отличается от „ада“. Как я понимаю, православная церковь считает, что ад — это лишение присутствия Бога, в то время как в раю он всегда рядом.

---

В этом вопросе ближе всех к истине оказался, наверное, Вернадский. Кстати, его теория ноосферы привиделась ему в бреду, когда он болел в Ялте сыпным тифом. По его мысли, нематериальная составляющая человека после физической смерти вливается в некую ноосферу. Каким-то образом ноосфера сказывается и на живущих людях. Я могу сказать, что наше мышление рождается в нас самих, но что-то привносится извне...

Трудно говорить о том, насколько писатели, скажем, предчувствовали обстоятельства своей смерти. Но... Когда я оканчивал пятый курс мединститута, со мной произошло несчастье. Я получил серьезную черепно-мозговую травму. 21 день был без сознания. После выздоровления я вдруг обнаружил, что приобрел необычные способности: мог угадывать чужие мысли и предсказывать какие-то события. Правда, длилось это недолго — около года. Затем эти способности исчезли. Зато здоровая раскованность, появившаяся во мне после этой травмы, осталась со мной.

Нечто „материальное“, в моем случае физическая травма, может повлиять на „идеальное“ — способности, характер. Но и „идеальное“, в свою очередь, влияет на „материальное“. Существует целый ряд духовных практик таких, как йога, с помощью которых можно сознанием изменить что-то в организме, к примеру, уменьшить рубцы на коже... Но что происходит с сознанием перед смертью, боюсь, останется тайной надолго...»

\* \* \*

Робеспьер, автор «Социалистической истории Французской революции», вводя в действие закон 22 прериала (10 июня 1794 г.), согласно которому все преступления против республики карались смертной казнью практически без судебного разбирательства, надеялся, что «крайний террор поведет к уничтожению террора», что, казнив всех врагов республики, можно будет начать счастливую мирную жизнь без казней. «Безумные мечтания», — замечает по этому поводу Жорес.

\* \* \*

В Испании после смерти Франко появился анекдот.  
Два господина прогуливаются по улице:  
— Вы слышали, Франко умер?!  
— Что же теперь будет?

---

— Я слышал, что придет демократия.  
— Демократия? А что это?  
— Люди говорят, что при демократии вы можете делать все, что захотите.  
— А если я не захочу?  
— Они вас заставят.

\* \* \*

Что я скажу?  
— Господи! Я еще так много не успел сделать... Впрочем, может, это никому и не нужно...



Ю.Б. Борев

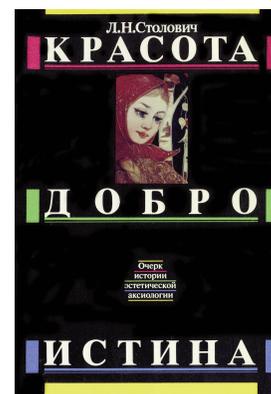
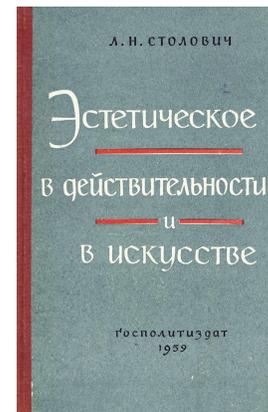
## Памяти Леонида Наумовича Столовича (1929–2013)

**М**ы с дорогим Лёней — люди одного поколения, и все же он был на четыре года моложе меня, и не мне бы писать статью его памяти.

Он прожил трудную, прекрасную и счастливую жизнь и оставил глубокий след в российской науке и культуре. Великие трудности его жизни начались, когда ему исполнилось 12 лет: началась война и она застала его в блокадном Ленинграде. Лёня выжил, чему поспособствовало то, что одна из воинских частей, оборонявших северную столицу страны, сделала мальчика сыном полка. След блокадного существования сохранился на всю жизнь — Лёня никогда не позволял оставаться еде в тарелке и крошкам на столе.

Трудности продолжали встречаться на его пути. Когда Лёня — сталинский стипендиат, начитанный молодой человек — блестяще окончил Ленинградский университет, он долго не мог найти работу ни в одном городе Советского Союза. Он разослал запросы в вузы от Сахалина до Бреста. Однако тогда громили «космополитов», и, как только у обладателя диплома с отличием кадровики и другие администраторы обнаруживали неарийское происхождение, ему отказывали в работе. Наконец повезло — несмотря на анкетное несовершенство, его взяли в

Тартуский университет. Здесь Лёня читал блестящие лекции по философским дисциплинам и вел глубокую научную работу. Он стал выдающимся аксиологом XX в., автором общественной концепции прекрасного и эстетического. В 50–70-х годах по этой концепции прошла большая дискуссия. В работах профессора Столовича эстетическое рассматривалось как объективное свойство явлений, обусловленное их созданием исторически в ходе деятельности людей. Я бы сказал: прекрасное соотносено с жизнью человечества (общечеловечески значимое в явлениях). Столович показал, что эстетическое появляется благодаря деятельности людей, стягивающей все в мире в сферу человеческих интересов и ставящей все в определенные отношения к человечеству. Столович трактовал прекрасное как явление с его естественными качествами, втянутое человеческой деятельностью в сферу интересов личности и обретающее положительную ценность для человечества как рода. Для Столовича эстетическая ценность предмета зависит не только от его естественных качеств, но и от тех общественных обстоятельств, в которые он включен. Разработка новой теоретической модели эстетического позволила сформулировать ряд важных положений аксиологии.

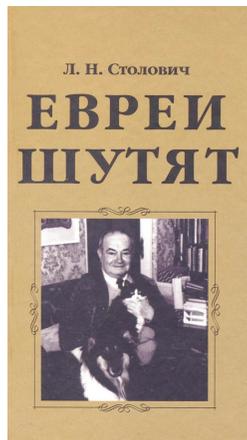


Эстетическое отношение бескорыстно, в нем отсутствует непосредственная практическая цель, в это отношение входит все богатство и многообразие общественной практики, весь опыт человечества. Иными словами, эстетический объект и отношение к нему содержательно определены всемирно историческим развитием человечества.

Все это было выдающимся достижением и крупным научным открытием, поэтому у Лёни не могли не начаться неприятности. Есть такое правдивое

предание. Когда Пифагор совершил крупное открытие (доказал трудную теорему), он велел совершить торжественное жертвоприношение — и в жертву богам была принесена гекатомба (сто быков). С тех пор, как только в науке совершается открытие, быки режут. Боже, какой рев начался в научной прессе по поводу работ Столовича! На книгу Лёни было написано 220 рецензий (больше, чем на любой роман-бестселлер!). В основном это были резко критические, доносительские и обвинительные отзывы (мол, идеализм, мол, антимарксизм, мол, потворство империализму и буржуазной идеологии!). Все это были небезобидные обвинения, и впору было вызывать конвой... Помимо Лёниной работы на эту острую тему и независимо от него (но после него!), с другой аргументацией и другим путем доказательств еще два советских ученых пришли к таким же результатам. И сегодня никто уже не возражает против теоретических идей, впервые высказанных Столовичем.

Я описал некоторые особо крупные и тяжелые трудности, которые пришлось переживать и преодолевать Леониду Столовичу. Да, он прожил трудную жизнь. Однако это была и очень счастливая жизнь. Ведь участвовать в жизни блокадного города и выжить, быть в рядах Советской армии, оборонявшей северную столицу СССР, и получить медаль за оборону Ленинграда мог только счастливый человек. Попастъ в Тартуский университет, стать профессором этого знаменитого учебного заведения и при создании Эстонской республики вместе с Юрием Лотманом получить гражданство Эстонии без всяких проволочек (с формулировкой «за особые заслуги») мог только счастливый человек. Создать несколько научных книг, переведенных на китай-



ский и ряд европейских языков, а также выдвинуть новую плодотворную концепцию в эстетике, вызвавшую бурные дискуссии, мог только счастливый человек.

Столович был литературно одарен и наделен острым чувством юмора. Он создал много раз издававшуюся книгу «Евреи шутят» (собрание еврейских анекдотов). Остроумие позволяло ему хлестко и неотразимо полемизировать с многочисленными недоброжелателями, обвинявшими ученого-новатора во всех идеологических «смертных грехах».

Да, Лёня прожил трудную, счастливую и плодотворную жизнь и память о нем сохранят его друзья, многочисленные ученики, многочисленные читатели и почитатели.

---

С. Петрович

## Вспоминаю и прощаюсь

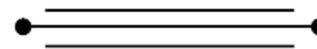
Прощаясь с Леонидом Столовичем, профессором эстетики университета в Тарту, хочу вспомнить все обстоятельства общения с ним. Со Столовичем я познакомился, обмениваясь работами по эстетике. А в первый раз я с ним встретился в Дубровнике (тогда — Югославия) на Девятом международном конгрессе по эстетике (1980 г.). В моих работах я защищал автономию искусства, утверждал специфику эстетической формы. Это главная причина моего теоретического интереса к эстетическим взглядам Л. Столовича. Благодаря этому интересу я опубликовал большие работы о Столовиче — «Аксиологические проблемы эстетики. Эстетические взгляды Леонида Столовича» на русском и статью на сербском языке в белградском журнале «Литература. Книжевност» (1989, № 10-11, с. 1899—1915). Я опубликовал также предисловие «Аксиологическая эстетика Леонида Столовича» к его книге «Природа эстетической ценности» на сербском языке (Белград, 1983, с. 9—14).

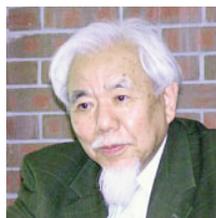
В этом предисловии я отмечал, что Столович сосредоточен на аксиологических вопросах и на проблеме эстетической ценности, и показал, что он раскрыл специфику эстетической ценности. Его самостоятельность ярче всего прослеживается в разработке

---

понятия «искусственное моделирование действительности», которое объединяет в себе информационное и творческое начало. Я также отметил, что Столович «страстно отстаивает специфику эстетического и художественного, следовательно, и особенность формы».

Леонид Столович был крупным ученым, творчески развивавшим эстетику. Я, как и все, кто знал его лично или читал его работы, всегда буду помнить о нем.





## Памяти Имамита Томонобу (1922–2012)

**13** октября 2012 г. на 90-м году жизни после тяжелой продолжительной болезни в Токио скончался ведущий философ и эстетик Японии XX в. профессор Имамита Томонобу. Все, кто знал проф. Имамита, несмотря на его смертельный диагноз, были потрясены трагическим известием из Японии и переживали его кончину как невосполнимую утрату и личное горе.

Автор 20 монографий и бесчисленного множества статей по самым разным актуальным вопросам современности, Имамита Томонобу был почетным профессором не только родной *Alma Mater* — Токийского государственного университета, но и нескольких зарубежных университетов, в том числе Парижского, Вюрцбургского, университета г. Палермо. Он всегда был желанным гостем и докладчиком на всех крупнейших философских и эстетических форумах мира.

Имамита Томонобу родился в Токио в интеллигентной семье. Он получил традиционное для самурая высокого ранга образование: китайская философия и поэзия на языке оригинала, японская поэзия, литература и искусство, музыка, живые и мертвые европейские языки. Вот основные вехи его жизни: 1945–1953 — учеба на философском отделении филологического факультета Токийского

университета; 1953–1958 — стажировка в качестве исследователя и лектора в Парижском и Вюрцбургском университетах; 1958–1962 — преподаватель философии университета Кюсю; 1962–1983 — профессор Токийского госуниверситета; 1983–1997 — профессор частных университетов Хосо (г. Токио) и Эйити (г. Кобэ); с 1974-го по 1994-й — вице-президент Международного общества эстетики; с 1979 г. — директор Международного центра сравнительной философии и эстетики (г. Токио).

Имамита Томонобу, еще будучи профессором Токийского госуниверситета, начал издавать ежегодник «Эстетика», где на трех европейских языках печатались работы не только японских, но и иностранных эстетиков — друзей проф. Имамита: Николае Тертулиана (Румыния), Микеля Дюфренна (Франция), Марко Оливетти (Италия), Этьена Сурье (Франция), Питера Маккормика (Канада), Яниса Ксенакиса (Греция), Эмили Цум Брюнн (Франция) и др. Многие из этих ведущих эстетиков Запада второй половины XX в. стали впоследствии и авторами издаваемого Имамита Томонобу ежегодника «Труды Центра сравнительной философии и эстетики».

Главная область научных интересов проф. Имамита — аксиология, ценностный выбор современного человека, потерявшего себя в море примитивных лозунгов, рекламных клипов, агрессивных масс-медиа. Досконально изучив ценностные основания западной и дальневосточной культуры, осознав их как взаимодополнительные, комплементарные, он пришел к выводу о необходимости пересмотра главных философских оснований модерна и постмодерна, прокламирующих «аксиологический нейтралитет». Выживание человечества в новой технологической среде требует от него новых качеств, прежде всего — ответственности как по отношению к людям, так и по отношению к природе и технике. Главной философской дисциплиной должна стать новая эстетика — калонология, изучающая красоту в природе, технике, искусстве и поступках человека, самоограничение и жертвенность которого и есть высшая форма красоты.

Мягкий, всегда доброжелательный, отзывчивый, благодарный и щедрый человек, блестящий теоретик, вдумчивый наставник и друг будет жить теперь в нашей памяти.

---

Е.Л. Скворцова

## Калонология японского эстетика Имамита Томонобу

Главной сферой научных интересов проф. Имамита была аксиология. Исходя из того факта, что ценностный выбор современного человека, потерявшегося в сложной технологической среде, в море рекламных лозунгов и перед лицом агрессивных масс-медиа, весьма сложен, Имамита Томонобу пришел к выводу о необходимости пересмотра главных философских оснований модерна и постмодерна, прокламирующих «аксиологический нейтралитет». Кроме того, считает проф. Имамита, в мире вещей технологической среды обитания философское знание XXI в. нуждается в существенном реформативном изменении вследствие случившегося переворота в соотношении «цель — средство» и изменения соотношения «форма — функция». Остановимся на этом подробнее.

До сравнительно недавнего времени технологические приспособления не образовывали вокруг человека, как теперь, «искусственный кокон», а были орудиями, средствами для достижения той или иной цели. При этом по значимости (будь то постройка индивидуального жилища, победа в сражении или высшая цель — благо государства) цель всегда была важнее средств для ее достижения. В условиях доминирования цели человек был относительно свободен в выборе средств. Соотношение средств и цели рас-

---

считывал еще Аристотель в «Никомаховой этике» и в «Большой этике»<sup>1</sup>. К его текстам и апеллирует японский философ. Процесс выбора средств, который во многих случаях является одновременно моральным выбором, описанным Аристотелем, схематично можно представить в виде силлогизма (умозаключения):

- большая посылка: я желаю достижения цели А;
- меньшая посылка: мне потребуются для этого средства либо В, либо С, либо D;
- вывод: для достижения цели А я выбираю средство В<sup>2</sup>.

Переходя от посылок к выводам, субъект осуществляет моральный выбор, мысленно «проигрывая» возможные варианты достижения «цели А», исходя из соображений выгоды, легкости или трудности способа действия, красоты поступка и др. «В приведенном умозаключении меньшая посылка определяет горизонт свободы выбора»<sup>3</sup>, т.е. свобода в отношении средств ограничена, цель же занимает превосходящее, по сравнению со средствами место.

Господствующее положение цели являлось общепризнанным до XX в. и служило катализатором процесса развития техники как средства. Однако сегодня техника достигла огромной мощи, и в том, что касается средств, произошел качественный скачок: на место разного рода орудий — механических, автоматических, электрических — пришла система высоких технологий. Другими словами, совершился прорыв к автономной мощи инструментов, и возникло превосходство средств (их мощи) над целью, наблюдаемое сегодня в различных сферах человеческой жизни. Традиционное, рационально обоснованное поведение сталкивается теперь со значительными трудностями. Колоссальная мощь средств — как, например, атомной энергии или мирового капитала — все более властно ограничивает свободу целеполагания. Учитывая это обстоятельство, в аристотелевской формуле необходимо произвести перестановку большей и меньшей посылок, вследствие чего силлогизм приобретает совершенно иной вид:

---

<sup>1</sup> См.: Аристотель. Никомахова этика. Соч. в 4 тт. Т. 4. М., 1984, с. 62. Следует уточнить, что в «Никомаховой этике» Аристотель затрагивает проблему относительности целей и средств, а также блага государства как высшей цели. Вопрос относительной свободы в выборе средств, а не цели, рассматривается им в «Большой этике» там же, с. 314.

<sup>2</sup> См.: Имамита Томонобу. Би-но исо то гэйдзюцу (Фазы красоты и искусство). Т., 1984, с. 226.

<sup>3</sup> Там же.

- большая посылка: я обладаю мощью D (бывшее средство);
- меньшая посылка: употребив мощь D, я могу осуществить цели A, либо B, либо C;
- вывод: я выбираю цель A применительно к средству D (по таким-то и таким-то соображениям)<sup>1</sup>.

Теперь, рассуждает проф. Имамита, достаточно вместо «мощи D» подставить ядерную энергию, силу мирового капитала или вездесущность глобальных СМИ, а вместо «цели A» — атомную войну, подкуп госчиновников по всему миру, внедрение в массовое сознание деструктивных образцов удачливых жуликов или адвокатов дьявола. «Отныне, — пишет он, — цель уже не господствует над средствами. Это само собой напрашивающийся вывод из имеющейся в наличии мощи. Оценивая мощь, которой обладает, субъект ищет для себя цель. Тенденция преобладания средств над целью достигла пугающей силы, оказывая влияние и на комплекс эстетических проблем, и в частности, на нравственный аспект художественного творчества»<sup>2</sup>.

Художник древности и Средневековья, размышляет японский эстетик, был транслятором высоких трансцендентных смыслов, будь то бесформенные дуновения Дао, буддийская идея текучести и непостоянства всех форм бытия или закон(а) кармы и(ли) красоты горного Божественного мира. Герменевтика, истолкование трансцендентных смыслов, недоступных простонародью вследствие разных причин: помрачения ума, неграмотности, греховности, было главной целью художника. Для реализации этой высокой цели он применял средства художественной выразительности, соответствовавшие общепринятому (и понятному всем) канону. Что же касается повседневной жизни, то художник подчинял ее высокой цели, отказываясь от удовольствий, практикуя аскезу и воздержание, посты и молитвы, умая свое *эго* как средство, в пользу высокой цели.

Какова же цель современного художника? Максимальное самовыражение, выпячивание своего *эго*. И для этого он использует мощный арсенал не обязательно художественных средств, в частности, силу денег — для подкупа нужных критиков и прессы или мощь глобальных СМИ — для тиражирования своего (далеко не светлого) образа. Да и сами произведения современного искусства, не всегда создаются в тиши студий и ателье. Они все

<sup>1</sup> Имамита Томонобу. Указ. соч. С. 226–227.

<sup>2</sup> Там же, с. 227.

далее от трансцендентного и все чаще эпатируют общественное мнение. «Это, — пишет Имамита, — игра конечными формами дел и вещей, а вовсе не движение к божественному бесконечному миру»<sup>1</sup>.

Таким образом, переворот в соотношении цели и средства коснулся и эстетического измерения жизни. Каковы последствия такого переворота — одна из главных тем философского дискурса XXI в., считает японский эстетик. Известный французский эстетик Этьен Сурье<sup>2</sup> определил предмет эстетики так: «Эстетика — философская наука о форме, где форма противопоставляется не содержанию, а материалу»<sup>3</sup>. Поскольку в форме проявляется сущность, Сурье считал, что эстетика — наука о сущности. Однако в современных условиях форма ничего о сущности не говорит. Мы живем в совершенно другой окружающей среде, где форма — предмет произвольного решения дизайнера и только. «В мире природы, — пишет он, — действительно, форма вещей указывала на их сущность, обнаруживала их функции. В природе все коровы имеют примерно одну и ту же форму, и при одном взгляде на это животное становилось ясно, что это не лошадь, а корова: ее острые рога указывали на то, что она их использует в конфликтных ситуациях как оружие. Такие фиксированные отличия в природном мире стали базой для классификаций, морфологии. Именно поэтому Платон и Аристотель считали видимую форму одновременно сущностью (*idea, eidos*)»<sup>4</sup>. Традиционные представления людей о соответствии формы функции отразились во всех языках, в том числе и в японском. «Именно поэтому глагол «видеть» (*кэн, миру*) может означать «понимать» (*рикай суру*), «размышлять» (*кангаэру*), а такие слова, как например, «*кэнкай*» — мнение, «*кэнсики*» — понимание, знание, «*икэн*» — точка зрения, мнение, употребляются в японском языке в связи с познавательными способностями, с сознанием»<sup>5</sup>.

В традиционном мире техника была всего лишь орудием. Качественные изменения произошли в XX в., когда постепенно природное окружение человека стало сначала дополняться, а

<sup>1</sup> Имамита Томонобу. Указ. соч. С. 227–228.

<sup>2</sup> Сурье Этьен (1892–1979) считал, что научная эстетика должна заниматься описанием и классификацией художественных форм и формальных структур как продуктов человеческой деятельности.

<sup>3</sup> Цит. по: Имамита Томонобу. Бигаку но серай (Будущее эстетики) // Бигаку (Эстетика) в 5 т. Т. 5. Т., 1984. С. 9.

<sup>4</sup> Там же. С. 13.

<sup>5</sup> Там же. С. 13–14.

затем замещаться технологией. В начале века эти процессы происходили медленно, и, в соответствии с традиционными представлениями, люди создавали предметы повседневного обихода с учетом их функциональных особенностей. Так, например, еще в начале века в архитектуре было принято различать формы зданий в зависимости от функции — жилой дом был не похож на храм, а школа — на почтовое отделение и т.п., — и с первого взгляда было ясно, что это за здание, каково его функциональное назначение<sup>1</sup>. Но со второй половины XX в. соотношение формы и функции изменилось. Произошло это благодаря внедрению новых источников энергии, в частности, электричества. Первое место в процессе ликвидации традиционного формально-функционального соответствия в сознании человека заняли электроприборы. Они, войдя в обиход, создали новое, технологическое, окружение человека. Кроме того, форма электроприборов постепенно утратила всякую связь с функцией: фотоаппарат, радиоприемник, электробритва, калькулятор и др., несмотря на функциональное различие, имеют теперь почти одинаковую форму — черной (как правило) коробочки. В принципе они могли бы иметь любую форму, и иногда дизайнеры демонстрируют разнообразные варианты своих экстравагантных фантазий, однако простота внешнего вида и удобство в использовании определили преобладание лаконичного «коробочного» стиля. (От себя заметим в скобках, что самым ярким примером эволюции формы может служить история телефонных аппаратов. Начальная форма телефонов соответствовала как их функциональности, так и особенностям человеческого организма: ресивер и микрофон были отделены друг от друга, микрофон имел форму раструба, «собирающего» звуки голоса, соединение с телефонным узлом осуществлялось путем верчения ручки, а барышня на другом конце провода соединяла с нужным человеком или учреждением тоже в ручном режиме. Сам аппарат, таким образом, состоял из трех частей; затем микрофон и ресивер соединились в единой трубке, где раструб микрофона все еще напоминал о его функциональном назначении, а набор номера стал осуществляться при помощи крутящегося круглого диска с отверстиями для пальцев; у телефона стало две части. Усовершенствование диска привело к его замене на цифровую клавиатуру. Дальнейшая история телефона развивалась в сторону все большего удаления формы аппарата от

<sup>1</sup> Имамита Томонобу. Бигаку но серай. С. 14.

его функционального назначения, и, наконец, все завершилось в конце XX в. той самой черной коробочкой сотового телефона, которой мы пользуемся в начале XXI в.)

Бритва, счеты, фотоаппарат, фонарь, даже бомба замедленного действия проделали аналогичную эволюцию с похожим результатом. Проф. Имамита отмечает, что, пока в этих приборах преобладала «вещественная» составляющая, у каждого из них была своя особая форма. Но как только стала доминировать энергетическая составляющая, «обыденное, природное сознание человека, для которого форма соответствовала функции, было перевернуто вверх дном. Мир наполнился предметами одинаковой формы, но с совершенно различными функциями»<sup>1</sup>, вследствие чего внешний вид предмета перестал свидетельствовать о функциях тому, кто на него смотрит. Чтобы узнать функции черной коробочки, следует изучить инструкцию, т.е. применить разум. Но даже если мы знаем, что перед нами, по внешнему виду мы никак не определим, действует данный предмет или нет. Если у него «села» батарейка, то он временно вышел из строя, а если испортилось что-то более серьезное, то это просто мусор, который можно выбросить. Но испорченный предмет по внешнему виду ничем не отличается от исправного. В мире обманок, считает Имамита, понимание предмета эстетики должно быть пересмотрено. В современном мире, в отличие от мира Платона и Аристотеля, к которым апеллирует Э. Сурье, в жизни человека становится все больше предметов, форма которых ничего не говорит об их функции, никоим образом не связана с их сущностью; они уже сформировали «технологическую мембрану» между человеком и природным миром.

Еще в начале XX в. художники буквально «взорвали» традиционные природные формы. Среди первых выразителей этой тенденции проф. Имамита называет композитора, автора атональной музыки, А. Шенберга и художника-абстракциониста В. Кандинского<sup>2</sup>. Взяв на вооружение, по сути, феноменологию бесформенной энергетики, они способствовали появлению тенденции полного отрицания формы в искусстве. В связи с этим, полагает японский эстетик, следует изменить всю структуру философской науки, приняв в качестве фундамента не онтоло-

<sup>1</sup> Имамита Томонобу. Бигаку но серай. С. 14.

<sup>2</sup> См. там же, с. 15. Почему-то проф. Имамита не назвал здесь имени К. Малевича, чей «Черный квадрат» и явился прообразом той самой «черной коробочки», которая стала нашим повседневным спутником.

гию и гносеологию, а ту философскую дисциплину, которая прокламирует ценностный подход к миру и человеку.

Именно такой дисциплиной, по его мнению, должна стать *калонология* — новая эстетика. «Калонология — это философия красоты. Я оживляю классическое слово»<sup>1</sup>, — сообщает японский философ. Будучи одним из главных специалистов в Японии по философии Аристотеля (он перевел на японский язык «Поэтику»), Имамита Томонобу стремился вдохнуть в этико-эстетический идеал древности новую жизнь. Он обращает внимание читателя на то, что понятие «прекрасного» (*to kalon*) имеет синкретический характер, что это категория этико-эстетическая. Сошлемся в этой связи на наших известных эстетиков: «„Прекрасное“ и „благое“, — пишут А. Ф. Лосев и А. А. Тахо-Годи, — реализуясь в человеческой жизни, настолько сближаются, что между ними теряется решительно всякое различие. Оба эти термина у Аристотеля безраздельно сливаются в новом термине — калокагатия (единство эстетически „хорошего“ и этически „прекрасного“)<sup>2</sup>. У самого Аристотеля читаем: «В отношении человека вполне добродетельного есть неплохое имя — нравственная красота (*kalokagatia*)»<sup>3</sup>. И еще одно суждение: «Поступки соответствующие добродетели, прекрасны и совершаются во имя прекрасного (*to kalon*)»<sup>4</sup>. Синкретический характер античного понимания «прекрасного» привлекает японского эстетика, поскольку, по его мнению, в истории человечества, настал такой момент, когда «необходимо понимание красоты, которое не есть чувственное удовольствие»<sup>5</sup>.

Необходимость поиска intersubъективных оснований красоты приводит японского эстетика к отказу от термина «эстетика», происходящего от древнегреческого *aisthetikos* — постигаемое чувствами. Чувственное познание, особенно в XX в., ассоциируется с чувственными удовольствиями, гедонизмом. «Я не считаю, — пишет он, — что красота реализуется только в искусстве. И я не думаю, что цель искусства — только красота»<sup>6</sup>. Искусство понимается им как средство спасения человека от вла-

<sup>1</sup> Imamichi T. La technique et les problemes d'esthetique// Acta Institutionis Philosophiae et Aestheticae, v. 1, 1976, p. 12.

<sup>2</sup> Лосев А.Ф., Тахо-Годи А.А. Античная эстетика в ее исторической специфике // История эстетической мысли в 5 тт., т.1. М., 1985, с. 197.

<sup>3</sup> Аристотель. Большая этика. Соч., т.4, с. 359–360.

<sup>4</sup> Аристотель. Никомахова этика. Соч., т.4, с. 122.

<sup>5</sup> Imamichi T. La technique et les problemes d'esthetique, p. 1.

<sup>6</sup> Ibidem.

сти машинного мира, а эстетика — *бигаку* (*калонология*) — как философская наука о красоте в ее различных измерениях, «фазах». Калонология призвана объективизировать красоту, придать ей онтологический статус<sup>1</sup>. В калонологии Имамита Томонобу сопрягаются этическое и эстетическое измерения жизни человека, прошлое и будущее, Запад и Восток. Следуя традиции компилирования новых терминов из древних, проф. Имамита сконструировал термин «калонология» из четырех понятий древнегреческой философии: *kalon, on, nous, logos* («красота», «бытие», «ум», «слово или наука»).

Новая эстетика — это наука о разумно постигаемой трансцендентной бесформенной красоте, пронизывающей все «слои» бытия. В зависимости от наших интенций красота проявляется в четырех ипостасях, или «фазах»: как непосредственная данность — в природе; как воплощение утилитарной потребности — в технике; как свободное самовыражение художника — в искусстве; и, наконец, как самоограничение, как жертвенность — в этике (это — высшая «фаза» красоты)<sup>2</sup>. Калонология, подчеркивает проф. Имамита, в отличие от традиционной эстетики, должна опираться на рациональное, а не на чувственное познание, поскольку последнее в XX в. привело к гедонизму как к своему логическому концу. Большая часть современного искусства, прокламирующего распушенность, жестокость, извращенный вкус, примитивизм или, напротив, преднамеренную усложненность, должна, по мнению проф. Имамита, быть выведена за скобки калонологии. Структурно калонология подразделяется на метатехнику, урбанику и экоэтику.

Философская наука о первопричинах и началах бытия получила в истории мысли название метафизики. Имамита предлагает новое название для философии. Поскольку мир, окружающий человека, из преимущественно природного становится технологическим, Имамита предлагает введение новой дисциплины — метатехники, которая должна обратить внимание на появление «новой абстракции» и изменение человеческих качеств в мире высоких скоростей.

В мире природных феноменов, замечает проф. Имамита, время проявляется как совершенно определенная конкретная длительность. Такая конкретная длительность в природе видима, она имеет свои «узловые точки» для каждого вида существ. В мире

<sup>1</sup> См.: Имамита Томонобу. Бигаку то ва нани ка, с. 1–13.

<sup>2</sup> Подробно об этом см.: Имамита Томонобу. Би но iso то гэйдзюцу.

растений, животных, человека и даже в неживой природе — свой вид длительности. «Время в природе — как приливы и отливы на море. В мире технологии это всего лишь математическое исчисление скорости процесса для получения желаемого результата. В таком измерении время должно быть исключено так скоро, как только возможно. „Выше скорость, меньше затраты времени“ — это девиз любой технологической операции»<sup>1</sup>. Разные виды длительности, свойственные разным видам существ, в технологической среде должны быть унифицированы для удобства машинного диктатора — компьютера.

Мир, в котором изменения носят неприродный характер, — это мир скорости. Здесь, в мире высоких скоростей, все, казалось бы, создается для блага человека. Трудовые процессы, занимавшие раньше львиную долю времени жизни, отданы на откуп машинам. Жизнь стала легче (старые люди имеют прямые спины, чего в старину не было, поскольку все тяжело трудились и носили грузы на спине), появился досуг, свободное время, которое человек может потратить с пользой для себя и своей семьи. Но для того чтобы отдохнуть на природе, надо встать, собраться, сесть в машину или в поезд и куда-то поехать; и, в результате, истрепав нервы из-за капризов детей или подруги, вернуться уставшим от «отдыха». Можно провести досуг и лежа на диване перед телевизором. В результате — усталость от гиподинамии, политики и телевизионных глупостей. Почему люди все меньше читают серьезных книг? — задается вопросом проф. Имамити. Серьезное чтение требует привычки к длительным умственным усилиям и размышлениям, т. е. определенной степени человеческой зрелости.

Мир, в котором изменения не природные, а технологические, презирает длительность. Здесь много досуга, но нет времени зрелости. Здесь нет времени как природной длительности. А где нет времени как природной длительности, там нет темпоральности, а только пространственная идентичность, «топология без хронологии»<sup>2</sup>. «Под сенью победоносных высоких скоростей время умирает»<sup>3</sup>. Имамити вспоминает поэта Исикава Такубоку, который хотел, чтобы поскорей расцвел его бонсай. Люди сказали ему, что для того, чтобы он зацвел, необходимо тепло. Поэт

<sup>1</sup> Imamichi T. High Speed Society and Art // Journal of the Faculty of Letters, University of Tokyo. Aesthetics. v. 7, 1982, p. 85.

<sup>2</sup> Ibidem.

<sup>3</sup> Ibidem.

нагрел горшок над пламенем, но бонсай так и не зацвел. «Для всякой формы жизни время — это изменение в процессе его становления. Если не пришло время прилива, прилива не будет. Если не пришло время цветения, цветы не зацветут. Поэт жалуется: он думал, как бы ускорить цветение, и нагревал горшок с цветком на огне, но все напрасно. Почему напрасно? Потому что его усердие не могло превозмочь естественных природных процессов в таких их формах, как «дерево» и «огонь». Во взаимоотношениях этих элементов законы Природы правят как неизбежный фатум»<sup>1</sup>.

Так можно ли ускорить цветение? Да, если абстрагировать, отделить время цветения от всех индивидуальных случаев и осуществить его за счет определенных технологий. В теплице создадим условия «вечной весны». Стеклопанельная крыша, влажность, температурный режим и химикаты сделают свое дело. Если один цветок не зацвел — не беда, возьми такой же, но цветущий, а свой оставь. Можешь вообще обойтись без цветов, составь ароматическую композицию — и нюхай искусственный аромат в своем доме когда и сколько угодно.

Имамити Томонобу отмечает пять видов абстракции времени:

1. Абстракция времени посредством технологии отличается от теоретической абстракции. Это — иссечение посредством технологических операций одного фрагмента природного процесса (*кайрос*).
2. Утверждается изолированный «маленький мир», на основании одного из многих *кайросов*, которые в смешанном виде существуют в большом мире Природы<sup>2</sup>. Из подобных изолированных миров возникает совершенно иная среда обитания. Это — искусственная среда, возникающая в результате сегментизации мира человеком.
3. Вещи становятся взаимозаменяемыми, поскольку игнорируется индивидуальное существование.
4. Функция тоже может быть абстрагирована и изолирована, и вещи, о которых предполагалось, что они взаимозаменяемы, становятся не нужны вовсе (как в случае с ароматической композицией). Мы, таким образом, приходим к тому, что хотим жить в реальности, где есть только желаемые функции; приходим к такому положению дел, когда жизнь совершенно не согласуется с логикой, господство-

<sup>1</sup> Imamichi T. High Speed Society and Art. 1–13. P. 85.

<sup>2</sup> Ibidem, p. 86.

вавшей в прошлом, — тогда Природа была единственной доминирующей безусловной средой обитания и именно она определяла единственно возможный способ жизни.

5. Это приводит к действительным изменениям в ценностях (агадинамика)<sup>1</sup>.

Так что же делать? Следует безропотно приспособливаться или все же противостоять вызовам? Технологическая абстракция времени может привести к цветению сливы в любое время года, мы можем увидеть его и среди осенних листьев. Но это не значит, что этот *кайрос* может привести к другому *кайросу* — плодоношению. «Ускорить цветение — значит, проигнорировать природный порядок»<sup>2</sup>. Из множества соединений и переплетений, которые и составляют природный, процессуальный, динамический узор событий, мы абстрагируем один *кайрос*, аспект, с помощью которого мы осуществляем наше субъективное желание и отсекаем от него все остальное, что было с ним связано в природе.

«Таким образом, становится очевидно, что высокоскоростное общество установило новый, отличный от природного, порядок, и этот новый порядок, берущий за норму действие разума человека, является антиприродным»<sup>3</sup>. В этом новом измерении и человеческая жизнь, и жизнь бонсая не рассматривается как целостность. В результате какая-то фаза человеческой жизни «вырезается» из целого, и акцент делается на одностороннем «прогрессе». Цивилизация производит деформацию человека, считает проф. Имамита. Цель цивилизации — постоянное цветение. Процесс, не ведущий к нему, выбраковывается. «Техническая среда, современные технологии создают до сих пор не известную форму абстракции. Что это за форма? Это абстракция результата, которая игнорирует, выбрасывает процесс»<sup>4</sup>.

Вечная молодость, ставшая для многих вожделенной целью, требует жертв. Исключение старости, болезни, горя, кризиса, тяжелого рутинного труда — это исключение поры зрелости. Это мир пространственной динамики, которая укорачивает время жизни. Акцент на результате — это отрицание важности усилия. «Мы, — пишет ученый, — воспитывались на основе таких ценностей, как служение и жертвенность, а также на упорстве, усилении и

<sup>1</sup> Imamichi T. High Speed Society and Art. 1–13. P. 86.

<sup>2</sup> Ibidem, p. 87.

<sup>3</sup> Ibidem, p. 88.

<sup>4</sup> Imamichi T. Auto-Installation of Art and Eco-Ethical Dimension // Acta Institutionis Philosophiae et Aestheticae, v.1, p. 35.

терпении, необходимых для трудового процесса»<sup>1</sup>. Любой, даже самый творческий труд на 90% состоит из рутины. Легкое достижение результата ведет к массовой утрате качеств и навыков, а также традиционной системы ценностей, на которых базировалась жизнь. Следствие легкого доступа ко всем благам — избыточность всевозможных неприродных вещей — все больше изолирует человека от природы.

В технологическом окружении, подчеркивает японский ученый, человек живет в мире перевернутых значений. Парадокс: то, что далеко — ближе, чем то, что близко. Доехать на скоростном экспрессе «Синкансэн» от г. Токио до г. Нагоя гораздо быстрее, чем на машине до токийского пригорода. Это противоречит здравому смыслу. Эволюционно человек, передвигающийся в пространстве, затрачивает тем больше мышечных усилий, чем с большей скоростью он движется. Теперь же, с чем большей скоростью он передвигается, тем неподвижнее сидит в мягком кресле, пристегнутый ремнями безопасности. Люди вынуждены разрываться между природным миром и технологическим антимиром. Хорошо это или плохо? Мы находимся внутри процесса, и нам трудно в нем ориентироваться, но задуматься стоит.

Благодаря высоким технологиям человек взлетел в небо, зарылся в землю и опустился на морское дно, т.е. благодаря технологиям он оказался в средах, к которым эволюционно не приспособлен. Таким образом, он приобрел возможности птицы, рыбы, крота. Он присовокупил к человеческим качествам качества животных. Проезжая на «Синкансэн» по мосту над рекой, мы видим «сквозь» стальные опоры моста. Мы видим сверкающую воду реки «сквозь» полосу серо-стального цвета, в которую, благодаря специфике зрительного восприятия, превратились для нас опоры моста, т.е. мы видим «сквозь сталь». Это уже совсем не человеческие качества — это, скорее, качества машины. Так что человек, частично утрачивая человеческие свойства, приобретает свойства машины и животного. Но и это еще не все. Благодаря технологиям человек визуализировал микромир, заглянул в далекое прошлое Вселенной — для него открылись совершенно немислимые вещи. Какие же ценности могут быть у такого существа? Проф. Имамита настаивает на том, что подобные вопросы обязательно всплывут на поверхность не только

<sup>1</sup> Imamichi T. High Speed Society. P. 88.

научного дискурса, но и повседневной жизни. Без ответа на них, без создания кодекса поведения в новых условиях существования человечество не выживет.

Выработкой нового кодекса для новых условий жизни и должны заниматься *урбаника* и *экоэтика* — разделы калонологии<sup>1</sup>. В XX в. большая часть человечества стала жить в городах, причем не просто в городах, а в мегаполисах. Мегаполис — место, где люди, независимо от своей этнической принадлежности, ведут одинаковый образ жизни. Здесь для всех одинаков ритм, все примерно одинаково одеты, едят примерно одно и то же, проводят время в основном в четырех стенах офиса, передвигаются главным образом под землей.

Мегаполисы — продукт урбанистической культуры, которая имеет изначально англо-американское происхождение, но этнически абсолютно нейтральна. Тем не менее, ее повсеместное распространение не нейтрально для сущности человека. Город — это место, где искажено представление о трудовом процессе, по сравнению с традиционным обществом; это место, где постепенно размываются традиционные семейные ценности, семья не является необходимостью, зачастую становясь обузой; мегаполис — это место, где размываются традиционные гендерные представления; здесь происходит размывание не только традиционных представлений о труде, семье, гендере, но и о сущности человека. Мегаполис, по определению японского эстетика, — «логово блуждающих анонимов». Город — источник образцов, транслируемых СМИ и несущих обаяние зла. Здесь производятся всякого рода образы, на которые только способна фантазия не всегда адекватных талантов, подкрепленных мощью новых компьютерных технологий. Эти образы, а также образцы поведения «певиц, актрис, моделей и телеведущих» любого пола транслируются в массы СМИ. Глобализация делает этот процесс еще более мощным и суггестивным. Транслируются образцы не самого праведного поведения, часто не только эпатарующие, но несущие «мессидж» презрения к труду, гедонизма, эгоизма, пропагандируется жизнь в свое удовольствие, потребительство. В мегаполисе все, что можно толь-

<sup>1</sup> Проблемы культуры мегаполиса рассматриваются проф. Имамита в следующих работах: Тоси-но бигаку (Эстетика города — Урбаника)// Бигаку, т.5, с.47-66; Metatechnica, Urbanica et Eco-ethica// Acta Institutionis Philosophiae et Aestheticae, v. 2, 1984, p. 1—6; Trilogia Calnologica. Ars et Homo // Journal of the Faculty of Letters, University of Tokyo. Aesthetics., v.3, 1978, p. 93—104.

ко пожелать, находится «в шаговой доступности». Формируется ситуация ускоренного стимулирования желаний, быстрого потребления и новых соблазнов.

До сих пор (до 1980-х гг. XX в.), рассуждает проф. Имамита, этика считалась философской наукой о морали, т.е. о межлических отношениях (*ethica inter homines*)<sup>1</sup>, но в новом технологическом окружении отношения между людьми все более опосредуются технологической «мембраной». Люди все реже вступают в контакты непосредственно, «лицом к лицу». Они все чаще выступают как наборы букв и цифр в поисковике электронной почты или соцсетях, как коды доступа, как цепочка цифр мобильных телефонов. Таким образом, отношения людей между собой опосредствованы технологической средой, и поэтому предмет философской дисциплины «этика» — мораль — должен включать в себя и техносреду, т.е. неодушевленный компонент межлических связей.

Кроме того, в условиях все большей деградации окружающей природной среды под напором техники и результатов ее экспансии в виде отходов производства, бытового мусора, оскудевающих почв и водоемов, человек все больше ощущает себя частью деградирующей природы. Угнетенное положение природы — это угроза и для человека, чье тело «вписано» в контекст природной среды. Человек дышит природой, ест, пьет ее, выбрасывает в природу отходы своей жизнедеятельности. Вот почему в нынешних изменившихся условиях жизни мораль (и вслед за ней — изучающая ее философская наука этика) не может не измениться. Теперь в нормативные отношения должны быть включены как предметы технологической среды, так и явления природы. Что же касается этики, изучающей мораль, то она непременно должна учитывать такие изменившиеся обстоятельства, становясь не только наукой, изучающей межлические отношения (*ethica inter homines*), но и этикой в отношении вещей (*ethica ad res*), т.е. «экоэтикой». Экоэтика и урбаника, по плану проф. Имамита, должны заниматься, прежде всего, анализом изменения набора традиционных ценностей. Главными ценностями XXI в., по мнению Имамита, наряду с традиционными, будут «ответственность», «точность» и «быстрота реакции на сигнал». «Сами собой», спонтанно, новые ценности возникнут

<sup>1</sup> «Мораль трактуется как способ регуляции (в частности, нормативной) поведения людей» (Апресян Р.Г. Мораль // НФЭ, т. 2, с. 610); «Этика — практическая философия, наука о морали» (Гусейнов А.А. Этика // НФЭ, т. 4, с. 472).

не могут: слишком быстро меняется среда обитания, слишком мощное влияние оказывают на людей деструктивные образы глобальных СМИ.

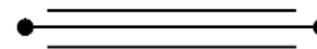
Эти вопросы не решаются на уровне одной страны, одной конфессии, даже одного континента, они требуют философского обсуждения на международном уровне. Для выработки подходов к новой аксиологии проф. Имамита основал международное движение «Экоэтика»<sup>1</sup>, в котором приняли участие ведущие эстетики, ученые и деятели искусства из разных стран. Эта новая эстетика, как главная философская наука, призвана осуществлять ценностную навигацию человека в непростом современном мире. Калонология — философская наука о бесформенной, бесконечной трансцендентной красоте, пронизывающей наш мир в четырех измерениях. В зависимости от направленности нашего внимания, эта красота является нам в виде непосредственной данности — в природе; как результат осуществления практических целей — в технологическом окружении; как результат свободного самоопределения художника — в искусстве; и, наконец, как красота слов, дел и помышлений человека — в поступках, особенно связанных с самопожертвованием (в китайском написании понятия долга, добра и красоты имеют один и тот же компонент — это жертвенный агнец).

XX век ушел в прошлое, и тексты Имамита Томонобу постепенно становятся классикой<sup>2</sup>, образцом для подражания как в сфере широты познаний (он читал на языках оригинала и ком-

<sup>1</sup> Организационным центром движения стал Институт сравнительной философии и эстетики (Institutionis Philosophiae et Aestheticae), проводящий ежегодные конференции по теме экоэтики (при спонсорской помощи проф. Танигути Тоссабуно) и издающий ежегодник Acta Institutionis Philosophiae et Aestheticae. Проблемы экоэтики рассматриваются, в частности, в следующих работах проф. Имамита: Human Being and Its Possibility // Journal of the Faculty of Letters, University of Tokyo. Aesthetics, v. 2, 1977, p. 131–135; Reflections on «Language and Act» from Eco-Ethical Point of View // Acta Institutionis Philosophiae et Aestheticae, v. 3, 1985, p. 1–8; Auto-Installation of Art and Eco-Ethical Dimension // Journal of the Faculty of Letters, University of Tokyo. Aesthetics, v. 1, 1976, p. 29–38.

<sup>2</sup> Проф. Имамита ратовал за создание истории эстетической мысли Японии XX в. и сам активно занимался сбором материалов и написанием статей о ведущих мыслителях в этой области философского знания. См., в частности, его работы: Бигаку то ва нани ка (Что такое эстетика?) // Бигаку, т. 1, с. 6–9 (раздел, посвященный Ниси Аманэ); Гэндай-но сисо. Нидзюсэйки гохан-но тэцугаку (Философская мысль 2-й пол. XX в.). Токио: Нихон хосо сюппанкай, 1985 (разделы, посвященные творчеству Нисида Китаро, Куки Сюдзо, Ониси Есинори); Aesthetics at the University of Tokyo after WW2 (p. 204–210); Biographies of Aestheticians: Otsuka Yasuji (p. 151–163) — обе статьи в издании: A History of Modern Japanese Aesthetics / Tr., ed. M. Maaga. Honolulu, 2001.

ментировал мировое философское наследие — от Лао-цзы и Платона до Хайдеггера и Сурье), так и в области глубины проникновения в суть современной эпохи. Тексты Имамита Томонобу вошли и в школьную программу, что свидетельствует о внимательном отношении властей предрержащих к воспитанию у вступающих в жизнь поколений японцев понимания важности работы ученых-гуманитариев, а также сложности, противоречивости процессов, происходящих в мире и в стране, и осознания личной ответственности каждого за происходящие события.



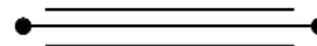


## Памяти Татьяны Григорьевой (1929–2014)

**Н**авсегда осталась с нами мудрая, пленительно красивая, солнечная Татьяна Петровна Григорьева. Она обладала редчайшим даром быть во всех обстоятельствах абсолютно свободным и бескорыстным человеком. Через всю свою жизнь она победительно пронесла этот дар, дар независимости от суетных, сиюминутных жизненных обстоятельств, выступая постоянным творцом новой научной реальности, которой, благодаря своему острому исследовательскому уму, она обогатила нашу науку. Чудесная, теплая, душевно прекрасная женщина, она подарила радость общения и обогатила этим самых

разных людей: от физиков-теоретиков до филологов и культурологов. Заслуженный деятель науки РФ, действительный член Независимой академии эстетики и свободных искусств, профессор, доктор филологических наук, автор десятков монографий, главный научный сотрудник Института востоковедения, в стенах которого она провела всю свою профессиональную жизнь, Татьяна Петровна олицетворяла собой образ Ученого с большой буквы. Ее главная книга, «Японская художе-

ственная традиция», посвящена философскому анализу традиционной эстетики Японии, японской философии красоты. И это показательно. У подлинного философа Татьяны Петровны Григорьевой было редкостное сочетание красивого ума и умной красоты, и свет ее звезды всегда будет сиять на небосклоне отечественной науки.





## Сердечная мысль Светланы Семеновой (1941–2014)

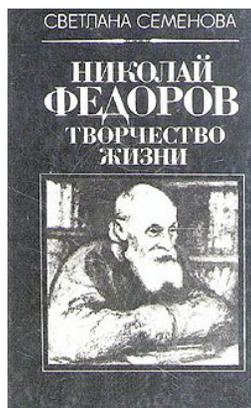
**В**мировой гуманитарной науке много ярких деятелей мысли и слова, но немногие из них не просто обладают научным и писательским даром, а являются, так сказать, первопроходцами духа, открывают новые масштабные темы, новые сферы исследования, причем такие, которые, в полном смысле слова, адресованы будущему. Именно с открытиями подобного рода, что, зачавшись в двадцатом столетии, перешли в нынешний век, сопряжено имя той, кому посвящаем мы эти поминальные строки.

Выпускница романо-германского отделения Московского государственного университета, специалист по французской литературе и языку, исследователь французского экзистенциализма, Светлана Семенова на рубеже 1960–1970-х гг. сделала волевой выбор в пользу русской культуры, в те идеологически трудные времена изучавшей мало, куцо, предвзято. Она стала одной из тех, кто воздвиг «течение встречное», кто стремился, несмотря на идеологический прессинг, восстанавливать распавшуюся связь времен, обращая своих соотечественников к духовному наследию дореволюционной эпохи, а значит и к вечным вопросам существования, которыми изначально болела русская мысль и культура и мимо которых, по словам

Достоевского, не может пройти ни один человек, если он хочет быть человеком.

Как неоднократно рассказывала Светлана Семенова, все началось с того, что в 1972 г. в ее руках оказалась книга В.А. Кожевникова «Николай Федорович Федоров». Знакомство с этой книгой, а затем с двухтомной «Философией общего дела», включившей в себя основные сочинения «загадочного мыслителя», «Московского Сократа», как называли его современники, определило всю ее дальнейшую жизнь. Именно подвижническому, вдохновенному труду Светланы Семеновны обязаны мы пробуждением интереса к творчеству самой пророческой и дерзновенной фигуры русской мысли, философа, который, по словам С.Н. Булгакова, поистине «опередил свое время». Вечера памяти Федорова, где выступала Светлана Семенова, ее лекции о «Философии общего дела» собирали в 1970-е — 1980-е гг. сотни людей: пришедшие стояли в проходах, сидели на полу, висели на окнах — так велика была жажда воды живой, подлинного и глубокого слова, целостного, всеспасающего идеала. Более десяти лет по рукам ходила перепечатанная на машинке книга Семеновны «Тайны Царствия Небесного», на страницах которой обрели голос главные темы русских христианских мыслителей: богочеловечества, деятельного, всеспасающего христианства, оправдания истории, активно-творческой эсхатологии, смысла любви...

Трудно представить сейчас, какими болезненными и жесткими терниями была усеяна дорога в печать статей о Федорове и первых публикаций его неизданного наследия. Светлане Семеновне удалось невозможное. В 1982 г. в серии «Философское наследие» появилось подготовленное ею издание избранных сочинений философа. Невероятно, но факт: том вышел практически без купюр, и в нем слово «Бог» и все производные от него были напечатаны с большой буквы — а ведь в советских изданиях это было немислимо. Что уж говорить о самом содержании тома! Идеал активного христианства, преображающего жизнь и историю. Замена «вопроса о богатстве и бедности» «вопросом о смерти и жизни». Призыв к соединению верующих и неверующих, ученых и неученых в общем деле преодоления смерти, «возвращения жизни тем, от коих ее получил»... Разумеется, последовали самые жесткие санкции. Была изъята часть тиража, появились разгромные статьи в периодике. Рассыпали набор книги Семеновны «На пороге грядущего», которая должна была выйти в



издательстве «Современник». На несколько лет для автора практически была закрыта возможность печататься, а то, что выходило, пробивалось с невероятным трудом.

Потом пришла перестройка, первые годы которой ознаменовались всплеском внимания и интереса к русской духовной культуре, широкими исследованиями и публикациями отечественного философского наследия. В 1990 г. вышла книга Семеновой «Николай Федоров. Творчество жизни» — о биографии, учении, судьбе идей «загадочного мыслителя».

Вскоре последовало подготовленное С.Г. Семеновой совместно с дочерью Анастасией Гачевой издание «Собрания сочинений» Федорова в 4-х томах, ставшее практически полным. А в 2004 г., когда отмечалось 175 лет со дня рождения философа всеобщего дела, появилась книга: «Философ будущего века Николай Федоров», своего рода итог двадцатилетнего умного и сердечного вникания в новую, высшую логику — логику родственности, «любви сынов к отцам», снимающую антиномию «индивидуализм — коллективизм», примиряющую личность и общность в идеале соборности, в заповеди «Не для себя и не для других, а со всеми и для всех».

Эта божеская, высшая логика пронизывала все работы Светланы Семеновой, к каким бы гуманитарным областям ни принадлежали они. И недаром ею была предложена новая методология исследования литературы — как особой формы национального самосознания, как той сферы творчества, где, словно в живом родительском лоне, завязывались и вызревали сюжеты русской религиозно-философской мысли конца XIX — начала XX в. Литература в России, писала Семенова, взяла на себя роль «синкретической, образно-художественной философии» и по своему главному духовному заданию была учительной и вестнической. В ней бились фун-



даментальные, вопросы человеческого бытия — о Боге, человеке и мире, об истории и эсхатологии, о смерти и бессмертии, о смысле любви и задаче творчества... Судьбе этих вопросов в русской литературе посвящены многие статьи и книги Семеновой, от книги о Валентине Распутине и знаменитой монографии «Преодоление трагедии: „Вечные вопросы“ в литературе» (Москва, 1989) до двухтомной «Метафизики русской литературы» (М., 2004), ставящей литературу XIX–XX вв. (от Пушкина, Лермонтова, Тютчева, Толстого, Достоевского до Клюева и Есенина, Хлебникова и Маяковского, Заболоцкого и Обэриутов, Шолохова и Леонова, Пришвина и Горького, Платонова и Пастернака, Набокова и Газданова, В. Распутина и А. Кима...) под софиты вечности, раскрывающей ее пророческое слово миру и человеку. И совсем не удивительно, скорее закономерно, что размышления о литературе и «высшей идее существования» завершались статьей об образе Христа в русском романе, показывавшей, как подходила отечественная словесность к самому главному образу самой главной Книги человечества.

Новаторские работы Семеновой, увидевшей в новом ракурсе отечественных классиков, высветившей неожиданные грани их творчества, стали фундаментом многих современных исследований. Ее статьи об Андрее Платонове, о сокровенной «идее жизни» писателя, о фундаментальных константах его художественного мира (смерти, родственности, памяти, эросе) дали толчок развитию философского платоноведения. Изучение темы «Русский космизм и литература XX века» также началось со статей и книг Светланы Семеновой, в том числе с подготовленной ею антологии «Русский космизм», где впервые с обширной вступительной статьей, оригинальными текстами и содержательным комментарием было представлено широкое течение отечественной культуры и науки конца XIX–XX вв., объединившее и ученых, и философов, и деятелей искусства.

Масштаб творческих исследований Семеновой поражал. Литература, философия, богословие. Мысль не



только русская, но и зарубежная. И при этом никакой легковесности, но серьезная проработка источников, глубина выводов, убедительность аргументации. Недаром настоящим научным событием стала объемная монография «Паломник в будущее. Пьер Тейяр де Шарден» (СПб., 2008), где на огромном материале были представлены «труды и дни» французского ученого, богослова, мыслителя, подробно раскрыта его философия христианского эволюционизма. «Я поняла, зачем я всю жизнь учила французский», — сказала Светлана Семенова, завершив эту книгу.

Она никогда не бросала избранных тем, всегда доводила их до конца, как бы это ни было трудно. Когда в 1993 г. журнал «Литературная учеба» открыл рубрику «Евангельская история», где из номера в номер писатели, публицисты, философы и богословы размышляли над Сюжетом сюжетов — земной жизнью Спасителя мира — Светлана Григорьевна стала одной из немногих, кому под силу было вынести четырехлетний творческий марафон. Из ее статей, которые читатели «Литературной учебы» вырезали и заботливо сшивали в подборки, родилась книга «Глаголы вечной жизни: Евангельская история и метафизика в последовательности Четвероевангелия» (М., 2000), эпиграфом к которой могли бы стать слова св. Василия Великого: «Бог воцеловечился, чтобы мы обожилась». Пришествие в мир Спасителя мира, Его «благая весть» о Царствии Божиим, евангельское задание человечеству «быть совершенными, как совершен Отец ваш Небесный», — обо всем этом Светлана Семенова писала, опираясь как на экзегетическую традицию учителей и отцов Церкви, так и на русскую религиозно-философскую мысль, которую по ее вкладу в богословие, в усвоение и раскрытие Откровения ставила вровень с патристикой. Она стремилась донести жизнетворческие смыслы Евангелия для своих современников, до тех, кто, подобно героям Достоевского, не успокаивается на «пищеварительной философии», вопрошает: «Возможно ли серьезно и вправду веровать?»

«Каждый человек лучше, чем он кажется», — сказала Светлана Семенова в одном из интервью. Сердечное, бережное, родственно-любтивное отношение к человеку было свойственно ей и в жизни, и в творчестве. Она убежденно стояла за всеобщность спасения и находила опору своему чаянию апокатасиса в литературе, способной раскрыть изнутри душу самого жалкого, казалось бы, безнадежно погибшего человека, самого

закоренелого преступника и злодея, учащей понимать, а значит прощать. А еще она не терпела клеветы и неправды, не смирялась с несправедливостью. Так было и во время кампании, развязанной в конце 1990-х — начале 2000-х гг. против Шолохова. Движимая желанием защитить от наветов писателя, у которого отнимали авторство его главного и любимого ребенка, она написала книгу «Мир прозы Михаила Шолохова: от поэтики к миропониманию» (М., 2005), где блистательно показала, насколько «Тихий Дон» тематически и стилистически неразделен с «Донскими рассказами», «Поднятой целиной», «Они сражались за родину», как проявляется в нем шолоховская философия человека, народного бытия, природы, истории...

На протяжении сорока лет судьба Светланы Семеновой была связана с судьбой Георгия Гачева, филолога, философа, культуролога, сопрягавшего в своих трудах универсальное и национальное. Этот союз — в ряду экзистенциальных и творческих памятников «некалендарного» двадцатого века. «Общий Сократ» — так называл Георгий Гачев свои разговоры с женой, в которых зарождались и росли многие его «жизнемысли». А ее книги считал явлением Женского Логоса, «сердечной мысли», соединяющей интеллектуальное и эмоциональное, примиряющей ум и сердце.

Неравнодушная к человеку и его судьбе, Светлана Семенова была так же неравнодушна к истории. Не только прошлой, но и настоящей. Не только метафизической, но и конкретной, несущей на себе весь груз проблем современного мира: геополитических, экологических, религиозных. Она писала о нарастающем антропологическом кризисе, о необходимости нового фундаментального выбора, ставящего во главу угла нравственный и онтологический рост человека, идею всецелой ответственности рода людского не только за землю, но и за Вселенную, добрым хозяином которой он должен сделаться в будущем. В ее публицистических статьях и последней книге «Тропами сердечной мысли: Этюды, заметки, отрывки из дневника» (М., 2012) звучали размышления о путях России и мира,





о тех перспективах развития, которые открывает современному кризисному, противоречивому миру, связанному единой планетарной судьбой, активно-эволюционная, активно-христианская философия Федорова, Соловьева, Вернадского, Пьера Тейяра де Шардена.

Последние два года — в период тяжелой болезни — Светлана Семенова жила не столько внешним, сколько внутренним словом. К логосному пониманию христианства, которое раскрывала она в своих книгах и которое продолжала нести в общении с теми, кто соприкасался с ней в это время, добавилось сосредоточенное внимание к литургической жизни Церкви, участие в таинствах, труд созерцания и сердечной молитвы. Она противилась унынию и отчаянию, собирала себя, не давая восторжествовать силам распада, укрепляясь новозаветным призывом «Духа не угашайте».

Наследница Николая Федорова, Светлана Семенова была за Жизнь, за Воскресение. Она не признавала никакого компромисса с «курносой», по-апостольски считая смерть «последним врагом». Ее сопротивление недугу — до последних часов и минут — было такой же метафизической борьбой Жизни с силами небытия, какую она вела в своих книгах и выступлениях. И теперь, когда смертные силы все-таки взяли свое, хочется послать ей в Вечность слова укрепления и поддержки, те, что звучали из уст ее любимых писателей и которые так любила цитировать она сама:

Когда б в покорности незнания  
Нас жить Создатель осудил,  
Неисполнимые желанья  
Он в нашу душу б не вложил.  
Он не позволил бы стремиться  
К тому, что не должно свершиться,  
Он не позволил бы искать  
В себе и в мире совершенства,  
Когда б нам полного блаженства  
Не должно вечно было знать (М. Лермонтов)

«Невозможное — невеста человечества и к невозможному летят наши души» (Андрей Платонов).

Но в полночь смолкнут тварь и плоть,  
Заслышав слух весенний,  
Что только-только распогодь,  
Смерть можно будет побороть  
Усиьем Воскресенья! (Борис Пастернак)

---

## Наши авторы

**Юрий Борисович Боров** — доктор филологических наук, профессор, главный научный сотрудник ИМЛИ РАН, президент Общественной академии эстетики и свободных искусств, почетный член Российской академии художеств, эстетик, член Международной ассоциации эстетики, член Союза писателей и Союза кинематографистов.

**Анатолий Сергеевич Демин** — доктор филологических наук, профессор Литературного института им. А.М. Горького.

**Николай Владимирович Захаров** — литературовед, шекспировед, пушкинист, кандидат филологических наук, действительный член Международной академии наук, ученый секретарь Шекспировской комиссии РАН, помощник ректора Московского гуманитарного университета, заместитель директора Института фундаментальных и прикладных исследований МосГУ.

**Маргарита Георгиевна Каспарова** — кандидат психологических наук, доцент МГУ.

**Майя Михайловна Коренева** — доктор филологических наук, главный научный сотрудник Института мировой литературы РАН.

---

**Ника Косенкова** — заслуженный деятель искусств Российской Федерации, руководитель международной лаборатории «Мастерская Ники Косенковой» театра «Вернисаж».

**Владимир Иванович Мартынов** — композитор, музыковед, философ.

**Мелвар Рафаелович Мелкумян** — филолог, лингвист.

**Иоанн Миролюбов** — иерей, доктор теологии, руководитель Патриаршего центра древнерусской богослужебной традиции.

**Калерия Александровна Мичурина** — доктор филологических наук, профессор Московского государственного университета.

**Александр Петров** —

**Петрович** —

**Светлана Викторовна Прожогина** — литературовед, африканист, доктор филологических наук, профессор, главный научный сотрудник отдела сравнительного культуроведения Института востоковедения РАН.

**Таисия Яковлевна Радионова** — кандидат философских наук, доцент, музыковед, эстетик, автор концепции единой интонологии.

**Марк Григорьевич Розовский** — драматург, композитор, Народный артист России (2004), художественный руководитель театра «У Никитских ворот», кавалер ордена Почета (1998), Академик американской Пушкинской академии.

**Алла Константиновна Руденко** — кандидат филологических наук, старший преподаватель Московского государственного лингвистического университета.

**Ашот Аристакович Сагратян** — поэт, переводчик с армянского, литературовед, эссеист и художник.

**Елена Севен** —

---

**Никита Сергеевич Сироткин** — кандидат филологических наук.

**Елена Львовна Скворцова** — кандидат философских наук, преподаватель Института античности и Дальнего Востока Российского государственного гуманитарного университета.

**Казбек Камилович Султанов** — доктор филологических наук, профессор ИМЛИ, заведующий отделом литератур народов Российской Федерации и СНГ Института мировой литературы РАН, академик РАЕН и действительный член Международной Адыгской (Черкесской) Академии наук, заслуженный деятель науки Республики Дагестан, лауреат государственной премии Республики Дагестан.

**Влада Урошевич** (Македония) — доктор наук, профессор Университета г. Скопье, академик Македонской академии наук, поэт, романист, переводчик, эссеист, литературный и художественный критик.

**Чагинская**

**Чагинский**

**Людмила Анатольевна Чвырь** — этнограф, доктор исторических наук, главный научный сотрудник Института востоковедения РАН.

**Татьяна Васильевна Чередниченко** (1955–2003) — музыковед, культуролог, критик, журналист. Доктор искусствоведения, член Союза композиторов СССР.

**Глеб Станиславович Чистяков** — журналист, историк, специалист по истории, культуре и богословию старообрядчества, сотрудник информационного отдела Московской старообрядческой митрополии.

ИЗДАНИЕ «АКАДЕМИЧЕСКИХ ТЕТРАДЕЙ»  
ОСУЩЕСТВЛЯЕТ:

ОБЩЕСТВЕННАЯ АКАДЕМИЯ  
ЭСТЕТИКИ И СВОБОДНЫХ ИСКУССТВ

Дизайн – Т.Я. Радионова  
Литературный редактор – А.И. Сергеева  
Технический редактор – Н.С. Сироткин

Компьютерная верстка – Н.С. Сироткин

Для связи с редакцией:  
e-mail: [byik@bk.ru](mailto:byik@bk.ru), [talaton@yandex.ru](mailto:talaton@yandex.ru)

В «Академических тетрадах» рассматриваются  
проблемы метафизики бытия и культуры  
в дисциплинах:

философия  
богословие  
эстетика  
герменевтика  
литературоведение  
искусствознание  
театроведение  
музыковедение  
риторика  
поэтика  
теория информации  
интонология  
лингвистика  
семиотика  
аксиология  
креациология  
кибернетика  
техническая эстетика  
экономика  
политология  
культурология  
эргономика