

ИНСТИТУТ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ
(ПУШКИНСКИЙ ДОМ)
РОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ НАУК
*

ПСКОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
*

ТВЕРСКОЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
*

ИНСТИТУТ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ
(ПУШКИНСКИЙ ДОМ)
РОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ НАУК

ПСКОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

ТВЕРСКОЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

**ВСЕ ИСТИНЫ МИРА:
РАЗУМ
В ЛИТЕРАТУРЕ
И ИСКУССТВЕ**

СБОРНИК СТАТЕЙ

Санкт-Петербург — Тверь
2016

УДК 821.09
ББК 83.3(0)
В85

Редколлегия:

*С. В. Денисенко (отв. ред.), А. О. Дёмин,
И. В. Мотеюнайте, А. Ю. Сорочан*

Составитель:

С. В. Денисенко

*В оформлении книги использованы гравюры по рисункам,
атрибутируемым Ф. Рабле*

В 85 Все истины мира: Разум в литературе и искусстве:
Сб. статей. СПб. — Тверь: Изд-во Марины Батасовой,
2016. — 272 с.

Основу сборника составили материалы одноименной Третьей Апрельской междисциплинарной международной научной конференции, проведенной в Пушкинском Доме 25—26 апреля 2016 г., ставшей продолжением ежегодных апрельских форумов с 2014 г.

Исследователи обратились к категории «разума» и рассмотрели ее презентации в различных видах искусства, а также в родах и жанрах литературы, в индивидуальных авторских воплощениях.

ISBN 978-5-9909266-3-9

© Авторы статей, 2016

© Изд-во Марины Батасовой, 2016

ОТ РЕДКОЛЛЕГИИ

Основу настоящего сборника составили материалы одноименной Третьей Апрельской международной междисциплинарной научной конференции, проведенной 25—26 апреля 2016 г. в ИРЛИ (Пушкинский Дом) РАН¹, ставшей продолжением форумов «Все страхи мира: Horror в литературе и искусстве» и «Все восторги мира: Экстаз в литературе и искусстве»² Исследователи обратились к категории «разума» и рассмотрели ее презентации в различных видах искусства, а также в родах и жанрах литературы, в индивидуальных авторских воплощениях.

Организаторами конференции традиционно выступили сотрудники ИРЛИ РАН, Псковского государственного университета и Тверского государственного университета: С. В. Денисенко, А. О. Дёмин, И. В. Мотеюнайте и А. Ю. Сорочан. В работе приняли участие ученые из России, стран ближнего и дальнего зарубежья.

В первом разделе сборника представлены статьи, посвященные созданию «образов разума» в литературе и искусстве. Во втором разделе рассматриваются философские аспекты рационализации мира. Третий раздел посвящен соотношению разума и эмоций в лирике разных эпох. Наконец, основной темой четвертого раздела стали метаморфозы рациональности в искусстве.

Завершает сборник публикация программы Третьей Апрельской междисциплинарной международной научной конференции.

¹ Хронику конференции см.: Русская литература. 2017. № 1 (в печати).

² Хронику конференций см.: Русская литература. 2014. № 4. С. 268—272; Там же. 2015. № 4. С. 193—199. Материалы конференций: Все страхи мира: Horror в литературе и искусстве: Сб. статей / Сост. С. В. Денисенко, И. В. Мотеюнайте. СПб.; Тверь, 2015; Все восторги мира: Экстаз в литературе и искусстве: Сб. статей / Сост. И. В. Мотеюнайте. СПб.; Тверь, 2015. Электронные версии книг опубликованы на сайте Пушкинского Дома: URL: <http://lib.pushkinskiydom.ru/Default.aspx?tabid=10023> (Дата обращения: 10.06.2016).

ВМЕСТО ПРЕДИСЛОВИЯ

Репрезентация разума: к проблеме верификации нарратива

Разум разумен везде

Г. К. Честертон

Среди немногих универсальных категорий особое место занимает «разум». Мы пытаемся отыскать синонимы, дать общие определения, описать закономерности действия... И неизбежно приходим к выводу: универсальное всегда обманчиво и зыбко. Мы можем верить в разумность Божественного замысла или молекулярных структур, эволюционных моделей или астральных проекций – но всякий раз обнаруживаем, что Разум требует Веры. И эта странная двойственность во многом и способствовала обращению коллектива авторов к теме, казалось бы, рациональной и предельно понятной. Казалось бы, о разуме написано и сказано много – но эмпирические данные опровергают это представление: в последнее десятилетие данная тема почти не привлекала внимания гуманитариев.

Ведь понимание не всегда приводит к возникновению итоговых, обобщающих суждений. Для демонстрации «границ Разума» многие авторы настоящего сборника обратились к каноническим текстам – от классической литературы до богословских сочинений. И в большинстве случаев жесткий рационализм классики выкован «в горниле сомнений» или предельно условен.

Возможно, о Разуме и Истине лучше рассуждать, когда мы отходим от классики и обращаемся к беллетристике. Но тут нас поджидает великое множество опасностей. Все мы как будто прекрасно знаем, что жанровая литература – схематична и жестко структурирована, подчинена логике четко выстроенных моделей и вполне рациональна. Но довольно легко продемонстрировать сомнительные критерии разумности жанрового нарратива; интерес в данном случае представляет не столько «теория», сколько «практика» разума.

Вот, положим, детектив – жанр максимально логичный и строго организованный (см. в настоящем сборнике статьи О.Н. Турышевой и В. А. Аманацкого). Немудрено: «в детектив-

ном романе господствует тайна, и ее единственный обладатель — автор»¹.

И создатель величайшего сыщика, Артур Конан Дойл, подчеркивал: Холмс — «счетная машина, и любая деталь, что-либо добавляющая к его облику, ослабляет этот эффект»² («Кое-что о Шерлоке Холмсе»).

В первом из рассказов о Шерлоке Холмсе» данная мысль подчеркивается:

«Мой мозг, — сказал он, опершись локтями о ручки кресла и соединив перед собой кончики растопыренных пальцев, — бунтует против безделья. Дайте мне дело! Дайте мне сложнейшую проблему, неразрешимую задачу, запутаннейший случай — и я забуду про искусственные стимуляторы. Я ненавижу унылое, однообразное течение жизни. Ум мой требует напряженной деятельности. Именно поэтому я и выбрал для себя свою уникальную профессию, точнее, создал ее, потому что второго Шерлока Холмса нет на свете»³ («Скандал в Богемии»).

Но уже в «Знаке четырех» мы узнаем о природе умственной активности и о действии Разума нечто совершенно иное:

«— Кокаин, — ответил он. — Семипроцентный. Хотите попробовать?»

— Благодарю покорно! — отрезал я. Холмс улыбнулся моему возмущению.

— Возможно, вы правы, Уотсон, — сказал он. — И наркотики вредят здоровью. Но зато я открыл, что они удивительно стимулируют умственную деятельность и проясняют сознание. Так что их побочным действием можно пренебречь.

— Но подумайте, — горячо воскликнул я, — какую цену вы за это платите! Я допускаю, что мозг ваш начинает интенсивно работать, но это губительный процесс, ведущий к перерождению нервных клеток и в конце концов к слабоумию»⁴.

¹ *Анджaparидзе Г.* Детектив: жестокость канона и вечная новизна // Как сделать детектив. М.: Радуга, 1990. С. 279.

² Как сделать детектив. С. 9.

³ *Конан Дойл А.* Собр. соч.: В 8 т. Т. 1. М., 1966. С. 281.

⁴ *Конан Дойл А.* Собр. соч. Т. 1. С. 155.

Любопытно, что попытка дерационализировать поведение Холмса приводит к его лечению. Блестяще это обыграно в романе Николаса Мейера «Семипроцентный раствор», в русском переводе озаглавленном «Вам вреден кокаин, мистер Холмс!»

Г. К. Честертон, соединивший детективную интригу с поведенью, не заставляет своего сыщика прибегать к медицинским стимуляторам. Патер Браун впадает в религиозный экстаз: таков источник его прозрений и гениальных догадок. Достаточно перечитать такие известные рассказы, как «Сапфировый крест» или «Молот Господень». Но экстазу был посвящен наш предшествующий сборник – достаточно отметить, что литература фиксирует тесную связь двух категорий.

В низовой «серийной» литературе, так называемых романах в выпусках, действуют иные механизмы Разума. Поступки героя, ведущие к распутыванию ужасных заговоров и преступлений, как правило, интерпретируются в неких четко заданных рамках с использованием повторяющихся сюжетных ходов. Самый яркий пример – романы о Нике Картере, которые издавались с 1908 г. в Санкт-Петербурге. Каждый из выпусков состоял из 48 страниц, вышло их около 200; оригинальный сериал насчитывал более 3000 выпусков. И для того, чтобы сыщик взялся за дело, безымянные авторы используют нехитрые приемы.

«Но не успел он договорить эти слова, как вдруг присел: на него точно обрушился весь дом, похоронив его под своей ужасной тяжестью. Огненные круги запрыгали перед его меркнущим взором, гром и гул раздались в ушах, голова горела, как в огне.

Что же произошло? Вместе с чернобородым, подавшим сыщику бокал с шампанским, за его стулом незаметно встал другой мужчина и, замахнувшись кастетом, ударил Ника Картера по голове в тот самый момент, когда он хотел подняться с места»¹ («Последняя борьба»).

Повторяются такие происшествия очень часто. Сначала удар по голове и помрачение, а потом очнувшийся сыщик разгадывает тайну. Бьют Ника Картера по голове почти в каждом втором выпуске – и авторам приходится подыскивать объясне-

¹ Ник Картер – американский Шерлок Холмс. Вып. 14. СПб., 1908. С. 14.

ние: необычайно толстая лобная кость спасает сыщика и способствует быстрому исцелению после ужасных ударов.

Но может быть, такая условность разума демонстрируется только в детективном жанре? Но вот другой пример – клубный рассказ. Здесь все довольно просто: действие происходит в курительной клуба либо после, либо во время употребления крепких напитков. В книгах П. Г. Вудхауза логические конструкции, как правило, не слишком убедительны; поведение героев в его лучших романах трудно кодифицировать. А в клубных рассказах, особенно в цикле о мистере Муллинере, кодификация налицо – похвальба героя начинается после определенной порции спиртного, дальнейшее развитие сюжета определяется скорее количеством выпитого. В первом рассказе «Правда о Джордже» Муллинер посрамляет хвастливого рыбака только для того, чтобы самому рассказать невероятную историю о человеке, решившем излечиться от заикания, поговорив за день с тремя незнакомцами. Тщательное следование этой схеме приводит к нелепейшим последствиям и финальному семейному счастью. Во всех прочих рассказах сюжет не был бы возможен без иррациональных действий героев, которые подвыпивший нарратор считает абсолютно разумными.

В американской традиции тема алкогольного делириума в клубных рассказах становится едва ли не самоочевидной. Достаточно вспомнить «Рассказы из Белого Оленя» (написанные Артуром Кларком в Англии, но для американского журнала) и, конечно, «Бар Гавагана» Флетчера Прэтта и Лайона Спрэга де Кампа. «Место действия этих историй – старомодный бар 1950-х годов. В те дни доллар стоил в несколько раз больше, чем теперь; десятицентовики, четвертаки и пятидесятицентовые монеты делали из самого настоящего серебра... Женская эмансипация, права геев, этнические конфликты – все это еще не было актуально, но “холодная война” шла вовсю»¹. Все истории начинаются с выбора коктейлей, и без употребления спиртных напитков они вряд ли были бы рассказаны. Более того, рамки рационального поведения очень сильно расширяются – и границы этого расширения определяются количест-

¹ *Спрэг Де Камп Л., Прэтт Ф.* Бар Гавагана. Б. м.: Литера, 2014. С. 307.

вом выпитого. Достаточно вспомнить летающих слонов из первого рассказа серии:

«— Они стали бы таскать мелкие вещи, — задумчиво проговорила миссис Джонас. — Они таскали бы что-то вроде совиных перьев и соленых крендельков и подставок под кружки, чтобы вить гнезда, где-нибудь в укромных уголках под самым потолком. Они вылетали бы по ночам...

Профессор устремил на миссис Джонас благосклонный взгляд, когда мистер Коэн разливал напитки.

— Моя дорогая, — произнес он, — на вас явно что-то повлияло — или этот разговор о будущих *Elephas frumentis*, или настоящий *spiritus frumentis*. Когда вы становитесь такой поэтичной...»¹

В русской литературе мы видим те же самые приемы псевдо-рационализации жанровых текстов. Так, сомнение в рационализме жанровой литературы проявилось у Л. Гинзбург, занимавшейся сочинением «красного Пинкертона»:

«Мой “Пинкертон” лишен соотнесенности с жизнью. Материалом для него послужили элементы, однажды уже отраженные в документе или в литературе. Документ и литература остались в выделенном состоянии с сохранением своих специфических качеств. Реальность подменена в романе документальностью, а герои делают не более того, что им позволяет жанровый фон. Все призрачно — исторические источники и литература просвечивают при каждом движении»².

В последние годы появилось немало примеров «серийных» жанровых опытов — в частности, серия Б. Акунина «Жанрь», с тем же «неразумным» поведением» протагонистов; переход от литературы к кино в цикле «Смерть на брудершафт» наглядно показывает — логика и законы разума представляются чистойшей условностью для выстраивания занимательного сюжета.

И даже если мы обратимся к «твердой» научной фантастике, основанной на четких логических построениях, на фант-

¹ Там же. С. 12.

² Цит. по: *Савицкий С.* Труд, халтура и первая пятилетка // Новое литературное обозрение. 2011. № 111 (5). С. 171.

допущениях и строгом приоритете разума, то обнаружатся занимательные вещи.

Ксенофантастика предполагает описание разума «чужих» (которому посвящена в настоящем сборнике статья О.С. Козловой), и это описание подчинено жестким закономерностям. Но на практике автор, выписывая такие закономерности, пренебрегает многими «правилами игры». Известный американский фантаст А. Э. Ван Вогт, создавая книги «Война против рулл» (1959) и «Сверхразум» (1978), включил в хроники войны с «чужими» несколько своих ранних текстов¹.

Ван Вогт исходил из привычной для жанровой литературы триады – Тема, Характер, Сюжет. Именно третий элемент в его текстах претерпевает неожиданные трансформации, ставящие под сомнение «разумность» научной фантастики. Ван Вогт считал сюжеты изначально незавершенными, это всего лишь «блоки», которые можно встраивать в любые новые модели, меняя контексты Темы и Характера. В итоге изначально «умный» персонаж (Патриция из рассказа «Переходный интеллект») мог в романе стать «глупым», а одна центральная тема могла смениться другой. Чисто функциональное отношение к сюжетной канве было неприемлемо для читателей жанровой литературы (они как раз сюжетами интересовались более всего).

Например, в книгу о руллах вошел рассказ «The Green Forest» (1949), решительно отличавшийся от всех предшествующих фрагментов истории межзвездной войны. В нем речь шла о мире бизнесменов, промышленников и профсоюзов. Участники конфликта – люди и йевды (yevds), инопланетяне, мало похожие на изначальных руллов; их практически невозможно разглядеть, с помощью оптических иллюзий они принимают облик людей. Эта тема продолжена в рассказе «The Sound», где двойники-инопланетяне сталкиваются с девятилетним маль-

¹ В мемуарах «In Reflections of A. E. van Vogt: The Autobiography of a Science Fiction Giant, with a Complete Bibliography» (1975) писатель использовал термин «fix-up» (или «Fixup») – книга, созданная на основе ранее опубликованных произведений, доработанных (чаще всего с включением нового связующего материала – и представленных публике как единый роман.

чиком Дидди, уничтожающим множество вражеских шпионов. Руллы в этом рассказе упоминаются лишь единожды.

Исходный материал исключительно разнороден: разные характеры, разные обстоятельства, разные инопланетяне. Ван Вогт выбрал одного из персонажей рассказов и сделал его героем романа, переименовал многих героев, изменил некоторые конфликты. Мальчик Дидди стал сыном главного героя, а йевдов везде заменили на руллов. В итоге в некоторых главах враги-инопланетяне предстают таинственными червеподобными существами, в других – меняющими форму создателями иллюзий.

Неудача? Возможно. Но именно этот роман пользовался в России и в Европе огромным успехом. Ван Вогт продемонстрировал читателям, что не всё в книге определяется характерами и сюжетом; общая тема – контакт человечества с враждебными сущностями – гораздо важнее условного единства. И логические нестыковки только способствуют более глубокому пониманию темы.

В этом условном и сомнительном пространстве вырабатываются новые жанровые каноны, и критерии «разумного» поведения определяются уже на совершенно новых научных основаниях. Для построения новых концепций разума оказываются релевантными «пограничные» научные теории – в случае Ван Вогта это была «общая семантика» Альфреда Коржибского (1879–1950); ученый граф разработал свою концепцию в начале 1930-х для структурирования восприятия действительности. Идеи Коржибского наиболее полно отражены в монографии «Наука и здравый смысл» (1933). «Осознание абстрагирования» – вот как формулировал свою задачу философ:

«Мы обитаем внутри четырехмерного пространства-времени с множеством измерений, которое на всех уровнях состоит из абсолютно индивидуальных событий, объектов, ситуаций, абстракций, и мы обязаны прийти к выводу, что структурно мы живем в *неопределенно многозначном*, или 00-значном мире, возможности которого, в принципе, соответствуют законам отношений высших порядков...»¹

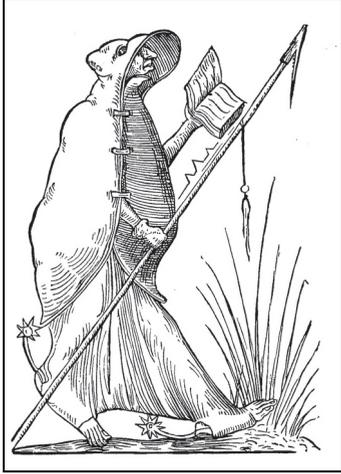
¹ Коржибский А. Наука и здравомыслие. М., 2007. С. 59.

Стремление «сократить обширное поле бессознательного» приводит к систематизации абстракций, особое значение приобретает уровень языка, на котором и определяется «бессознательная метафизика». Структура языка воспроизводит структуру описываемых событий. И именно языком поверяется «разумность» и «истинность» нашего поведения. Раскрывая «структуру событий», мы возвращаемся к концепции разума на новом уровне. Описание языка и мыслительных моделей позволит субъекту абстрагироваться и увидеть не воображаемые, а подлинно значимые связи.

«Отождествление» – единственный путь верификации разума в жанровом повествовании. Но подобный процесс довольно сложно интерпретировать в привычных логических терминах. Разума нет? Думаю, это неверная постановка вопроса. Истины нет? Кажется, жанровые тексты в этом убеждают. «Логически выстроенный» беллетристический нарратив в большинстве случаев оказывается иллюзией. В основе жанровых построений – не разум и логика, а «структура событий», как правило, с разумом уже ничего общего не имеющая.

И мы можем анализировать сближение разума и абсурда, говорить о взаимопроникновении «мыслительного» и «творческого», рассуждать о поражении «сыщика» и даже интерпретировать «псевдо-рацио». Нити, из которых сплетается узор, неразличимы. Однако усилия не напрасны. «Истина где-то рядом» – убеждают нас герои культового сериала. А значит, и мы рядом с ней...

Александр Сорочан



I.

С. А. Фомичев
(*Санкт-Петербург*)
**МУДРОСТЬ ПРОТИВ РАЗУМА:
СЮЖЕТ О ДУБЕ И ТРОСТИНКЕ
В МИРОВОЙ ЛИТЕРАТУРЕ**

Для просветительской философии понятия «ум» и «счастье» были синонимичны, ибо овладение истиной предопределяло счастье как отдельного человека, так и общества в целом: «Ум подготавливает счастье, которое добродетель завершает»¹. Однако в этой афористической формуле, по сути дела, содержится очевидное противоречие. Согласно определению академического словаря, счастье — это «состояние полной удовлетворенности, чувство высшего довольства, радости». И здесь же дается пример просторечного истолкования данного понятия (в смысле «участи, доли»), в пословице: «Всякому свое счастье»².

Поисками истины занимается наука, различные методы которой перечислены в пушкинском экспромте, сама «неоконченность» которого запечатлела беспредельность научного поиска:

О, сколько нам открытий чудных
Готовит просвещенья дух,
И опыт, сын ошибок трудных,
И гений, парадоксов друг,
И случай, бог изобретатель...³

Полезно остановиться на первом из названных факторов (ср. в пушкинском черновике: «О сколько нам открытий чудных / Готовят опыты веков»). Очевидно, речь здесь может идти не только об изошренной экспериментальной базе науки, но и о многотысячелетней человеческой практике освоения внешнего мира. И оказывается, что изначально человечество руководствовало в жизни вовсе не поисками истины.

¹ *Гельвеций К.* - А. Соч.: В 2 т. М., 1974. Т. 2. С. 573.

² Словарь современного русского языка. М.; Л., 1963. Т. 14. С. 1312—1313.

³ *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч.: В 17 т. М.; Л., 1937—1959. Т. 3. С. 464.

Полезно проследить с этой точки зрения развитие образного мотива о дубе и тростнике. В основе своей — это мотив природной сказки, которая в фольклорной науке обозначается как «сказка о животных», в соответствии с наиболее распространенными в ней «героями», наряду с которыми, однако, действуют птицы, рыбы, насекомые и даже растения¹.

Обозначенный в подзаголовке нашей статьи мотив обнаруживается в санскритском памятнике V в. «Панчатантра», где содержится сплав разных культурных слоев, нижний из которых представлял собой вереницу притчей о трикстерах (обманщиках, хитрецах), достигающих своей цели хитростью, преимущественно, обманом. В VIII в. памятник появился в арабской версии под названием «Калила и Димна» и получил распространение по всему миру, на Востоке и Западе. В XV в. книга была переведена с греческого на русский язык под названием «Стефанит и Ихниллат». Ср. в «Панчатантре»: «Под бурей склоняется гибко трава, / Но рушатся — сломанные — дерева»². В «Калиле и Димне»: «...сильный вихрь не ломает слабой травы, но он же сокрушает громадные деревья»³. В «Стефаните и Ихнелате»: «Великий бо ветер и буря малая древеса не повреждает, высокая же, сломив, искореневает»⁴.

Впрочем, более развернуто этот сюжет был развит в басне Эзопа «Трость и Олива» (на русский язык впервые переведена И. И. Мартыновым). И хотя басня была написана задолго до

¹ «Чем ближе к истокам словесности, — отмечает Е. А. Костюхин, — тем чаще ее полноправными героями оказываются животные. То они появляются рядом с людьми, наравне с ними, а порою и превосходя их, то вступают между собой в отношения, диктуемые правилами не природного, а человеческого общежития. Повествования о животных то смешат, то заставляют задумываться над нормами человеческого поведения»; «Сюжетной основой животной сказки стали мифы о фратриальной <территориальной> и межродовой борьбе. Но центром формирования животной сказки становится все же трикстер, вокруг которого циклизуется повествовательный материал» (*Костюхин Е. А. Типы и формы животного эпоса. М., 1987. С. 7, 44.*)

² Панчатантра, или Пять книг житейской мудрости. М., 1989. С. 50 (пер. А. Ибрагимова).

³ Калила и Димна. Изд. 2-е / Пер. И. Ю. Крачковского и И. П. Кузьмина. М., 1957. С. 84.

⁴ Стефанит и Ихниллат. Л., 1969. С. 120.

«Панчатантры», еще в VI в. до н. э., сам жанр произведения уже воплощал иной этап человеческого самосознания — в отличие от первых тысячелетий существования человека, когда самой насущной для него была необходимость выжить в этом мире, грозящем неисчислимыми бедствиями. Позже сказки о животных уже рассказывались не всерьез¹.

В фольклоре издавна чистому разуму противопоставлена *мудрость*, чуждающаяся однозначных рецептов, регулирующая поведение людей в зависимости от конкретных житейских обстоятельств. Ср., например, пословицы: «День <летний> год кормит», «Делу время, а потехе час» и т. п. Но есть в народной идиоматике и заветы, прямо противоположные: «Дело не медведь, в лес не уйдет», «Не хлебом единым жив человек», «Молодо-зелено, погулять велено».

Заметим, что однажды, в ответ на разговоры, хорошо ли сделал Петр I, основав столицу в устье Невы, умница Крылов попросил нескольких человек сказать, какого цвета представляется каждому из них одна и та же грань люстры, висевшей над столом. Одному из собеседников она показалась оранжевой, другому фиолетовой, третьему зеленоватой, четвертому синей. «Все зависит от того, — заключил баснописец, — что мы, хотя и смотрим на один и тот же предмет, но глядим-то с разных сторон»².

И дело отнюдь не только в прагматизме поступков и оценок. По определению Владимира Даля, «*мудрость* — соединение истины и блага, высшая правда, слияние любви и истины, умственного и нравственного совершенства»³. Заветам директивного разума здесь противопоставлено нечто более человеческое, изначально укоренившееся в недрах сознания, позволяющего

¹ «Эти сказки, собственно, не являются смешными в узком смысле этого слова: они не вызывают громкого смеха. Но они пронизаны очень определенным народным юмором. Слушатель на стороне обманщика не потому, что народ одобряет обман, а потому, что обманутый — глуп, недалек, недогадлив и заслуживает быть обманутым» (Пропи В. Я. Проблемы комизма и смеха. М., 1976. С. 80).

² Русский архив. 1865. Стлб. 1007—1012.

³ Даль В. Толковый словарь живого великорусского языка. Т. 2. М., 1979. С. 355.

Сто лет я жил, сто лет Борея презирал,
Но старостью теперь ослаблен став моею,
Лишился мочи и упал.
Какая выгода от этого Борею
Победа для него не славная ничуть!
Переломить он мог меня, но не нагнуть¹.

Декабрист Н. А. Бестужев в 1837 г., описывая свое казематское существование, вспоминал басню Крылова «Дуб и трость»: «Одним дана сила дуба <....>. Редко бывают бури, чтоб вырвать его с корнем, другие одарены гибкостью тростника, который пригибается, чтоб дать пробежать порыву ветра. Если у дуба обломилось несколько ветвей, природа берет свое: она заживает раны и произращает новые ветви. Так и нам должно употреблять наши душевные способности и по мере сил своих не поддаваться обстоятельствам»².

Образ поверженного бурей дерева стал достоянием лирической поэзии. Вспомним в этой связи хотя бы стихотворение Ф. И. Тютчева «Успокоение» (1831):

Гроза прошла — еще курясь, лежал
Высокий дуб, перунами сраженный,
И сизый дым с ветвей его бежал
По зелени, грозюю освеженной.

И уж давно, звучнее и полней,
Пернатых песнь по роще раздалася.
И радуга концом дуги своей
В зеленые вершины упиралася³.

Нарисованная здесь картина реально зрима, но она и символична — как обобщенное представление о неистребимой гармонии жизни.

Лирическое свойство басенного рассказа уловил и Пушкин в своем стихотворении «Аквилон» (1824). Стихотворение оказалось его последней прижизненной публикацией (напечатано в «Литературных прибавлениях к Русскому инвалиду», 1837, № 1). Возможно, стимулом для публикации послужил сходный

¹ Поэты-радищевцы. [Л.,] 1935. С. 728—729.

² Сибирь и декабристы. Вып. 3. Иркутск, 1983. С. 47—48.

³ Тютчев Ф. И. Лирика. М., 1966. Т. 1. С. 22.

аполог И. И. Козлова «Дуб», опубликованный незадолго до этого¹, который оканчивался трагической картиной:

...Гром грянул, молния дуб крепкий опалила;
Дуб треснул, но грозой он не был сокрушен:
Еще осталась в нем стесненной жизни сила,
Хоть вянуть обречен. <...>
И начал сохнуть дуб; но, к долу не склоненный,
Он, ветви вознося, казал их облакам,
Как будто бы своей вершиной опаленной
Стремился к небесам.

Читателям того времени было понятно, что здесь представлена аллегория ослепшего поэта, не сломленного судьбою. В кабинете Козлова висела картина М. Н. Воробьева, на которой был изображен дуб и ударяющая в него молния.

Лирический подтекст сохранился и в басенной обработке сюжета у современного французского поэта Жана Ануя. Даем его басню «Le Chêne et le Roseau» в нашем переводе:

Тростинке дуб сказал в укор:
«Ну, как не стыдно басней гнусной
С моралью, право, очень грустной
Детей морочить до сих пор?
Не чересчур ли вы привыкли, братцы,
Покорно прогибаться?» —
В ответ тростинка: «Что и говорить:
Да, пресмыкаться некрасиво,
Но ветер, что колышет вашу гриву
(Насколько снизу я могу судить),
Смиряет, как мне кажется, и вашу прыть;
Негоже мне, тростинке хилой,
С сильнейшим мериться ничтожной силой,
Не стоит этак поступать и вам,
Могучим гордецам».
И надо же! — вдруг ураган примчался,
Взревел, выиграл,
На дуб набросился, и дуб сломался,
Упал.
Склонившись к падшему, тростинка прошепела
А раньше так она нахальничать не смела):

¹ Библиотека для чтения. 1836. Т. 17. С. 194—195.

«Ну вот, дружок, и шмяк! — права я или нет?» —
Но раненый гигант завистнице в ответ
Промолвил: «Что ж, иной я доли не желаю:
Я дубом жил и дубом умираю!»

В сущности, здесь мы имеем дело с романтической интерпретацией традиционного мотива. Однако проблема, обозначенная в басне, и по сию пору остается остро актуальной. Не можем не отметить в этой связи утвердившийся штамп в современных отчетах о свершившихся катастрофах, причину которых часто принято объяснять досадным так называемым «человеческим фактором». Мол, человека снабдили великолепными инструкциями, а он поступил своевольно. Что ж, бывает и так... Но в самом термине с его отрицательной коннотацией нам видится не просто вербальная ошибка, но и официальное пренебрежение к человеку вообще. Ведь мы давно живем в мире, преобразованном именно «человеческим фактором», и не стоит никогда пренебрежительно отзываться о таком.

Не о том ли поет Андрей Макаревич в известной песне?

Один мой друг, он стоял двух, он ждать не привык,
Был каждый день последним из дней,
Он пробовал на прочность этот мир каждый миг.
Мир оказался прочней.

Ну что же, спи спокойно, позабытый кумир,
Ты брал свои вершины не раз,
Не стоит прогибаться под изменчивый мир,
Пусть лучше он прогнется под нас,
Однажды он прогнется под нас.

Другой держался руслу и течение ловил
Подальше от родных берегов,
Он был, как все, и плыл, как все,
И вот он приплыл:
Ни дома, ни друзей, ни врагов,

И жизнь его похожа на фруктовый кефир,
Видал я и такое не раз.
Не стоит прогибаться под изменчивый мир,
Пусть лучше он прогнется под нас,
Однажды он прогнется под нас¹.

¹ URL: <http://rockk.ru/text.php?readmore=7499>

О. В. Астафьева
(Санкт-Петербург)
ВИЗУАЛЬНЫЕ ОБРАЗЫ
ПРАКТИЧЕСКОГО РАЗУМА:
«СТРЕКОЗА И МУРАВЕЙ»
В МИРОВОЙ АНИМАЦИИ

В притчах Соломона сказано:

«Пойди к муравью, ленивец, посмотри на действия его, и будь мудрым. Нет у него ни начальника, ни приставника, ни повелителя; но он заготавливает летом хлеб свой, собирает во время жатвы пищу свою» (Пр. 6:6—8).

Противопоставленный ленивцу, которому надлежит стать мудрым, муравей в Библии являет образец разума практического, деятельного. Вторит библейской и басенная традиция, в которой муравей, благоразумно собирающий летом корм на зиму, противопоставлен уже не ленивцу, а легкомысленному и непредусмотрительному персонажу. История басенного сюжета о трудолюбивом муравье, его трансформация в мировой литературе, проблемы переводов и интерпретаций уже были предметом исследования.¹ Ученых привлекали моральные, социальные и религиозные аспекты сюжета, и то, как менялись при переводах на разные языки энтомологическая и гендерная принадлежность персонажей.

Мы же рассмотрим этот сюжет в контексте, заявленном в заглавии сборника. Как представлено в басне и ее анимации-

¹ См.: См. *Эткинд Е. Г.* Две стрекозы и два муравья // *Эткинд Е. Г.* Проза о стихах. СПб., 2001; С. 229 *Тарковский Р. Б., Тарковская Л. Р.* Эзоп на Руси: Век XVII. М., 2005. С. 256, 297, 307, 418, 471, 482; *Жельвис В. И.* Стрекоза и муравей как предмет культурологического анализа // *Вопросы психолингвистики.* 2006. № 3. С. 78—94; *Успенский Ф. Б.* Стрекоза в стихотворениях русских поэтов // *Успенский Ф. Б.* Работы о языке и поэтике Осипа Манделштама. М., 2014. С. 133—192.

онных версиях спасительное благоразумие и гибельное легкомыслие?

В античных баснях, возводимых к Эзопу, Муравей, благоразумно собирающий запас на трудные времена, встречается дважды. Собеседник и антагонист Муравья в одной басне — Жук, в другой — Цикада. Объединяет сюжеты непредусмотрительность антагониста и мудрость трудолюбивого Муравья, которая подтверждается неизбежно наступившей голодной порой. Но формы отказа в помощи голодающим различны.

Жук встречается с Муравьем в первый раз летом и удивляется и его трудолюбию, и тому, что тот работает в ту пору, «когда остальные животные отдыхают от тягот и предаются праздности. Промолчал тогда муравей; но когда пришла зима и навоз дождями размыло, остался жук голодным, и пришел он попросить у муравья корму. Сказал муравей: “Эх, жук! Кабы ты тогда работал, когда меня трудом попрекал, не пришлось бы тебе теперь сидеть без корму”»¹. В этом сюжете предусмотрительность оказывается предметом дискуссии, оппонент Муравья справедливо посрамлен, но отказ в помощи явно не выражен: Муравей лишь гордо констатирует правоту своей позиции.

Однако более известна басня о цикаде, попавшая в младший эзоповский сборник и растиражированная потом в школьных риториках. Вот ее версия от Валерия Бабрия:

«Нес муравей сушить за свой порог зерна, которые он на зиму запас с лета. Голодная цикада подошла близко и попросила, чтоб не умереть, корму.

— Но чем же занималась ты, скажи, летом?

— Я, не ленясь, все лето напролет пела.

Расхохотался муравей и хлеб спрятал:

— Ты летом пела, так зимой пляши в стужу»².

В басне о цикаде предметом насмешки служит не только лень и беспечность, но и то, «чем занималась цикада летом». «Не ленясь», цикада поет, музицирует, то есть служит музам. Именно это занятие противопоставлено благоразумному тру-

¹ Античная басня. М., 1991. С. 117.

² Там же. С. 399.

долюбию. Сочетание «пела—пляши», закрепленное в дальнейшей литературной традиции, даже в фольклорных текстах встречается в качестве антитезы труду практически результативному: «Тот, кто пляшет и поет — тот поет и пляшет, тот, кто пашет и кует, тот кует и пашет...»

Почему олицетворением беспечной артистичности в басне оказывается именно цикада? Это вполне объяснимо как ассоциативным полем слова, обозначающего насекомое окрыленное и способное издавать приятные звуки, так и его биологическими особенностями. Личинки цикад не похожи на взрослое насекомое, они обитают в земле по нескольку лет и простому наблюдателю не видны. А взрослые цикады живут всего 2—3 месяца, чем питаются — не понятно, «поют» свои брачные песни, пользуясь солнечным теплом, и после спаривания умирают — то есть зиму не переживают.

Эти биологические особенности объясняют почитание цикад в античной традиции, их устойчивую связь с музами, закрепленную в литературе. Назовем лишь многократно переводившуюся на русский язык оду Анакреонта, обращение «К цикаде», любезной Музам и Фебу, не знающей старости и бесплотностью почти подобной богам, и миф о цикадах в «Федре» Платона. Сократ рассказывает предание, по которому цикады были людьми до рождения Муз. А когда родились Музы, и появилось пение, некоторые из людей пришли в такой восторг от этого удовольствия, что, забыв о пище и питье, в самозабвении умирали. От них и пошла порода цикад: те получили такой дар от Муз, что, родившись, не нуждались в пище, но сразу же, без пищи и питья, начинали петь, пока не умрут, а затем отправлялись к Музам.

В дальнейшем, при переводах на разные языки, греческая цикада могла оказаться стрекозой или кузнечиком. Но и эти насекомые ассоциировались с музыкой, Музами. Подтверждение тому — многочисленные иллюстрации к басне Эзопа — Ж. де Лафонтена. Э. Ламбер снабдил своих насекомых аллегорическими атрибутами: в верхней части листа связка колосьев соседствует с артистическими принадлежностями, набором художника и распевующим соловьем. И у Ж. Гранвиля, изображившего героев насекомыми, и в очеловеченной версии Г. Доре — за спиной героини-просительницы музыкальный инструмент, да и другие иллюстраторы не отказывают певцу (певу-

ные) в возможности аккомпанировать себе, и, вероятно, петь не только для собственного удовольствия. И английский, и американский кузнечик, и русская стрекоза, и многочисленные цикады (не только французские, но даже и корейские) в изданиях басен Эзопа, Лафонтена, Крылова в момент разговора с муравьем изображены с музыкальными инструментами. Эта устойчивая многовековая традиция иллюстраций еще раз убеждает, что в этой басне антагонистом муравья, воплощающего разум практический, оказывается *персонаж, служащий музам*.

Кратко коснувшись книжной иллюстрации, перейдем к иллюстрации динамической — анимационной.

В 1913 г. выходит «Стрекоза и муравей» В. Старевича. Эта версия создана в эпоху «великого немого», но текст басни знаком каждому. Как в античной драме, сюжет, трагический исход его известен заранее, и главный интерес составляют подробности действия. Мы упомянули о трагедии не случайно — Старевич предлагает самую трагическую версию сюжета, демонстрируя не просто смирение легкомыслия перед благоразумием, а неизбежную, всеми подразумеваемую, но в басне Крылова не изображенную смерть от холода и голода. Персонаж у Старевича выглядит как кузнечик¹, способный (в отличие от более привычной нам крылатой стрекозы) и музицировать, и петь, и плясать. Энтомологический точный, «коленками назад», он комично двигается на двух конечностях — в тех эпизодах, где антропоморфно участвует в попойке, пляшет на столе или музицирует, пытаясь отхлебнуть из скрипки. Хотя ни детали одежды, ни звуки голоса (это же немая фильма!) не содержат подсказки, мы не сомневаемся ни в половой принадлежности, ни в социальном статусе героев: это особи мужского пола, «мужик» и «господин».

В прозаических и поэтических вариациях этого басенного сюжета действие происходит зимой, акцент сделан на ее суровости, оправдывающей благоразумие муравья и акцентирующей безрассудство Цикады (Кузнечика). В античной басне

¹ Так изображали «стрекозу» и на книжных иллюстрациях к басне Крылова в начале XX в. — например, А. Жаба в издании 1914 г. О лингвистических аспектах этого вопроса см. указанную работу Ф. Б. Успенского о стрекозах в русской поэзии.

Бабрия нет подробностей беспечного летнего житья. У Лафонтена в переводах А. П. Сумарокова, И. И. Хемницера, Ю. А. Мелединского-Нелецкого речь идет только о зиме. Лишь у И. А. Крылова появляется «лето красное», оно дано в воспоминаньях стрекозы, «светлые дни», былое счастье, окрашены в ностальгические тона: «В мягких муравах у нас — / Песни, резвость всякий час...» Но все же и у Крылова в басне большая часть текста повествует о трудной зиме, нужде, голоде.

А в мультфильме Старевича пропорция обратная: $\frac{3}{4}$ фильма о лете! Дан параллельный монтаж действий персонажей. Кузнечик флиртует с бабочкой, а Муравей собирает прутики в тележку. Кузнечик пирует с жуками, а Муравей хочет подобрать упавшие объедки, но Кузнечик отталкивает его. Пока Кузнечик пытается отхлебнуть из скрипки, нетвердо держась на ногах, Муравей рубит деревце-палочку. Та падает, придавив беднягу. Кузнечик наклоняется к нему, но явно не для того, чтобы помочь, приподнять палку. Просто любопытствует? Он не помогает, скорее, мешает, и, пока муравей пытается освободиться, продолжает музицировать. Но, может быть, тот и выполз именно от злости на бестолкового и бесполезного Кузнечика? Кузнечик играет рядом с Муравьем и когда тот трудится возле дома. Снова мешает? Или просто раздражает? А может, пытается развлечь? Отсутствие авторского голоса и голосов персонажей провоцирует наши вопросы и предполагает широкий спектр интерпретаций.

Но что же делает, как трудится Муравей? В античной басне — заготавливает и сушит пищу. Лишь ближе к концу у Старевича мы видим, как в дом тащат колосок и какую-то ягодку. В остальное время наш Муравей заготавливает не еду, а палочки — для укрепления и утепления дома. Работает муравей топориком, но на назойливого Кузнечика его пока не поднимает.

Беспутный Кузнечик постепенно и неожиданно начинает вызывать симпатию. Вот как трогательно он опустил на колени, чтоб Муравью слышнее было! Но Муравей к музам равнодушен, не обращает на музыканта внимания и уходит в дом, утаскивая не то дрова на зиму, не то строительный материал.

Кузнечик играет не только в радости: наступила осень, жук-субульчик то ли умирает, то ли устраивается на зимовку — его заваливает листиками. А наш герой исполняет едва ли не

Реквием. Кажется, что так: вот он поднялся чуть выше над уснувшим или усопшим — и продолжает играть. А потом стучится в дом Муравья, что тот предусмотрительно достроил. Слов нет, но жесты позволяют реконструировать диалог: Муравей явно гонит назойливого просителя, который указывает на скрипочку. Предлагает сыграть? И даже смиренно склоняется — прежде высокий и гордый. Муравей мотает головой в знак отказа — музыка ему явно не нужна — и закрывает дверь. Горестно всплеснув руками-лапками, в которых по-прежнему сжимает скрипочку и смычок, Кузнечик смиренно бредет прочь, уже не покачиваясь пьяно, а печально опираясь на смычок, как на посох странника.

Итог предсказуем, отказ мотивирован: ведь Кузнечик и сам Муравью кусочка со стола не подал, дом строить не помогал, может, даже мешал, потому и нет ему там места — поделом! Однако бродяга, замерзающий в снегах, жалок и достоин сочувствия. Умирая, он не грозит кулаком равнодушному миру, а шлет ему последнее «прости» смычком и скрипкой.

Сюжет лишен басенного назидания и однозначной трактовки персонажей. Это скорее ироничная притча, немая, потому каждый может ее «озвучить» в соответствии с вызванными ассоциациями. А если учесть дату создания (1913), то мультфильм можно воспринимать как бессознательное (или осознанное?) горькое пророчество, предвоенное-предреволюционное. Спустя 100 лет он воспринимается как ироничный Реквием по дворянской культуре, Серебряному веку, подобный тому реквиему, что и сам Кузнечик играет над жуком-субутьльником, реквием по безвозвратно утраченной беспечной жизни, в которой было место и флирту, и пирам, и музыке.

От трагической версии перейдем к комической — точнее, к музыкально-комической. В 1934 г. на студии Диснея режиссер У. Джексон ставит мюзикл «Кузнечик и муравьи». Трагический финал здесь отменяется: басенное назидание органично соединяется с типично американским хэппи-эндом. Политическая воля мудрого лидера не только спасает непредусмотрительного одиночку от зимней катастрофы, но и коллективу дарует веселое общество музыканта.

Фильм, как духом, так и нравственным потенциалом сюжета связан с преодолением «Великой депрессии» и с реформами Ф. Рузвельта. В нем не просто осуждается беспечность и ут-

верждается необходимость заранее готовиться к трудностям. Новые детали старой басни прославляют мудрое руководство и мощь объединенных усилий, утверждают сострадание к безработным, веру в возможность перевоспитания заблудших душ и важность искусства для поддержания социального оптимизма.

Сценарист У. Коттрелл примиряет противоречия, соединяя в своем сюжете не только детали обеих античных басен про муравья (и про жука, сочувствовавшего летним трудам муравья, и про беспечного музыканта цикаду-кузнечика). Он пытается объединить давних антагонистов: Север и Юг США. Предприимчивость и трудолюбие северян, их промышленный потенциал противопоставляется щедрости южной природы, сам климат которой располагает к лени и сибаритству, высвобождая время для артистических занятий.

Гармония и симметрия организуют композицию фильма, в котором все уравновешено: зима и лето, веселье и труд, личность и социум. Экранное время распределено пропорционально. Фильм излучает позитив и оптимизм с первых кадров. Появляется нарядно одетый Кузнечик, приплясывает и играет на скрипке. Иллюстрация летней щедрости природы убедительна — есть, что *поест* и чем запить (а не выпить и закутить, как в нашем фильме). Может, это еще и намек на жевательный табак (Кузнечик не курит, как янки, а жует его, как жожане, и смачно плюется)? Показательно, что листочек Кузнечик не доедает — их много! Возьмет еще...

А рядом трудятся муравьи — целая пищевая фабрика. Акцент сделан не на выращивании (фермерстве) — а на промышленной переработке сельхозпродукции впрок. На первом плане, крупно: разрезается морковка и сортируется типично американская кукуруза. На работе некоторые муравьи надрываются (в прямом смысле слова). Один так старательно тащит тяжелую тележку, что веревка рвется. Кузнечик не только смеется над беднягой, он жалеет его. И даже обращается к авторитету Писания, дабы аргументировать свою позицию: «Хорошая книга гласит: господь дарует еду на каждом дереве». В начале фильма Кузнечик убежден — мир должен ему, мир должен его обеспечивать! (В сценарии обыгрывается мотив долга, введенный в басню Лафонтеном: цикада не попрошайничает, она просит в долг, обещая вернуть его с процентами.) И для большей убедительности он запекает. Песня зажига-

тельна, пример заразителен: Муравьишка не только начинает под музыку приплясывать, но и плюется, подражая Кузнечику.

Однако веселье прерывается появлением Королевы муравьев. Именно она — подлинный антагонист Кузнечика. Хотя музыке эта героиня не чужда: ее шествие сопровождается звуком фанфар. Кузнечик и к Королеве обращается со своими аргументами: зачем работать, если мир щедр? И галантно (как истинный южанин) приглашает даму на танец. Королева муравьев, в отличие от муравья из басни Эзопа, не молчит в ответ на беспечные речи, а напоминает о неизбежной зиме. Гнев ее обоснован: Кузнечик соблазняет муравьев, подталкивая на путь праздности. А у Королевы даже на знамени, под короной — лопата и кирка, орудия труда (для современников «Нового курса» — очевидный намек на госпрограмму строительства дорог).

Однако лишь половина фильма — о щедром лете, другая же — о холодной зиме, безопасной для хлопотливых муравьев и убийственной для беспечного Кузнечика. Призыв в трудные времена затянуть потуже пояса — понят буквально и визуализирован. Угасание жизненных сил тоже: герой утрачивает зеленый цвет, цвет жизни, и постепенно синеет. В последнем усилии доползает он, умирающий от голода и холода, до муравьиного жилища и видит веселый пир. Хотя у него нет сил просить о чем-либо, и помощи он не заслуживает, муравьи не только его не прогоняют, но заносят в дом, трогательно согревают и кормят с ложечки. И с каждой ложечкой зеленый цвет и сила жизни возвращаются. А когда Кузнечик отогревается и видит Королеву, он сам хочет уйти, ибо осознает ее правоту и свою вину. Но за порогом — холод и голод. Потому образумившийся Кузнечик просит не хлеба или крова, а (совсем по-американски) дать ему шанс. И шанс дают, предлагают работу (любимую!). Оказывается, музыка — тоже дело, если не отвлекает от труда, но помогает отдохнуть. Поет герой теперь по-другому, о том, чему научился на горьком опыте, о том, что был не прав, и том, что надо возвращать долг миру. А теперь, когда труды окончены, долги заплачены — можно и нужно веселиться! И маленький Муравей крутится, как учил его Кузнечик, и Королева тоже пляшет, ибо ей есть чему радоваться.

«Новый курс» Рузвельта предполагал сострадание к безработным, но не хотел заниматься простой благотворительностью. Люди без работы теряют достоинство, а самоуважение не менее важно, чем непосредственный доход. Особенно это очевидно в сфере искусства, к которой и был обращен «Федеральный проект», впервые выделявший федеральные деньги для поддержки культуры. В частности, в рамках «Федерального музыкального проекта» тысячи актеров и музыкантов обрели работу, а неимущие слои населения — возможность посещать театры и концерты, получать музыкальное образование.

В этой версии артистичному беспечному одиночке противостоят муравьи, дружная корпорация, и мудрость ее прозорливого лидера, склонного к воспитанию, не лишённого милосердия и готового включить искусство в свой «рацион» — но в свое время, тогда, когда дело сделано и наступает время потехи.

Тот же лозунг актуален и для советской анимационной версии басни «Стрекоза и муравей» (1961, реж. Н. Федоров). Хотя в названии фильма, как и в басне Крылова — обозначен только один муравей, сценаристы С. Бялковская и А. Сазонов беспечной певунье противопоставили тоже не одного муравья, а муравьев, их коллективную мудрость. На фоне недавнего разоблачения культа личности руководящая роль лидера не афишируется: трудящиеся и сами знают, что делать. Именно трудящиеся. Труд у нас — не только право, но и обязанность. Указ «Об усилении борьбы с лицами <...>, ведущими антиобщественный паразитический образ жизни», так называемый закон о борьбе с тунеядством, был принят 5 мая 1961 г. Моральное осуждение совершеннолетнего трудоспособного лица, длительное время уклоняющегося от общественно полезного труда — таков актуальный контекст новой советской версии басни.

Хронометраж фильма призван продемонстрировать, что героиня, и впрямь, длительное время уклонялась от общественно-полезного труда. В начале мультфильма она спит, а Муравей уже работает. Он попадает в паутину, но красавица-лежебока не помогает труженику. Показательно, что если всем даны равные права, то и обязанности у всех равные. Хрупкую даму Стрекозу зовут помочь вытащить груз! Она отмахивается. Но муравьи и без нее вместе справятся с временными трудностями и продолжают свой созидательный труд.

Большая часть мультфильма демонстрирует нам муравейник, его мудрое социалистическое (или уже коммунистическое?) устройство. Скорее социалистическое, ибо «от каждого по способностям, каждому по труду»: стройной цепочкой идут муравьи на работу, каждый из них готов внести в общее дело посильный вклад: кто с молотом, а кто с чертежами. И рабочий, и инженер строят светлое (теплое и сытое) будущее; представленные профессии разнообразны. Всё есть: и пожарная команда, и общественный транспорт (почему-то он представлен улиткой — не сатира ли на скорость и тесноту?). Есть и школа, куда идут вместе муравьи-мальчики и муравьи-девочки (совсем недавно в СССР отменили раздельное обучение). Но главное дело — жилищное строительство (создание того, что вошло в наш лексикон как «хрущевки», а тогда виделось как прорыв в новое измерение жизни).

Треть фильма Стрекоза спит. Просыпается, ест и пьет, как положено по тексту басни: даром, пользуясь летней щедростью природы. Но затем она предпринимает действия, Крыловым не предусмотренные: наводит макияж и использует парфюм, самодовольно крутится перед зеркалом. Если ее предшественники — кузнечики — музицировали от чувства полноты бытия, для себя и для других, то Стрекозе в этом фильме в творческом начале отказано. *Наша* Стрекоза кокетливо напевает *для себя* и, не дожидаясь совета Муравья, пляшет с такими же, как она бездельниками. В 1950-е гг. определения «тунеядец» и «стиляга» были едва ли не синонимами. В начале 1960-х гг. прессинг в отношении стиляг ослаб, но черты их угадываются как в облике самой Стрекозы с ярко накрашенными губами, в прозрачной соблазнительной юбочке, так и ее партнера, в ярком галстуке и красных, в тон носках. Они встречаются у проигрывателя: тунеядцы танцуют под пластинки, под чужую и чуждую трудящимся музыку. К созиданию, творчеству они не способны — это паразиты в чистом виде.

И чтобы отгнать их антиобщественное поведение, кадры перемежаются: вот праздность, а вот здесь труд. Главным арбитром представлено солнце, ему явно противно смотреть на бездельников. Светило насылает на лентяев дождь, а потом и осень, за которой наступает гибельная для беспечной праздности зима.

«Злой тоской удручена», Стрекоза бредет к муравейнику, на котором сменили лозунг. Вместо «Делу время — потехе час» теперь вывесили «Кончил дело — гуляй смело!» Муравьи и гуляют, устроив хоровод вокруг снеговика. Вывесками достатка — в прямом и в переносном смысле — оказываются хлеб и мороженое, продукты, доступные каждому советскому гражданину (сыр и колбаса, более уместные в зимнем рационе, этим достоинством не обладали).

Финал тоже не подразумевает гибели героини и по-своему гуманен. Стрекозу не прогнали, ей дали лопату, чтобы теперь поплясала с ней и не просто согрелась, а заработала трудом право на кров и пищу. Потому что коммунизм пока еще — только на горизонте, еще не наступило время, когда общество сможет написать на своем знамени: «От каждого по способностям, каждому по потребностям». А социалистическое государство руководствуется иным принципом: «От каждого — по способностям, каждому — по труду». Ибо еще не наступила высшая фаза коммунистического общества, еще не исчезло порабошающее человека подчинение его разделению труда, не исчезла вместе с этим и противоположность умственного и физического труда.

Античная традиция определяет басню как вымышленный рассказ, являющий образ истины.¹ Визуальный образ истины, воплощенный средствами анимации неизбежно обрастает деталями. Демонстрируя превосходство мудрого трудолюбия над безрассудной праздностью или беспечной артистичностью, они отражают идеологические установки и бытовые подробности своей эпохи. А в их свете начинает играть новыми красками и сама «вечная» истина.

¹ *Гаспаров М.* Античная басня — жанр-перекресток // Античная басня. М., 1991. С. 3—21.

Н. Л. Дмитриева
(Санкт-Петербург)

**РАССУДОК ПРОТИВ СЕРДЦА:
«ОПАСНЫЕ СВЯЗИ» ШОДЕРЛО ДЕ ЛАКЛО
И «АДОЛЬФ» БЕНЖАМЕНА КОНСТАНА**

В прозаическом наброске Пушкина «Гости съезжались на дачу...» некий «Б**» награжден следующей характеристикой: «Весь его ум почерпнут из *Liasons dangeureuses* <...>. Узнав его короче, вы будете презирать его тяжелую безнравственность»¹. Примечательно, что при единственном прямом упоминании знаменитого любовно-психологического и эротического романа Шодерло де Лакло «Опасные связи» (1782) Пушкин указывает, что роман посвящен теме ума.

Антитеза «рассудок / сердце» («разум / чувство») лежит в основе большинства литературных драматических конфликтов. Непосредственно на этом противоречии строится классицистическая трагедия, где восторжествовать должно разумное начало — долг выше всякого личного переживания. Последующие литературные течения стремятся разрушить построения классицизма: сентиментализм объявляет доминантой человеческой природы чувство, а не разум. Раннеромантические произведения отвергают требования строгого соблюдения правил, отказываются от прописанной нормативности и в противовес классицистическому торжеству разумного начала являют апологию чувств, стремясь показать их превосходство над рациональным мышлением. Всомогущество разума подвергается сомнению.

Впрочем, вопрос «сердце или рассудок?» никуда не исчезает, он по-прежнему движет интригой. «Опасные связи», роман, написанный в традициях любовно-психологического и эротического романа XVIII в., перекликаясь с либертинскими сочинениями, где, впрочем, предугадываются тенденции психологических романов позднейших веков, зиждется на основе противопоставления рассудка сердцу. Главные персонажи (и главные злодеи) виконт де Вальмон и маркиза де Мертёй живут и плетут свои интриги исключительно в мире чувств, руко-

¹ Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 17 т. Т. VI. М.; Л., 1950. С. 565.

водствуясь при этом холодным разумом. В их абсолютном «самодовлеющем интеллектуализме»¹ источник их порочности и стремления к злу. Все их действия осознаны, они поступают с предельной расчетливостью, все их интриги — это тщательно продуманная и подготовленная стратегия и тактика обольщения, имеющая целью развратить и погубить глупые чувствительные сердца. О любви они рассуждают, пользуясь военной терминологией. Вальмон, объясняя свою тактику обольщения президентши де Турвель, употребляет слова «сдаться», «бороться», «победа», «сопротивление» и т. д. Маркиза так рассуждает о задачах, стоящих перед мужчинами-соблазнительями: «...вы должны применять для победы над нами такую же ловкость, какую мы проявляем обороняясь или даже уступая» (письмо 81). Маркиза и Вальмон ведут войну, в которой служат разврату, понимая это как «служение идее»². Они — пример того, как гордыня ума уродует человеческую природу. В статье, посвященной отзвукам философских полемик в романе Лакло, отмечено, что маркиза де Мертёй следует картезианской системе мышления, руководствуется теорией воли Декарта, стремясь подчинить чувствительность рассудочному началу³. Маркиза сама, силой собственной воли сформировала свою личность. Она бесстрастно оценивает окружающих. Пол, к которому она принадлежит, она делит на две категории: большая часть — «полные ничтожества», но есть такие, которые стремятся «давать пищу своему уму», они «здрово рассуждают», «а ум у них твердый, веселый и изящный» (письмо 113). Она ценит ум и презирает глупость. Погубленную ею (при непосредственном участии Вальмона) юную Сесиль де Воланж она думала использовать в своих интересах: «мне хотелось сделать из

¹ Рыкова Н. Я. Шодерло де Лакло и судьба его романа «Опасные связи» // Шодерло де Лакло. Опасные связи. М.; Л., 1965. С. 345. Далее цитаты из «Опасных связей» приводятся в переводах Н. Я. Рыковой.

² Лукьянец И. В. Французский роман второй половины XVIII века (автор, герой, сюжет). СПб., 1999. С. 204.

³ Забабурова Н. В. Французская философия и литература XVIII века: философская полемика в романе Шодерло де Лакло «Опасные связи» // Влияние науки и философии на литературу. Ростов-на-Дону, 1987. С. 7—18.

нее интриганку. Но теперь я вижу, что материал неподходящий. В ней есть какое-то глупое простодушие — это самая опасная для женщин болезнь» (письмо 106). Кажется бы, маркиза до конца действует согласно собственному рассудочному подходу:

«Но у меня-то что общего с этими безрассудными женщинами? Видели ли вы когда-нибудь, чтобы я отступила от правил, которые себе предписала, чтобы я изменила своим принципам? Я говорю о принципах и говорю так вполне сознательно, ибо они не отдаются, как у других женщин, на волю случая, не приняты небдуманно, и я не следую им только по привычке. Они — плод глубоких размышлений: я создала их и могу сказать, что я - собственное свое творение» (письмо 81).

Но, оказывается, что и она, и Вальмон не в состоянии абсолютно отстраниться от власти страстей. Если уж маркиза не влюблена в Вальмона, в любом случае чувства ее (и, следовательно, ее сердце) задеты (чувством ревности, желанием властвовать). Между прочим, она сама призналась Вальмону: «Вы — единственное из моих увлечений, которое на миг приобрело надо мной власть» (письмо 81). Маркиза продолжает категорически отрицать право чувства: когда она начинает подозревать, что Вальмон серьезно увлекся госпожой де Турвель, она пишет ему, осуждая «сердце»: «Сердце ваше поработило рассудок и заставляет его выдвигать слабые доводы» (письмо 134). Вальмон же, действительно по-своему сильно увлеченный, оправдываясь, также старается не признать возможность сердечного влечения и отрицает всякую возможность проявления им подобной слабости: «Если ею занят мой ум, значит ли что сердце мое поработлено? Нет, конечно» (письмо 133). Но на деле это не так. Вальмон увлекается и начинает действовать по-своему, не подчиняясь маркизе. На его ультиматум она отвечает: «Ну что ж — война». В результате маркиза уничтожает и Вальмона и себя. Кажется, что в абсолютной империи злой воли все-таки перевешивает гуманное начало: чистой рассудочности противопоставлено чувство.

Противоположность рассудочным злодеям — молодой влюбленный Дансени, который отдается чувствам и не хочет

слушать доводы рассудка. Он пишет маркизе де Мертёй, которую считает своим близким другом:

«...разве не подлинная неверность, не самая черная измена — оставить друга вдали от себя, после того как вы приучили его не уметь без вас обходиться? Сколько бы вы ни советовались со своими адвокатами, — для такой жестокости они оправдания не отыщут. И, кроме того, эти люди знают только доводы, идущие от разума, а их недостаточно, чтобы ответить на запросы чувства. Что касается меня, то после всех ваших уверений, что поездку эту вы предприняли, повинувшись голосу разума, я совсем рассорился с этим разумом. Я не желаю больше его слушать, даже тогда, когда он велит мне забыть вас. <...> Забудьте, наконец, тысячи разумных доводов, удерживающих вас там, где вы сейчас находитесь, или же научите меня жить там, где вас нет» (письмо 118).

Сердцем сполна наделена госпожа де Турвель, антипод маркизы, ее сердце и губят коварные интриганы. Госпожа де Турвель не может совладать со своим чувством, она страдает от своего грехопадения, тщетно пытаясь привлечь разум себе на помощь: «я смирю это мятежное сердце» (говорит она о своем сердце), «пусть хотя бы благоразумие заменит добродетель» (письмо 124). Благоразумие, однако, терпит поражение и сама госпожа де Турвель гибнет. Можно ли считать, что чувство победило рассудочность? Вопрос остается открытым, как и финал романа, в котором точки не расставлены: «“благопристойный” конец оставляет читателя в недоумении, личности героев остаются во многом непроясненными, их судьбы — загадочными»¹. Последняя фраза романа — завершение письма от госпожи де Волланж к тетке Вальмона, госпоже де Розмонд, звучит так:

«Сейчас я на горьком опыте познаю, что разум наш, столь мало способный предотвращать наши несчастья, еще менее пригоден, чтобы даровать нам утешение» («J'éprouve en ce moment que notre raison, déjà si insuffisante pour prévenir nos malheurs, l'est encore d'avantage pour nous en consoler») (письмо 175).

¹ *Вольперт Л. И.* Пушкин в роли Пушкина. М., 1998. С. 163.

Исследователи отмечали, что госпожа де Турвель — своего рода предшественница героини, также «увлеченной сердцем своим»¹ — Элленоры из написанного через 25 лет после «Опасных связей» романа Бенжамена Констана «Адольф» (соч. 1807, изд. 1816). Эта героиня, подобно госпоже де Турвель, также гибнет из-за любви «чистой от всякого расчета».

«Адольф» Констан — роман, в котором, по словам П. А. Вяземского, автор сумел показать «сердце человеческое, переверотить его на все стороны, выворотить до дна и обнажить наголо во всей жалости и во всем ужасе холодной истины»². Читателю представлено сердце, но герой, раскрывая свое сердце, оценивает все свои шаги и поступки, руководствуясь рассудком. Все в романе построено на противопоставлении рассудка и сердца. Адольф понимает, что «не природа, не чувства развратители наши, а расчеты, к которым привыкаем мы в обществе» («ce n'est pas la nature, ce ne sont pas les sens qui sont corrupteurs, ce sont les calculs auxquels la société nous accoutume») (65), но при этом сам взвешивает каждый свой шаг. Он не любит никого, но «на дне сердца моего таилась потребность чувствительности» («je portais au fond de mon coeur un besoin de sensibilité») (10).

«Раздираемый неопределенным волнением, я говорил себе: “хочу быть любим” и оглядывал кругом себя; смотрел и никто не внушал мне любви <...>, вопрошал я сердце свое и свои склонности, и не чувствовал в себе никакого движения». «Явившаяся моим взорам в минуту, когда сердце мое требовало любви, а чувство суетное успехов, Элеонора показала мне достойною моих искусительных усилий» («Ellénore me parut une conquête digne de moi») (25, 31).

И он внушает себе чувство к Элленоре: он испытывает «волнение, похожее на любовь», ему кажется, что любовь господствует над его сердцем: «Я признавал себя влюбленным добросовестно, истинно» («de la meilleure foi du monde») (48), впрочем, он признается, что он только добивался успеха. Даже

¹ Цитаты из романа Б. Констана «Адольф» приводятся в переводе П. А. Вяземского (Адольф. Роман Бенжамен-Констана. СПб., 1831). Далее номера страниц в тексте статьи приводятся в скобках.

² Там же. Предисловие. С. XII—XIII.

увлекаясь, он не забывает оценивать свою жизнь разумно: мысль о том, что связь не могла продлиться долго, «содействовала отчасти к успокоению моему» (73). Очень скоро Адольф начинает тяготиться этой связью, но не бросает Элленору, попавшую в полную зависимость своего чувства, однако он ищет возможность освободиться. Пока же он связан, он действует, полагаясь на ум: «все способы ума моего стремились созидать себе искусственную веселость» (115). Когда обстоятельства обрачиваются так, что Элленора может вернуться к обеспеченной жизни, расставшись с Адольфом, он приводит ей очень разумные доводы:

«Милый друг, сказал я ей, можно несколько бороться с участью своею, но должно наконец покориться ей; законы общества сильнее воли человеческой; чувства самые повелительные разбираются о роковое могущество обстоятельств. Напрасно упорствуем, советуемся с одним сердцем своим: рано или поздно мы осуждены внять рассудку» (118—119).

Но Элленора не слушает рассудка, она живет только сердцем. И сердце ее «легковерно»: когда Адольф отказывается от разумных доводов и говорит ей о своей любви, «она мне поверила: она упоилась любовью своею, которую признавала нашею» («elle s'enivra de son amour, qu'elle prenait pour le nôtre») (121).

В «Письме к издателю», якобы написанным тем, кто «знал почти все лица, действовавшие в сей повести» явственно осуждается слепое повиновение чувству в убыток разуму. Так о героине сказано: «когда я виделся с нею в последний раз, я полагал, что дал ей несколько силы, что вооружил рассудок ее против сердца» («je croyais lui avoir donné quelque force, avoir armé sa raison contre son coeur»). «Несчастье Элеоноры доказывает, что самое страстное чувство не может бороться с порядком установленным» («le sentiment le plus passionné ne saurait lutter contre l'ordre des choses») (216).

«И так горе женщине, опершийся на чувство, которое все стремится отравить — и против коего общество, когда не вынуждено почитать его законность, вооружается всем, что есть порочного в сердце человеческого, чтобы охладить все, что есть доброго» («Malheur donc à la femme qui se repose sur un sentiment que tout se réunit pour

empoisonner, et contre lequel la société, lorsque'elle n'est pas forcée à le respecter comme légitime, s'arme de tout ce qu'il y a de mauvais dans le coeur de l'homme pour décourager tout ce qu'il y a de bon» (217).

И сам Адольф, виновник гибели Эленоры, наказан «за свои благие качества еще более, нежели за порочные — ибо источник первых был в его впечатлениях» («dans ses émotions»), а не в правилах («non dans ses principes») (219).

Ответ же издателя демонстрирует иную точку зрения:

«...я издам рукопись <...> не потому, что думаю согласно с вами <...>, но я ее выдам как повесть довольно истинную о нищете сердца человеческого (“une histoire assez vraie de la misère du coeur humain”). <...> Если она заключает в себе урок поучительный, то сей урок относится к мужчинам. Он доказывает, что сей ум, которым столь тщеславятся, не помогает ни находить, ни давать счастья» («il prouve que cet esprit dont on est si fier, ne sert ni à trouver du bonheur ni à en donner»).

Ни ум, ни безрассудное чувство не могут сделать человека счастливым, но и жизненные обстоятельства не являются главными в его судьбе: «le caractère est tout» — то есть все зависит от характера, от нрава, сути самого человека. К такому выводу подводит читателя «издатель» — вероятно, сам Констан.

Ю. М. Никишов

(Тверь)

ГОРЬКАЯ ИСТИНА «ГОРЯ ОТ УМА»

Самая главная загадка комедии Грибоедова кроется в названии. Что значит: горе — от ума?

Т. А. Алшатова заглавие пьесы обращает в вопрос: «Чье именно “горе” становится предметом размышлений? Носителя этого ума — и тогда ум оказывается едва ли не проклятием; или тех, кто столкнулся с ним?»¹ В попытке исследовательницы ответить на этот вопрос всю остроту перетянул на себя второй адресат.

Встречается и прямой ответ в толковании названия. А. А. Кунарев в своем комментарии подчеркивает: «В первую очередь следует соотнести название с общефилософской (и отсюда — вечной, а значит, и поэтической) проблемой ума, опыта (мудрости) и блаженства, счастья, житейского благополучия». Автор советует вспомнить «хотя бы библейское *во многая мудрости много печали*, русские пословицы, например, *глупому счастье, умному напасти; где умному горе, там глупому веселье; с умом жить — мучиться, без ума жить — тешиться; хоть дурак, а съел бурак, а умный и так*»². Но задача — от пословичной широты перейти к психологической конкретике комедии — сохраняет свою актуальность.

Некоторые исследователи почувствовали трагизм итоговой ситуации Чацкого. Глубокие наблюдения над ситуацией третьего действия встречаем в работе Е. А. Маймина: «...Чацкий снова оказывается вовлеченным в борьбу, в конфликт — в конфликт уже явно не любовного характера. Герой комедии в конце третьего действия оказывается в центре драмы, сущность которой — не столько страдания неразделенной любви, сколько **страдания отвергнутого жизнью ума**.

¹ Алшатова Т. «Магия слова» в художественном мире «Горя от ума» А. С. Грибоедова. Статья вторая // Литература в школе. 2004. № 10. С. 6.

² Кунарев А. А. Комедия А. С. Грибоедова «Горе от ума». Комментарий. М., 2004. С. 103. (Здесь и далее курсив — авторов цитируемых сочинений, полужирный шрифт — наш. — Ю. Н.)

Раньше он видел против себя отдельных людей, не понимавших его и не желавших понять. Теперь против него то, что именуется обществом: нечто огромное, многоликое, непреодолимое, страшное в своей порочности и безумии. Драма Чацкого на наших глазах становится все больше и все полнее не личной, а *социальной драмой*¹. Здесь недостает только анализа субъективного восприятия героем этой ситуации.

В этот контекст включим напоминание о многолюдии пьесы, где кроме «действующих» задействовано множество внесценических персонажей: «Достигается предельное обострение общественного конфликта пьесы: Чацкий противостоит не отдельным персонажам (пусть даже многочисленным), а огромной, единой в своей враждебной настроенности массе. В этой массе одинокими выглядят фигуры предполагаемых единомышленников героя»².

Никаких иллюзий не испытывает В. Соловьев: «Время, конечно же, движется, а не стоит на месте, как того хотелось бы Фамусову, но движется не в ту сторону, куда смотрит Чацкий. Молчалин — один из преемников; эстафета попадает ему в руки. <...> ...исход борьбы предрешен, и за несколько лет до Сенатской площади Грибоедов его предсказал поражением Чацкого в доме Фамусова. Было время Фамусова, наступает время Молчалина, но будет ли когда-нибудь время Чацкого?..»³ «Комедия Грибоедова — это не только великое произведение литературы, но еще и философско-политическое исследование современного ему общества **с грустными прогнозами и без всяких надежд**»⁴. «Чацкий со скандалом покидает сцену, а вопросы — остаются. Они висят в опустевшем пространстве сцены...»⁵

Тропинка проложена, можно смелее двигаться дальше.

¹ Маймин Е.А. Опыты литературного анализа. М., 1972. С. 154—155.

² Борисов Ю. «Горе от ума» Грибоедова. Жизненный контекст и противоречия эпохи // Литература в школе. 1980. № 3. С. 20.

³ Соловьев В. Живые и жильцы: (Философия и композиция «Горя от ума») // Вопросы литературы. 1970. № 11. С. 169.

⁴ Там же. С. 168.

⁵ Грекова Е. В. Еще один прототип Чацкого? // Русская словесность. 1996. № 2. С. 9.

Я ставлю перед собой триединую задачу. Вначале попробуем незапороженным взглядом окинуть текст. Но и собственные эмоции сдерживать не хочется. Повнимательнее приглядимся к тому, на чем обрывается монолог Чацкого в финале третьего действия:

Кто недруг выписных лиц, вычур, слов кудрявых,
В чьей, по несчастью, голове
Пять, шесть найдется мыслей здравых
И он осмелится их гласно объявлять, —
Глядь... (I, 97)¹.

Как точно предчувствие: «Душа здесь у меня каким-то горем сжата» (I, 95). А ведь это — кульминация идейного движения «Горя от ума»! Чацкий обнаруживает: его не слушают, отплясывают себе в удовольствие². И что тут значительного?³ Вмешивается господин случай (в художественном произведении, само собой, подстроенный писателем). Чацкий **оглядывается** на произносимом слове «**глядь**», после чего обнаруживает неожиданное следствие ситуации. Простой бытовой эпизод вдруг обретает двуплановость символа. Чацкий не настолько самовлюблен, чтобы требовать внимания к каждому своему слову (на подобное претендует Фамусов; в своем самомнении он не утруждает себя контролем, достигает ли он такой цели; со стороны видно, что цели персонаж достигает далеко не всегда). В данный момент Чацкий не преувеличивает

¹ Здесь и далее в тексте указываются страницы по изд.: Грибоедов А.С. Полн. собр. соч.: В 3 т. СПб., 1995—2006. Т. 1. СПб., 1995.

² «Грибоедов вправе назвать свою пьесу комедией. Но внешне комедийное, произведение его, в сущности, — трагедия непонимания» (Фомичев С.А. Национальное своеобразие «Горя от ума» // Русская литература. 1969. № 2. С. 61).

³ «И не только драматически, но и комически выглядит герой, когда, обернувшись после горячего монолога о французики из Бордо, обнаруживает, что не слушал его никто...» (Билинкис Я.С. На повороте истории, на повороте литературы: (О комедии А.С. Грибоедова «Горе от ума» // Русская классическая литература: Разборы и анализы. М., 1969. С. 12). Зрителю нельзя запретить воспринимать ситуацию как комическую, но предпочтительнее смотреть на нее глазами героя.

значения своих слов — они вызваны минутным раздражением. Дело совсем не в том, **что** он говорит (а в конце он как раз прекращает говорить); дело в том, **что** он осознает. Его, как громом, оглушает сама ситуация: да будь высказаны пять-шесть мыслей не просто здравых, а сокровенных, их постигла бы та же участь непонимания! Вот почему незатейливое бытовое может произвести катастрофическое действие.

Значимость «кутерьмы», случившейся в доме Фамусова, не оценена до сих пор. Писатель тут ничего особенного не формулирует, но он обозначает ситуацию — и умолкает. Великое молчание...

На важность в «Горе от ума» ситуации «слышать — не понимать» обращалось внимание. Но вот же ее кульминация, обращенная к читателю! И полдела — констатация, куда как важнее вывести неизбежное горькое следствие.

Ради разоблачения **бестолковой** фантазии попробуем оборвать монолог героя на неподходящем месте. Чацкий ополчается против заимствованной формы одежды — и вдруг спохватится, что сам облачен в осмеиваемый фрак (такое противоречие иронически обращал против героя Добролюбов). Чацкий хулит «наш Север» за измену «старине святой» — и не осекается ли, припомнив свое же того же дня заявление: «Что старее, то хуже»? В таком случае смешным становился бы сам герой!

Но он оглядывается не раньше и не позже, как на словах о пяти-шести мыслях здравых. Эти мысли мудростью писателя не расшифровываются! Ограничение в одну сторону: они должны быть здравыми. Им не противопоказано быть грандиозными.

Чтобы по достоинству оценить значение выделенного эпизода, попробуем осмыслить известное суждение Пушкина: «Чацкий совсем не умный человек — но Грибоедов очень умен» (XIII, 137)¹. Суждение на виду у исследователей Грибоедова, но мне не встречалось попыток понять его парадокс. Герой-то перед нами, получить впечатление о нем (каким бы оно ни сложилось) — дело самое естественное. На каком основании

¹ Здесь и далее пушкинские произведения, с указанием тома и страницы, цитируются по изданию: *Пушкин А.С.* Полн. собр. соч.: В 17 т. М.; Л., 1937—1959.

Пушкин оценил незаурядный ум Грибоедова? Только потому, что герой напитался «его мыслями, остротами, сатирическими замечаниями» (XIII, 138)? Но можно неторопливо послушать все высказывания героя и обнаружить, что они соответствуют замыслу писателя показать человека со здравым умом, который «немножко повыше прочих» (287). Притом герой сам по себе, «этот», ничуть не дубликат автора.

Вспомним и о свойстве драматургии, лишаящей автора возможности произнести свое золотое слово. Уточним: прямое слово. Но там, где невозможны прямые пути, находятся пути окольные. Возможность **непосредственного участия** писателя в сценическом действии состоит в том, что именно автор (и никто иной) выстраивает — молчаливо! — композицию произведения.

Велик Грибоедов. Щедр Грибоедов. Мудр Грибоедов. Он перед героем «средним» (разве что немногим выше других¹) обозначил ситуацию на уровне последних откровений. И этот дар не приносит радости.

Чацкий ложной скромностью не страдает. Он не усомнится (и в том не ошибается), что и в его голове пять-шесть здравых мыслей уж точно найдется. Только вне зависимости от их содержания окружающим они не будут интересны. **В этом суть ситуации!** Глубину потрясения от такого открытия трудно измерить. Тут молчание подобно грохоту близкого грозового раската.

В распоряжении искусства есть и приемы опосредованного изображения предмета; таков в частности впечатляющий минус-прием².

¹ Ср.: «Грибоедов, в традициях классической драматургии, искал положительного героя, способного “разрешить” все недуги общества...» (*Кошелев В. А. «Драматическая жилка» в русской лирике: Грибоедов и Пушкин* // А. С. Грибоедов: Хмелитский сборник. Вып. 10. Смоленск, 2010. С. 20).

² Минус-прием знаком Н. К. Пиксанову; исследователь фиксирует: «Из всех персонажей Г. о. у. только немногие очерчены совершенно сатирически <...> Между тем сатира Грибоедова воспринимается как резкая. И этот эффект обеспечивается тем художественным приемом, что *сатира бичует не столько присутствующих, сколько отсутствующих*» (*Пиксанов Н. К. Творческая история «Горя от ума»*. М., 1971. С. 324).

В абстракции «пять-шесть мыслей здравых» заключен величайший универсальный смысл. По содержанию сюда помещается весь ряд — от бытового до философского.

Абстракция (заданная самим писателем!) разрушает сковывающие рамки времени, которое по таинственной очередности может актуализировать то одно, то другое. Добавлю и я свою лепту к мнению Гончарова, что «Горю от ума» не угрожает старение: именно потому, что комедия, в других местах отдав дань конкретике, здесь не расшифровывает содержание пяти-шести здравых мыслей (или даже одной, но решающей мысли), а стало быть, оставляет место для тех треволнений, которые в сей час подбросит быстротекущее время, не торопящееся разрешать старые конфликты, заботливо подновляя их, зато щедро изобретающее конфликты новые. Современник (критик В. А. Ушаков) был категоричен: «Чацкий исключительно принадлежит той эпохе, в которую создал его Грибоедов»¹. Тут можно возразить только против одного слова: «исключительно». Исторически конкретное «Горе от ума» распахнуто в беспредельные исторические дали.

«Горе от ума» демократично. Комедия не вторгается в сферу забот профессиональных философов. Но она исходит из того, что человек должен оправдывать свое родовое имя Homo sapiens, соответственно не просто жить, но и обдумывать свое житье. В какой нормальной голове пять-шесть приличных мыслей не заведется?

Кульминация «Горя от ума» универсальна, всеохватна в своем размахе. Независимо от масштабности размышлений результат один: оглянись — и увидишь, что твои здравые мысли не разделят окружающие, которые утешаются мыслями своими.

За примерами далеко ходить не нужно. Чацкий — кто такой? Победитель? Остроумец? Борец? Трактовали и так, причем эта позиция решительно заглушала голос недоброжелателей. Ныне и по нынешней моде — рейтинг героя начал стремительно падать: зачем ума искать и целить так высоко? «В том мирке, куда он так неосторожно вторгся, ему суждено быть

¹ Ушаков В. А. Московский бал, третье действие из комедии «Горе от ума» (Бенефис г-жи Н. Репиной) // А. С. Грибоедов в русской критике. М., 1958. С. 53.

только шутом и безумцем. <...> Действуя героически (в своих координатах), Чацкий независимо от чьих-либо мстительных планов, смешит, как шут, и пугает, как безумец»¹. Такое мнение поддержано: «Чацкий выполняет в пьесе функции “шута”, осмеиваемого насмешника»². Наблюдается неожиданное, чудовищное: теряет значение мнение, торжествует **точка зрения**. «Происходит инверсия понятий ум и безумие, они становятся обратимыми»³. (Это констатируется с удовлетворением; меня это не радует.)

Тенденции, как можно с горечью предполагать, суждено разрастаться. А. П. Ланщиков проводит такую рокировку: «Мне лично представляется, что главным действующим лицом пьесы является вовсе не Александр Чацкий. Главное действующее лицо в ней — Москва конца 10-х — начала 20-х годов прошлого <теперь уже позапрошлого> века, то есть конца александровской эпохи»⁴. «...Чацкий <...> за три года **болтанья по свету** <...> утратил московский *стиль*, и конфликт комедии вовсе не в борьбе нового со старым или прогрессивного с реакционным, а несовместимости *стиля с бесстильем*, поэтому-то Чацкий и оказывается в абсолютном одиночестве». Критик подменяет **фамусовскую** Москву Москвой исторической, пережившей «грозу двенадцатого года». Чацкий подается как «наш страдающий от ума герой». А и страдать не из чего: ум у Чацкого — «книжный, то есть заемный»⁵. И сплетня, выяснится, совсем не сплетня: «если говорить о болезни Чацкого, разумеется, в психологически-бытовом смысле, то “свет” оказался недалек от истины»⁶.

Вот так! А что — всё зависит от того, чью точку зрения разделить. Подвел же Фамусов своеобразный итог:

¹ Александрова М. А. «Странный человек» в комедии А. С. Грибоедова «Горе от ума» // А. С. Грибоедов: Хмелитский сб. Смоленск, 1998. С. 91.

² Ермоленко Г. П. А. Грибоедов и П. Корнель: сюжет метаморфозы // А. С. Грибоедов: Хмелитский сб. Смоленск, 2010. С. 68.

³ Там же.

⁴ Ланщиков А. П. «Горе от ума» как зеркало русской жизни // Литература в школе. 1997. № 5. С. 31.

⁵ Там же. С. 32, 36.

⁶ Там же. С. 33.

Ну что? не видишь ты, что он с ума сошел?
Скажи сурьезно:
Безумный! что он тут за чепуху молол!
Низкопоклонник! тесть! и про Москву так грозно! (122).

Больше того: Чацкий сам с подобным мнением согласился:

Безумным вы меня прославили всем хором.

Вы правы: из огня тот выйдет невредим,

Кто с вами день пробывать успеет,

Подышит воздухом одним

И в нем рассудок уцелеет (122).

К сожалению, неясностей добавляет двусмысленность понятия «сумасшествие»: в слове соединилось и обозначение недуга, но и метафорическое обозначение осуждаемой позиции. Дело доходит до того, что и у В. Соловьева, автора весьма веренных наблюдений, появляются сбивчивые рассуждения: «Безумие Чацкого — это не только дамское рукоделие, злобная выдумка и политическая клевета; недостаточно считать это и “официальной болезнью”, хотя множество фактов подтверждает и такое определение, к примеру, судьба Чаадаева»¹. «Политический климат царской России способствовал безумию... Безумие было средством гражданской компрометации неугодного человека и одновременно — реальной болезнью реального русского человека, доведенного до сумасшествия». Но компрометация неугодного и реальная болезнь не могут существовать одновременно! Обобщение применяется к судьбе героя: «Собственно говоря, безумие чуть ли не единственный выход <?> для нормального человека, живущего в фамусовском обществе. Поэтому безумие Чацкого — это его смелость и отчаяние говорить правду и отстаивать истину»². Все-таки надо называть вещи своими именами: версия о безумии Чацкого — это сплетня и клевета; смелость и отчаяние говорить правду именовать безумием нелепо. Тяжесть неразрешимых проблем может содержать угрозу для здоровья рассудка, но угроза — далеко не гарантия, что совершится прискорбный факт, так что и гадание, что из чего получится, бессмысленно. «Признание» Чацкого

¹ Соловьев В. Указ. соч. С. 174.

² Там же. С. 175—176.

(«Вы правы...») — это отнюдь не согласие с приговором чуждой толпы, а как раз осознание тяготы предстоящих раздумий, от которых не отделаешься остроумным экспромтом; это предмет мучительных аналитических раздумий, результат которых не просматривается.

Различие мнений и оценок в суждениях о «Горе от ума» просто очень наглядно. Но в этой частности проступает коренное противоречие мироустройства. Есть такое понятие — **общечеловеческие** ценности. Но если разобраться, это размытая идеальная обобщенность. Нет таких ценностей. Каждая из предлагаемых в таком значении может быть оспорена на практике.

С грустью хочется привести цепочку недоуменных вопросов из статьи О. М. Сомова, одного из первых серьезных критиков «Горя от ума»:

«Неужели у нас, в литературном быту, никогда не будет общего, единодушного и единогласного <!> признания хорошего за хорошее и дурного за дурное? Неужели одна половина литераторов всегда будет расценивать без пощады хорошее за то только, что другая, противная ей половина, нашла его хорошим? <...> Когда ж составится общее мнение, которое очищает вкус народа и способствует просвещению века?»¹

Да, предлагаемого не будет никогда. Даже если сторонники «хорошего» качеством своих аргументов сумеют переманить на свою сторону более половины читателей, все равно они не смогут убедить всех. (Современный исследователь сетует: «Как нет общепонятного Грибоедова, так нет и общедоступного Чацкого. Нет и не было никогда»². Добавлю: и не будет.)

Мы живем в разобщенном мире. Нас разделяют самые разные границы. Вместе с тем человек — существо общественное, он не может жить один, ему невыносимо одиночество. Эта тяга порождает родственные, дружеские, националистические, патриотические устремления.

Мечтать о максимально широком единении не зазорно.

¹ Сомов О. М. Мои мысли о замечаниях г. Мих. Дмитриева на комедию «Горе от ума» и о характере Чацкого // А. С. Грибоедов в русской критике. С. 18—19.

² Лебедев А. Куда влечет тебя свободный ум. М., 1982. С. 60.

Он говорил о временах грядущих,
Когда народы, распри позабыв,
В великую семью соединятся (III, 331).

«Блажен, кто верует, тепло ему на свете!» (26).

Мы сталкиваемся с разными верованиями — подчас, как показывает недавняя история, очень быстро сменяющимися друг друга. В длинной цепочке антонимов встретится звено такого противостояния: «коллективизм» — «индивидуализм». Наверное, любая крайность нехороша. Только бесполезно высчитывать оптимальный процент соотношения этих крайностей. Практика дает полный набор сочетаний, не исключая крайностей, зато исключая торжество оптимального результата.

А еще есть антитеза «добро/зло». Ни одна сторона не захочет сдаваться, ни одна не одержит полной победы. Было бы чудачку проще ориентироваться, если бы крайности всегда выступали под своими знаменами. Но зло умеет мимикрировать и прикрываться маской добра. А добро запросто попадает в ситуацию, которая вынуждает его возглашать: «Добро должно быть с кулаками!» — но остается ли оно в таком случае добром?

Подобные отвлеченные размышления неизбежно вызовут вопрос: причем здесь «Горе от ума»? В пьесе таких мыслей точно нет, и не могло быть. Но я усмотрел в комедии ситуацию, которой раньше не видели и не слышали — не потому, что я такой проницательный. Просто — потрясения нашего времени буквально криком кричат о том, что только намечено Грибоедовым. Говорят, что исторический прецедент помогает понять современность. (Вообще-то человек плохо учится на опыте других, ему на свои грабли удобнее наступать). Надеюсь, верно и обратное: современный опыт позволяет увидеть что-то еще неотчетливое, но тем не менее реально заложенное в явлениях истории.

Кульминация грибоедовского творения — именно финал третьего действия, шоковое потрясение героя, обнаруживающего, что он говорит в пустоту, что его (да и чьи бы то ни было!) здравые мысли никому не нужны. Это же откровение на уров-

не последних истин. В этом направлении дальше идти некуда. Все исчерпано до дна¹.

Я своим разумением изложил некоторые мысли, разбуженные «Горем от ума», но продиктованные современностью. Теперь обозначу вторую часть моей задачи. Мои мысли не произвольны, возникли не сами по себе, они каким-то образом перекликаются с мыслями автора «Горя от ума». Есть возможность подтвердить, что оценка ситуации, аналогичной той, что в комедии, проходила через сознание писателя. С. Н. Бегичев, на глазах которого (и в усадьбе которого) завершался первоначальный (точнее сказать — самый ранний, **дошедший до нас**) текст произведения, засвидетельствовал: Грибоедов «однажды сказал мне, что ему давно входит в голову мысль явиться в Персию пророком и сделать там совершенное преобразование; я улыбнулся и отвечал: “Бред поэта, любезный друг!” — “Ты смеешься, — сказал он, — но ты не имеешь понятия о восприимчивости и пламенном воображении азиатцев! Магомет успел, отчего же я не успею?” И тут заговорил он таким вдохновенным языком, что я начинал верить возможности осуществить эту мысль»².

Основные этапы работы Грибоедова над комедией хронологически определены. Важное свидетельство Бегичева хронологических отсылок не имеет. Как соотносить одно и другое? Но нет препятствий для предположения, что целый ряд лет в сознании Грибоедова шла борьба и ситуация прорабатывалась на два исхода. В художественной форме испробован вариант с трагическим прозрением для героя. Н. К. Пиксанов утверждает категорично: «В образе Чацкого нет дисгармонии, нет спаек разнородных элементов, он вылился aus einem Guss <из еди-

¹ Ср.: «“Миллон терзаний”, пережитых Чацким, — это его подход к последней, роковой черте, к которой его привело честное и последовательное служение истине, законам разума, как они осознавались просветительской доктриной. Но — в этом заключается глубочайшее откровение автора “Горя от ума” — за этой чертой драматург уже ощущает выход <?> к новым горизонтам» (Фомичев С. А. Комедия А. С. Грибоедова «Горе от ума»: Комментарий. М., 1983. С. 27).

² А. С. Грибоедов в воспоминаниях современников. М., 1980. С. 29.

ного куска (нем.)»¹. Это заявление верное, но в устах знатока творческой истории комедии тем более удивительное: серьезные изменения наблюдаются на многих уровнях, а главного героя они не коснулись! Добавляется и такое заключение: «Анализом текстов устанавливается важный факт: идейный состав Г. о. у. остался неподвижен на всем протяжении творческого пути»². Иначе говоря, «милльон терзаний» был гарантирован герою изначально. А параллельно, оказывается, обдумывался в биографическом плане оптимистический вариант: подобно пророку, вывести к свету целую нацию. Комедия была завершена. Не будем гадать, какие и почему произошли изменения в сознании писателя (как угадать мысли гения?), обратимся к результату, который ясен. Когда Грибоедову представилась возможность явиться в Персию посланником российского государства, от романтической затеи пророческого характера ничего не осталось. Грибоедову очень не хотелось туда ехать, он предчувствовал трагический исход. Литературный опыт упредил и победил розовую иллюзию биографического намерения огромного размаха.

У меня нет сомнения, что итоговая мысль о невозможности всеобщего согласия проходила через сознание писателя. Надеюсь, эта гипотеза принадлежит к тому типу, о котором высказался сам писатель: «В превосходном стихотворении многое должно угадывать; не вполне выраженные мысли или чувства тем более действуют на душу читателя, что в ней, в сокровенной глубине ее, скрываются те струны, которых автор едва коснулся, нередко одним намеком, — но его поняли, всё уже внятно, и ясно, и сильно. Для того с обеих сторон требуется: с одной — дар, искусство; с другой — восприимчивость, внимание» (382).

Первоначальное заглавие — «Горе уму» — подчеркивало суровость замысла комедии. Горе человеку может причинить ум, если откроет ему какие-то страшные истины! Одна из всеобщих горьких истин — неизбежность смерти. По-разному люди воспринимают эту истину. Известны много случаев духовных кризисов на этой почве. Как жить, чего добиваться, за что бороться, если потом все равно все прахом пойдет? Самый про-

¹ Пиксанов Н. К. Творческая история «Горя от ума». С. 221.

² Там же. С. 326.

стой выход — знать эту истину, но не торопиться на нее реагировать. Это позволяет разумнее распорядиться тем, что отпущено. Страшнее ситуация Чацкого: осознание, что жизнь бесплодна и потому напрасна. Это духовная смерть при продолжающейся физической жизни¹.

Такие проблемы не стоят перед огромным числом людей, которые озабочены устройением только собственной жизни. Впрочем, неожиданные препятствия встретятся где угодно. Кажется, близких людей проще всего найти среди родных. Только родные по крови отнюдь не автоматически становятся родными по духу. Все-таки задача найти людей близких решаемая, но это дает лишь относительную надежду. В глобальных масштабах задача решения не имеет.

Муки духовного одиночества и бесплодности деятельности не обходят даже великих. Пушкин в стихотворении «Эхо» написал:

Ты внемлешь грохоту громов,
И гласу бури и валов,
И крику сельских пастухов —
И плешь ответ;
Тебе ж нет отзыва... Таков
И ты, поэт! (III, 276).

Пушкин эти сомнения преодолел — и не ошибся, уверовав: «душа в заветной лире / Мой прах переживет...» (III, 424). А как быть Чацкому, который лишь «немножко повыше прочих», но владеет-таки здоровыми мыслями!

Чацкий переживает трагедию. Трагедия всегда оптимистична — за счет катарсиса. Но что же оптимистичного в прозрении Чацкого, когда его не понимают! Истина неприятная? Но сделан огромный шаг в познании мира и человека! **Мы живем в разобщенном мире...** По сути с этого надо начи-

¹ Ср.: «Все великое “горе” Чацкого и автора есть, в сущности, самый счастливый вид горя: ибо оно происходит единственно от расхождения во вкусе и требовании — меблировать ли дом в стиле рококо, Louis XVI или Empire. Все содержание комедии вращается около фасонов...» (Розанов В. В. «Горе от ума» // «Век нынешний и век минувший»: Комедия А. С. Грибоедова «Горе от ума» в русской критике и литературоведении. СПб., 2002. С. 228).

нать, когда человек обдумывает какую-либо возникшую перед ним конкретную проблему.

«В конце пьесы Грибоедов оставляет своего героя на распутье»¹. Его состояние фиксируется точно: «Растерян мыслями... чего-то ожидаю». Несомненно то, что герой попадает в зону духовного кризиса, выход из которого нелегок и нескор. Ему необходимо залечить оскорбленное чувство. А далее — искать способ действовать!

Судьба главного героя не противоречит сюжету комедии, а полностью соответствует ее открытому финалу. Тут нет и тени подобия принятой двойной раскладке в решении конфликта, над которой иронизировал Пушкин, — с наказанием порока и венком добру. Судьбы антиподов Чацкого не прописаны; нет даже намеков, что станется с Фамусовым, Софьей, Молчалиным при свете дня. Но ничуть не больше ясности, а тот же открытый финал и в судьбе главного героя. Нет гарантий, что кризис будет преодолен. Если предположить лучшее, все равно не ясно, сколько на выздоровление потребуется времени (очевидно только, что традиционных для классицизма 24 часов для этого явно недостаточно). В далекой дали оказываются (и потому не просматриваются) варианты поворотов судьбы после преодоления кризиса.

Что Чацкий «выходит из своей трагикомедии очищенным от легковерья, что он не будет довольствоваться комнатным бунтом, а будет скорее молчать, как часто молчал Грибоедов, “петербургский чиновник с лермонтовской желчью и злостью в душе”, по выражению Александра Блока, это не подлежит никакому сомнению. <...> ...победа Чацкого над миром дураков не в его декларациях, не в “благородном сумасбродстве”, а в его разочаровании. Нельзя забывать, что без глубокого разочарования не бывает никакого далеко идущего изменения жизни»².

Психологически возможно всякое! Вплоть до нежелательного варианта — озлобления (что приводило бы нас к развенчанию героя). Вот только как построить индивидуальное счастье тем, кто чувствует в груди своей силы необъятные? Накапливать здравые мысли, ощущая, что они не будут востребованы?

¹ *Фомичев С. А.* Национальное своеобразие «Горя от ума». С. 64.

² *Лифшиц Мих.* Очерки русской культуры. М., 1995. С. 144.

Впрочем, воздержимся от рассмотрения предполагаемых ситуаций. Автор занавес опустил, и не наше дело пытаться что-то рассмотреть за непроницаемой преградой. Задача писателя была не показать героя в новой ситуации, а показать ситуацию, обнаружение которой повергает героя в психологический шок. Выбор, который сделает герой, отсрочен, реальный показ такового мельчил бы тему, разнообразное подменял бы индивидуальным. Ведь в том и суть проблемы, что решать ее выпадает каждому индивидуально, в меру своих способностей. Глобальность проблемы — как жить человеку в разобщенном мире — еще не осмыслена до сих пор.

Грибоедов в минимально отпущенный для сценического произведения срок в двадцать четыре часа при посредстве героя, **память** о котором действительно должна быть бессмертной, сумел поставить вопрос, на который надо бы отвечать каждому... А отвечать на него еще труднее тем, у кого запросы выше и шире.

Томоо Канадзава

(Токио, Япония)

**ЭСТЕТИКА И. С. ТУРГЕНЕВА: АНАЛИЗ ПОВЕСТИ
«ФАУСТ. РАССКАЗ В ДЕВЯТИ ПИСЬМАХ»
В СРАВНЕНИИ С ОДНИМ ИЗ РАССКАЗОВ
А. К. ТОЛСТОГО**

В середине XIX в. русское общество пережило многие и политические, и общественные перемены: аресты участников в деле Петрашевского, Крымская война, смена царствования, движение к реформам и проч. Немало литературных произведений, выходящих в это время, часто воспринимались современниками в связи с этими общественными явлениями.

И. С. Тургенев опубликовал повесть «Фауст» в 1856 г. в журнале «Современник». При ее публикации И. И. Панаев, редактор «Современника», предложил Тургеневу следующее:

«Итак <...> мне пришла в голову мысль — соединить твоего “Фауста” с гетевским <...>. Твой рассказ возбуждает в сильной степени желание перечитать “Фауста”, такое же действие он произведет на большинство, а тут и настоящий “Фауст” к услугам. Что ты об этом скажешь?»¹

В результате этого повесть «Фауст» вошла в десятый номер журнала за 1856 г., как Панаев и надеялся, вместе с гетевском «Фаутом» в русском переводе, о чем Тургенев сообщает другу В. П. Боткину, критическим образом замечая, что «они (редакторы — Т. К.) имели глупость» поместить его повесть вместе с «Фаутом» Гете².

Повесть «Фауст» вызвала довольно много откликов со стороны славянофилов, таких как И. С. Аксаков, и А. С. Хомяков, откликнулись А. А. Фет и Н. А. Некрасов, а также критики, лидировавшие в журналистике того времени (Н. Г. Чернышевский, Н. А. Добролюбов, и др.). Они пытались

¹ Панаев И. И. Соч. Л., 1987. С. 530.

² Тургенев И. С. Полн. собр. соч.: В 13 т. М.; Л., 1964. Т. 3. С. 23.

понять эту тургеневскую загадочную повесть каждый по-своему, в соответствии со своим мировоззрением¹.

М. А. Турьян и А. А. Полякова истолковали эту повесть в своих исследованиях в связи с жанром фантастики².

В настоящее время повесть «Фауст» часто характеризуются как философское произведение, на основе того факта, что в середине 1850-х гг. Тургенев увлекся идеями А. Шопенгауэра.

Обратим внимание на слова самого Тургенева о повести «Фауст» в письме М. Н. Толстой от 25 декабря 1856 г.:

«Видите ли, мне было горько стареться, не изведав полного счастья — и не свив себе покойного гнезда. Душа во мне была еще молода и рвалась и тосковала; а ум, охлажденный опытом, изредка поддаваясь ее порывам, вымещал на ней свою слабость горечью и иронией <...> “Фауст” был написан на переломе, на повороте жизни — вся душа вспыхнула последним огнем воспоминаний, надежд, молодости...»³.

Также Тургенев пишет:

«Мне скоро сорок лет, не только первая и вторая, третья молодость прошла — и пора мне сделаться если не дельным человеком, то по крайней мере человеком знающим...»⁴.

Эти слова Тургенева прямо перекликаются со словами героя из повести «Фауст»:

«Вот каким грезам предавался твой почти сорокалетний друг, сидя, одинокий, в своем одиноком домишке! Что, если бы кто посмотрел меня? Ну, так что ж? Я бы нисколько не устыдился. Стыдиться — это тоже признак молодости; а я, знаешь ли, почему

¹ Об этих откликах см. в примечаниях к повести: *Тургенев И. С.* Указ. соч. Т. 7. С. 395—414; *Тургенев И. С.* Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. М., 1980. Т. 5. С. 412—430.

² *Турьян М. А.* К проблеме творческих взаимоотношений В. Ф. Одоевского и И. С. Тургенева («Фауст») // *И. С. Тургенев: Вопросы биографии и творчества.* Л., 1982. С. 44—55; *Полякова А. А.* Синтез философской сатиры и готики в «Призраках» // *Готическая традиция в русской литературе.* М., 2008. С. 214—226.

³ *Тургенев И. С.* Указ. соч. Т. 7. С. 397.

⁴ Там же. С. 395.

стал замечать, что стареюсь? Вот почему. Я теперь стараюсь преувеличивать перед самим собою свои веселые ощущения и укрощать грустные, а в дни молодости я поступал совершенно наоборот. Бывало, носишься с своей грустью, как с кладом, и совестишься веселого порыва...»¹

Однако, по нашему предположению, цель Тургенева при создании повести «Фауст» состояла не только в проекции собственной биографии, литературных мотивов и философских идей предыдущих классиков, в особенности Шопенгауэра, на свое творчество.

Напомним, что 1850-е гг. были для Тургенева периодом значительных поисков творческого метода. После успеха «Записок охотника» он попытался развить свой творческий подход к созданию литературных произведений, об этом свидетельствует появление ряда небольших сочинений, которые вошли в «Повести и рассказы И. С. Тургенева» (в трех частях, 1844—1856 гг.).

С появлением романов «Рудин» (1856), «Дворянское гнездо» (1859), «Отцы и дети» (1862) и других произведений, Тургенев стал «писателем своего времени», который затрагивает в своем творчестве вопросы, волнующие русское общество.

Главным нашим предположением в данном исследовании является то, что Тургенев написал повесть «Фауст» для разработки своего литературно-художественного мастерства. Считаю, что ему было важно достигнуть новых творческих целей.

Философские мысли, ностальгия по прошлому самого Тургенева, представленные в повести, философия Шопенгауэра, даже лирические подробные описания природы, которыми отличались и «Записки охотника», были лишь материалом для тщательного построения сюжета, для разработки своего литературного стиля.

Повесть «Фауст» состоит из девяти писем, отправленных Семену Николаевичу (далее С. Н.) его другом Павлом Александровичем (далее П. А), главным действующим лицом, который пишет ему о событиях в своем поместье. Вернувшись в свое имение, где прошла его юность, по его словам, «в свое

¹ Тургенев И. С. Фауст. Рассказ в девяти письмах // Тургенев И. С. Указ. соч. Т. 7. С. 12.

гнездо», он находит в шкафу в кабинете трагедию Гете «Фауст», много раз прочитанную и любимую.

Там же он встречается Веру, дочь покойной графини Ельцовой, которая была дружна с ним много лет назад. Тогда он был влюблен в Веру, но эта любовь не получила развития.

По воспоминаниям героя о графине, она «была женщина очень странная, с характером, настойчивая и сосредоточенная», «все у ней делалось по системе, и дочь свою она воспитала по системе, но не стесняла ее свободы. Дочь любила ее и верила ей слепо»¹.

О Вере, дочери Ельцовой, П. А. пишет: «Вера Николаевна не походила на обыкновенных русских барышень: на ней лежал какой-то особый отпечаток. Меня с первого раза поразило в ней удивительное спокойствие всех ее движений и речей»². Увидев ее после стольких лет (она теперь замужем, воспитывает четырехлетнюю дочь), П. А. начинает общаться с семьей Веры. Однажды П. А. решает прочесть перед всеми свою любимую трагедию «Фауст» Гете, поскольку Вера никогда не читала ни романов, ни стихов. После чтения «Фауста» П. А. замечает, что в Вере произошла внутренняя перемена. Книга удивительным образом подействовала на нее. В конце концов, в Вере просыпаются чувства, которых она не испытывала раньше, любовь и страсть.

К финалу П. А. и Вера объясняются друг другу в любви, но ее ожидает трагический конец. На свидании Вера внезапно увидела призрак матери и, испытав ужас, бежала с места встречи. Приведем отрывок из повести, после тайного свидания героя и Веры.

«На другой день перед обедом я отправился к Приемкову. Он встретил меня с озабоченным лицом.

— Жена у меня больна, — начал он, — в постели лежит; я посылал за доктором.

— Что с ней?

— Не понимаю. <...> Горничная мне сказала удивительную вещь: будто бы Верочке в саду ее мать покойница привиделась,

¹ Там же. С. 14.

² Там же. С. 15.

будто бы ей показалось, что она идет к ней навстречу, с раскрытыми руками...»¹.

А в девятом, последнем, письме П. А. к С. Н. говорится о смерти Веры:

«...Болезнь, говоря словами доктора, определилась, и Вера умерла от этой болезни. Она двух недель не прожила после рокового дня нашего мгновенного свидания»².

После смерти Веры П. А. остается в своем имении с намерением прожить в нем оставшуюся жизнь.

При внимательном прочтении текста, можно заметить, что герои повести «Фауст» несут черты типичных персонажей Тургенева — таких, как Наташа и Дмитрий из романа «Рудин», Лиза и Лаврецкий из романа «Дворянское гнездо» и др.

П. А. можно охарактеризовать как представителя возникшего в русской литературе во время Пушкина типа «лишнего человека». Он обладает умом, эрудицией, тонкой наблюдательностью, способностью чувствовать, однако он слаб, подавлен знанием, охлажден опытом и находится в плену собственного прошлого. Вера похожа на тех цельных героинь, которых мы встречаем в творчестве Тургенева. Она серьезна, вдумчива, честна, внутренне развита, способна на решительные и даже героические поступки ради любви, наперекор семье и родительским запретам. Нередко именно героини Тургенева оказываются в этом отношении сильнее героев, которые в ответственный момент не могут принять решение, должествующее изменить их жизнь. Однако, Вера из «Фауста» тоже стоит несколько особняком в ряду героинь Тургенева: она не смогла до конца избавиться от влияния воспитания своей матери.

По нашему мнению, в изображении этих двух характеров и их взаимоотношений и проявляется творческий эксперимент писателя. Попытаемся, исходя из нашего понимания этого текста, заново истолковать сюжет этой повести.

Прежде всего, назовем П. А. испытателем, творцом, любителем поэзии и художеств: он любит литературу, музыку и те-

¹ Там же. С. 48.

² Там же.

атр. А Вера выросла под строгим наблюдением своей матери, воспитана по «системе», исключаяющей сомнения, сильные разрушительные чувства, способность восторгаться искусством и поэзией, допускающей интерес только к естественным наукам. Иными словами, она тяготеет к фактам, естественным наукам, а не к поэзии и искусству, в этом она противопоставлена герою. В тексте мы можем найти яркий пример-подтверждение: в третьем письме, в котором повествуется о времени, проведенном П. А. в семье Веры, есть эпизод, доказывающий, что Вера совсем не боится пауков, в отличие от героя:

«— Ах, мама, — проговорила девочка, указывая в угол пальцем, — посмотри, какой страшный паук!..

Вера Николаевна взглянула в угол — большой пестрый паук тихо всползал по стене.

— Чего же тут бояться? — сказала она, — он не кусается, посмотри.

И, прежде чем я успел остановить ее, она взяла безобразное насекомое в руку, дала ему побегать по ладони и выбросила его вон.

— Ну, какая же вы храбрая! — воскликнул я.

— В чем же тут храбрость? Этот паук не из ядовитых.

— Видно, вы по-прежнему сильны в естественной истории; а я бы его в руки не взял.

— Его нечего бояться, — повторила Вера Николаевна¹.

И тогда П. А. решается на эксперимент с чтением «Фауста», который как будто разбудил душу женщины, оказавшуюся не готовой встретиться с сильными чувствами, с мистическими переживаниями. Иными словами, душа Веры, воспитанная в естественно-научной картине мира, не справилась с открывшимся ей духовным миром.

П. А. и Вера — персонажи, существующие в литературной реальности. Однако, на наш взгляд, они могут быть обобщены и подняты до того уровня, как противостояние искусства и науки в целом.

Для того, чтобы яснее представить нашу мысль, доказать, что мы имеем в виду «воплощение сопоставления искусства и

¹ Там же. С. 22.

природы», полезно привести пример из рассказа А. К. Толстого, писателя того же поколения, что и Тургенев.

Рассказ Толстого «Артемий Семенович Бервенковский»¹ был опубликован в 1845 г., за одиннадцать лет до появления повести Тургенева «Фауст» и за год до появления критической статьи Тургенева к публикации нового перевода «Фауста», сделанного А. Н. Струговщиковым. Современники невысоко оценили рассказ Толстого с художественной точки зрения. Белинский делает одно лишь высказывание о нем:

«Статья гр. А. Толстого: “Артемий Семенович Бервенковский”... Но мы лучше не будем о ней говорить... *Honni soit qui mal y pense...*»².

В рассказе Толстого затрагивается тема науки и искусства, присутствующая также и в «Фаусте» Тургенева.

Скажем несколько слов об «Артемии»: событие происходит в некоем имении, находящемся по дороге в город Кириллов. Когда рассказчик-художник был в пути, его бричка сломалась, и рассказчику приходится остановиться в имении. Артемий Семенович — хозяин странного дома, изобретатель-любитель, гостеприимный человек. Показывая гостю с удовольствием свое поместье и странный дом, он изумляет гостя изобретениями, которые не могут иметь практического применения. Накануне отъезда рассказчика-художника Артемий приглашает его в свой лабиринт, устроенный так, что туда легко войти, но оттуда трудно выбраться, и бросает ему вызов.

Попытаемся теперь сравнить тургеневского «Фауста» с «Артемием». В рассказе «Артемий» персонажи оказываются более простыми, чем в «Фаусте» Тургенева, поэтому нам более отчетливо представляется, что Толстой здесь пытается ввести в рассказ сопоставительную структуру двух идей.

Артемий — изобретатель, любитель наук, его можно считать воплощением «Науки» как таковой, он смущает гостя-художника разными изобретениями, и накануне его отъезда

¹ Толстой А. К. Артемий Семенович Бервенковский // Толстой А. К. Полн. собр. соч.: В 4 т. СПб., 1907—1908. Т. 3. С. 123—132.

² Позор тому, кто дурно об этом подумает... (фр.). Белинский В. Г. Собр. соч.: В 13 т. М., 1955. Т. 9. С. 35.

испытывает его своим лабиринтом, бросая ему вызов. Художник в конце концов сердится на Артемия и выходит из лабиринта, разрушая его к обиде хозяина. «Испытателем» является Артемий, а «объект» — рассказчик-художник, воплощающий категорию «искусство». Здесь мы имеем в виду, что сопоставление Артемия и автора-повествователя означает не просто борьбу между двумя персонажами с разными склонностями, но символизирует противостояние «науки» и «художества». В конце эпизода, впрочем, «наука» и «искусство» примиряются и дружелюбно расстаются, отправляясь каждый своим путем.

Вернемся к повести «Фауст». В сравнении со структурой «Артемия» Толстого, с нашей точки зрения, можно легче понять структуру тургеневской повести, скрытую за видимыми отношениями персонажей.

В тургеневском «Фаусте» воплощением «литературы и поэзия» является герой П. А., а воплощением «науки» — Вера. Только, в отличие от рассказа Толстого, здесь приступает к испытанию воплощение «Искусства» (художество, литература, поэзия), П. А. а не «Наука». Вера, то есть, «Наука» является «объектом». «Литература», так сказать, атакует «Науку» не своими изобретениями, а чтением «Фауста» Гете. В результате «Наука» не может удержать свою позицию и расставание ее с «искусством» трагично, чем финал тургеневского «Фауста» также отличается от финала «Артемия».

Таким образом, сравнительный анализ «Фауста» и рассказа «Артемий» позволяет нам предположить, что сюжет, характеры персонажей повести «Фауст» могут быть объяснены не только как изображение отношения живых человеческих характеров, но и как столкновение двух принципов восприятия жизни.

К этому добавим, что Н. П. Огарев с похвалой отозвался о первом письме, носящем лирико-бытовой характер, и осудил романтические и фантастические элементы повести:

«Первое письмо, так наивно, свежо, естественно, хорошо, что я никак не ожидал остального. Происшествие кажется придуманным с каким-то усилием для того, чтобы высказать неясные мнения о таинственном мире, в который вы сами не верите»¹.

¹ Тургенев И. С. Указ. соч. С. 402.

Проведенный нами анализ текста и оценка, данная Огаревым, позволяют сделать вывод о некоторой «неестественности» сюжета и характеров персонажей повести Тургенева.

Наше исследовательское предположение заключается в том, что главная цель Тургенева, при создании повести «Фауст», состояла не только в проекции личных воспоминаний, или в изложении философских размышлений о жизни «лишнего человека» и холостяка, и даже не в «живом» описании действующих лиц. Скорее всего, все это было теми составляющими, творческая обработка которых позволила Тургеневу искать свой художественно-литературный стиль.

Например, воплощение традиционно сопоставляемых идей «наука» и «искусство» обнаруживает умение Тургенева творчески осмыслить глубинные и фундаментальные принципы человеческого мировосприятия. Безусловно, в создании повести «Фауст» Тургенев проявил себя как художник образов, талантливый писатель.

А. С. Степанова
(Санкт-Петербург)

ТЕМНЫЕ МЕСТА В РОМАНЕ В. В. НАБОКОВА
«ЛОЛИТА»¹

Исследования, посвященные прозе Набокова, неизбежно касаются проблемы толкования и расшифровки всевозможных аллюзий, реминисценций, намеков, анаграмм, причудливых сочетаний слов и т. д., которыми наполнены его произведения. С такой же неизбежностью возникает и проблема релевантности тех или иных исследовательских «находок». Если одни исследователи склонны безмерно расширять культурный контекст прозы Набокова, то другие, наоборот, подвергают строгой критике все неочевидные параллели, ассоциации и интертекстуальные связи.

Произведения Набокова, отличающиеся провокационностью, ненадежными рассказчиками, многочисленными апелляциями к событиям и явлениям мировой культуры, полигенетичностью (П. Тамми)², зачастую не дают определенных оснований для той или иной трактовки. При отсутствии возможности сослаться на высказывания самого писателя или на фактические доказательства, исследователи порой приходят к противоречивым результатам.

В романе «Лолита» (1955) в интеллектуальную игру вовлечены не только читатели/исследователи, — интеллектуальное состязание становится частью взаимоотношений персонажей-соперников, персонажей-двойников — Гумберта и Куильти. Это состязание разворачивается во второй части романа, после того как Куильти похищает Лолиту. В гл. 23 Гумберт пытается выследить своего соперника и установить его личность по записям в гостиничных журналах регистрации постояльцев. И выясняется, что Куильти оставил для Гумберта головоломки, которые тот вынужден разгадывать. Гумберт говорит об этом:

¹ За советы и замечания благодарю Оксану Сабурову и Андрея Степанова.

² Тамми П. Заметки о полигенетичности в прозе Набокова // Владимир Набоков: Pro et contra. СПб., 1997. С. 335—341.

«Если эти оставляемые им пометные шутки и не устанавливали его личности, они зато отражали его характер, — или, вернее, некий однородный и яркий характер. В его „жанре“, типе юмора (по крайней мере, в лучших проявлениях этого юмора), в „тоне“ ума, я находил нечто среднее мне. Он меня имитировал и высмеивал. <...> Главной чертой его было задирательство. Боже мой, как нравилось бедняге дразнить меня! Он подвергал сомнению мою эрудицию»¹.

Эти головоломки (загадки) по большей части представляют собой анаграммы. Некоторые из них распознаются легко, другие трудны для расшифровки. И Гумберт признается:

«Вероятно, я пропустил некоторые пуанты в этом криптографическом пэпер-чэсе. <...> Не привожу записей, которые меня привлекли своей, так сказать, явной зашифрованностью, но вместе с тем не поддались разгадке, ибо чувствую, что продвигаюсь ощупью сквозь пограничный туман, где словесные обороты превращаются, может быть, в живых туристов. Что такое, например: „Фратер Гримм, Океан, Келькепар“? Настоящим ли человеком — со случайно одинаковым с ним почерком — был некто „Н. С. Аристофф“ родом из „Катагелы“? Где твое жало, Катагела? А что это: „Джемс Мавор Морелл, Каламбург, Англия“? „Аристофан“, „Каламбург“ — прекрасно, но чего я недопонял?»²

Начиная с Карла Проффера, автора книги «Ключи к Лолите» (первое издание на английском языке — 1968 г.), исследователи романа пытаются объяснить и угаданные, и ошибочно истолкованные, и пропущенные Гумбертом головоломки.

Личная встреча Куильти и Гумберта происходит в предпоследней главе романа (35 глава), в сцене убийства, где Куильти произносит довольно пространственный монолог. Поначалу он как будто не воспринимает всерьез угрозы Гумберта («Послушайте, дядя... Вы пьяны, а я больной человек. Давайте отложим это дело. Я нуждаюсь в покое. <...> Этот фарс с пальбой становится страшно скучным»), но затем начинает оправдываться («я отнюдь не заставлял вашу маленькую протезе при-

¹ Здесь и далее текст романа «Лолита» цитируется по изданию: *Набоков В.* Лолита / Ст. и коммент. А. А. Долинина. СПб.: Азбука-Аттикус, 2015. (Русская литература. Большие книги). С. 272—273.

² Там же. С. 273—274.

соединиться ко мне») и предлагает Гумберту «необычайные компенсации» в обмен на сохраненную жизнь. Этот монолог прерывается в тексте романа словами героя-рассказчика: «Я выстрелил».

Почему Гумберт выстрелил именно в этот момент? Показался ли ему монолог Куильти бессвязными и бессмысленными словами человека, оказавшегося перед лицом смерти, и Гумберт решил, наконец, покончить со своим соперником? Или Гумберта оскорбили циничные предложения извращенца? — прямого ответа на эти вопросы в романе нет.

Приведем кульминационный фрагмент из монолога Куильти:

«...Я драматург. Меня прозвали американским Метерлинком. Отвечаю на это: Метерлинк — шметтерлинг. Довольно. Все это очень унижительно, и я не уверен, что поступаю правильно. Избегайте употреблять геркуланиту с ромом. А теперь будьте благодарным и уберите пистолет. Я как-то познакомился с вашей незабвенной супругой. Весь мой гардероб в вашем распоряжении. Ах, еще кое-что. Это вам понравится. У меня есть наверху исключительно ценная коллекция эротики. Назову хотя бы роскошный фолиант „Остров Багратиона“ известной путешественницы и психоаналитки Мелании Вейсс — поразительная женщина, поразительный труд — уберите пистолет — со снимками свыше восьмисот мужских органов, которые она осмотрела и измерила в 1932 году на острове в Бардинском Море, и весьма поучительными диаграммами, вычерченными с большой любовью под благосклонными небесами — уберите пистолет, — а кроме того, я могу вам устроить присутствие при казнях, не всякий знает, что электрический стул покрашен в желтый —“

Я выстрелил»¹.

На первый взгляд, монолог Куильти довольно сумбурен и сводится лишь к одному — «уберите пистолет». Складывается впечатление, что Куильти пытается заболтать Гумберта, найти его слабое место и как-то договориться с ним, и потому в ход идут и призывы к благоразумию, и предложения (дом, деньги, винный погреб, экзотический секс), и угрозы (намекы на связи в полиции). Интересно, однако, что чем более спонтанной ста-

¹ Там же. С. 328—329.

новится его речь, тем больше она наполняется гетерогенными элементами, требующими осмысления; происходит «расслоение» единого речевого потока. Куильти вновь (как и в 23 главе) прибегает к головоломкам, которые предполагают различные культурные контексты, — как мы считаем, небезобидные для Гумберта.

Но, в отличие от 23 главы, на этот раз читатель не получает от Гумберта ни одного комментария к сказанному Куильти. Понял ли Гумберт намеки Куильти или не стал вникать в смысл его слов?

Думается, в приведенном фрагменте возникает нечто вроде «второго» сюжета, который образуется вокруг имени Багратион. Кстати, в английском варианте романа, в том же фрагменте, это имя встречается дважды¹.

А. Аппель по поводу «Острова Багратиона» пишет:

«Многие острова в Тихом океане были открыты и названы русскими, но острова с таким названием не существует. Петр Иванович Багратион (1765—1812) — русский генерал, который воевал с отличием против Наполеона при Бородино, где был смертельно ранен, в 1812 году»².

¹ «I am a playwright. I have been called the American Maeterlinck. Maeterlinck-Schmetterling, says I. Come on! All this is very humiliating, and I am not sure I am doing the right thing. Never use herculanita with rum. Now drop that pistol like a good fellow. I knew your dear wife slightly. You may use my wardrobe. Oh, another thing — you are going to like this. I have an absolutely unique collection of erotica upstairs. Just to mention one item: the in folio de-luxe **Bagration** Island by the explorer and psychoanalyst Melanie Weiss, a remarkable lady, a remarkable work — drop that gun — with photographs of eight hundred and something male organs she examined and measured in 1932 on **Bagration**, in the Barda Sea, very illuminating graphs, plotted with love under pleasant skies — drop that gun — and moreover I can arrange for you to attend executions, not everybody knows that the chair is painted yellow —» (*Nabokov V. Lolita*. Boston: G. K. Hall & Co, 1997. P. 393).

² «...many islands in the Pacific were discovered by Russians, and named by them, but neither of these places exists. The first is after Prince Pëtr Ivanovich Bagration (1765—1812), the Russian General who fought with distinction against Napoleon at Borodino, where he was fatally wounded, in 1812» (*Nabokov V. The Annotated Lolita Revised and Updated / Ed., with preface, introduction, and notes by A. Appel, Jr. New York, 1991 //*

Действительно, в начале XIX в. в Тихом океане и в Антарктике русскими мореплавателями было открыто несколько десятков островов, многие из них носят имена участников Отечественной войны 1812 г., один остров назван в честь Бородинской битвы (остров Бородино), два острова — по имени корабля «Бородино» (острова Северный Бородино и Южный Бородино)¹. Вполне возможно, что в связи с этим Набоков и дает вымышленному острову имя Багратиона.

А. А. Долинин считает, что П. И. Багратион тут вовсе ни при чем:

«Вымышленное название несуществующего острова едва ли имеет какое-либо отношение к герою Бородинского сражения князю П. И. Багратиону. Скорее, здесь мы имеем дело с англоязычным каламбуром: *bag ration* (рацион старой шляхи) и, если опустить „г“, с русской непристойностью»².

Возможно, что для англоязычного читателя фамилия «Багратион» действительно звучит как каламбур, но его интерпретация, по нашему мнению, навязана эротической тематикой романа. Так, в «Новом большом англо-русском словаре» (2001) словосочетание «*bag ration*» поясняется как «неприкосновенный запас продовольствия (в вещевом мешке)»³ в языке военных, — это значение довольно трудно связать с контекстом всего фрагмента — тем более дважды.

Что касается «русской непристойности», то, вероятно, имеется в виду глагол «барать», который, согласно словарю

URL: [http://assets.espadf.com/b/Vladimir%20Nabokov/The%20Annotated%20Lolita%20\(4553\)/The%20Annotated%20Lolita%20-%20Vladimir%20Nabokov.pdf](http://assets.espadf.com/b/Vladimir%20Nabokov/The%20Annotated%20Lolita%20(4553)/The%20Annotated%20Lolita%20-%20Vladimir%20Nabokov.pdf) (дата обращения: 10. 04. 2016).

¹ Список островов, открытых русскими в Океании и Антарктике // URL: <https://ru.wikipedia.org> (дата обращения: 10. 04. 2016).

² *Набоков В.* Лолита / Ст. и коммент. А. А. Долинина. С. 440.

³ Новый большой англо-русский словарь: В 3 т. М., 2002. Т. 1. С. 181. Толкование английского написания фамилии «Багратион» как «рацион старой шляхи» основано на соединении выражения *bag ration* и слова *baggage*. Слово *baggage*, помимо значений *багаж*, *девчонка*, *бремя*, имеет и такие: *шляха*, *распутница*, *старая ведьма*, *карга*) (Там же. С. 180).

В. С. Елистратова, означает «вступать в половую связь с кем-л. (о мужчине)»¹. Эта версия представляется нам малоубедительной: по крайней мере, необходима ссылка на источник, подтверждающий, что Набоков мог знать слово «барать» в этом значении. Кроме того, возникает вопрос, каким образом англоязычный читатель мог распознать эту «русскую непристойность».

На наш взгляд, в романе содержится отсылка к биографии князя П. И. Багратиона, чья личная жизнь сложилась несчастливо.

В сентябре 1800 г. 35-летний генерал, шеф лейб-гвардии Егерского полка женился на 18-летней красавице Екатерине Павловне Скавронской. Свадьба была инициирована Павлом I: князь приобрел популярность в высшем свете после Итальянского и Швейцарского походов русской армии, и его женитьба на фрейлине, внучатой племяннице Г. А. Потемкина, стала, как пишет Е. В. Анисимов, логичным «продолжением инкорпорации... в придворную среду»². Брак продлился недолго, уже с 1805 г. супруги жили отдельно, причем оба отправились за границу: князь Багратион — на войну с Наполеоном, а княгиня — покорять Европу красотой. П. И. Багратион не раз пытался вернуть супругу, но этого не случилось.

Екатерина Павловна прославилась в Европе своим беспечным поведением, получив прозвища «Le bel ange nu» (Обнаженный Ангел) «за свое пристрастие к прозрачным платьям» и «Chatte blanche» (Белая Кошка) — «за безграничную чувственность»³. У нее было много любовных связей, в том числе с австрийским князем Клеменсом Меттернихом, известным, как и она, своими амурными похождениями. В 1810 году княгиня Багратион родила от него дочь, названную по имени отца Клементиной. Однако по настоянию Александра I девочка, воспитывавшаяся в семье Меттерниха, была записана закон-

¹ *Елистратов В. С.* Словарь русского аргю. М., 2000 // URL: http://www.gramota.ru/slovari/argo/53_453 (дата обращения: 10.04.2016).

² *Анисимов Е.* Багратион. М., 2011. (Жизнь замечательных людей). С. 122.

³ *Себаг-Монтефиоре С.* Потемкин. М.: Вагриус, 2003. С. 472.

ной дочерью П. И. Багратиона. В 1812 году князь Багратион умер после ранения, полученного в Бородинском сражении. В 1814 году, во время Венского конгресса, его вдова уже соперничала с герцогиней Вильгеминой Саган (внучкой Бирона — фаворита Анны Иоанновны) за благосклонность Александра I. Потом княгиня поселилась в Париже; в своем доме на Елисейских Полях она устраивала роскошные балы и обеды (ее поваром был знаменитый Карём). В 1830 году она вышла замуж за английского генерала Дж. Х. Карадока, лорда Гоудена, но и этот брак не сложился, супруги также вскоре начали жить врозь. До конца своих дней Екатерина Павловна носила фамилию Багратион.

Факты личной жизни П. И. Багратиона в авторитетных справочных изданиях не особенно афишировались. Например, в «Русском биографическом словаре А. А. Половцева» о семейной жизни князя сказано кратко: «Петр Иванович состоял в супружестве с графиней Екатериною Павловною Скавронскою, но детей не имел»¹. Однако в воспоминаниях современников², в сочинениях историков Наполеоновских войн, в биографиях их основных участников³ и даже в беллетристике⁴ эти сведения присутствуют. Вероятнее всего,

¹ Русский биографический словарь. Т. 2. СПб., 1900. С. 397.

² См., например: Записки графа Ланжерона // Русская старина. 1908. Т. 134. Июнь. С. 673.

³ Например: *Corti E. C. C. Metternich und die Frauen: Bd. 1. Von der Französischen Revolution bis zum Wiener Kongress, 1789—1815.* Wien, 1948.

⁴ Как писал литератор Г. И. Чулков, русский император, желая выведать тайны дипломатии Меттерниха, «овладел симпатиями сначала княжны <sic!> Багратион, бывшей любовницы Меттерниха, а потом симпатиями герцогини Саган, к которой как раз в эпоху конгресса питал особую нежность сластолюбивый австрийский князь. Известно, что будущие творцы Священного союза ознаменовали свои отношения в ту пору самой скандальной ссорой, и Меттерних в своих мемуарах, весьма, впрочем, лживых, уверял даже, что Александр вызывал его на дуэль» (*Чулков Г. И.* Императоры: Психологические портреты. [1928]. М.: Худож. лит., 1993. С. 163). Соответствующий фрагмент, где упоминается о дуэли, был опубликован в русском переводе: Император Александр I. Портрет, писанный Меттернихом в 1829 году // Исторический вестник. 1880. Т. 1. № 1. С. 168—180.

Набоков мог узнать о перипетиях семейной жизни П. И. Багратиона из такого знаменитого издания, как «Русские портреты XVIII и XIX столетий»: в статье, посвященной Е. П. Багратион, указаны многие факты ее биографии, о которых мы говорили, в том числе и факт рождения дочери от Меттерниха¹.

И если принять гипотезу о том, что в интересующем нас фрагменте подразумевается несчастливый брак П. И. Багратиона, тогда здесь прочитываются еще две анаграммы, по смыслу связанные с судьбой несчастного генерала: Метерлинк — Меттерних, Бардинское Море — Бородинское поле. Если продолжить рассуждения в этом направлении, то можно соотнести рождение дочери супругой Багратиона и беременность Лолиты: как и Багратион, Гумберт готов принять неверную возлюбленную и ее ребенка.

Чтобы ответить на вопрос, насколько далеко можно проводить подобные аналогии, нужно понимать, насколько хорошо были известны Набокову и его современникам подробности жизни знаменитой княжеской семьи, но для этого требуется отдельное исследование². Для нас важно, что в данном фрагменте «Метерлинк» (Меттерних) противопоставлен «Багратиону» как счастливый любовник рогоносцу³, и если роль счастливого любовника Куильти берет себе («Меня прозвали американским Метерлинком»), то роль рогоносца отведена им Гумберту.

Прочтение «Метерлинк» как «Меттерних», кстати, подсказано анаграммой «Метерлинк — шметтерлинк», смысл которой пояснил К. Проффер:

¹ Русские портреты XVIII и XIX столетий / Изд. вел. кн. Николая Михайловича: В 5 т. СПб., 1905—1909. Т. 1. С. 49.

² Если принять во внимание, что Клементина Багратион, в замужестве фон Бломе, умерла в возрасте 19 лет после родов, — то получается, что Куильти чуть ли не предрекает развязку романа. Правда, родила она не дочку, как в финале романа Лолита, а сына (Отто фон Бломе (1829—1906) — австрийский дипломат).

³ Драматурга Мориса Метерлинка тоже можно назвать счастливым любовником: после 25 лет гражданского брака, он влюбился в 18-летнюю актрису Рене Даон и расстался с прежней возлюбленной. На Даон он женился лишь через девять лет, невеста была моложе жениха на 30 лет.

«„Шметтерлинг“ по-немецки „бабочка“, что для Набокова, страстно увлеченного энтомологией, прекрасно сочетается и с „птицей“ [самое известное произведение Метерлинка — пьеса «Синяя птица». — А. С.], и с анаграммой»¹.

Думается, приведенная цитата не противоречит нашей трактовке, поскольку есть возможность говорить о разных смысловых сочетаниях.

Отметим и несколько спорных моментов в предложенной нами гипотезе.

Мы готовы согласиться с тем, что угадать в английском варианте аналогию «Бардинское Море — Бородинское поле» (Barda sea — Borodino field или хотя бы Boroda field) довольно сложно. И поэтому не станем оспаривать чужую версию (тоже основанную на русской семантике слова) о том, что название моря образовано, «по-видимому, от рус. „бардак“ и „барда“ (муть, жижа, гуща)»².

Невозможно с уверенностью говорить о том, какой смысл вкладывал автор романа в имя Мелании Вейсс. Так, имя Мелания (Melanie) появляется в статье о Е. П. Багратион в издании «Русские портреты XVIII и XIX столетий», авторы которой приводят запись из дневника княгини Мелании Меттерних (третьей жены Меттерниха, с 1831 г.): «Ее туалеты и экипажи отличаются неслыханною оригинальностью»³. Кстати, это же имя носила и дочь Меттерниха от третьего брака (Melanie Marie Pauline Alexandrine von Metternich-Zichy).

Все-таки нам кажется, что в этом случае правильнее будет продолжить путь, намеченный комментаторами романа. А. Апфель и А. Долинин отмечали, что Мелания Вейсс — это двойник доктора Бьянки Шварцман, «внетекстового» персонажа романа, чье имя встречается дважды. Исследователи ука-

¹ Проффер К. Ключи к «Лолите» / Пер. Н. Махлаюк, С. Слободянюк. СПб., 2000. С. 33.

² Набоков В. Лолита / Ст. и коммент. А. А. Долинина. С. 440. Ср. у А. Апфеля: «Barda is a vodka-distilling sop given to cattle in Russia».

³ Фрагменты дневника супруги Меттерниха были опубликованы в составе издания «Aus Metternichs nachgelassenen Papieren». Это издание в 8 томах было осуществлено сыном дипломата Рихардом Клеменсом (Вена, 1880—1884).

зали на то, что Бьянка Шварцман (от *ит.* bianco — белый, *нем.* Schwarz — черный) — последовательница З. Фрейда, которая не различает других цветов, кроме черного и белого. То есть Мелания Вейсс (от *греч.* melanos и *нем.* weiss), автор фоллианта, — тоже врач-психоаналитик.

По нашему мнению, в сочетании немецкой фамилии с именем Мелания угадывается намек на Мелани Кляйн (1882—1960) — ученицу Фрейда, которая стояла у истоков детского психоанализа и исследовала формирование эдипова комплекса. Она довольно много публиковалась: в частности, в 1932 г. в Лондоне была издана ее книга «Детский психоанализ» («The Psycho-Analysis of Children»). Намеренно ли Набоков использовал совпадение имен жены и дочери Меттерниха и известной последовательницы Фрейда или же оно случайно — сказать сложно. Но совершенно очевидно, что имена Багратиона (прославленного полководца, героя Отечественной войны 1812 г.) и Мелании Вейсс (представительницы школы психоанализа) конфликтны по отношению друг к другу, маркируют столкновение высокого и низкого. Иначе говоря, заслуги и доброе имя — ничто перед грубым посторонним вмешательством в сферу интимной жизни (для Мелании Вейсс личности ее пациентов сводятся к их половым органам, ничто другое ее не интересует).

Гумберт уловил издевательский тон речи Куильти и именно поэтому, не комментируя свои чувства, прервал ее выстрелом.

Гипотеза, из которой мы исходили, что Набоков апеллирует к фактам биографии известного исторического лица, поддерживается тем, что роман насыщен именами (или их анаграммами) реальных исторических лиц, чьи судьбы так или иначе были связаны с «преступной страстью». А. А. Долинин связал многие из этих имен с идеей «жизнь как искусство»: свою «преступную страсть» Гумберт «всеми способами пытается стилизовать, эстетизировать, выдать за высокое поэтическое чувство, ставящее его в один ряд с величайшими творцами прошлого» (де Сад, Байрон, Верлен и Рембо, Уайльд, Бердслей и др.)¹. С этим нельзя не согласиться, но круг включенных в повествование имен исторических лиц гораздо шире и не ограничивается именами «творцов прошлого»: в романе представлена

¹ Набоков В. Лолита / Ст. и коммент. А. А. Долинина. С. 356—357.

«коллекция» девиантных сексуальных отношений, которые взяты из мировой истории и подразумеваются именами исторических лиц. То есть исторический, биографический контекст в романе шире культурно-эстетического.

Приведем два примера. Один из них — рассуждение Гумберта в начале романа о нимфетках (5 глава), где перечислены Рахаб (вавилонская блудница), дочери короля «Ахнатена» (Эхнатона), Беатриче, Лаурина (Лаура), Лилит (первая жена Адама). Лишь два из них — имена возлюбленных поэтов. Прочитируем фрагмент о дочерях фараона:

«Вот две из еще не созревших дочек короля Ахнатена и его королевы Нефертити, у которых было шесть таких — нильских, бритоголовых, голеньких (ничего, кроме множества рядов бус), с мягкими коричневыми щенячьими брюшками, с длинными эбеновыми глазами, спокойно расположившиеся на подушках и совершенно целые после трех тысяч лет»¹.

Как это ни странно, комментаторы не пишут о том, что именно отсутствие наследника стало причиной раздора между Эхнатомом и Нефертити; существуют теории, согласно которым Эхнатон, чтобы родить наследника, вступил в интимные отношения со своими дочерьми Миритатон и Анхесенатом.

Еще один пример — из 23 главы второй части. Это одна из загадок Куильти, о которой Гумберт говорит: «...и едва ли следовало быть знатоком кинематографа, чтобы раскусить пошлую подковырку в адресе: “П. О. Темкин, Одесса, Техас”»².

Эта анаграмма «П. О. Темкин» появляется только в русском варианте романа, в английском варианте на этом же месте

¹ Там же. С. 22. В комментарии: «По-видимому, имеется в виду фрагмент росписи из дворца египетского фараона Эхнатона (XIV в. до н. э.), на котором изображены две его дочери. На самом деле у Эхнатона и Нефертити было семь, а не шесть дочерей, но одна из них умерла, не достигнув совершеннолетия» (Там же. С. 392). Ср. у А. Аппеля: «Akhnaten of Egypt (reigned 1375—1358 B.C.) and Nefertiti had a total of seven daughters. On his monuments, the king is shown with six. H.N. also loses a “daughter”».

² Там же. С. 273. В английском варианте: «...and one hardly had to be a Coleridgian to appreciate the trite poke of “A. Person, Porlock, England”» (*Nabokov V. Lolita*. Boston: G. K. Hall & Co, 1997. P. 321).

стоит имя «Porlock», из чего следует, что важно начало имени с «По-», — как пишет А. Долинин, отсылающее «к главным подтекстам романа»¹ (в первую очередь — стихотворению Э. По «Аннабель Ли»). По мнению исследователя, «„П. О. Темкин, Одесса, Техас“ — очевидный намек на знаменитый фильм С. М. Эйзенштейна „Броненосец Потемкин“ и на исторические события, в нем изображенные, — бунт на военном корабле у Одесского рейда. Техасский город Одесса существует в действительности»². Но как это связано с сюжетом «Лолиты»? Возможно, кинематографический код данного послания имеет место, но по нашему мнению, единственное, что может поддержать версию, выдвинутую самим Гумбертом, — это сцена из фильма, где по ступеням Потемкинской лестницы катится детская коляска (то есть в тексте романа появляется символический намек на его финал).

Однако нам кажется, что в данном случае Гумберт заблуждается и в послании Куильти подразумевается не кто иной, как светлейший князь Г. А. Потемкин-Таврический. Кстати, и историческое (не кинематографическое) название броненосца — «Князь Потемкин-Таврический». О «женолюбии» Потемкина и его «связи даже с собственными племянницами» можно узнать хотя бы из «Энциклопедического словаря» Ф. А. Брокгауза и И. А. Ефрона³. Возможно и то, что адрес, оставленный Куильти, отсылает к мифу о «потемкинских де-

¹ Там же. С. 428.

² Там же.

³ Энциклопедический словарь / Изд. Ф. А. Брокгауз, И. А. Ефрон. Т. XXIV. СПб., 1898. С. 729. Кстати, одна из этих сестер, Екатерина Васильевна Энгельгардт, была матерью Е. П. Багратион. Вот что о ней сказано в издании «Русские портреты»: «...Когда дядя достиг верха почестей, была привезена вместе с сестрами в Петербург и сделана фрейлиной. Здесь ее постигла та же судьба, что и ее сестер, Александру и Варвару. „Она всех сестер была пригожее, и дядюшка в нее влюбился; влюбиться на языке Потемкина значило наслаждаться плотью, любовные его интриги оплачивались от казны милостью и разными наградами, кои потом обольщали богатых женихов и доставляли каждой племяннице, сошедшей с ложа сатрапа, прочную фортуна“, так пишет князь И. М. Долгорукий, двоюродный брат графа Скаврнского [за которого была выдана Е. В. Энгельгардт. — А. С.] (Русские портреты XVIII и XIX столетий. Т. 1. С. 30).

ревнях» (в значении фальши, обмана), но также связанному с именем светлейшего князя.

Оба имени — «Ахнатен» и «П. О. Темкин» — представлены в культурно-эстетическом ореоле: в первом случае говорится о росписи дворца в древнеегипетском городе Ахетатоне (Амарне), во втором — о кинофильме. Но и в том, и в другом случае именно биографический код проясняет смысл упоминания в романе того или иного исторического лица.

На фоне остальных «внесюжетных» историй, с которыми тематически соотносится история Гумберта и Лолиты, апелляция к биографии Багратиона дает во всем романе возможно единственный вариант, когда «преступной страстью» одержима женщина, будучи значительно моложе своего законного супруга, и роли преступника и жертвы распределяются иначе, чем у главных героев романа.

А. А. Елкина
(Тверь)
«РАЗУМ СЕРДЦА» В НОВЕЛЛЕ
ЯСУНАРИ КАВАБАТА
«ГОЛОС БАМБУКА, ЦВЕТОВ ПЕРСИКА»

«Цветы — весной,
Кукушка — летом.
Осенью — луна.
Холодный чистый снег — зимой»¹.

Этим хайку дзенского монаха Догэна начинается свою знаменитую Нобелевскую речь Ясунари Кавабата. Простейшие образы, простейшие слова, передают в нем сокровенную суть Японии, которую так сложно понять человеку с Запада. Диалог между Востоком и Западом, а точнее проблема взаимопонимания философии культур была и остается актуальной. В 1968 г. Кавабата получил Нобелевскую премию по литературе «за писательское мастерство, которое передает сущность японского сознания»².

Будучи первым японским писателем, получившим Нобелевскую премию, Кавабата в своей благодарственной речи сказал: «Всю свою жизнь я стремился к прекрасному и буду стремиться до самой смерти». «Красотой Японии рожденный», — так говорил он о себе. И эту красоту он стремился передать в своих произведениях, подобных хайку, в которых прослеживаются, как и национальные художественные традиции Японии, так и свободно используются приемы современной художественной литературы, а также синкретизируются принципы синтоизма и дзен-буддизма. Большое значение в них придается подтексту, недосказанности и суггестии.

¹ Григорьева Т. П. Красотой Японии рожденный. М., 1993. С. 245.

² Кавабата Ясунари. URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9A%D0%B0%D0%B2%D0%B0%D0%B1%D0%B0%D1%82%D0%B0_%D0%AF%D1%81%D1%83%D0%BD%D0%B0%D1%80%D0%B8#.D0.9D.D0.B0.D0.B3.D1.80.D0.B0.D0.B4.D1.8B (дата обращения: 12.04.2016).

Как пишет Е. Л. Скворцова, «начиная с 60-х годов японская эстетика переживает период бурного роста, как в количественном, так и в качественном отношении, продолжающегося и по сей день. В настоящее время в среде японских исследователей наблюдается оживление полемики вокруг феномена национальной художественной традиции. Чрезвычайно актуальна и проблема генезиса японского эстетического сознания. Изучая его, ученые-эстетики занимаются систематизацией эстетических идей прошлого. При этом художественное наследие рассматривается не в качестве простого конгломерата подобных идей, а как достаточно стройная система взглядов, в лоне которой решались общеэстетические и мировоззренческие проблемы»¹. В этом и есть камень преткновения между западной и восточной культурами — ощущение Небытия. Для одних это конец, где все безвозвратно исчезает; для других — Начало, откуда все появляется и куда возвращается для нового становления. Различаются наши духовные истоки, которые условно можно обозначить «кокоро» (心 «сердце»). Для западной традиции характерен рационализм, когда как для восточной, в частности японской, думаю, необходимо ввести такое понятие, как «разум сердца».

В данной статье осуществляется попытка проанализировать японские эстетические принципы, в частности, показать тот самый «разум сердца» на примере новеллы Ясунари Кавабата «Голос бамбука, цветок персика».

Сюжет новеллы довольно прост: главный герой Хисао Миякава живет в доме по соседству с холмом, на котором растет одинокая сосна. Он чувствует тонкую нить связи с этим деревом, восхищаясь его гордым одиночеством, где бы ни был, постоянно пытаясь разглядеть заповешее в душу дерево. Однажды на его вершущке герой видит сокола.

Увиденное поражает Миякаву, он начинает задумываться о том, «с какой же это поры он стал ощущать в себе голос бамбука, цветы персика? А теперь ему уже не только слышался голос бамбука — он видел этот голос, и он не только любовался

¹ Скворцова Е. Л. Изучение эстетики в Японии (история и современное состояние научно-эстетических исследований) // Япония: идеология, культура, литература. М., 1989. С. 28.

персиковым цветом — в нем зазвучал цветок персика»¹. О том, как хорошо, что он не срубил эту сосну, благодаря чему он смог увидеть эту сильную и благородную птицу, неожиданно посетившую маленький городок близ Токио. «Прежде ему не приходилось ни видеть самому, ни слышать от кого-либо о том, что в этот городок, расположенный на морском побережье близ Токио, залетали соколы» (95), — пишет Кавабата. И именно на размышлениях старика Миякавы строится вся композиция новеллы.

С течением времени дерево постепенно увядает, Миякава с сожалением наблюдает за гибелью сосны не в силах предотвратить неизбежные процессы. Несомненно, читатель проследит параллель между образом сосны и образом старика. Кавабата и сам прямо говорит об этом: «Он стал ощущать в себе сосну, росшую на холме» (96). Когда-то это было сильное могучее дерево, а теперь оно погибло и засохло. Старик думал, что эта сосна, которой не одна сотня лет, переживет его, но этого не случилось: «Миякаве и в голову не приходило, что сосна может засохнуть при его жизни. Так же как он не мог предположить и того, что поселится в доме, позади которого на холме будет расти сосна. Но его не оставляла мысль о том, что дерево, стоявшее здесь уже добрую сотню лет, ожидало встречи с ним, с Миякавой. Значит, сосна не должна была погибнуть, не дождавшись его. Ведь она росла ради него» (98). Здесь мы видим немного эгоистичные размышления героя: он не знает, что ждет его в дальнейшем и сколько еще ему осталось, ведь раз сосна погибла, значит, вскоре настанет и его черед, но он еще не готов к этому.

Прежде всего, стоит сказать об отражении в этой новелле принципов синтоизма и буддизма, которые сливаются у Кавабаты воедино. Принцип синто заключается в том, что все, что окружает нас, имеет свою духовную сущность и называется «ками» (神«божество»). Ками может существовать на Земле в материальном объекте, причём не обязательно в таком, который принято считать живым в стандартном понимании, например, в дереве, камне, священном месте или явлении при-

¹ Японская новелла 1960—1970 гг. М., 1972. С. 94. Здесь и далее новелла цитируется в переводе Б. В. Раскина с указанием страниц в тексте статьи.

роды, и при определенных условиях может оказаться в божественном достоинстве. «Нет, сокол вовсе не прилетел сюда по этому туманному вечернему небу. Он возник здесь, на месте, ради меня. И никуда не улетит...» — думал Миякава и, удивляясь собственным мыслям, глядел на птицу» (95). Именно «возникший сокол» подразумевает под собой в данном случае ками, явившееся старику, и с приходом его у героя начинают возникать вопросы, на которые ответа он не получает, но и не требует. И если обратиться к оригинальному тексту, то увидим, что фамилия героя говорящая, и первый кандзи [иероглиф] в фамилии Миякава 宮川 (宮«miya») обозначает синтоистский храм, то есть буквально фамилию можно перевести как «река у синтоистского храма».

И вот с появлением сокола мы уже наблюдаем дзен-буддийские принципы в построении новеллы. Ответы на вопросы, которые герой задает себе: «с какой поры он стал ощущать в себе голос бамбука, цветы персика?», «как сокол попал сюда, или это была случайность?», «какую весть принес сокол?» и т. д., он находит в недосказанности или в одном из главных принципов философии дзен-буддизма — «югэн». Югэн (幽玄 «сокровенный, тайный, мистический») — или по-другому «преlestь недосказанности», это эстетическая категория в японской культуре, обозначающая интуитивное, предполагаемое, нежели явное, очевидное восприятие сущности объекта¹. Здесь же одновременно возникает еще один принцип — «ваби-саби». Ваби-саби (侘び寂び, «скромная простота»; 侘び «ваби» — непритязательная простота и 寂び «саби» — налет старины, умиротворение одиночества) представляет собой обширную часть японского эстетического мировоззрения. Это две фундаментальные категории японской эстетики. «Ваби» ассоциируется со скромностью, одиночеством, не яркостью, однако внутренней силой. «Саби» — с архаичностью, неподдельностью, подлинностью².

Рассматривая значения отдельных слов «ваби» и «саби», можно найти чувства одиночества и запустения, что можно

¹ Югэн // Япония от А до Я. Популярная иллюстрированная энциклопедия. (CD-ROM). М., 2008.

² Японская эстетика: каноны красоты. URL: <http://www.webcitation.org/61BORqSBc> (дата обращения: 10. 05. 2016).

наблюдать в образах старой погибшей сосны, маленького дома на берегу моря, и самого главного героя, забытого своей родной дочерью старика.

В дзэнском ощущении мира эти два понятия видятся как положительные признаки, представляющие освобождение от материального мира и «трансцендентный» выход за его пределы к простой жизни. Сама дзэнская философия, однако, предупреждает, что истинное понимание недостижимо посредством слов или языка, поэтому принятие ваби-саби через несловесные способы выражения может оказаться наиболее подходящим подходом.

«Принципы «ваби-саби» можно частично свести к рацио, а «югэн» для рацио непроницаем, это общее обозначение всего метафизического», — говорит Такэо Нарухава¹.

«Красота югэн открывается тому, кто забыл себя: как будто проводишь весь день в горах; зашел в просторный лес и забыл о дороге домой; как будто любишь на морские тропы вдали, на челны, скрывающиеся за островами, <...> или следишь задумчиво за полетом диких гусей, исчезающих вдали среди облаков небесных...»²

И именно с возникновением сокола на верхушке погибшей могучей сосны Миякава прозревает: он понимает, что смерть не страшна, и принимает ее со спокойной душой.

Вся композиция новеллы строится по принципу антитезы. В данном случае мы можем выделить два сюжетных пласта — один логический (рациональный): размышления Миякавы; второй — иррациональный: тот самый «разум сердца», который возможно постичь только душой.

Реальный пласт — это образы, предстающие главному герою, которые он анализирует для себя. В них ощущается холодная логика:

«Вдруг перед его глазами всплыла картина. Беззвучно опадают лепестки белых хризантем. Невеста в белом подвенечном платье с букетом цветов идет по коридору отеля. Должно быть, спе-

¹ Такэо Нарухава. Дзэами. Хана-но тэцугаку (Философия цветка у Дзэами). Токио, 1980. С. 41.

² Григорьева Т. П. Красотой Японии рожденный. М., 1993. С. 50.

шит на свадьбу или на помолвку. Подол платья стелется по полу. Один за другим падают на пол белые лепестки. Сопровождающая невесту женщина то и дело наклоняется к бледно-зеленому ковру, подбирая лепестки...» (97).

Хризантема в Японии — символ солнца и жизни, а белый цвет — символ смерти.

«...У него возникла мысль о том, что все это могло бы послужить прекрасным сюжетом для трагедии: беззвучно падающие лепестки белой хризантемы — лепестки жизни, срываемые с невесты житейскими бурями...» (97).

Миякава неосознанно проецирует образ белой осыпавшейся хризантемы на себя — это угасающая жизнь, потеря ее смысла и радости бытия.

И умирающее дерево, и главный герой испытывают агонию, только для Миякавы агония является внутренней. Он пытается найти умиротворение и в дальнейшей сюжетной линии герой вспоминает, как пробовал слиться воедино с сосной и обрести покой, но он не мог сделать это до того момента, пока не постигнет сатори: «Гнет ветер ветви деревьев на склоне холма, выворачивает листья, а сосна наверху едва заметно покачивается своей вершиной, и мнится Миякаве, будто вокруг нее не бушует тайфун. Стоя у окошка, он протягивает к сосне руки, словно желая заключить ее в объятия...» (97).

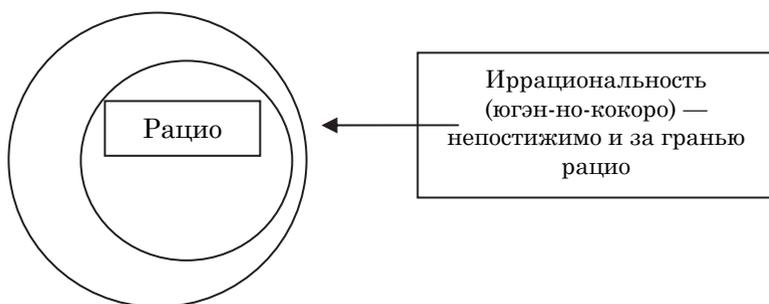
Что же есть сатори в практике дзен-буддизма? 悟り «сатори» в переводе означает «понимание», «сознание», а в практике дзен — «духовное просветление». Сатори иррационально, то есть сатори не является выводом, к которому приходит разум, оно отрицает все определения рассудочного характера. Для него всегда свойственна необъяснимость, непередаваемость, интуитивное прозрение. Сатори неоспоримо. Знание, открывающееся в сатори, является высшим знанием, которое настолько неоспоримо, что никакие логические доводы не могут опровергнуть его. Оно носит непосредственный и личный характер и полнота его неоспорима. И постижение сатори главным героем произошло именно в момент встречи с соколом: Миякава словно растворился в окружающем его мире: «Однако птица — существо живое, когда-нибудь она улетит. А засохшая

сосна останется. Но это будет сосна, на которой сидел сокол. Миякава один раз видел его, но теперь сокол надолго останется в нем» (99). Все это составляет иррациональный пласт в сюжете новеллы.

Получается, что новелла имеет кольцевую композицию — повествование начинается с размышлений героя о том моменте, когда же, в какой именно момент он постиг сатори, потом он вспоминает свою долгую жизнь в этом городке, и в конце новеллы герой понимает, в какой момент к нему пришло сатори и еще раз переживает это чувство:

«Какую весть принес сокол для Миякавы? Если его появление было хорошим знаком, добрым предзнаменованием, то в чем же счастье, в чем радость, которые должны были снизойти на Миякаву? Не в том ли, что он увидел сокола? <...> Миякава стал теперь думать, что сокол внутри него» (99).

С точки зрения рации герой не может осмыслить те чувства, ощущения, которые он испытывает, он просто внутренне понимает, что нашел покой. Это и есть «разум сердца» или по-другому «югэн-но-кокоро» (幽玄の心 букв. «сокровенное сердце»). Схематичное изображение композиции новеллы можно представить так:



«Югэн-но кокоро должно пробуждать чувство таинственной красоты, глубоко скрытого сияния <...> Каждому возрасту — свой Цветок, но лишь духовно зрелому человеку выпадает счастье пережить Истинный Цветок»¹.

¹ Григорьева Т. П. Указ. соч. С. 343.

«Бывает, прислушиваясь к голосу бамбука, слышишь и шепот сосны, хотя она бамбуку не родня. Бывает, глядишь на цветок персика и видишь цветок сливы, хотя ему еще не время цвести. Такое с человеком случается не так уж редко, но к Хисао Миякаве это ощущение пришло уже в преклонные годы» (94).

И к Миякаве оно пришло.

Но обратимся еще раз к заглавию и началу новеллы. При чем же здесь голос бамбука, цветок персика и сливы? В Японии существует такое понятие, как 松竹梅 «сётикубай» — слово, состоящее из кандзи «сосна», «бамбук» и «слива». И все эти три растения вместе составляют символ счастья, к постижению которого стремится каждый.

Нет рождения и смерти: нет начала и конца — вот, что такое восточный образ мышления. Все идет по кругу и нет какой-то конечной точки. Этот же круг наблюдается и в самой композиции.

И заканчивается новелла словами: «Вряд ли поверят люди, расскажи он им, что в их городок, да что там в городок, прямо на холм, рядом с его домом, прилетал сокол! Он решил никому об этом не рассказывать» (99). Вполне уместно по отношению к Миякаве употребить пословицу 「能ある鷹は爪を隠す」 («Но: ару така-ва цумэ-о какусу») — знающий много, говорит мало (букв. «Хороший сокол прячет когти»). Ведь не всем дано постичь сатори, которое является наивысшим знанием, которым теперь овладел Миякава.

Получается, что, с одной стороны, перед нами синтез рационального и иррационального, дзен-буддизма и синтоизма. Но, с другой — речь все же идет о своеобразном, но мышлении, которое напрямую постичь нельзя. Югэн-но-кокоро — это тоже разумный процесс, пусть и организованный необычно для нашего западного ума. И сатори главного героя будет являться всего лишь эпизодом в разворачивании дальнейшего мыслительного (рационального) процесса.

«Говорят: кто весной не замечает красоты опадающей сакуры, а осенью — листьев клена, тот не чувствует ваби. Югэн же — это поиск вечного в мире преходящего («Закон Будды и есть югэн»), а ваби-саби — наша повседневная жизнь, когда смотришь на нее просветленным взором»¹.

¹ Конрад Н. И. Очерки японской литературы: Статьи и исследования. М., 1973. С. 273.

И. В. Мотеюнайте
(Псков)
ВЫЗОВЫ РАЗУМА:
О ТЕОРИЯХ ЛИТЕРАТУРНЫХ ГЕРОЕВ
В РОМАНАХ А. П. ПОТЕМКИНА

В литературном произведении искусство размышления нередко воплощается в сфере героя; самая репрезентативная форма этого искусства — создание им теории. На отечественной почве лучшие примеры этого — романы Ф. М. Достоевского. Ядро проблемы, обсуждаемой автором в художественной форме романов, представлено в них, как правило, в виде своеобразного «текста в тексте». В «Преступлении и наказании» это пересказ статьи Раскольникова, в «Братьях Карамазовых» — поэма о Великом инквизиторе Ивана Карамазова. Именно эти фрагменты произведений, излагающие собственно теорию определенного героя, маркируют его как носителя идеи и одновременно вскрывают субъективную, личностную природу данной теории. Таким образом, Достоевский выдвинул на первый план мыслительные способности человека, деятельность его разума, утверждая это главной составляющей современной ему личности; одновременно он актуализировал характерологический потенциал мысли/идеи/теории. Этот прием писателя воспринимался едва ли не главной особенностью его поэтики, на которую отреагировали исследователи последующего века. Б. М. Энгельгардт назвал роман Достоевского «идеологическим»¹, эту мысль всесторонне развил М. М. Бахтин, отметив первостепенную значимость для читателя «философии героев» у Достоевского². О теснейшей связи мысли и действительно-

¹ Энгельгардт Б. М. Идеологический роман Достоевского // Ф. М. Достоевский. Статьи и материалы. Сб. 2. М.; Л., 1924. С. 71.

² См. начало его работы: «При обозрении обширной литературы о Достоевском создается впечатление, что дело идет не об одном авторе-художнике, писавшем романы и повести, а о целом ряде философских выступлений нескольких авторов-мыслителей — Раскольникова, Мышкина, Ставрогина, Ивана Карамазова, Великого Инквизитора и др.» (Бахтин М. М. Проблемы творчества Достоевского. М., 1979. С. 19).

сти, замыкающихся на сознании героя, писали Л. П. Гроссман¹, В. Я. Кирпотин², В. Н. Захаров³ и В. Д. Днепров, обобщивший возражения Энгельгардту словами: «...с личностью объединяются не просто идея, а целые идейно-социальные комплексы»⁴. Не менее важно, что и герой-носитель идеи у Достоевского становится как бы формой некой выношенной им глубоко обдуманной и логичной (разумной) теории, касающейся природы человека и диалектики общечеловеческого бытия. Предложенный Достоевским способ осмысления современного человека — через созданную героем теорию — показательны, на мой взгляд, трансформируются у современного автора, Александра Потемкина, проза которого и стала предметом внимания в данной работе⁵.

Художественное творчество Потемкина (по словам автора, «...призвание, ниша, в которой я буду себя хорошо чувствовать»⁶) озаменовано романами «Мания», «Отрепленный», «Игрок», «Человек отменяется» и «Кабала», повестями «Бес», «Я» и «Стол».⁷

¹ Гроссман Л. П. Поэтика Достоевского. М., 1926.

² Кирпотин В. Я. Мир Достоевского: этюды и исследования. М.: Советский писатель, 1980.

³ Захаров В. Н. Проблемы изучения Достоевского: Учебное пособие. Петрозаводск, 1978.

⁴ Днепров В. Д. Идеи, страсти, поступки: Из художественного опыта Достоевского. Л., 1978. С. 282.

⁵ Информацию о Потемкине можно почерпнуть из краткой биографической справки на его сайте (Александр Потемкин ThankYou.ru URL: http://thankyou.ru/lib/realism/aleksandr_potemkin (дата обращения: 14.02.2016).) и из интервью С. В. Минаеву, опубликованного в журнале «Элита общества» от 21 января 2013 г. (Who is mr. Potemkin? Интервью А. Потемкина Сергею В. Минаеву // URL: <http://esj.ru/2013/01/21/potemkin1/> (14.02.2016).)

⁶ Who is mr. Potemkin? Интервью А. Потемкина Сергею В. Минаеву.

⁷ Показательный абрис его личности принадлежит критику Владимиру Бондаренко: «Вот уж на самом деле: свой среди чужих, чужой среди своих. Западник с русской душой. Миллионер, рисующий яркие сатирические типы новых хозяев жизни. Эстет, в прозе своей борющийся с эстетством. Новый народник в обличье крупного предпринимателя. Кто он: пресыщенный богач, подобный своему герою князю Андрею Иверову из романа «Изгой», или игрок, литературу воспринимающий как еще одну из многих земных игр? Уверенно побеждая

Главные герои всех произведений Потемкина — носители определенных теорий, объединяющихся в единое семантическое поле главной идеей автора:

«Из всех нынешних глобальных кризисов меня больше всего волнует наиглавнейший: кризис антропологический, кризис самой природы человека <...>. Не скрою, мысль о том, что нынешний человек отменяется, — это точка зрения не тех или иных героев моего романа, это, прежде всего, точка зрения автора»¹.

Транслируется эта идея в романах Потемкина устами персонажей в виде более или менее законченных созданных ими теорий. Герой повести «Я» Василий Караманов вынашивает идею создания нового биологического вида. В «Русском пациенте» (2012) претензии героя-идеолога менее глобальны: он ставит эксперимент над собой, имитируя юродство. Автор обыгрывает это явление национальной культуры с целью нащупать специфику русской ментальности. В «Кабале» (2013) профессор Кошмаров работает над новым генотипом:

«В самом начале необходимо изменить вашу генетическую программу и набор социальных характеристик. Сегодня быть только русским, полинезийцем, арабом или японцем чрезвычайно опасно. Совершенно бесперспективно существовать в монокультурном пространстве. Это сковывает этнос, не дает ему шансов сохранить себя в ходе эволюции. Чтобы переломить ситуацию к лучшему и с оптимизмом взглянуть в будущее России, я должен добавить в вашу кровь пятнадцать процентов немецкой генетической закваски. Это качественно обновит в русском человеке биомеханизмы, отвечающие за организованность и правовую дисциплину. Десять процентов китайской крови повысят трудовую активность и придадут способность к внутренней сосредоточенности. Десять процентов еврейской крови обеспечат развитие предприимчивости и рачительности. А еще пять процентов грузинской крови, несомненно, улучшат внешний вид русского человека, усилят его эмоциональность и жизнелюбие»².

на финансовом и научном поприще, решил столь же уверенно победить и на литературном?» (Александр Потемкин ThankYou.ru).

¹ Who is mr. Potemkin? Интервью А. Потемкина Сергею В. Минаеву.

² Потемкин А. Кабала. М., 2013. С. 23.

Продолжая традицию Достоевского, автор мотивирует создание теории героем, показывая его столкновения с социальной несправедливостью, поэтому прожектерско-футуристические элементы в романах Потемкина совмещены с плотным историко-социальным фоном. Писатель, как видно из его биографии, хорошо осведомлен в тех сферах жизни, которые, как правило, малоизвестны пишущим гуманитариям — в экономике, в политических PR-технологиях, бюрократических тонкостях¹. Обнажение механизмов формирования финансовых потоков, закулисы выборных кампаний и создания партий — все это делает его прозу остро актуальной. Механизмы сегодняшней жизни обнажены в романах с откровенностью, граничащей с цинизмом, и в форме предельно рационалистичных проектов, принадлежащих героям:

«Необходимо массовое и радикальное противопоставление <...> нового гедонизма старой, исчерпавшей себя культуре, отжившим традициям — надуманной святости, учености, ханжескому человеколюбию, абстрактной доброте. <...> Нам предстоит неузнаваемо преобразить себя, реконструировать в новом формате образ позднего Рима, воспеть упоение шикерией, повсеместно поощрять тщеславие, честолюбие и гордыню. Просвещенность надо объявить признаком упадка, ментальным пороком декаданса»².

Описанные в романах события: выборы губернатора, учреждение новомодных орденов и премий, создание академий и фондов, получение ученых степеней, работа СМИ и т. п. — все это иллюстрирует мысль о том, что сегодняшняя жизнь уст-

¹ Относительно подробный перечень бизнес-проектов с его консультативным участием приведен в интервью журналу «Элита»: в частности, это издание в СССР журнала «Burda Moden» Р. М. Горбачевой; первая в СССР иностранная рекламная полоса (в «Известиях» в 1988 г.); совместный проект швейцарской компании DANCERIA с Большим театром; беспошлинная торговля в СССР (магазины duty free на Северо-Западе); табачные заводы на Украине; опыт налоговой и таможенной службы, откуда он «сам попросился у Куликова на увольнение и с кайфом ушел» (Who is mr. Potemkin? Интервью А. Потемкина Сергею В. Минаеву).

² *Потемкин А.* Русский пациент. М., 2012. С. 169.

раивается, организовывается и регулируется финансами. Финансисты сегодня боги, и нет человека, способного противостоять силе денег. Эта не новая мысль получает у Потемкина актуальный разворот: он очень хорошо осведомлен в практике финансово-деловой жизни современной России, в том числе, ее изнанки, и не скупится на подробные рассказы об этой стороне нашего существования, которая вообще-то редко становится объектом литературного изображения. Читателю показано использование технологий массовой коммуникации, закулисная жизнь элит, способы употребления научных открытий с целью наживы, различные варианты финансовых и деловых операций и проч. Перед нами многочисленные примеры деятельности человеческого разума в современном мире, описанные с целью разоблачения не отдельного конкретного факта, а существования общества в целом в эпоху глобализации.

Наиболее последовательно этапы становления теории в сознании человека изображены в «Я»¹. Герой повести Василий Караманов родился в неблагополучной семье и с раннего детства претерпел все возможные унижения от несправедливости социальной системы и человеческой злобы и алчности. Столкновение со злом показано по схеме просветительского рационализма: зло порождает зло. Активное сопротивление современного ребенка злу носит интеллектуальный характер. Опыт социально отверженного и несправедливо обижаемого Василия приводит его к мысли о несовершенстве человеческой природы и о собственной исключительности². Отсюда рукой подать до идеи «переустройства» человека как биологического вида: поскольку *homo sapiens* не отвечает представлениям о разумном существе, герой задумывает создать новый биологический вид — *cosmicus*. К его услугам арсенал современных научных открытий.

Большое место в текстах Потемкина занимает как раз показ мышления современного человека, отличающегося от образцовых для этого автора писателей Булгакова и Достоевского именно логичностью, продуманностью рациональных построений, сознание нашего современника, по убеждению автора,

¹ В романе «Кабала» это показано не менее прямолинейно, однако в разных сюжетах и с разными героями.

² Так переосмысливается автором идея Достоевского о «слезе ребенка».

сциентистски ориентировано, оно недоступно вторжению эмоций или глухо к ним. Довольно большой объем текста произведений Потемкина – это мысли героя, жизнь его разума или воображения. В частности, декларация о склонности современного человека к размышлениям — один из самых частых мотивов «Кабаль». Оценка этой его особенности определяется сравнением «состояния размышления» с наркотическим опьянением.

«...кукнар тянет к раздумьям. Во мне крепнет желание сосредотачиваться в одиночестве и постоянно над чем-то размышлять, порой над темами, к которым раньше я не проявлял ни малейшего интереса»¹.

Мотив самостоятельной ценности рациональных размышлений формируется и самой организацией текста, состоящего по большей части из планов и теорий различных героев. Потемкин показывает человека, который с удовольствием самоизолируется и от мира «первичной реальности», и от мира культуры, воспринимая все, что «не Я» лишь материалом для работы сознания.

«Все человеческое, культура и религия, мне не только не мило, не близко и не дорого, а как раз наоборот, противно и мерзко и, кроме плевков, ничего не вызывает», — признается один из героев «Кабаль»².

В этом смысле творчество Потемкина — идеальная иллюстрация антропоцентрической картины мира. Повествование в «Я» предваряется эпитафией из Василия Великого «Бог стал человеком, чтобы человек стал Богом!», где рядом с именем автора указан IV век. Старинная идея у Потемкина трансформируется, на место единства личностей в Боге, в едином универсуме, приходит собрание индивидуумов: «религией станет Я каждого нового cosmicus»³. Человек предназначен заменить Бога — таковы сегодняшние устремления; и предложенная Потемкиным картина мира максимально приближена к со-

¹ Потемкин А. Кабала. С. 293.

² Там же. С. 168.

³ Потемкин А. «Я». М., 2013. С. 376.

временности по качеству личного сознания, в сущности, монологического (в терминологии М. М. Бахтина). Василий, что, напомним, означает «царственный», — центр и периферия своего мира, двигатель и создатель жизни, сам для себя бог. «Не существовало нитей, связывающих меня ни с охранниками, ни с арестантами»¹, — утверждает герой, прожив пять лет в лагере. Ср. с «Кабалой»: «Что мне до всех остальных, до фауны и флоры, физики и биологии — до мира в целом, который не управляется моим здравым рассудком...»² Теснейшая связь «божественного» с «рассудочным» в художественном мире произведений подтверждена чуждостью героев «обычному человеческому», эмоциональная и коммуникативная составляющие их поведения не отражена в тексте за ненадобностью, их сущность исчерпывается интеллектом³. Благодаря прямоте и однозначности формулировок при изображении деятельности мысли, основным качеством современного человека выступает индивидуализм, формула которого предложена в «Кабале»: «Окружающая обстановка была ему совершенно безразлична»⁴.

Потемкин разными способами акцентирует стремление человека к самоутверждению и отчуждению от мира: в тексте «Я» навязчивое шрифтовое выделение слова «они» и всех его производных заставляют почти физически ощутить отторжение героя от остальных. Эта шрифтовая находка воздействует даже сильнее, чем прямые декларации типа:

«Как же я должен относиться к человечеству? Мог ли я *его* уважать? Хотелось ли мне походить на людскую породу? Нет и еще раз нет! Никогда! Впрочем, эта мысль поселилась в моем сознании еще в раннем детстве»⁵.

¹ Там же. С. 62.

² Потемкин А. «Я». С. 13.

³ Ср. в интервью С. Минаеву: «Человек с низким интеллектом не может правильно воспринимать нынешний сложный мир, им легко управлять»; «Лишь интеллектуалы будут способны сохранить жизнь завтра, и этим они станут пользоваться всемерно» (Who is mr. Potemkin? Интервью А. Потемкина Сергею В. Минаеву).

⁴ Потемкин А. Кабала. С. 15.

⁵ Потемкин А. «Я». С. 60.

В «Русском пациенте» первый же монолог героя начинается с противопоставления себя другим:

«Люди вокруг меня повсеместно находятся в поиске собственного блага... Оно влечет к себе с невероятной силой. На достижение блага затрачивается колоссальная энергия. Мир охвачен этим стремлением. У меня же, уважаемый доктор, все наоборот»¹.

Все дальнейшие размышления героя пронизаны темой собственного отличия от других. В «Кабале» же предложено самое выразительное по простоте решение: стремление человека к свободе (из скучной серой Москвы — на просторы Сибири, в город Кан) сегодня с неизбежностью локомотива оборачивается наркотической зависимостью. Название города неслучайно отсылает к Кане Галилейской: в нем, по мысли автора, открываются возможности бесконечного производства наркотика. Он необходим человеку, стремящемуся стать демиургом собственной Вселенной, где нет пределов возможному.

«Это лишь кажется, что я живу в одной стране со своими соотечественниками. На самом деле мы существуем на территории одного и того же государства, но в тысячах самых разных миров. Вот сейчас я наблюдал за одним домом, а сколько всего чужого, совсем не моего! Где же искать себя? К кому примкнуть? Или оставаться самим собой, но с новым чудом — маковой головкой? Мое затворничество становится счастливым»².

Все сказанное объясняет, почему взаимодействия героев Потемкина с миром оказываются исключительно функциональными. Разум коррелирует с прагматической стороной жизни. Для героя правота его теории — это самое главное. Например, Караманов очень боится крушения своих представлений, когда собирается в Москву, чтобы получить образование в библиотеке; его влечет не освоение (присваивание, делание своим) знаний, не обогащение ими, а подтверждение, а затем и утверждение собственной правоты. Для автора важно представление теории, иллюстрация мысли, естественно возникающей в головах наших современников. Ее оттенки и грани,

¹ *Потемкин А.* Русский пациент. С. 19.

² *Потемкин А.* Кабала. С. 232.

ее логические ходы — это и составляет основной текст произведений. Они наполнены событиями, но происшествий и перипетий, сулящих неожиданные повороты судьбы или изменения в ходе мысли в них нет. Мир произведений очищен от всякой эмпирики и сложностей эмоциональной жизни, сюжеты прямолинейно иллюстрируют мысль. Перед нами не описание, а иллюстрация; не сложность и многозначность пластики, а ясность и простота схемы; не многогранность жизни, а ее скелет. Поэтому описанные события всегда доказывают справедливость теории.

Как же это делается? Например, стремясь проверить собственную мысль о неспособности *homo sapiens* к разумному существованию, герой «Я» ставит опыт (еще одна аллюзия на Достоевского): последовательно внедряется в жизнь военной, политической, артистической, научной элиты. Однако не в профессиональной деятельности, обязательно имеющей благие социальные цели, а в обыденной практике автор и его герой ищут мерило человека и человеческих взаимоотношений. Читателю представлен ряд сцен, в которых люди показаны внутри неизбежно уравнивающей всех обыденности. Вернувшиеся из горячих точек офицеры обменивают чеки на доллары; политические лидеры делают из политики бизнес; кинорежиссер, в котором легко узнается Н. С. Михалков, больше всего обеспокоен покупкой обуви для дочери; театральные деятели измеряют талант размером подарка... И в этой обыденности герой везде сталкивается с алчностью и амбициозностью людей. Безрадостный вывод «миром правят деньги» вытекает из наблюдений над повседневностью общества потребления. Предваряется этот вывод цитатой «Все позволено». Принципиально негативная оценка повседневности проясняет главную мысль сциентистски настроенного автора: основная беда сегодняшней жизни связана с распространением практики потребления, поскольку профессии, политические доктрины, партии, роды занятий, так же как и научные дисциплины, множатся едва ли не ежедневно.

Описывая ушедшего в создание собственной теории человека и механизмы общественного бытия, автор опирается, естественно, прежде всего, на разум и знания. Независимо от перволичной или от третьего лица формы повествования, Потемкин погружает читателя в сознание человека конца XX — на-

чала XXI в., создавая художественный мир как умопостигаемый мир «чистых» идей, мир рационального знания¹. Сюжетобразующее развитие мысли, о котором говорилось выше, требует немалого объема знаний для аргументации, поэтому тексты Потемкина насыщены фактами из истории, географии, биологии, анатомии, социологии, астрономии и других научных дисциплин. Несовершенство человеческой природы доказывается им не только и не столько опытом общения героя с миром — он, в силу монологичности сознания, плохо к этому приспособлен, — сколько интеллектуально: социально-историческими наблюдениями и естественно-научными приемами.

Огромную роль в этом играют различные исчисления, даже книжное знание измеряется в цифрах:

«Караманов изучал книги на русском, английском и немецком языках. Из них 97 авторов — это ведущие генетики страны и всего мира, 83 — известные физики, 75 — математики и астрономы, 65 — биологи, 59 — химики, 46 — историки, 37 — философы, 29 — экономисты, 21 — антропологи, 17 — медики-анатомы, 9 — зоологи, 8 — палеонтологи. Сотни книг мировой художественной литературы, статей из научных журналов и академических сборников»².

И уж особенно нужны цифровые показатели в описании многочисленных проектов. Например, в «Я»:

«Уже пора приступить к проекту передачи энергии на расстоянии. Решение этих главных вопросов снимет с повестки дня тему обязательного сна. Люди тратят на него более тридцати процентов своего времени. Средняя продолжительность жизни россиянина — шестьдесят три года, европейца — семьдесят девять. Россиянин спит более двадцати лет, европеец — около тридцати. Cosmicus должен спать не больше десяти процентов суточного времени в начале проведения исследования, и этот показатель необходимо довести до трех-четырёх процентов. Это означа-

¹ Ср. в интервью С. Минаеву: «Человек с низким интеллектом не может правильно воспринимать нынешний сложный мир, им легко управлять» // URL: <http://esj.ru/2013/01/21/potemkin1/> (дата обращения: 14.04.2016).

² *Потемкин А.* «Я». С. 347.

ет, что на сон он будет тратить никак не больше одного часа в день. Это пятнадцать суток в год, или три года за восемьдесят лет!»¹;

«Нынешнее поколение живет в двухмерном измерении. Абстрактном и материальном. Как, впрочем, во все времена. Но если в XVI — XVIII веках абстрактная составляющая достигала шести-десяти процентов, в XIX — XX она опустилась до тридцати пяти, то в начале XXI века ее уровень упал до десяти-двенадцати процентов. Потребительские ценности и запросы быта вытесняют из нашего сознания все нематериальное»².

В результате история и психология человека развенчиваются логически непротиворечиво. Перед нами схема, очень наглядно демонстрирующая основные проблемы современности: глобализацию и сложность национальной идентичности, границы человеческой природы, существование общества потребления. Проза Потемкина иллюстрирует превращение идеи Ивана Карамазова «все позволено» в идеологию потребления. В результате вспоминаются слова Достоевского из «Дневника писателя»: «Идея попала на улицу и приняла самый уличный вид»³. Место разума в этом уличном виде, как показывает Потемкин, первостепенное.

¹ Там же. С. 228—229.

² Потемкин А. Русский пациент. С. 120.

³ Достоевский Ф. М. Собр. соч.: В 15 т. СПб., 1994. Т. 13. С. 315—316.



II.

А. В. Верле
(Псков)
ОБ ОДНОЙ МЕТАФОРЕ
В «КРИТИКЕ ЧИСТОГО РАЗУМА» И. КАНТА

«Мы теперь не только прошли всю область чистого рассудка и внимательно рассмотрели каждую часть ее, но также измерили её и определили в ней место каждой вещи. Но эта область есть остров, самой природой заключенный в неизменные границы. Она есть царство истины (прелестное название), окруженное обширным и бушующим океаном, этим средоточием иллюзий, где туманы и льды, готовые вот-вот растаять, кажутся новыми странами и, постоянно обманывая пустыми надеждами мореплавателя, жаждущего открытий, втягивают его в авантюры, от которых он никогда уже не может отказаться, но которые он, тем не менее, никак не может довести до конца. Прежде чем отважиться пуститься в это море, чтобы исследовать его по всем широтам и узнать, можно ли найти что-нибудь в них, полезно еще раз взглянуть на карту страны, которую мы собираемся покинуть, и задать прежде всего вопрос, нельзя ли удовольствоваться тем, что в ней есть, или нельзя ли нам в силу необходимости удовольствоваться ею, если нигде, кроме нее, нет почвы, на которой мы могли бы обосноваться; и еще нам нужно узнать, по какому праву владеем мы этой землей и можем ли считать себя гарантированными от всяких враждебных притязаний»
(И. Кант. Критика чистого разума (1781))

Язык и стиль Канта во многих из его произведений, а также в его письмах, свидетельствуют о том, что остроумие, яркая образность, ирония и риторическая выразительность были в высшей степени присущи философу. Но в кантовских Критиках перед нами предстает несколько иной образ автора: он методичен, сух и зачастую тяжеловесен. В этих чертах, безусловно, обретаются высочайшая красота и гармония мысли, но средством выразительности служит здесь язык абстракции, как правило, без каких-либо риторических прикрас. Тем более любопытным является случай яркой развернутой метафоры, использованной Кантом в переломный момент сюжета «Критики чистого разума» — в завершающей главе «Трансцендентальной аналитики» («гл. 3. Об основании различения всех предметов вообще на *phaenomena* и *noumena*») («3. Hauptstück. Von dem Grunde der Unterscheidung aller Gegenstände über-

haupt in Phaenomena und Noumena»)), в преддверии «Трансцендентальной диалектики», где речь собственно и пойдет о чистом разуме — главном герое, судя по названию, всей первой Критики. И хотя Макс Блэк и говорил, что похвалить философа за метафору — это все равно, что похвалить логика за красивый почерк, мы рискнем посвятить краткое рассуждение некоторым аспектам этой кантовской метафоры.

Теория метафоры и проблема соотношения понятия и метафоры останутся за пределами нашего размышления, хотя, безусловно, рассматриваемый случай дает материал для исследования подобных проблем. Как бы мы ни толковали, что есть метафора, можно, по крайней мере, утверждать, что это способ или попытка, скажем так, *быстрого пути*, явленного, как ни парадоксально, в качестве *пути окольного*. Другими словами, вместо гипотетически прямого высказывания используется высказывание не прямое, что дает эффект более быстрого приближения к «цели» высказывания, чем в случае с прямым подступом. Круглой и далекий путь оказывается эффективней для выражения (и понимания), нежели прямой и непосредственный. И в рассматриваемой кантовской метафоре является смысл и «Трансцендентальной аналитики» и «Трансцендентальной диалектики» разом.

Каково содержание данной метафоры? Чистый рассудок уподобляется некой области или земле (das Land), части которой уже внимательно рассмотрены и измерены (durchreisen, durchmessen), а каждой вещи (jedem Dinge) определено место; земля эта представляет собой остров (die Insel), самой Природой определенный в своих границах, своих пределах (in unverändliche Gränzen eingeschlossen); имя этого острова, этой области — Царство Истины (das Land der Wahrheit); остров окружен обширным и бурным Океаном (umgeben von einem weiten und stürmischen Oceane), о котором можно сказать, что в отличие от Царства Истины, он есть область миражей, средоточие иллюзий (dem eigentlichen Sitze des Scheins), где туманы и льды кажутся новыми странами (neue Länder) и тем манят мореплавателя (Seefahrer) в его пустых надеждах (leeren Hoffnungen). Но прежде чем пуститься в плавание по этой «области миражей», нам стоит сделать две важные вещи: во-первых, установить, не следует ли нам довольствоваться тем, что у нас есть здесь, в Царстве Истины, на нашем острове, если

более вообще нигде нет твердой земли (wenn es sonst überall keinen Boden giebt), а, во-вторых, узнать, по какому вообще праву мы владеем этой землей (unter welchem Titel wir denn selbst dieses Land besitzen) и на каком основании можем гарантировать свое право перед враждебными притязаниями (feindselige Ansprüche).

Если принять точку зрения А. Ричардса, что для любой метафоры характерно сочетание «содержания, смысла» («tenor»), с одной стороны, и «оболочки, образа» («vehicle»)¹, с другой, то кода смысловой дешифровки, позволяющая от образа перейти к содержанию, в кантовской метафоре обозначена только однажды — в начале первой фразы: «Мы теперь не только прошли всю область чистого рассудка...» («Wir haben jetzt *das Land des reinen Verstandes* nicht allein durchreiset...»). И далее именно *из* понятия и *вокруг* понятия «das Land» Кант будет разворачивать свой образ Острова-Рассудка, окруженного бурным Океаном Миражей. Несмотря на то, что в немецком языке для обозначения области, региона, края и тому подобного есть довольно много различных слов, Кант выбирает в данном случае именно «das Land», прицеливаясь уже на развертывание метафоры, так как именно данное понятие наиболее ярко сочетается в себе смыслы: быть твердой почвой под ногами, быть территорией, на которую есть права. Так как вся метафора разворачивается вокруг образов Острова и Океана (а что такое Остров, расшифровано самим Кантом — это чистый рассудок), то необходимо сразу определиться в отношении того, что такое Океан. Характеристика этого образа в метафоре в сопоставлении с текстом Введения в «Трансцендентальную диалектику» дает основания говорить об Океана как метафоре чистого разума (ср., например, название второго подраздела Введения в «Трансцендентальную диалектику»: «О чистом разуме как источнике трансцендентальной иллюзии» («Von der reinen Vernunft als dem Sitze des transscendentalen Scheins»)), которое за вычетом прилагательного «трансцендентальной» текстуально совпадает с метафорой из рассматриваемого фрагмента). То есть мы имеем дело с проблемой отношения рассудка и разума и принципами описания этих способностей. В данном случае их описание осуществлено метафорически. Почему

¹ Ричардс А. Философия риторики // Теория метафоры. М., 1990. С. 45.

Кант прибегнул именно к такому способу обобщения и разъяснения сказать трудно, но эффективность и сила этого способа достаточно очевидны.

Место рассматриваемой метафоры в контексте проблематики и содержания «Критики чистого разума» можно определить довольно отчетливо. «Трансцендентальная аналитика» в общем виде показывает невозможность надопытного познания, а «Трансцендентальная диалектика» иллюстрирует уже доказанную тщетность притязаний разума на априорное синтетическое познание, выходящее за пределы опыта¹. Метафора Острова и Океана, таким образом, наглядно противопоставляет прочность категориально-эмпирической основательности рассудка и зыбкость антиномической иллюзорности притязаний разума. Таким образом, так сказать, философская подоплека метафоры вполне прозрачна, если не вдаваться в протекающие из этой метафоры следствия и парадоксы. Но именно эти обстоятельства, а также их общекультурный фон, на наш взгляд, представляют интерес, причем не только философский.

Прежде всего, необходимо обратить внимание на историко-географический контекст метафоры. Известен исключительный интерес Канта к географическим исследованиям. В Кёнигсбергском университете философ сорок лет читал лекции по физической географии. Коль скоро речь у Канта идет обо льдах, мы вправе предположить, что, хоть и подспудно, основой образа являются либо арктические, либо антарктические реалии. Представления об Арктике во второй половине XVIII в., безусловно, не были полными, но они были уже достаточно основательными и свободными от тех ожиданий и надежд, которые были связаны с южными морями. Наиболее значительным путешественником-мореплавателем из современников Канта был, безусловно, Джеймс Кук (1728—1779), об открытиях которого Кант отлично знал. Кука философ упоминает, например, в своей работе «Антропология с прагматической точки зрения» (1798). А с Георгом Форстером (1754—1794), автором знаменитой книги «Путешествие вокруг света» (1777), посвященной второй кругосветной экспедиции Кука 1772—1775 гг., Кант полемизирует по вопросу о понятии и происхождении

¹ *Васильев В. В.* Подвалы кантовской метафизики. М., 1998. С. 150.

человеческих рас. С именем Джеймса Кука, стоит заметить, связано важное обстоятельство из истории географической науки, имеющее прямое, на наш взгляд, отношение к рассматриваемой метафоре. Вплоть до экспедиций Кука, еще с начала эпохи географических открытий, существовала легенда о некой «terra australis» или южной земле. И только Куком по результатам его первой экспедиции 1768—1771 гг. было доказано, что южной землей является материк, открытый Виллемом Янсзоном в 1606 г. и названный позднее Австралией. Вторая же экспедиция Кука, которой и была посвящена книга Георга Форстера, окончательно разуверила европейцев, что на юге могут быть еще какие-то земли, которые можно будет открыть. Кука остановили льды, окружающие Антарктику, и хотя его корабли обогнули весь материк и несколько раз пересекали Южный Полярный круг, но берегов достичь так и не смогли. В своих дневниках мореплаватель писал, в частности, 6 февраля 1775 г.:

«Земли, которые могут находиться на юге, никогда не будут исследованы... Густые туманы, снежные бури, сильная стужа и другие опасные для плавания препятствия неизбежны в этих водах. И эти трудности еще более возрастают, вследствие ужасающего вида страны. Эта страна обречена природой на вечный холод»¹.

После путешествия Кука несколько десятков лет больше не предпринималось никаких попыток исследовать эти территории вечных льдов, хотя в период с 1800 по 1810 гг. англичанам удается открыть еще несколько островов в субантарктической полосе Южного океана.

Таким образом, в то время, когда Кант писал свою «Критику чистого разума», научной новостью и установленным фактом было то, что граница южных морей — это царство ужасающих непроходимых льдов и густых туманов — область исследованию недоступная и, более того, для исследования бесперспективная. Этот образ Антарктики довольно точно совпадает с кантовским образом Океана, являющегося средоточием иллю-

¹ Цит. по: *Трешников А. Ф.* История открытия и исследования Антарктиды. М., 1967. С. 17.

зий, «где туманы и льды, готовые вот-вот растаять, кажутся новыми странами». Если принять это сопоставление, то «область чистого рассудка» — это известная и описанная ко времени Канта земля, а туманная и льдистая область южных морей — океан чистого разума. Длившиеся более двух столетий грёзы о южной земле, сродни, таким образом, философской мечте обрести в области разума непротиворечивые основания. И Кант, подобно Куку, исследовав границы досягаемости рассудка, предостерегает от дальнейших бесплодных поисков в этом мире ледяных миражей и холодных иллюзий.

Хотя существование шестого материка — Антарктиды — было доказано в ходе экспедиции Ф. Ф. Беллинсгаузена и М. П. Лазарева 1816—1821 гг., миф о южных морях достигает поистине фантазмагорического величия в единственном законченном романе Эдгара Аллана По «Повесть о приключениях Артура Гордона Пима» (1838). Этот факт, относящийся к позднему по отношению к «Критике чистого разума» времени, упоминается здесь как удивительно яркое художественное раскрытие кантовской метафоры. Герой «Повести...» оказывается на судне, преодолевшем ледяные препятствия и оказавшемся вблизи Южного полюса, где обнаруживается остров, населенный абсолютно черными людьми, а дальнейшее путешествие приводит немногих выживших в просторы грандиозной белизны. Завершается текст следующим образом:

«Мы мчимся прямо в обволакивающую мир белизну, перед нами разверзается бездна, будто приглашая нас в свои объятия. И в этот момент нам преграждает путь поднявшаяся из моря высокая, гораздо выше любого обитателя нашей планеты, человеческая фигура в саване. И кожа ее белее белого»¹.

Хорхе Луис Борхес истолковывает этот сюжет как метафору посмертного угасания сознания рассказчика, что в контексте кантовского образа из «Критики чистого разума» предстает как путешествие к пределам и за пределы чистого разума. Стоит напомнить об одном из возможных смыслов, проистекающих из кантовской критики познавательных способностей: антиномичность устремлений разума, не имеющая разрешения в его

¹ Пер. Г. Злобина.

собственных пределах, вероятно, открыта для иных возможных форм опыта (ср.: «...идеал чистого разума есть предмет трансцендентальной теологии»¹).

Сопоставление кантовской метафоры с сюжетом Эдгара По свидетельствует, естественно, скорее не об интертекстуальных связях, а об универсальном характере мифологии стихий, об аванюре утраты твердой почвы под ногами в погоне за неизбежными, но тщетными иллюзиями разума. В этой же плоскости следует отметить и интонацию предупреждения, адресованного разуму на излете эпохи Просвещения. У Канта речь идет об иллюзорности трансцендентальных суждений, при этом он отмечает, что мы имеем здесь дело с «естественной и неизбежной иллюзией, которая, опираясь сама на субъективные основания, выдаёт их за объективные...»² Самым фундаментальным из трансцендентальных суждений является суждение о существовании Бога, которому и посвящен основной объем «Трансцендентальной диалектики». Общим выводом из этих размышлений является положение:

«Высочайшее существо остается для чисто спекулятивного применения разума только идеалом, однако безукоризненным идеалом, понятием, которое завершает и увенчивает всё человеческое знание, и объективная реальность которого этим путем, правда, не может быть доказана, но и не может быть также опровергнута»³.

То есть иллюзия оказывается не только неустранимой, но и необходимой. Уместно здесь вспомнить известное положение Канта о том, что ему «пришлось ограничить знание, чтобы освободить место вере» («Ich mußte also das Wissen aufheben, um zum Glauben Platz zu bekommen»)⁴, высказанное им в предисловии ко второму изданию «Критики чистого разума». Метафорически это может быть выражено примерно так: мы остаемся на твердой земле, пусть и окруженной океаном иллюзий, ибо именно здесь мы «сеем надеяться». В гносеологию, таким

¹ Кант И. Критика чистого разума / Пер. с нем. Н. О. Лосского с вариантами перевода на рус. и европ. языки. М., 1999. С. 458.

² Там же. С. 287.

³ Там же. С. 495.

⁴ Там же. С. 43.

образом, радикально вторгается этико-экзистенциальный смысл. В эпоху, когда мир окончательно перестает быть домашним окоёмом, а исследовательскую жажду открытий всё сложнее удовлетворять, Кант ведет речь об ограничении притязаний сферой актуальных владений и в эпоху колониальных империй ставит вопрос о нашем праве на эти владения. Кроме мира, совпадающего с границами и возможностями нашего рассудка, определенного как таковой в опыте его единства, нет иной почвы, на которой мы могли бы обосноваться.

Еще один вопрос, поднимаемый рассматриваемой метафорой — это вопрос о праве нашего владения областью рассудка: «...и еще нам нужно узнать, по какому праву владеем мы этой землей и можем ли считать себя гарантированными от всяких враждебных притязаний» («...auf dem wir uns anbauen könnten, zweitens, unter welchem Titel wir denn selbst dieses Land besitzen und uns wider alle feindselige Ansprüche gesichert halten können»). Терминология этой части текста отсылает нас к, скажем так, политико-правовому аспекту метафоры.

Важно отметить, прежде всего, что в рассматриваемой метафоре, во-первых, «право владения» определяется номинативно, то есть посредством понятия «*der Titel*», прямое значение которого — «название, звание, заголовок, титул», а во-вторых, устанавливается соответствие основоположений рассудка (и его правил) и права территориального суверенитета.

Карл Шмитт, размышляя о праве как единстве порядка и локализации, пишет:

«...земля тройким образом связана с правом. Она хранит его в себе как награду за труд; она обнаруживает его на своей поверхности как четкую границу; и она несет его на себе, как публичный знак порядка. Право восходит к земле и связано с землей»¹.

Кроме того, Шмитт пишет и о месте Канта в понимании этого отношения:

«Кант в своем учении о праве, <...> в своих философских принципах исходит из того, что всякая собственность и всякий

¹ Шмитт К. Номос Земли в праве народов / Пер. с нем. СПб., 2008. С. 9.

правовой порядок обусловлены почвой и ведут свое происхождение от первоначального приобретения участка почвы общей земли. Кант буквально говорит следующее: “Первым приобретением не может быть ни что иное, кроме приобретения участка земли”. Этот, как он его называет, “закон, выделяющий каждому мое и твое на участке земли”, естественно, не является позитивным законом в смысле позднейших государственных кодификаций или будущих юридических систем, оформляющих то или иное государственное устройство; он был и остается подлинным ядром одного совершенно конкретного исторического и политического события, а именно захвата земель. Таким образом, в начале истории каждого ставшего оседлым народа, каждого общественного устройства и каждой империи находится протекающий в той или иной форме конститутивный процесс захвата земель. Это относится и к началу любой исторической эпохи¹.

Необходимо заметить, что Шмитт, истолковывая сущность номоса как «закона разделения того, что находится на земле, на мое и твое» (Кант), использует английское понятие «radical title». Подчеркнем, что речь идет о фундаментальном категориально-символическом, номинативном различении как основе любых дальнейших установлений. Механизмы рассудка конституируют истину (правду) посредством категориального установления опыта (права), но это возможно единственно в границах определенной территориальности, «питающей» и «единящей» структуры различения.

Подводя итог разрозненным и довольно прозрачным географическим и политико-правовым намекам, выскажем идею, которая подвигла нас к этому краткому разбирательству. В классическую эпоху, завершающуюся, в частности, у Канта, именно прочное основание было верховным приоритетом. Тогда же захват и дележ земель был обычной практикой расширения и развития. Новая эпоха, наступившая вследствие промышленного переворота, привела к фундаментальной переориентации — к захвату и дележу морей, а затем и воздушного пространства. Рациональность индустриализирующегося сознания перешла к освоению пустот и миражей. Гегель писал по этому поводу: «Подобно тому, как условием принципа семейной жизни является земля, твердая основа и *почва*, для про-

¹ Там же. С. 17.

мышленности животворящей и выводящей ее вовне природной стихией является море»¹. Жизнь и мысль Канта пришлись на порубежную эпоху, жившую еще старой надеждой на основание, но прозревавшую уже отчуждение в новых горизонтах рациональности. У Канта эти горизонты хоть и мыслятся как неизбежность разума, но мышление актуальной антиномичности призывается в качестве противоядия от иллюзий. Забвение критичности в постклассическую эпоху приведет к гипертрофии симуляции и виртуальности.

¹ Гегель Г. В. Ф. *Философия права*. М., 1990. С. 272.

А. А. Чуркин
(*Санкт-Петербург*)
«ПРАВОСЛАВНЫЙ МОНТЕНЬ» —
СВЯТИТЕЛЬ ИГНАТИЙ (БРЯНЧАНИНОВ):
СКЕПТИЧЕСКИЙ ФИДЕИЗМ
И СВЯТООТЕЧЕСКАЯ ТРАДИЦИЯ

Предлагая свою статью на тему того, какие формы может приобретать скептическое мышление в религиозной литературе, я был бы неправ, если бы не подверг сомнению сравнение, вынесенное мною в заглавие. Между Монтенем и свт. Игнатием (Брянчаниновым) нет формальных связей. Свт. Игнатий был воспитан на французской литературе: в библиотеке его отца было несколько сотен томов на французском языке. В самых неожиданных местах он цитирует мадам Де Севинье, Расина, Шатобриана или Ламенне, но Монтеня он не упоминает нигде. Он называет свой главный труд «опытами», но тут же в примечаниях настаивает, что образцом для подражания ему служит св. Иоанн Дамаскин (I, 75)¹. Вот почему в данной статье не будет прямых текстуальных параллелей между Монтенем и свт. Игнатием, хотя схожие места в их произведениях найти не трудно.

Существует проблема того, как скептическое мышление проявляется в литературе, какие художественные формы и приемы подходят для адекватной проекции гносеологических категорий на область эстетическую. На нее указал еще А. Ф. Лосев в своей «Истории античной эстетики», когда сетовал, что «самая постановка вопроса о соотношении скептицизма с эстетикой может показаться многим странной, непонятной и даже мало уместной»². Обычно в скептицизме подчеркивается идея критичного отношения к авторитетам и собственному мнению. Это оттесняет на второй план другое его качест-

¹ Здесь и далее тексты свт. Игнатия цит. по изданию: Полн. собр. творений святителя Игнатия Брянчанинова: В 8 т. М., 2002—2007 (римская цифра указывает том, арабская — страницу).

² Лосев А. Ф. История античной эстетики. Ранний эллинизм. М., 2000. С. 378.

во: то, что по природе своей скептическое мышление иррелевантно, стремится к объективации индивидуального опыта здесь и сейчас. Монтень прекрасно сформулировал это: «...я не могу поручиться за достоверность моих познаний и в лучшем случае могу лишь определить, каковы их пределы в данный момент»¹.

Литература, в свою очередь, не существует вне собственного контекста, вне традиции: «*vita brevis, ars longa*». Именно на диалектическом взаимодействии ограниченного и субъективного личного опыта и литературы в ее высших образцах, на их конфликте и синтезе строится художественный мир скептического текста. Не даром собрание цитат и анекдотов из классиков, в сочетании с относительно богатым опытом провинциального чиновника, дало эффект уникального эстетического резонанса:

«...Пусть судят на основании того, что я заимствую у других, сумел ли я выбрать то, что повышает ценность моего изложения. Они все [заимствования] принадлежат столь выдающимся и древним авторам, что сами говорят за себя. Я иногда намеренно не называю источник тех соображений и доводов, которые я переношу в мое изложение и смешиваю с моими мыслями. Я хочу, чтобы они в моем лице поднимали на смех Плутарха или обрушивались на Сенеку»².

Эти слова Монтеня показывают суть скептического метода в приложении к литературе: чтоб оценить мысль саму по себе, иррелевантно, здесь и сейчас, необходимо принудить читателя оценивать не автора, а идею.

Динамика личного опыта и литературной традиции является определяющей художественной чертой творчества свт. Игнатия (Брянчанинова). То, что она проявилась в творчестве писателя духовного отнюдь не случайно. Российская империя первой половины XIX в. была государством сословным; при этом «образованные» сословия, дворянство и духовенство, были замкнутыми в себе сообществами, внутри которых сформиро-

¹ Монтень М. Опыты. М.; Л., 1958. Кн. 2. С. 94.

² Там же С. 94—95.

валась своя собственная культура¹. Эстетические принципы этих культур были принципиально различны. Если для светской литературы особую важность имеет авторская индивидуальность и субъективность восприятия, то духовная — в то время все еще жила по законам морально-риторической системы, с ее установкой на традиционализм. Уникальность судьбы и творческого наследия свт. Игнатия определяется тем, что он в равной степени принадлежал обоим культурам одновременно.

Молодым человеком свт. Игнатий поступил в Инженерное училище, стал пансионером будущего императора Николая I, но отказался от военной карьеры и принял монашество. В своих воспоминаниях «Плачь мой» он описал драматичную историю этого своего выбора. Его мучила проблема относительности и ограниченности знания. Свт. Игнатий последовательно описывает свои поиски истины в светских науках, в разных вероисповеданиях и философии. Эти поиски проникнуты чувством настоящего экзистенциального отчаяния, которое он описывает в таких словах:

«Если все время земной жизни употреблю для снискания знаний, оканчивающихся с жизнью земною: что возьму с собою за пределы грубого вещества?.. Науки! Дайте мне, если можете дать, что-либо вечное, положительное, дайте мне ничем неотъемлемое и верное, достойное назваться собственностью человека!» — Науки молчали. Ах! в каком тяжком недоумении плавала душа моя! как она томилась ужасно! какие на нее восставали волны сомнений, рождавшиеся от недоверчивости к себе, от недоверчивости ко всему, что шумело, вопияло вокруг меня, — от незнания, невидения истинь» (I, 519).

Истину юный Дмитрий Брянчанинов обретает в произведениях православных святых отцов. Однако разочарование в научном и философском знании не переросло у свт. Игнатия в его отрицание: отдавая приоритет вере как способу познания истины, он высоко ценил разнообразие методов изучения окружающего мира. Так сложилась мировоззренческая позиция свт. Игнатия — скептический фидеизм, — характерная для его

¹ *Мионов Б. Н.* Социальная история России периода империи (XVIII — начала XX в.) СПб., 2000. Т. 1. С. 82—110 и далее.

главных произведений: «Слово о смерти» и «Аскетические опыты».

Ключевой проблемой скептического фидеизма является взаимоотношение разума и веры, естественных форм познания, через индивидуальный опыт, науку, искусство, и сверхъестественного, через божественное откровение. Поиску баланса между ними посвящена и самая обширная из глав «Опытов» Монтеня «Апология Раймунда Сабундского», в которой он писал так:

«Разумеется, возвышенные тайны нашей религии познаются глубоко и подлинно только верой, но это отнюдь не значит, что не было бы делом весьма похвальным и прекрасным поставить на службу нашей религии естественные и человеческие орудия познания, которыми наделил нас Бог. Нет дела и намерения более достойного христианина, чем стараться всеми своими силами и знаниями украсить, расширить и углубить истину своей религии»¹.

Однако скептический фидеизм характерен тем, что он не только утверждает приоритет веры, не только стремится подтвердить ее средствами человеческого разума, но еще и критически относится к возможностям человека эту веру усвоить себе в полной мере. Человек — существо несовершенное: разум его ограничен, он движим страстями — все эти недостатки, по мнению свт. Игнатия, являются проявлением «духовной прелести». Это понятие, имевшее в святоотеческой письменности узкое применение, приобретает в его системе универсальный характер. Оно обозначает состояние экзистенциального самообмана, свойственное каждому человеку в отдельности и всему человечеству в целом. Оно подрывает основы эмпирического познания мира, порождает разнообразные психологические и общественные конфликты:

«Прелесть действует первоначально на образ мыслей; будучи принята и извратив образ мыслей, она немедленно сообщается сердцу, извращает сердечные ощущения; овладев сущностью человека, она разливается на всю деятельность его, отравляет самое тело, как неразрывно связанное Творцом с душою» (I, 214).

¹ Монтень М. Указ. соч. С. 130.

Признание ограниченности возможностей рационального мышления определяет невозможность полноценного постижения и себя, и Бога: оно сказывается на всех формах познания и творчества: на науке, философии, искусстве, литературе и богословии.

Если рационализм не может предоставить достоверного знания, то сенсуализм, чувственное познание, по мнению свт. Игнатия, — еще более зыбкая основа для этого. Критикуя католический мистицизм в «Аскетических опытах» или картезианство в «Слове о смерти», свт. Игнатий настаивает на принципиальном различии понятий духовного и душевного. Дух нематериален, этим он принципиально отличается от души. Духовные явления не подвластны чувственному восприятию, попытки увязать их с эмоциональной сферой человеческой, психологизировать, также ведут к прелести.

Казалось бы, здесь можно было поставить точку — любая форма познания потенциально ошибочна, а мир и тем более Бог непознаваем. Античная философия в этом случае предлагала путь воздержания от всякого суждения и стремление к полному бесстрастию «атараксии». В новое время на основе этого положения возникли разные формы идеализма и солипсизма. Тем не менее, воздерживаться от суждения легко, если ты молчишь; но как только скептические идеи оказываются изложенными на бумаге, у автора возникает естественное искушение рассказать о них красиво, — гносеология сталкивается с эстетикой. Так появляется ловушка, о которой говорил А.Ф. Лосев и в которую попали и Монтень, и свт. Игнатий.

Творчество требует саморефлексии: свт. Игнатий много размышлял о том, что литература, посвященная духовной проблематике, должна иметь свою особую художественную форму. «Аскетические опыты» содержат в себе многочисленные эксперименты в области стиля и жанров: проповедь, патерик и катехизис превращаются им в эссе, элегию и повесть¹. Главной же чертой духовной литературы, по мнению свт. Игнатия, должна быть универсальность, образец которой он видел в византийской святоотеческой письменности:

¹ См.: *Гладкова Е. В.* Духовная проза 1830—1870-х годов // Христианство и русская литература. Сб. 5. СПб., 2006. С. 195—197.

«Что прежде всего поразило меня в писаниях Отцов Православной Церкви? — Это их согласие, согласие чудное, величественное. Оснадцать веков, в устах их, свидетельствуют единогласно единое учение, учение Божественное! Когда в осеннюю ясную ночь гляжу на чистое небо, усеянное бесчисленными звездами, столь различных размеров, испускающими единый свет, тогда говорю себе: таковы писания Отцов» (I, 519).

Скептицизм свт. Игнатия зрел на почве неудовлетворенности современной ему церковной жизнью. Русское монашество того времени переживало глубокий кризис: монастырский образ жизни был ориентирован на формы внешнего благочестия, связи его с византийской традицией были прерваны. Академическое богословие шло в фарватере западной мысли: схоластическое по форме, оно не ставило перед собой цели практического применения и все больше смыкалось с гуманитарной наукой историко-филологического цикла. Критикуя эти тенденции, свт. Игнатий выработал свою собственную систему, альтернативную по отношению к доминирующей. Он так писал об этом в одном из писем к своему другу о. Михаилу Чихачеву:

«Относительно моих сочинений тебе известно, что я писал их для себя и для коротких, немногих знакомых моих, из настроения, полученного и усвоенного монастырской жизнью. Неудивительно, что это настроение в некоторых оттенках представляется отделяющимся от настроения благочестивых иноков, даже святых, но заимствовавших свое настроение в духовных училищах. Мои сочинения, несмотря на многие их недостатки в духовном и ученом отношениях, иного характера. Я полагаю необходимым сохранить этот характер и не перекраивать их на Академический образец» (VIII, 554).

Свт. Игнатий считается «строгим ревнителем аскетической традиции»¹. Однако не менее важна для него идея значимости личного духовного опыта: только в нем традиция оживает, только объективированное в аскетической практике богословское знание обретает смысл. В этом отношении, как ни странно, именно скептический подход оказывается исключительно полезным. Индивидуальный опыт, когда он существует в иррелевантной форме — потенциально ошибочен. На индивиду-

¹ *Флоровский прот. Г.* Пути русского богословия. Киев, 1991. С. 393.

альный опыт, накопленный литературой, наукой, философией, богословием, — сам по себе бесплоден. Но когда скептик растворяет свой личный опыт в универсальном, он обретает жизнь, насыщается дополнительными, а зачастую и новыми смыслами, гносеология резонирует с эстетикой, рациональное познание обогащается за счет художественного.

Свт. Игнатий — писатель одной темы; монашеская жизнь, внутренний мир инока были исследованы им со всех возможных сторон. От предшественников, писателей-аскетов византийской эпохи, его отделял период в несколько столетий, но как автор, живущий в эпоху уже новоевропейской литературы, он искал новых форм для выражения своего опыта. В предисловии к «Аскетическим опытам» он писал:

«Читатель, знакомый с преданием Православной Восточной Церкви, легко усмотрит, что в предлагаемых его вниманию Опытах изложено учение святых Отцов — о науке из наук, монашестве, примененные к требованиям современности. Главная черта, которую отличается деятельность древнего монашества от деятельности новейшего, заключается в том, что монашествующие первых веков христианства были руководимы боговдохновенными наставниками, а ныне монашествующие должны наиболее руководиться Священным Писанием и писаниями Отческими по причине крайнего оскудения живых сосудов божественной благодати» (I, 75).

Итак, по мнению свт. Игнатия, его «Опыты» являются свидетельством процесса ломки способа передачи традиции, перехода ее от непосредственной к опосредованной, от устной — к письменной. В какой-то мере это сравнимо с переходом от фольклора к литературе: опыт передается не напрямую от сказителя к слушателю, от старца к ученику, а опосредованно: от автора через книгу к читателю. Это мнение свт. Игнатия до сих пор оспаривается ссылкой на пример и авторитет оптинских старцев. Однако с него начинается поиск синтеза святоотеческой византийской и современной литературной традиций.

Русские духовные писатели первой половины XIX в. избегали прямого цитирования: ни в проповедях св. Филарета Московского, ни в трактатах св. Феофана Затворника мы почти не увидим прямых ссылок на святых отцов-аскетов. Это не удивительно: школьное богословие абстрактно, оно было методологически ориентировано на науку с философией и стремилось

сводить к минимуму все, что могло расцениваться как субъективное восприятие. В текстах же свт. Игнатия, наоборот, почти в каждой главе мы увидим множество прямых и косвенных ссылок на византийскую монашескую письменность: патерики, жития — все они являются органичной частью текста и выполняют самые разнообразные функции, в том числе и художественные. Они настолько органично инкорпорированы в авторский текст, что как, правило, не замечаешь перехода к ним.

Скептический разум, ставя под сомнение собственную способность к познанию, нуждается во внешнем ориентире, с которым можно соотносить свой личный опыт. Зачастую такой ориентир становится образцом для подражания. Примеры из классической литературы и истории играют важную роль в «Опытах» Монтеня, как писал об этом Жан Старобинский:

«Подражание примеру — это мнимость, но мнимость, нацеленная на самоопределение “я”. Это роль, но такая роль, которую мы должны сделать нашей сутью, проникшись ее законом. Мы без остатка отдаемся формирующей силе примера. Пример дарует нам четкий рисунок и твердость, однако на первый взгляд отнимает у нас непосредственность или принуждает подавлять ее. Но вскоре, поглотив нас целиком, он сольется с нашим существованием»¹.

Итак, цель примера не подавить индивидуальность, а структурировать процесс ее самообъективации. Сменив античных авторов и героев на святых отцов византийской эпохи, мы сможем продолжить эту цитату уже словами свт. Игнатия:

«Беседа и общество ближних очень действует на человека. Беседа и знакомство с ученым сообщает много сведений, с поэтом — много возвышенных мыслей и чувствований, с путешественником много познаний о странах, о нравах и обычаях народных. Очевидно: беседа и знакомство со святыми сообщают святость. Усвой себе мысли и дух святых Отцов чтением их писаний. Святые Отцы достигли цели: спасения. И ты достигнешь этой цели по естественному ходу вещей. Как единомысленный и единоплеменный святым Отцам, ты спасешься» (I, 103).

¹ *Старобинский Ж.* Поэзия и знание. История литературы и культуры: В 2 т. М., 2002. Т. 2. С. 30.

Подражание правильным образцам — широко распространенный этический прием: вся духовная литература проникнута идеей подражания Христу и святым¹, светская гуманистическая этика на протяжении веков культивировала свои образы героев для подражания. В этом контексте собственно скептический подход возникает, когда внимание акцентируется не на самом объекте подражания, а на дистанции, отделяющей от него. Показательна в этом отношении критика свт. Игнатием книги «О подражании Христу» Фомы Кемпийского:

«Недостойн Господа, недостойн подражания тот, кто весь в сквернах и нечистотах, а глупым, гордостным, мечтательным мнением думает быть в объятиях Пречистого, Пресвятого Господа, думает иметь Его в себе и с Ним беседовать, как с другом» (I, 112).

Стремление к совершенству необходимо, этому учат отцы, достижение совершенства возможно, доказательство этому святость отцов. Однако, как только эти истины перестают быть литературной абстракцией и прилагаются к конкретной жизни, то оказывается, что христианский аскет не имеет права считать себя достигшим своей цели, — вот парадокс скептического фидеизма.

Любой опыт бывает не только позитивным, но и негативным; и именно последний для скептика является наиболее продуктивным. Житийная литература ориентирована преимущественно на положительные примеры, ведь изначальная ее цель — прославление святого, но существует жанр, в котором на первый план выходит идея разнообразия аскетического опыта, — это патерик. Многие патериковые истории, по сути дела, представляют собой литературные анекдоты: назидательность в них зачастую соседствует с остроумием. На протяжении многих лет свт. Игнатий собирал подобные тексты, переводил их с греческого и латыни, формируя свой собственный патерик, названный им «Отечник». Следы этой его работы в

¹ «Идея подражания образу — одна из руководящих церковных идей, и чрезвычайно существенно, что образец этот в его таинственной божественной сущности и в высшей степени определен, и неопределим, во всем проявляется, но трансцендентен реальности...» (*Виралайнен М. Н.* Речь и молчание. Сюжеты и мифы русской словесности. СПб., 2003. С. 27).

форме цитат и примеров разбросаны и по «Аскетическим опытам».

Свт. Игнатий — писатель, вкусы которого формировались в допушкинскую эпоху. Во многих его текстах отчетливо проглядывают приемы школьной риторики: раскрытие темы, развертывание аргументации часто им выстраивается по классической схеме хрии (вступление, причина, противоположение, подобие, пример, свидетельство, заключение). Патериковым историям уделено в этой схеме конкретное место: предшествующее заключению. Помещаемые там подобию и свидетельства не просто иллюстрируют абстрактные богословские рассуждения: они открывают дверь для проникновения в текст непосредственного авторского опыта. В этих разделах начинают появляться истории из жизни современников, яркие, иногда анекдотичные. К примеру, описывая свою беседу с афонским монахом, находящимся в прелести, свт. Игнатий приводит такой диалог:

«При продолжении беседы говорю ему: «Смотри, старец! будешь жить в Петербурге, — никак не квартируй в верхнем этаже; квартируй непременно в нижнем». — «Отчего так?» возразил Афонец. «Оттого, — отвечал я, — что если вздумается Ангелам, внезапно восхитив тебя, перенести из Петербурга в Афон, и они понесут из верхнего этажа да уронят, то убьешься до смерти; если же понесут из нижнего и уронят, то только ушибешься». — «Представь себе, — отвечал Афонец, сколько уже раз, когда я стоял на молитве, приходила мне живая мысль, что Ангелы восхитят меня и поставят на Афоне!» (I, 223).

Так обновляется старая риторическая форма: так с анекдотом в богословский текст приходит беллетристика.

Скептическая мысль в литературе может облекаться в разные художественные формы. В данной статье был затронут лишь один аспект проблемы того, как автор, критично относящийся к возможностям разума, ищет в классической традиции опору и примеры для передачи своего индивидуального опыта. «Опыт» Монтеня указали один из наиболее продуктивных направлений этого поиска. В свою очередь, свт. Игнатий (Брянчанинов) выработал собственную систему, в которой современная ему монашеская жизнь преломлялась в призме святоотеческой аскетической традиции. Этим определяется его значение для русской литературы, причем не только духовной ее части, но и в целом.

И. Б. Сазеева

(Арзамас)

АБСУРД И РАЗУМ: АЛЬБЕР КАМЮ О РАЦИОНАЛЬНОМ И ИРРАЦИОНАЛЬНОМ

Разум, являясь одним из сущностных свойств человека, позволяет систематизировать наше видение мира. Если страх и экстаз, рассматривавшиеся на предыдущих Апрельских конференциях, — полюсы высочайшего эмоционального напряжения человека¹, то разум — способность, позволяющая оценить положение человека по отношению к реальной действительности и определить основные свойства этой действительности. По крайней мере, так полагала классическая философия: «Разум — философская категория, выражающая высший тип мыслительной деятельности, противопоставляемая рассудку»². Классическая философия зачастую просто сводит сознание человека к разуму, считая рациональное познание основной его задачей. При этом сознание человека должно быть очищено от всех «заблуждений», мешающих объективному познанию мира. Познание, следовательно, становится объективным отражением действительности.

Постклассическая философия, как и постклассическая литература, характеризуется скептическим отношением к разуму. Сам процесс познания подвергается здесь существенному пересмотру. Знание становится, прежде всего, делом человека, человеческого сознания. Встает вопрос о полном восприятии мира, синтезе рационального и иррационального, рассудка и интуиции, научного и ненаучных форм знания. Знание определяется не только как информация об окружающем мире и человеке, но как итог познавательной деятельности, «откладывающийся в человеческой культуре и создающий ориенти-

¹ См.: Сорочан А. Ю. 1) Дискурсы ужасного // Все страхи мира: Horror в литературе и искусстве: Сб. статей. СПб.; Тверь, 2015. С. 54—20; 2) Волшебное стекло экстаза // Все восторги мира: Экстаз в литературе и искусстве: Сб. статей. СПб.; Тверь, 2015. С. 7—14.

² Швырев В. С. Разум // Новая философская энциклопедия: В 4 т. М., 2010. Т. 3. С. 403.

ровочную основу поведения людей»¹. Противоположное понятие — «незнание» характеризуется в данном случае «как некоторая зафиксированная пассивная область, которую предполагается освоить путем перевода в знание»². В отличие от знания, зафиксированного в символах, образах, суждениях, понятиях, теориях, незнание существует в формах задачи, вопроса, проблемы, парадокса, противоречия. Незнание представляет собой динамическую характеристику познавательного процесса. Поскольку незнание не имеет практической значимости, оно обладает своеобразным «бескорыстием» и в силу этого тесно связано с духовным преобразованием и развитием человека.

Недоверие к научному разуму и рационализированной культуре проявляется зачастую в форме полного отрицания его роли и призыва отречься от него.

Представляется, однако, очевидным, что полное отрицание роли разума в жизни человека обедняет наше знание о его сущности. Человек сочетает в себе как иррациональное, так и разумное начала, что нашло, по нашему мнению, достойное отражение в творчестве Альбера Камю (1913—1960) — философа и писателя, считающегося представителем европейского экзистенциализма, который, впрочем, к этому направлению себя не относил.

Как представитель экзистенциализма, на творчество которого повлияли Ф. Ницше, А. Жид, А. Мальро, Л. И. Шестов, Камю исходит из иррациональности мира и, соответственно, человека. Вместе с тем, на его творчестве не могли не сказаться и рационалистические традиции, идущие от Декарта, опосредующие, пожалуй, всю французскую философию. Декарт, в духе современного ему наукоцентризма, видел в разуме сущность человеческого сознания (*cogito ergo sum*). Размышления Камю не были направлены на поиски научной истины. Гносеология для него, как и для любого представителя экзистенциальной философии, не важна сама по себе: экзистенциалист занимается прежде всего антропологией (либо экзистенциаль-

¹ Матюнин Б. Г. Знание и незнание // Современный философский словарь. Лондон; Франкфурт-на-Майне; Париж; Люксембург; Москва; Минск, 1998. С. 299.

² Там же.

ной онтологией, исходящей из человека, идущей от человека к миру). Кроме того, Камю называл себя моралистом, поскольку стремился найти нерелигиозную мораль, связанную с отдельным уникальным человеком, которая могла бы стать полноценной заменой морали христианской. Напряженные нравственные поиски, исходящие из абсурда как связи человека и мира, и, вместе с тем, признание роли разума определяют, по нашему убеждению, то сочетание рационального и иррационального, которое было свойственно и философскому, и литературному творчеству Камю (философскому, конечно, в большей степени)¹.

Философские идеи Камю формулируются в его эссе «Миф о Сизифе» (1942) и «Бунтующий человек» (1951). Кроме того, они выражаются в художественных произведениях — повести «Посторонний» (1942), романе «Чума» (1947) и других.

Изначальное положение человека в мире определяется автором «Мифа о Сизифе» как абсурд. Камю исходит из определения абсурда Паскалем, но рассматривает его по—своему, с нерелигиозных позиций. Это связь между человеком и миром, возникающая, как и у Паскаля, из столкновения «между призывом человека и неразумным молчанием мира»².

Истоками абсурда являются: невозможность уподобить мир человеку; другие люди, также не сводимые к «я» познающего субъекта; попытка структурировать в соответствии с рациональным мышлением отдельные явления мира, а также ощущение смертности и одиночества, приводящие к отчуждению от мира, других людей, самого себя и высших ценностей.

Автор «Мифа о Сизифе» прежде всего обращает внимание на стремление человека уподобить самому себе окружающий мир. Когда этого не получается, человек чувствует себя отчужденным от природы: «Основанием любой красоты служит нечеловеческое. Стоит понять это, и окрестные холмы, мирное

¹ Более подробно наше представление о творчестве А. Камю изложено в монографии: *Сазеева И. Б. Нравственные ценности в философии Альбера Камю*. М., 2008.

² *Камю А. Миф о Сизифе // Камю А. Бунтующий человек. Философия. Политика. Искусство*. М., 1990. С. 38. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте с указанием номера страницы.

небо, кроны деревьев тут же теряют иллюзорный смысл, который мы им придавали...» (30). Природа не приемлет попытки наделить ее чуждым смыслом, сущность мира ускользает от человека в такой ситуации.

Истоком абсурда становятся и другие люди, которые тоже кажутся нам источником нечеловеческого, так как остаются непонятыми до конца: «...другой человек всегда остается <...> непознанным, в нем всегда есть нечто, не сводимое к нашему познанию, ускользающее от него» (29).

Попытка человека представить разрозненные явления мира как нечто целое, рационально структурированное, свести его к системе категорий мышления, тоже ведет к абсурду: «Разум утверждает всеединство, но этим утверждением доказывает существование различия и многообразия, которые пытается преодолеть» (32). Эта несводимость мира к категориям рационального мышления может быть классифицирована как теоретический источник абсурда.

Ощущения смертности, одиночества, неспособности познать мир и других людей приводят, наконец, к неспособности познать себя самого, к кризису идентичности: «Ничем не заполнить пропасти между достоверностью моего существования и содержанием, которое я пытаюсь ей придать. Я навсегда отчужден от самого себя» (33).

Камю и Паскаля роднит признание величия человека, которое заключается в его способности мыслить. У Паскаля находим следующую характеристику человека:

«Человек — всего лишь тростник, слабейшее из творений природы, но он — тростник мыслящий. Чтобы его уничтожить, вовсе не надо всей Вселенной: достаточно дуновения ветра, капли воды. Но пусть даже его уничтожит Вселенная, человек все равно возвышеннее, чем она, ибо он сознает, что расстается с жизнью и что слабее Вселенной, а она ничего не сознает.

Итак, все наше достоинство — в способности мыслить. Только мысль возносит нас, а не пространство и время, в которых мы — ничто. Постараемся же мыслить достойно: в этом — основа нравственности¹.

¹ Паскаль Б. Мысли / Пер. Э. Линецкой // Ларошфуко Ф. де. Максимумы; Паскаль Б. Мысли; Лабрюйер Ж. де. Характеры. М., 1974. С. 169 (Библиотека всемирной литературы. Т. 142).

Паскаль говорит также о том, что разум — неотъемлемое и важное свойство человека, однако не стоит сводить человека только к разуму: «Две крайности: зачеркивать разум, признавать только разум»¹. То же можно сказать и об отношении к разуму Камю.

Истоки абсурда у Камю сходны с паскалевскими, но, как отмечалось выше, здесь есть существенные отличия. Невозможность познать самого себя, особенно тайну своего рождения и смерти, порождает у Паскаля ощущение трагически неизбежной случайности всей человеческой жизни. Эта невозможность обусловлена первородным грехом, извратившим изначальную сущность человека. В философии Камю природа и человек вообще несводимы к рациональному мышлению, в силу онтологических характеристик человека и мира. Следовательно, здесь нет возможности исправить это положение, тогда как Паскаль находит выход в обращении к Богу. Как видим, у Паскаля в появлении абсурда есть вина самих людей, первородный грех. У Камю люди не виновны в этом. Поэтому для него неприемлемо обращение к Богу, он считает его «уклонением» от ситуации абсурда. Автор «Мифа о Сизифе» пытается найти в границах абсурда такое поле человеческой деятельности, которое впоследствии позволило бы выйти из абсурда, преодолеть его, исключая при этом возможность экзистенциального скачка в трансцендентную сущность. В самом начале эссе мы читаем: «абсурд, который до сих пор принимался за вывод, берется здесь в качестве исходного пункта» (24).

Абсурд постулируется как фундаментальная характеристика человека и мира, однако, она не очевидна для человека. Чтобы осознать абсурд, необходим толчок. В повседневной жизни таким толчком может послужить скука, которая помогает пробудить сознание (30). В других ситуациях это может быть неординарный, зачастую трагический, поступок (например, убийство араба главным героем повести «Посторонний» Мерсо). Так или иначе, это нечто, что заставляет человека покинуть позицию безвольно плывущего по поверхности событий и осознать абсурдность своего бытия. Это, как правило, непоправимый шаг, подобный грехопадению Адама и Евы.

¹ Там же. С. 156.

Мы видим, что одним из истоков абсурда является попытка разума свести явления мира к своей собственной структуре. Да и остальные истоки абсурда связаны так или иначе с работой разума. То, что не может быть понято, вызывает у человека отчуждение от природного и социального мира, от самого себя и от высших ценностей, которые теряют свое значение после объявленной Ницше смерти Бога.

Камю, как уже указывалось, не просто констатирует наличие абсурда в отношениях «человек—мир»; он пытается найти выход из абсурда. Выход из безвыходного положения, который может быть найден лишь при помощи работы сознания, то есть, в конечном счете, разума.

Вообще пробуждение сознания — это значительный шаг вперед, означающий первую победу духа над плотью, которой свойственно только жить и которая способна деформировать мышление: «Мы привыкаем жить задолго до того, как привыкаем мыслить» (27).

Итак, бездумная жизнь плоти, влекущая человека по поверхности бытия, может быть осознана через это пробуждение сознания. А то, что осознано, может быть побеждено: «сокрушающие нас истины отступают, как только мы распознаем их» (91). Осознание и ясность, достигаемые при помощи работы разума, — мыслительные по своей сути операции, помогающие человеку бороться против абсурда.

Уже здесь в полной мере проявляется своеобразие метода Камю: избирая основанием своей философии иррациональную ситуацию абсурда, он придает понятию абсурда значение картезианского сомнения. Он поверяет абсурдом и выработанной исходя из него своеобразной «абсурдной логикой» («logique absurde») все существующее в поисках первоначальных очевидностей, каковыми являются наличие мира и человеческого сознания, а затем ведет поиск следствий из этих очевидных посылок.

«Абсурдная логика», естественно, не является строго рациональной, но, тем не менее, ей нельзя отказать в своеобразной последовательности. Она призвана упорядочить иррациональную стихию абсурда.

Итак, Камю по-картезиански ищет первые очевидности (человек и мир, связанные отношением абсурда), затем постулирует необходимость очищения сознания от всего, что затемняет

эти очевидности: от мыслей о прошлом и будущем, от любых сверхъестественных представлений (осознание границ человеческого существования в мире).

Поведение человека в абсурде Камю иллюстрирует примерами, образами абсурдных героев (актер, завоеватели из одноименного романа Мальро, Дон Жуан, Сизиф и другие). Очевидно, что герои эссе Камю не аналогичны героям произведений Мальро, Кьеркегора или других авторов. Камю называет героев своего эссе этими именами, но вкладывает в них много своих представлений о тех установках сознания, которые иллюстрирует разные варианты проживания абсурда. Используемое в психологии и феноменологии понятие «установка сознания» Камю использует как характеристику поведения в абсурде, основанного на ясном понимании сущности самой ситуации.

Ориентиром для персонажей абсурда, демонстрирующих соответствующие абсурду установки сознания, и становится «абсурдная логика». Она должна идти от первоначальных очевидностей до конца. При этом проверяется и сама возможность «абсурдной логики» оставаться таковой до конца поисков, то есть конечной цели, каковой для автора является «достижение вселенной абсурда и той установки сознания, которая высвечивает в мире этот неумолимый лик» (29).

Чтобы очистить сознание от всего, что способно затемнить первоначальные очевидности, необходимо, по мысли Камю, избавиться от мыслей о прошлом и будущем, сосредоточившись на проживаемом моменте: «Настоящее – таков идеал абсурдного человека: последовательное прохождение моментов настоящего перед взором неустанно сознательной души» (58).

Сознание, следующее «абсурдной логике», должно четко осознавать свои границы, твердо помня, что бытие ограничено противопоставлением «мир — человек» и никакого трансцендентного бытия не существует: «Абсурд — это ясный разум, осознающий свои пределы» (50). Понятие границ определяет, во-первых, возможное поле действий человека, а во-вторых, намечает определение понятия меры, которое впоследствии станет одним из главных в философии Камю¹.

¹ Границы важны для Камю прежде всего потому, что он исключает всякую трансценденцию. «Абсурдный человек» не должен допускать

Наконец, выполнение всех этих требований предполагает постоянное напряжение воли, поддерживающей ясное осознание, сохраняющее все очевидности, не затемняя их.

Позиция «абсурдного человека», который способен поддерживать ситуацию и следовать «абсурдной логике» — это бунт: «Одной из немногих последовательных философских позиций является бунт, непрерывная конфронтация человека с таящимся в нем мраком» (53).

Наиболее ярко эта позиция изображается в образе Сизифа, героя плодотворного варианта ситуации абсурда, бросающего вызов богам и не оскверняющего себя злом. Сизиф осужден вечно вскатывать свой камень в гору за то, что легкомысленно относился к богам. В тот горький момент, когда камень скатывается вниз, Сизиф осознает абсурдность своего положения, но продолжает свой бесконечный труд. Он спускается «...к страданиям, которым нет конца...», сознательно исключая надежду на будущее, умножая опыт настоящего, то есть, выполняя требования «абсурдной логики». Вместе с дыханием к нему «возвращается сознание, неотвратимое, как его бедствие» (91). Это сознание, становящееся ценностью и превращающее Сизифа в хозяина своей судьбы, позволяет ему возвыситься над самой ситуацией абсурда, стать «выше своей судьбы <...>, тверже своего камня» (там же).

Именно сознание, поддерживаемое напряженным усилием, как первая ценность абсурдной ситуации позволяет Сизифу превратить свое тяжкое страдание в радость, в счастье: «...сокрушающие нас истины отступают, как только мы распознаем их» (92).

В образе Сизифа Камю выражает стремление не искать абсолютов, лежащих вне мира, не делать обобщений, ограничиваясь тяжелой, непосильной работой, оборачивающейся не наказанием, а вызовом богам. Не случайно автор сравнивает положение Сизифа с положением современного пролетария. Сизиф, не имеющий надежды на будущее, странным образом дает нам надежду, что еще не все потеряно. Он ясно осознает

уклонения от ситуации противостояния с миром, каковым, по его мнению, является выход в трансцендентное, «экзистенциальный скачок».

свои пределы, изгоняя из них мысли о богах, превращает свое страдание в счастье и становится хозяином своей судьбы, которая теперь есть дело рук «человека <...>, которое должно решаться среди людей» (там же). Сизиф, по мнению автора, должен быть изображен счастливым.

Сизиф принимает свой удел, борясь с ним, он не совершает никакого насилия, его труд — пример для других людей, его бунт фактически пронизан стремлением к единству с ними. Однако, Сизиф еще одинок.

Дальнейшее развитие понятия бунта Камю происходит в «Бунтующем человеке», где уже бунт, а не абсурд становится эквивалентом картезианского сомнения. Это следующий шаг по пути выхода из ситуации абсурда, после его осознания. Бунт — в некотором смысле систематизирующее понятие, которое ставит цель, ориентир и одновременно является методом поиска новых ценностей и методом философствования. Абсурд есть констатация ситуации, «абсурдная логика» предполагает следование этой ситуации. Бунт позволяет развивать поиски абсурдного человека, ориентировать их, постулируя необходимость не просто бороться против абсурда, но и искать мотивацию этой борьбы, позволяющую выйти за пределы отдельного сознания и найти объединяющие людей ценности.

В «Бунтующем человеке» рассматривается такой бунт, исток которого является солидарность с угнетенными: «Я бунтую, следовательно, мы существуем» (134).

Солидарность, утверждающая человеческое достоинство, служит заменой абсолюта, способной помочь человеку найти нечто, объединяющее всех и каждого и проясняющее как истинное положение человека в абсурдном мире, так и границы возможного поля его деятельности. Следовательно, не предающий своих истоков бунт может помочь людям удовлетворить требование ясности, которое лежало в основе осознания человеком абсурда: «Бунтарский порыв возникает как требование ясности и единства. Самый заурядный бунт парадоксальным образом выражает стремление к порядку» (135).

Отметим возникающую здесь, как и в решении других проблем, свойственную автору диалектику рационального и иррационального. Мотивация бунта, солидарность, спонтанна и интуитивна, стихийна и иррациональна. Однако бунт как эквивалент картезианского сомнения в поисках очевидностей

стремится внести ясность и единство (то есть элементы осознания), объединяющие людей, в хаос угнетения и произвола, нечто рациональное — в иррациональность абсурда. Движение бунта проясняет и конкретизирует понятие солидарности, утверждая достоинство не одиночки, но всех людей.

У истоков бунта стоит конкретная человеческая жизнь, которая ставится на место первостепенной важности. Видение мира, из которого исходит бунт в своих истоках, — любовь к жизни, память о гармонии с ней, стремление эту гармонию восстановить.

Автор «Бунтующего человека» настаивает на том, что борьба против несправедливости не должна становиться борьбой против людей, которые вольно или невольно становятся угнетателями: «Заметим, что восставший раб отрицает господина не в качестве себе подобного человека. Он отрицает его в качестве господина. Раб отрицает, что господин имеет право отрицать его, раба, и требует отмены такого права» (135). Отрицание возможности господства одного человека над другим означает, несомненно, защиту достоинства не только раба, но и господина, ибо сам факт господства над себе подобным унижает достоинство и угнетаемого, и угнетателя. В процессе бунта господин лишается той доли власти, которая отрицает требование раба. Власть господина проявляется как попытка отрицать ту сущность, которая объединяет всех людей и является ценностью, делающей их понятными друг для друга¹: «Восставший требует, чтобы эта ценность была недвусмысленно признана в нем самом, поскольку догадывается или знает, что без этого принципа в мире будут царить произвол и преступление» (135).

Таким образом, признание объединяющей всех людей ценности, которая предполагает утверждение человеческого достоинства, может смягчить или даже вовсе снять то противоречие, которое было одним из источников абсурда — невозможность людей понять друг друга, отчуждение «я» от социального мира. Солидарность, утверждающая человеческое достоинство, служит заменой абсолюта, способной помочь человеку найти нечто, объединяющее всех и каждого и проясняющее как истинное положение человека в абсурдном мире, так и границы

¹ Камю считает, что это солидарность с угнетенными.

возможного поля его деятельности. Следовательно, не предающий своих истоков бунт может помочь людям удовлетворить требование ясности, которое лежало в основе осознания человеком абсурда: «Бунтарский порыв возникает как требование ясности и единства. Самый заурядный бунт парадоксальным образом выражает стремление к порядку» (135).

Таким образом, можно заметить, что для Камю абсурд — не ситуация незнания. Незнание — период существования до абсурда, возможно, гармоничный, но лишенный возможности развития. Это статичное «до-греховное» существование, которое неизбежно должно быть преодолено. Только «падение» в абсурд дает возможность поисков его преодоления. И знание, понимаемое как осознание и поддержание условий абсурдной игры, или игры в абсурд, помогает человеку найти выход из этой невыносимой ситуации.

Условие выхода из абсурда — это его постижение, то есть достижение знания об абсурде. Поскольку абсурд по своей природе иррационален, постичь его при помощи одного рационального мышления невозможно. Более того, абсурд осознается, когда человек пытается свести свое бытие и бытие мира к рациональным построениям, как было уже отмечено выше. Следовательно, метод постижения абсурда не должен быть рациональным. Отсюда — иррациональная «абсурдная логика», которая есть не только и не столько метод мышления, сколько способ действий, позволяющий найти выход из ситуации абсурда. Осознание абсурда — это акт не столько рациональный, сколько интуитивный. Он носит характер откровения, восприятия ситуации не только разумом, но и чувствами, не только осмысления, но и эмоционального освоения. Этот процесс включает в себя и изменение установки сознания, что обеспечивается путем активного включения воли, меняющей отношение человека к ситуации. Именно напряжение воли позволяет переплавить отрицательные, разрушающие и парализующие человека эмоции в созидательные, дающие основу для дальнейших действий. Сизиф выше абсурда, поскольку способен к его осознанию, и поддерживает всеми силами — таковы парадоксальные действия героя, которые становятся единственно адекватными онтологически парадоксальной ситуации абсурда. В философии бунта постижение абсурда становится коллективным, и это дает возможность углубить рас-

познавание сущности абсурда. Очевидно, здесь наличествует есть попытка достичь некоего цельного знания о мире, включающего не только рациональное схематичное его понимание, но и чувственное восприятие.

Подводя итог пониманию абсурда Камю, можно сказать, что он не отрицает рационального в познании, но ставит ему границы. Не являясь сторонником рационализма, он ценит такие рациональные понятия, как напряженная работа сознания, ясность, осознание границ, мера, логика (пусть и абсурдная), четкое понимание времени, количественные характеристики. Однако все эти понятия применяются в ситуации, основания которой принципиально иррациональны. Камю пытается исследовать и изобразить работу разума, рационального мышления, в иррациональной ситуации абсурда, что представляется весьма важным для восстановления доверия к разуму и дает образец выхода из иррациональной ситуации, который лежит на пути ее ясного осознания и движения к солидарности, упорядочивающей хаос разрозненных индивидов.

А. А. Малышев
(*Санкт-Петербург*)
РАЦИОНАЛЬНЫЙ ПОДХОД
КАК ОСНОВА ПОЗНАНИЯ МИРА В СТАТЬЯХ
«ПРИМЕЧАНИЙ К САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИМ
ВЕДОМОСТЯМ»*

«Примечания к Санкт-Петербургским ведомостям» (1728—1742) — первое отечественное научно-популярное издание, рассчитанное на довольно широкий круг читателей, желавших приобрести новые знания об окружающем мире. Изначально задачей «Примечаний» было пояснительное сопровождение газеты «Санкт-Петербургские ведомости», однако уже в 1729 г. «Примечания», статьи для которых писал Г. Ф. Миллер, а затем и другие члены Петербургской академии наук, получили статус полноценного двуязычного (немецко-русского) научно-популярного приложения к «Ведомостям» и обрели свою аудиторию, в том числе и из числа интеллектуальной элиты современников¹.

На протяжении практически всей истории «Примечаний», унаследовавших от Петровской эпохи вектор рационального познания реальности², в них появлялись статьи, направленные на изменение взгляда читателей на окружающий мир (о колдунах и вампирах, о мумиях, о василисках, о костях мамон-

* Исследование осуществлено при финансовой поддержке РГНФ, проект № 14-34-01028 «Культурно-просветительский журналистский дискурс: ценности, коммуникативные интенции и речевые жанры».

¹ Берков П. Н. История русской журналистики XVIII века. М.; Л., 1952. С. 54—72.

² О присутствии в русской культуре первой трети XVIII в. проявлений если не собственно просветительских идей, то, по крайней мере, их истоков см., наприм.: Берков П. Н. Основные вопросы изучения русского просветительства // Проблемы русского Просвещения в литературе XVIII века. М.; Л., 1961. С. 11—14; Серман И. З. Просветительство и русская литература первой половины XVIII века // Там же. С. 32—35. Ср.: Николаев С. И. Литературная культура Петровской эпохи. СПб., 1996. С. 11—30; Панченко А. М. Русская история и культура. СПб., 1999. С. 70—194.

тов, о громах и молниях, о звездах, о кометах, об алхимии и т. д.). Их задачей было, среди прочего, преодоление определенных бытовых религиозных и фольклорных суеверий («секуляризация мысли», по меткому определению С. О. Шмидта). «Примечаниям» как академическому и довольно свободному от церковной цензуры изданию было суждено стать проводником научного аналитического объяснения сложных для понимания и кажущихся потусторонними явлений. Сопоставление статей разного объема и содержания позволило выявить общие принципы в создании подобных текстов.

Каждый познавательный выпуск «Примечаний» представлял собой небольшую лекцию, «прочитанную» в печатном виде и направленную на пробуждение читательской мысли¹. Рассуждая о вреде суеверий, автор одной из статей нарочито упрощенно замечает, что избавившиеся от ложных воззрений и обратившиеся к полезным книгам читатели «спокойнее спать могут, нежели прежде, когда им от ложных мнений происшедший страх того не позволял»². В данном случае мы можем обратить отдельное внимание на употребление вполне современному звучащего сочетания «спокойнее спать могут», придающего высказыванию ироничность и устанавливающего контакт с читателем, который приглашается вместе с автором улыбнуться носителям наивного взгляда на жизнь. В этом контексте особый смысл приобретает ставшая лейтмотивом многих статей «Примечаний» мораль «Лучше, быть уверену о какой-нибудь истине, нежели оставаться в совершенном неведении; лучше последовать здравому рассуждению, нежели отдаваться в суеверие» (1739. С. 117)³.

¹ Об особом влиянии на «Примечания» английских журналов см.: Левин Ю. Д. Английская просветительская журналистика в русской литературе XVIII века // Эпоха Просвещения. Из истории международных связей русской литературы. Л., 1967. С. 17—24.

² Примечания к Санкт-Петербургским ведомостям. СПб., 1734. С. 3—4. Далее ссылки на это издание даются в тексте в скобках с указанием года издания и номера страницы.

³ О практически буквальном «спокойном сне» как итоге «следования здравому рассуждению» см.: Мальшев А. А. Из истории борьбы с суевериями в России XVIII века: статья «О так называемых степенных годах» (1733 г.) // Логический анализ языка. Числовой код в разных языках и культурах. М., 2014. С. 213—221.

Авторы статей не только самостоятельно определяют истинность или ложность различных гипотез и мнений, руководствуясь собственными познаниями и статусом, но и вводят свои рассуждения в контекст интеллектуальной культуры образованного общества, что позволяет им частично снять с себя ответственность за возможную категоричность. Этот эффект нередко создается с помощью регулярного обращения к разуму, в том числе и к разуму читателя, которого как открыто, так и порой неявно приглашают присоединиться к просвещенным людям. Слово *разумный* и его контекстуальный синоним *умный* за счет регулярного повторения входят в число ключевых слов рассматриваемых статей. Аналогичным образом в статьях происходит акцентирование внимания читателя на суеверной природе общественного сознания, для чего авторами используется слово *суеверие*, прямо обозначающее предмет статей, причем в отдельных случаях оно снабжается усиливающим негативную маркированность эпитетом. Встречается в статьях и подчеркивание недостоверности или ложности имеющихся мнений, выражаемое с помощью как отдельных слов, так и словосочетаний: *шарлатанство*, *фальшивый слух*, *голый обман*, *ложное суеверие* и т. д.¹

При объяснении причин возникновения того или иного явления или при упоминании мнений относительно этого явления авторы статей нередко отмечают логическую несостоятельность рассматриваемых теорий и приводимых примеров. Для этого во многих случаях используется семантически усложненное отрицание, основанное на отсылке к незыблемым законам природы и «закону естественному» (в данном случае речь в первую очередь идет о влиянии на авторов «Примечаний» трудов Исаака Ньютона²). «Естественный закон», по мысли авторов «Примечаний», является во многом единственно верным объяснением различных явлений — порой даже более

¹ Мальшев А. А. Лингвостилистические особенности культурно-просветительских журналистских текстов первой половины XVIII века // Медиалингвистика. СПб., 2015. Вып. 3 (9). С. 106—107.

² Об этом см.: Невская Н. И. «Примечания на Ведомости» как научный журнал // Наука и культура России XVIII в. Л., 1984. С. 14; Копелевич Ю. Х. Забытые страницы «Примечаний на Ведомости» // Наука и культура России XVIII в. Л., 1984. С. 45—46, 50.

верным, чем божественный промысел. Приведем некоторые примеры: «хотим мы наперед объявить, что о том вообще сказывается, а потом как о сем по *разумным и естественным основаниям* (здесь и далее курсив в цитатах наш — А.М.) рассуждать надлежит <...> сие обманство не так действительно было, а особливо понеже *само естество с тем не согласуется*» (1731. С. 365); «сие по *закону естественному* невозможно, чтоб петух прямые яйца клал <...> сие невероятно и *самой истине противно, чтоб естество ради василиска превратилось*» (1732. С. 65); «непонятные и по *естественному обращению* невозможные вещи» (1735. С. 193); «тому *натуральным образом* статья весьма нельзя» (1739. С. 109); «рассуждая по *натуральным основаниям* <...> ибо в *натуральном учении* известно» (1739. С. 121); «надлежит сколько можно искать *натуральных причин*, а не все тотчас приписывать тайным и духовным силам» (1739. С. 125) и т. д.

В статье о вампирах (1739) весьма примечательны риторические вопросы, затрагивающие как «естественный закон», так и собственную мыслительную деятельность читателя, основанную на логике: «Теперь спрашиваем мы, надлежит ли сие изъяснять по основаниям *рассудительного натурального учения*, или по мнению тамошних жителей Вампирам приписывать»; «Спрашиваю я, или то *здравому рассуждению* противно, чтоб думать?»; «Для чего ж нам оным *суеверным людям* больше верить нежели *себе самим?*» (1739. С. 117, 122, 130). Особое внимание обратим на второй вопрос, характеризующий мышление как таковое и призывающий читателя стараться мыслить самостоятельно.

В некоторых статьях читатель практически сразу получал объяснение или истолкование ключевой номинации текста в зависимости от присутствия данного слова в лингвокультурном сознании эпохи. Так, в статье о мумиях (1729 г.) приводится этимология слова *мумия*¹: «Сие слово от Персидского языка

¹ По данным «Словаря русского языка XI—XVII вв.», слово *мумия* присутствует в русском языке примерно с конца XVI в. (См.: Словарь русского языка XI—XVII веков. М., 1982. Вып. 9. С. 307); спорадические упоминания различных традиций захоронения к XVIII в. сформировали в русской культуре общие представления о мумиях.

происходит, и в одном языке значит иссохшее мертвое тело, которое некоторым ароматом помазано, и истлеть не может». Кроме того, читателю сообщается, что «оная мумия лежит в гробе <...> понеже мумии почитай всегда в каменных гробех находятся» (1739. С. 89—90). Обратим внимание на слово *гроб*: его употребление имплицитно вводит параллель между рукотворными египетскими мумиями и мощами православных святых, что, в частности, напоминает об антирелигиозных освидетельствованиях мощей в Петровское время¹. Закреплению этой параллели способствуют также сообщение читателю о процедуре бальзамирования («помазывание умерших тел дорогими ароматными мастми»)², которая вела к тому, что «такие мертвые тела на долгое время и вечно без истления бывают», а также внутритекстовое толкование «мумия, или мертвое тело» (1739. С. 91, 100) — по сути, любое достаточно хорошо сохранившееся и источающее ароматы мертвое тело может быть названо мумией, а следовательно, нет оснований полагать, что к мощам святых следует относиться с излишним почтением.

Статья о василисках (1732) так же, как и статья о мумиях, начинается с общего описания этого существа, затем дается этимология слова и излагается восприятие василисков в европейской культуре. Отметим финал статьи: после подробного анализа сущности василисков и невозможности их существования автор заканчивает свои рассуждения фразой «Итак василисков на свету довольно» (1732. С. 72). В данном случае перед нами, конечно, не уступка со стороны автора, все же допускающего существование того, что сам он только что последовательно опровергал, но тонкая ирония, которую создает метафорическая трансформация значения слова *василиск*: само традиционное общественное сознание становится василиском, парализующим мысль людей и замыкающим их жизнь в суеверии.

¹ Богданов К. А. Врачи, пациенты, читатели: Патографические тексты русской культуры XVIII—XIX веков. М., 2005. С. 34—64.

² Мазь 'благовонное масло, мазь' (См.: Словарь русского языка XVIII века. СПб., 2001. Вып. 12. С. 85).

Слово *вампир*, судя по данным «Словаря русского языка XVIII века»¹, впервые встречается в русском языке именно в статье «Примечаний» о вампирах (1739), поэтому неслучайным видится определение значения этого слова в самом начале статьи: «Слово *Вампир* значит на Сербском языке кровопивца, или больше мертвеца, которой, как сказывают, по ночам из могилы выходит, и у людей кровь из тела высасывает». В конце статьи автор дает слову *вампир* повторное определение, исходя из подробного рассмотрения феномена вампиризма и логического низведения вампиров до банального суеверия: «Итак, смотря по натуральным причинам, Вампир есть не что иное, как умершее в горячей болезни тело, которое в согниение не приходит» (1739. С. 105—106, 132). Добавим, что статья о вампирах — самая объемная из рассматриваемых нами, что, очевидно, связано с фактором читательского интереса: мумии примечательны лишь как произведение человеческих рук, василиски явно вымышлены и практически не имеют бытового воплощения в русской культуре, тогда как вампиры теснейшим образом связаны с имеющей глубокие исторические корни общемировой традицией историй о ходячих покойниках.

Отдельного рассмотрения заслуживают статьи о рациональных основаниях восприятия пробуждающих суеверный страх природных явлениях. Как и в случае с «земными» суевериями, источники суеверий небесного происхождения нередко получают понятийное истолкование. В качестве примера приведем определение слова *комета*: «При сем случае намерены мы <...> благочестивого читателя, которому бы таковые необычные видения соблазнию быть могли, из сомнения вывести. Комета есть чрезвычайная звезда на небеси, которая свое собственное движение имеет <...> и токмо в некоторые времена видима бывает. Она является почитай всегда или с кратким или с долгим светлым хвостом» (1728. С. 15); «Кометы не что иное суть, как звезды, которые хотя всегда на небе, однако ж не всегда видимы бывают; а когда они являются, то так же, как и другие звезды, восходят и заходят, но при том, наподобие планет, свое место на небе знатно перемещают, и обыкновенно долгий светлый хвост, такожде часто токмо круглую бороду вокруг около себя имеют» (1733. С. 343) — в каждом случае под-

¹ Словарь русского языка XVIII века. Л., 1985. Вып. 2. С. 212.

черкивается, что комета отличается от неподвижных звезд только перемещением по небосводу, а потому не представляет никакой опасности. Более того, даже если «временем внезапно случилось, что какое несчастливое посещение на земли в то же время приключилось, как комета на небеси видима была» (1728. С. 15), то читателю стоит вспомнить о том, что намного большее количество бедствий — дело рук человеческих. Подобный принцип противопоставления встречается неоднократно: так, комет боятся лишь потому, что они редко появляются, однако «Луны в полном сиянии восходящей ныне никто не ужасается <...> Никто солнечного света не пугается» (1733. С. 347); аналогична и ситуация со свечением Луны и Солнца: «И так изъяснение поля некоторым образом истолковано и показано, что оно свои обыкновенные естественные причины имеет и следовательно так же мало новых и чудесных вещей значить может, как радуга» (1734. С. 19).

Приведенное выше упоминание «благочестивого читателя» неслучайно: авторы «Примечаний» не могли открыто обнаруживать конфронтацию с церковью, вследствие чего некоторые статьи содержат отсылку не только к разуму и законам природы, но и к божественному промыслу, с которым эти законы соотносятся: «Из сего описания, которое в примечаниях знатейших астрономов подтверждается, выразуметь можно, что кометы натуральные от Бога сотворенные твари суть, которым по учреждениям их движения в некоторые времена конечно являться надлежит, и тако оные никоим образом за признаки несчастья какого почтены быть не могут <...> Такожде не могут оные за признаки допущенного от Бога несчастья почтены быть, понеже сие противно мудрости Божией было бы <...> Прочие небесные знаки суть такого ж состояния, понеже все от натуральных резонов происходят» (1728. С. 15—16); «Бог и естество ничего без причины не производят» (1735. С. 138). Однако нельзя не отметить, что однозначного подчинения естества божественной силе не наблюдается: если в начале первой цитаты «натуральные» кометы сотворены Богом, то в ее конце ситуация обратна: небесные знаки происходят от законов природы; во второй же цитате Бог и естество представлены, насколько мы можем судить, как равнозначные сущности.

Схожим образом авторы «Примечаний» стремились сохранить поддержку со стороны высшего света. Так, рассматривая

целительное возложение французскими королями рук на больных подданных, они косвенно возводили этот дар к следствию миропомазания во время коронации: «Французы своему Королю особливую чудесную силу приписуют, которая аки бы от Святого мирра произошла, которым Короли в день их коронации помазуются» (1728. С. 65). Автор статьи при этом ограничился деликатно-туманной репликой о том, что сомнение в происхождении подобных способностей в случае короля не имеет достаточных оснований, тогда как схожие действия колдунов в «Примечаниях» характеризовались как дьявольское наваждение или как вредное суеверие. Однако в то же время наблюдается постепенный отход от подобных учтивых оговорок, что, очевидно, было связано с устойчивым положительным отношением и интересом к «Примечаниям» при дворе.

Авторы «Примечаний» стремились показать читателю не только практическую пользу процесса познания, но и то интеллектуальное удовольствие, которое приносит этот процесс: «Мы обнадежены, что как сие дело поныне уже ко многим *приятным* и полезным размышлениям повод дало, впредь еще и к *наиприятнейшим* размышлениям повод даст, а особливо, когда истина оного объявится, которую мы единую искать должны» (1730. С. 372); «*Ничто* человеческому уму *так приятно не бывает*, как то, когда он тот способ и причины познавать и понимать может, как и для чего что в естестве делается, что другим неизвестно и непонятно быть кажется» (1735. С. 75); «Чем удивительнее глазам нашим, происходящие от природы вещи кажутся, тем более человеческий к наукам склонный нрав, с *любопытным разумом*, к испытанию и рассмотрению того побуждается» (1739. С. 193) и др. В то же время, будучи подлинными исследователями, они отдавали себе отчет, что отдельные их мнения не являются окончательными истинами: «Некоторые в таком мнении пребывают, что может быть имеются под тем скрытые естественные вины, но которые еще не довольно исследованы суть <...> много таких вещей в естестве случается, которых вины мы дать не можем» (1728. С. 65—66); «Обыкновенный недостаток, которому люди в своем рассуждении подвержены бывают, происходит от того, что они существо вещей такого состояния быть почитают, как им то чувства представляют <...> Не чувства, но соединенные с

оними рассуждения и мнения нас обманывают» (1738. С. 25—26).

Особо отмечалась в статьях самостоятельность мышления: «Между тем не хотим мы о сих обеих (причинах землетрясения от подземного огня или же от подземных вод — *А.М.*) изъяснениях подлинного решения чинить, но *оставляем оное паче в рассуждение каждого*, которое изъяснение кто за основательнейшее примет» (1731. С. 248); «Надлежит здесь все то отвергнуть, что нам обманщики за естественные действия объявляют <...> Чего ради господин Автор от всех таких обманств сохраниться хочет, пока он действие естества *сам не исследует*» (1732. С. 404—405); «Хотя наши читатели от нас пророчества какого по сей комете ожидать и будут, что худо ли она или добро прознаменует, только мы в том извиняемся, что *ничего такого сказать не можем. По нашей совести* мы верим, что комета ничего по себе не значит, также как и планета Венера» (1742. С. 160) и т. д. Модель познания, основанная на постоянной сверке результатов исследований с обновляемыми данными, несомненно, настраивала читателя на критическое отношение к известным явлениям и формировала у него готовность воспринимать новые, более убедительные и достоверные сведения.

Петровская эпоха открыла обществу определенную свободу частной жизни, бытового поведения и мыслительной деятельности, но обозначение вектора этой свободы было недостаточным, ее следовало показательным примером внедрить в общественное сознание. Необходимы были тексты относительно небольшого объема, рассчитанные на разнородную аудиторию, написанные доступно, увлекательно и познавательно, своим содержанием, манерой изложения и — имплицитно — самим своим существованием позволявшие ставить под сомнение прежние модели сознания и утверждавшие новые и доступные каждому читателю рационалистические взгляды на мир. Логически убедительные, публицистически острые и стилистически выверенные статьи «Примечаний» вполне соответствовали удовлетворению этой потребности.

О. С. Козлова
(Тверь)
MASS EFFECT:
РАЗУМ ИГРОКА И РАЗУМ ЧУЖОГО

Философия видеоигр — наука столь же новая, как и объект ее изучения — компьютерные игры. Она возникла в 1980-х гг. в США. В 1990-е гг. изучение компьютерных игр началось уже в Европе. На западе существует множество научных журналов о видеоиграх: *Game Studies* (Дания), *Games and Culture* и *Eludamos* (США), *Loading...* (Канада), *International Journal of Role-Playing* (Голландия), *Homo Ludens* (Польша) и *The Computer Games Journal* (Англия). Так же начали появляться образовательные центры: *Center for Computer Games Research* (Дания), *New York University Game Center* (США), *MIT Game Lab* (США, Кембридж, штат Массачусетс). В Санкт-Петербурге работает Лаборатория компьютерных игр при философском факультете СПбГУ. В начале 1990-х гг., игры стали изучать в рамках нарратологии. В 1999 г. уругваец Гонсало Фраска придумал другой подход — людологию (от лат. *ludus*, игра). Он сводил игры не к нарративу, а к геймплею. Сейчас компьютерные игры изучают с разных точек зрения и на основе различных методологий: проводятся психологические тесты, чтобы определить степень влияния игр на людей; социологические, как попытка определить субкультуру геймеров; игры изучаются с точки зрения интерактивного кино, символики, театральных приемов, которые в них используются, и т. д.

В данной работе мы рассмотрим серию игр *Mass Effect* от студии *BioWare*. Сразу же после выхода первой части эта игра стала хитом. Этому поспособствовали идеи главного вдохновителя игры Кейси Хадсона. Во-первых, он решил создать совершенно новую вселенную, не основанную на книге или фильме, как предыдущий проект *BioWare Star Wars: Knights of the Old Republic*. В итоге получилась уникальная космоопера с большим интересным миром. Во-вторых, Кейси Хадсон, основываясь на том же проекте «Звездных войн», где выбор между добром и злом нужно было делать в конце игры, предложил игрокам делать выбор постоянно. Практически каждый диалог и действие влияет на концовку. Такого в *RPG* еще не

было. Так же для этой игры были созданы совершенно уникальные расы инопланетян. Все инопланетяне, с которыми сталкивается главный герой Капитан Шепард, имеют свои индивидуальные особенности, многие из которых зависят от их религии и менталитета.

Цели работы: рассмотреть, как геймер выстраивает модель поведения своего персонажа в компьютерной игре по отношению к Чужим и как реализуется в игровом пространстве сосуществование разума Чужого и разума Человека. Для достижения этой цели необходимо рассмотреть причины популярности игры Mass Effect и особенности данной RPG и проанализировать созданные в пространстве игры образы инопланетян (Чужих).

Mass Effect можно считать первой компьютерной игрой, которая в полной мере воплотила традиции DND игр (Dungeons & Dragons) и словесных ролевых игр. Мир, в который погружается игрок, откликается на каждое его действие, что до этого делали так называемые мастера в процессе «словесок» и «данжей». В связи с этим игрок может полностью создать характер своего персонажа, наделить его нужными игроку качествами в процессе игры. До этого в классических RPG так называемые NPC (Non-Player Character) только давали задания, за выполнение которых игрок мог получить золото или опыт. Сам же мир никак не отвлекался на действия игроков. И если, допустим, игрок хотел создать образ доброго спасителя мира, ему было достаточно просто в это поверить. На игру «добрые» или «злые» действия влияли редко. В связи с тем, что Mass Effect воплощает в себе каноничную задумку данжей и словесок, на примере этой игры можно исследовать поведение игрока и поведение «чужих», то есть персонажей NPC.

Понятия «свой» и «чужой», используемые в работе

Учитывая то, что в игре участвуют представители множества рас, поведение которых зависит от их религии, устройства их социума и т. д., уместнее использовать в данном контексте понятие «этнос».

Этнос — коллектив особей, противопоставляющий себя всем прочим коллективам. То, какими способами инопланетяне противопоставляют себя людям, видно с первых минут игры. В большинстве случаев противопоставление сводится к тому, что

инопланетяне в открытую говорят о превосходстве их расы над расой людей.

Этнические стереотипы — схематизированные, упрощенные, нередко искаженные представления об этносе. «В основе этнического стереотипа лежат опосредованные этнические представления, полученные из разнообразных вторичных источников, включая исторически накопленный опыт предыдущих межэтнических контактов. Являясь разновидностью социального стереотипа, этнический стереотип обладает общими с ним свойствами: обобщенностью, схематичностью, упрощенностью содержания, чрезвычайной эмоциональной насыщенностью, поляризацией знака оценки, устойчивостью к новой информации. В стереотипизации реализуется одна из основных психологических функций этностереотипа — когнитивная. Она сводится к схематизированному, упрощенному восприятию. Вторая — ценностно-защитная функция — заключается в сохранении и защите ценностей, позиций и прав индивида»¹.

Социальный стереотип — «застывший» образ или представление о социальном объекте различных социальных субъектов, выражающие привычный способ восприятия, действия по отношению к данному объекту². Социальный стереотип — формы общения, организованные по упрощенным (типизированным на уровне повседневной жизни) схемам, так и оснований выносимых социальными субъектами стандартных оценок представителям общественных, профессиональных, этнических групп³.

Все расы в игре можно рассматривать, используя понятие «этнос»: речь идет о группе лиц, противопоставляющей себя всем другим подобным коллективам. Л. Гумилев подчеркивает, что основу составляет чувство комплиментарности — подсознательное чувство взаимной симпатии и общности людей, определяющих диаду «мы—они» и, соответственно, деление на

¹ Социология: Энциклопедия / Сост. А. А. Грицанов, В. Л. Абушенко, Г. М. Евелькин, Г. Н. Соколова, О. В. Терещенко. М., 2003. URL: <http://voluntary.ru/> (дата обращения: 15. 04. 2016).

² Термин «социальный стереотип» введен У. Липманом в работе «Общественное мнение» (1922).

³ Социология: Энциклопедия. URL: <http://voluntary.ru/> (дата обращения: 15. 04. 2016).

«своих» и «чужих». Желание людей составлять подобные классификации, в основу которых положены их впечатления и жизненный опыт, является одним из основных свойств человека и помогает ему преодолеть многие страхи.

Мир игры

Серия игр Mass Effect повествует о будущем — о конце XXII в. Человечество вступило в контакт с далекими цивилизациями, научилось путешествовать по Вселенной, преодолевая огромное расстояние за считанные минуты¹. Главный герой капитан Шепард (человек, военнослужащий Альянса систем, капитан) для выполнения заданий набирает себе помощников, которые являются инопланетяне. Помимо выполнения официального задания, Шепарду приходится налаживать с ними отношения для более продуктивной работы, потому что, как выясняется в самом начале игры, другие расы не воспринимают землян всерьез. Каждая раса считает, что они либо умнее землян, либо сильнее, либо выносливее и т.д.

В процессе игры геймер сталкивается не только с представителями разных рас, но и с разными идеологиями, религиями и восприятием жизни. Разница в менталитете ставит перед героем нелегкие задачи. В каждом диалоге, будь то просто разговор по душам или разрешение конфликтной ситуации, у главного героя имеется несколько вариантов ответа на реплики его оппонента. И какой вариант выбрать, зависит от понимания игроком ситуации. Некоторые конфликты основаны на ссорах из-за того, что один персонаж считает свою расу лучше остальных. И в таких ситуациях игрок выбирает варианты действия, исходя из отношения к расе и ее представителям. «В диалоговом кольце решения нужно было принимать за секунды, основываясь, чаще всего, на эмоциях. Игроку нужно было принимать сложные моральные решения. Такого в RPG еще не было»². Михаэль Аристидоу и Брайан Басало в статье «Философские темы в Mass Effect» подмечают, что капитан Шепард может принимать решения, изгнать или оставить пред-

¹ Mass effect: Эволюция. Том 1 / Пер. с англ. А. С. Коротов. <Б.м.>, <б.г>. С. 26.

² Они написали историю. BioWare. Как создавался Mass Effect? История вторая (из трех). URL: <https://www.youtube.com/watch?v=7zoU8S1rcsY> (дата обращения: 15. 04. 2016).

ставителя инопланетной расы, что иногда напоминает расизм в человеческой истории¹.

Судя по интервью с разработчиками игры, они не собирались вводить в игру столько аллюзий на современный мир. Когда работа над первой частью зашла в тупик — не было свежих идей и свежего взгляда — Хадсон предлагал решения, которые позже стали символами игры и запомнились всем геймерам. Например, то же диалоговое кольцо и разветвление диалогов и сюжетов на 700 вариантов. Также Хадсон решил добавить еще одну деталь: игра будет предлагать игроку выбор между добром и злом не в самом конце, как было в *Star Wars: Knights of the Old Republic*, а постоянно, что не могло не зацепить игроков. Мэтт Роджерс, заместитель арт-директора, в одном интервью сказал, что поведение и особенности характера инопланетян, предыстория рас и т.д. создавались уже после художественных эскизов. Например, когда были нарисованы представители расы азари — женщины с прозачно-синей кожей, — сценаристы сразу же начали придумывать для этой расы эволюцию в водной среде. Сценаристы, прописывая поведение персонажей, отталкивались от эскизов художников. В этом тоже во многом отразились стереотипы и личные представления людей о том или ином существе². Например: те же азари — красивые, нежные девушки. Значит, и история у них будет такая же: красивая, без войн, катаклизмов и проч. Кроганы: большие и сильные; значит, они будут воинственными, и по большей части недружелюбными.

Главного героя делают человеком. При создании персонажа игрок может только поменять пол, черты лица и прическу. И, получается, что все окружающие, за исключением землян, ему чужие. Некоторые персонажи инопланетяне сами отталкивают его, обосновывая это различиями между расами.

Чтобы понять отношение инопланетян к людям, нужно рассмотреть их историю. Каждую расу мы рассмотрим по пара-

¹ Aristidou1 Michael, Basallo Brian. Philosophical Themes in Mass Effect // *Open Journal of Philosophy*. 2014. № 4. P. 174—181.

² Mass Effect 3: происхождение видов. Часть 1: Создание азари. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=czlXeXluJiA> (дата обращения: 15. 04. 2016).

метрам, которые отражают культуру повседневности и отношение к людям:

- А. Восприятие национальных традиций и религии;
- Б. Стереотипы, на которых строится восприятие расы;
- В. Особенности восприятия людей.

1. Азари. Однополая гуманоидная раса (с человеческой точки зрения, все азари женского пола), размножающаяся при помощи партеногенеза¹.

А. Благодаря продолжительности жизни (более 1000 лет) и устоев их социума, азари считаются самой мудрой расой. Именно они нашли ключевые объекты космоса, позволяющие всем расам контактировать друг с другом (Цитадель и Ретрансляторы). Соблюдение традиций остается ключевым моментом в формировании личности азари (после достижения определенного возраста азари начинает путешествовать и изучать мир, тем самым сохраняя традиции и культуру других рас).

Б. Для воспроизведения потомства каждая азари может подстраивать свою нервную систему под нервную систему партнера любого пола и расы. Таким образом рождается новая азари, сохраняющая ген своего «отца». Такая способность породила множество беспочвенных слухов о сексуальной распушенности азари².

Азари являются правящей расой на Цитадели. Они могут понять любую проблему и беспристрастно в ней разобраться, тем самым подкрепляя свой авторитет «мудрой расы».

В. Азари толерантны к другим расам, изучают и сохраняют их культуру и научные достижения. С людьми у азари складывались и складываются самые «проблемные» отношения, ведь люди независимы, горды и амбициозны, активно расширяют своё влияние, никогда не останавливаются на достигнутом и предпочитают действовать по-своему. Впрочем, азари видят людей и по-другому: военная сила людей, их политические таланты и самоотверженность представляют для азари

¹ Mass effect: Эволюция. Том 2. Пер. А. С. Коротов.

² Там же.

большую ценность, поэтому в отношениях с землянами именно азари всегда делают шаги им навстречу¹.

2. Саларианцы. Теплокровные амфибии с гиперактивным метаболизмом. Они быстро думают, быстро говорят и быстро действуют. К несчастью, из-за стремительного обмена веществ они живут около 40 лет².

А. Саларианцы не особенно религиозны, но есть и исключения. Многие саларианцы верят в колесо жизни, которое можно сравнить с человеческим индуизмом из-за веры в реинкарнацию. Название расы, ее социальный уклад и портрет «типичного саларианца» намекают на японскую социальную страту салариманов — «офисный планктон» и подобные им. Стереотипными их чертами являются суетливость, трудоголизм и унижение перед вышестоящими.

Б. Жизнь на Цитадели и в других развитых городах является для саларианцев «золотой жилой». В таких местах они работают учеными, докторами, техническими специалистами и всегда востребованы.

В каждой войне, в которой они участвовали, саларианцы наносили удары первыми и без предупреждения. Для саларианцев знать, что враг планирует атаку и допустить ее — глупость, а объявить свои планы и затем напасть — безумие. Из-за того, что саларианцы за годы войн зарекомендовали себя как обманщики и заговорщики, им не доверяют и в настоящем времени.

В. Они находят человеческие моральные нормы «не стреляй первым» и «объяви войну перед атакой» невероятно наивными. Другие расы кажутся саларианцам неторопливыми и неспособными к эффективному мышлению.

3. Кроганы. Раса крупных гуманоидных рептилий. Их родной мир известен своей агрессивной окружающей средой и опасными хищниками. Кроганы смогли не только выжить в условиях токсичной атмосферы родной планеты, но и приспособиться к радиоактивному загрязнению, причиной которого стали войны между кланами. Из-за жестокости окружающей

¹ Азари. URL: <http://ru.masseffect.wikia.com> (дата обращения: 15. 04. 2016).

² Саларианцы. URL: <http://ru.masseffect.wikia.com> (дата обращения: 15. 04. 2016).

среды огромную роль в развитии расы сыграл естественный отбор. Биологическая продолжительность жизни кроганов составляет тысячу лет. Они высоко ценят физическую силу и способность рассчитывать на себя, поэтому предательство их не удивляет и не задевает. Слабые или бескорыстные индивидуумы живут недолго¹.

А. Религии, как строгого набора представлений о мироздании, у кроганов не существует. Наиболее близкая система верований сродни шаманизму. Святым местом для крогана считается алтарь с черепами предков — бывших боевых мастеров и вождей кланов; вообще же отношение к костям у кроганов довольно почтительное, так, скажем, в своем предсмертном послании Чарр желал, чтобы из его раздробленных костей воздвигли ограду вокруг «сада» его возлюбленной Эребы. Святилище с черепами должно напоминать ныне живущим кроганам об их корнях, о том, «откуда мы пришли и куда уйдем».

Б. На Цитадели кроганов нанимают в основном для охраны и в различные группировки и банды, с ними стараются не строить романтических отношений и в принципе сторонятся даже дружеского общения.

В. Они высоко ценят физическую силу и способность рассчитывать на себя, поэтому предательство их не удивляет и не задевает. Слабые или бескорыстные индивидуумы живут недолго. Отсюда и отношение к людям, как к странным хилым существам, которым вообще не стоило выходить в космос.

4. Турианцы. Для турианцев главное — честь и достоинство. Многие турианцы состоят на административных или политических должностях, как раз благодаря этой особенности характера. На Цитадели для них главное порядок и закон².

В. Отношение к людям. Первый турианец, которого встречает главный герой, говорит о людях следующее: «...у вас, людей, не самая лучшая репутация. Некоторые расы считают вас эгоистичными. Слишком непредсказуемыми. Слишком независимыми. И даже опасными. Не все турианцы презирают людей. Некоторые из нас видят в вашей расе полезный потенциал». Позже, когда капитан Шепард отправляется на первое задание, этот же турианец говорит: «Те, в ком есть нужные нам

¹ См.: Mass effect: Эволюция. Том 4. Пер. А. С. Коротов. Б. м., б. г.

² Mass effect: Эволюция. Том 1. Пер. А. С. Коротов.

качества, встречаются нечасто. То, что вы человек, Шепард, не имеет значения. Важно, что вы способны сделать эту работу»¹. Именно этот турианец является показателем отношения к людям. Да, некоторые турианцы считают людей странными и опасными, но если существо зарекомендовало себя, как в данном случае, хорошим солдатом, становится не важно, к какой расе оно принадлежит.

5. Дреллы. Цивилизация дреллов очень напоминает человеческую.

А. Дреллы переживали практически те же исторические события, что и люди. Сначала создавались Империи, потом на их смену пришли республики (хотя некоторые страны сохранили самодержавие), экономика и торговля у каждой стран была разной, языки тоже.

Дреллы глубоко религиозны, верят, что их души существуют отдельно от тел. Они считают смерть освобождением от тела и заявляют, что душа и тело вместе составляют Целостность. Если душа травмирована или повреждена, или если тело пострадало, личность более не обладает Целостностью. Они также верят, что тело — инструмент, который может использовать воля другого существа, в этом случае дрелл не берет на себя никакой ответственности или вины за свои убийства, ведь он выполнял приказ. Религия дреллов политеистическая, в пантеоне присутствует несколько богов, которым дреллы возносят молитвы в различных ситуациях².

Б. Из-за веры в то, что их тело — просто инструмент для выполнения определенных заданий, а так же из-за хорошей боевой подготовки, дреллов часто нанимают в качестве наемных убийц. А из-за генетического заболевания, которое рано приводит к смерти, многих дреллов воспринимают как расходный материал.

В. Религия и восприятие дреллов предполагают смирение и принятие своей судьбы. Из-за этого они воспринимают другие расы в большинстве своем нейтрально, а иногда относятся к ним с сочувствием.

¹ Mass effect. Компьютерная игра. Snowball Interactive, 2009.

² Дреллы. URL: <http://ru.masseffect.wikia.com> (дата обращения: 15. 04. 2016).

6. Кварианцы. Раса гуманоидов, живущих на бортах кораблей кочующего по галактике. Физиологически и внешне имеют много общего с людьми.

А. Кварианцы практикуют поклонение предкам. Кварианцы нашли способ создавать копию сознания и переносить ее в специальные интерфейсы, что дало возможность обращаться к накопленной мудрости предков в сложную минуту. Эти программы стали хранилищем мудрости и знаний, они размещались в центральном банке данных, доступ к которому посредством экстранета (аналог интернета в игре) мог получить любой кварианец.

Б. Ношение кварианцами костюмов, а также ряд традиций некоторых рас и психологических факторов, породили теорию о том, что кварианцы являются киборгами и просто-напросто прячутся под масками, дабы никому не показывать свой истинный облик, ведь, кроме пары ярко светящихся глаз, сквозь их маски ничего не видно. Бытует даже мнение о том, что они могут какое-то время выжить в космическом вакууме.

Негативное отношение вызывает обычай паломничества. Паломничеством называется обряд, который любой кварианец должен пройти, достигнув совершеннолетия. Вступающий во взрослую жизнь должен покинуть родной корабль и присоединиться к другой команде. Чтобы доказать свое право на это, он должен принести своему новому капитану что-нибудь ценное, найденное вне Мигрирующего флота. Это символизирует, что молодой кварианец не станет обузой для судна, ресурсы которого ограничены. Большинство обывателей расценивает кварианцев как назойливых попрошайек и беженцев, влачащих нищенское существование на своих устаревших кораблях. Мнения о них колеблются от сочувствия до презрения и агрессивного отношения тех, кто считает всех поголовно кварианцев ворами, бродягами и прохиндеями. Это отношение сформировалось вследствие политики изгнания кварианских преступников, именно они становятся «лицом» этой расы. Негативное отношение вызывает и тот факт, что кварианцы добывают полезные ископаемые в заселённых регионах галактики, полностью истощая залежи драгоценных металлов и нулевого элемента в астероидных поясах систем. Кроме того, их огромный

флот своими внезапными появлениями нарушает связь и межзвездное транспортное сообщение¹.

Как мы видим из описания персонажей, они созданы авторами игры на основе стереотипов, а в самом повествовании страдают из-за стереотипизированного отношения друг к другу. Задача героя — разрушить стереотипы, чтобы расы объединились против общей проблемы. Стереотипы о людях разрушает или укрепляет геймер в процессе игры. Другие инопланетяне сторонятся людей, потому что, по их мнению, «Жители Земли» ведут себя странно. На самом деле, люди в игре лишены стереотипов: они в равной степени обладают всеми чертами характера, присущие инопланетянам: тяга к искусству, как у азари; желание воевать и захватывать новые территории как у кроганов; преданность своей родной планете, как турианцы; желание развивать технологии, как саларианцы и т.д.

Из всего вышесказанного мы можем сделать следующие выводы:

Разум игрока в пространстве Mass Effect — разум освобожденный; моральные дилеммы решает только игрок-человек, инопланетные расы — образцы различных форм ограничений разума. Игрок, попадающий в пространство свободы, оказывается в приоритетном положении, и самая сложность этого положения становится выигрышной. Проект «освобождения разума» в пространстве игры реализуется и в других играх после Mass Effect: Dragon Age (также проект студии BioWare), «Ведьмак 3: дикая охота»². И этот процесс фиксируют и сами игроки.

¹ Кварианцы. URL: <http://ru.masseffect.wikia.com> (дата обращения: 15.04.2016).

² См.: *Козлова О. С.* Создание игры «Ведьмак» и особенности жанра RPG // Идентичность в русской и польской культурах. Тверь, 2015. С. 179—189.



III.

О. А. Кузнецова
(Санкт-Петербург)

ИСТИНА В ВИНЕ? ДИАЛОГ БЛОКА И ГУМИЛЕВА

Два программных и давно уже ставших хрестоматийными поэтических текста Серебряного века, «Незнакомка» (1906) Александра Блока и «Фарфоровый павильон» (1918) Николая Гумилева, объединяет тема поисков и обретения истины: «Я знаю, истина в вине!»

В этих стихотворных произведениях процесс питья вина, «терпкого» у Блока (Иннокентий Анненский решил, что это Ньюи елисейского разлива)¹ или же подогретого по китайскому обычаю в холодное время года в чайнике на огне и разлитого в чашки, описан как развернутая метафора поэтического вдохновения, творческого процесса, преображения жизни искусством.

Хорошо известно, что Гумилев и Блок были вовлечены в дискуссии и полемики между символистской и акмеистической школами и многократно манифестировали свою приверженность им. Два названных стихотворения наглядно демонстрируют различие между символистскими и акмеистическими эстетическими истинами, лежащими «на дне стакана» или «чаши, расписанной драконами».

В стихах этих авторов сам процесс питья описан по-разному. Лирический герой Блока, как правило, пьет в полном одиночестве, но в переполненной зале кабака, трактира или привокзального ресторана, его единственный собутыльник — это alter ego, отражение которого он видит в своем стакане. Нарочито приземленная, повседневная, будничная обстановка кабачка создает фон, на котором поэт разыгрывает свою мис-

¹ В статье «О современном лиризме» И. Ф. Анненский писал: «Потом идет крендель, уже классический, котелки, уключины... диск кривится, бутылка ньюи с елисейской маркой (непреренно елисейский ньюи — что же вы еще придумаете более терпкого и таинственного?), пьяницы с глазами кроликов...» (Анненский И. О современном лиризме // Анненский И. Книги отражений. М., 1979. С. 362).

терию, отражающую поэтический опыт индивидуальных прозрений и откровений.

В лирике Гумилева, напротив, ситуация употребления алкоголя связана или с компанией единомышленников («в ночном кафе мы молча пили кьянти...»), или с персонажами, которые описаны по отношению к лирическому герою как «другие». Англичане «пьют вино и играют в футбол», китайцы «пьют подогретое вино, / то разговаривают весело, / а то стихи свои записывают», эфпенди заказывает шерри-бренди, Помпей у пиратов восклицает: «Где вино? Высыхает мой кубок» и т. д. Мотив употребления алкогольных напитков в лирике Гумилева тесно связан с традицией, страной или же исторической эпохой, в которую помещен его герой, это в большей степени характеризует его социальный облик, а не внутреннее состояние¹.

Обратимся к биографическому контексту создания «Незнакомки» Блока и «Фарфорового павильона» Гумилева. Черновые автографы стихотворений Блока периода 1905—1906 гг. обычно содержат обильную многослойную правку, свидетельствующую о долгой и упорной работе автора над поэтическим словом. Исключением является история создания «Незнакомки»: не обнаружено ни черновиков, ни вариантов этого текста, не подвергался он и последующей переработке². Может создаться впечатление, что произведение написано в медиумическом состоянии, и автор здесь выступает лишь в роли посредника, записывающего текст.

¹ По мнению Ю. Б. Орлицкого, среди поэтов Серебряного века Н. С. Гумилев чаще других использует названия напитков, причем как в рифме (17), так и внутри строки (16). Вино у него может быть «золотым» (2 раза), «горячим», «страшным», «багровым», «старым» и даже «влюбленным», контекст чаще всего положительен («Какой-то край обетованный / Восторгов, песен и вина»; «Прекрасно в нас влюбленное вино / И добрый хлеб, что в печь для нас садится, И женщина, которую дано, Сперва измучившись, нам насладиться») (*Орлицкий Ю. Б.* Москва Водка-сеledка: Алкогольная лексика в русской рифме // Литературный текст: проблемы и методы исследования. Мотив вина в литературе. Сб. научн. тр. Тверь. 2001. С.105).

² См. подробнее: *Блок А. А.* Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. Т. 2: Стихотворения. Кн. 2 (1904—1908). М., 1997. С. 759.

Новый опыт сочинения стихов, открывшийся при создании «Незнакомки», поэт попытался детально объяснить Евгению Иванову. Для этого он повел своего близкого друга по тем местам, где гулял в тот день, когда было написано стихотворение. Иванов вспоминал, как это происходило: «...в Озерках пошли на озеро, где “скрипят уключины” и “визг женский”... Потом Саша с какой-то нежностью ко мне, как Вергилий к Данте, указывал на позолоченный “крендель булочной”, на вывески. Все это он показывал с большой любовью, как бы желая ввести меня в тот путь, которым велся он тогда, в тот вечер, как появилась “Незнакомка”. Наконец, привел на вокзал Озерковский. Из большого венецианского окна видны “шлагбаумы”. Поезда часто проносятся мимо... Зеленеющий в заре кусок неба то закрывается, то открывается. С этими пролетающими машинами и связано появление в окне незнакомки...»¹

Мемуарист описывает, как поэт настойчиво стремился через бытовые реалии Озерков, небольшой железнодорожной станции и дачной местности под Петербургом, отразившиеся в стихотворении, ввести его в свой художественный мир. Однако он ни словом не упоминает об изменениях в субъективных переживаниях автора стихотворения, вызванных воздействием вина. Не исключено, что это связано с тем, что новый поэтический визионерский опыт Блока носил, по мнению твердого в вопросах христианской веры Евгения Иванова, демонический характер. Мемуарист приписал обострение остроты визуального восприятия влиянию литературного источника, сравнив явившуюся лирическому герою Незнакомку с Пиковой Дамой, представшей расстроенному воображению пушкинского героя.

Другой близкий друг Блока, Вл. Пяст, напротив, объяснял трансгрессивный опыт поэта-символиста физиологическими особенностями состояния организма: измождение из-за сильного умственного и физического перенапряжения, вызванного экзаменами в университете, длительными прогулками и питьем красного вина в ресторане². Он говорит о «продолжитель-

¹ Блоковский сборник [1]. Труды научн. конф., посвящ. изучению жизни и творчества А. А. Блока. Тарту, 1964. С. 406.

² Ср. в воспоминаниях Вл. Пяста: «По сдаче каждого экзамена <...> заходит в ресторан пить красное вино. Я не думаю, что это метафора»

ной и полной встряске всего организма»¹ как о состоянии, спровоцировавшем поэтическое вдохновение.

Интерес к экстатическим состояниям связан в это время у Блока с чтением и конспектированием в записной книжке трактата Ф. Ницше «Рождения трагедии из духа музыки». Особое внимание Блока к этому труду связано, в первую очередь, с обсуждением дионисийских идей на «башне Вяч. Иванова». Дионисийское и аполлоническое как два начала бытия лейтмотивом проходят через весь текст блоковской «Незнакомки». Перед взором лирического героя разворачивается картина с «сонными» лакеями и «пьяницами с глазами кроликов», и сам он воспринимает происходящее сквозь призму аполлонического сна («Иль это только снится мне») или дионисийского опьянения («И все души моей излучины пронзило терпкое вино»²). В обстановке ресторана, описанной Блоком в духе «таинственной пошлости», происходит травестийное искажение сюжетной основы лирического стихотворения: поиски лирическим героем таинственного смысла бытия. Комические персонажи, «пьяницы с глазами кроликов», предстают здесь носителями знания об истине: в их уста автор вкладывает латинское изречение «in vino veritas». Однако у посетителей кабачка оно звучит как гимназическая латынь, одно из усеченных крылатых выражений: «In vino veritas, ergo bibamus!» («Истина в вине, следовательно — выпьем!»); «In vino veritas multum mergitur» («Истина в вине не раз тонула»); «In vino veritas, in aqua sanitas» («Истина в вине, здоровье в воде») и т. д., которые подходят для любой жизненной ситуации. Эти готовые формулы служат посетителям кабачка заменой мучительного процесса поиска истины.

Хотя заключительная фраза в монологе лирического героя стихотворения: «Я знаю, истина в вине», на первый взгляд, кажется буквальным переводом латинского изречения, смысл

(*Пяст В.* Воспоминания о Блоке // Блок в воспоминаниях современников: В 2 т. Т. 1. М., 1980. С. 374).

¹ Там же. С. 375.

² Об этом см. подробнее: *Кузнецова О.* Александр Блок в сфере идей Вяч. Иванова (К проблеме интерпретации стихотворения А. Блока «Незнакомка») // Шахматовский вестник. Вып. 12: Биография как источник и контекст творчества А. Блока. М., 2011. С. 250—257.

ее не тождественен крылатому выражению. Это не цитата, не чужое слово и не расхожее суждение, напротив, данное утверждение отражает сакральный внутренний опыт, полученный в том состоянии сознания, когда «терпкое вино» пронзает «души излучины», а Дионис Лиэй освобождает от уз повседневности, погружая лирического героя в пучину подсознания. Дионис влечет человека к раскрытию глубинных истоков жизни, но знание, полученное этим путем, — всегда герметическое знание.

Невозможность перевести внутренний опыт, полученный в измененном состоянии сознания, на язык логики связана с тем, что происходит трансформация в восприятии, представляющая собой различного рода иллюзии, в которых теряются связи в воспроизведении реальных вещей и последовательности событий. Яркий пример тому строфа стихотворения, где перья страуса на шляпе и глаза Незнакомки совмещаются с «мозгом» лирического героя и дальним берегом, может быть, озера, виднеющегося из окна ресторана:

И перья страуса склоненные
В моем качаются мозгу,
И очи синие бездонные
Цветут на дальнем берегу.

В этом поэтическом произведении Блоку удалось записать психоделический опыт самопознания лирического героя на языке символов. Однако этот путь обретения истины оказывается зашифрованным и недоступными в случае выхода из дионисийского состояния. Об этом речь идет в последней строфе:

В моей душе лежит сокровище,
И ключ поручен только мне!
Ты право, пьяное чудовище!
Я знаю: истина в вине.

Сокровище, ключ, чудовище — эти образы имеют многочисленные интерпретации в исследовательской литературе, ни одна из которых не может исчерпать смысл. В декабре 1906 г., несколько месяцев спустя после создания «Незнакомки» поэт

описал в дневнике, как новое знание фиксируется словами-символами: «Всякое стихотворение — покрывало, растянутое на остриях нескольких слов. Эти слова светятся, как звезды. Из-за них существует стихотворение»¹. В ранней лирике Блока поэтическое вдохновение изображалось как откровение, теперь оно связано с мотивом опьянения, физического и метафизического — дионисийского. В состоянии дионисийского экстаза происходит выход из вещественно-психологической данности и приобщение к трансцендентной «истине» бытия.

Стихотворение «Фарфоровый павильон», несмотря на программный характер, не является оригинальным текстом Гумилева. Оно принадлежит знаменитому китайскому средневековому поэту Ли Бо (Ли Тай-бо, 701—762/763) и озаглавлено «Пируя в павильоне семейства Тао». Китайский текст был переведен на французский язык Жюдит Готье и опубликован в ее антологии китайской поэзии «Книга яшмы» («Le Livre de Jade», 1867) под названием «Фарфоровый павильон». Во время своего пребывания с мая 1917 г. по май 1918 г. в Англии и во Франции Гумилев подготовил сборник стихотворений «Фарфоровый павильон», для которого в качестве титульного текста перевел с французского стихотворение Жюдит Готье.

В это смутное время поиски поэтом истины носили не абстрактно теоретический, а сугубо практический характер. Обращение в революционные годы к китайским стихам в далеких от оригинала европейских переложениях, вызвавшее критику со стороны синологов и обвинение в «китайщине»², отражало принципиальную позицию поэта-акмеиста. В одном из интервью того времени он связал интерес современных поэтов (английских, французских, русских) к образцам древнекитайского стихотворства с окончанием «великого периода риторической поэзии XIX столетия» и необходимостью «простоты, ясности и

¹ Блок А. Записные книжки. 1901—1920. М., 1965. С. 84.

² В. М. Алексеев писал: «Сочинительство под китайца госпожи Готье оказало влияние на поэтическую продукцию поэтов экзотистов <...>, которые, чувствуя ведущую их руку, дают себе, конечно, еще большую волю: так создается экзотика китайщины (chinoiserie)» (Алексеев В. М. Труды по китайской литературе: В 2 кн. Кн. 1. М., 2002. С. 255).

достоверности»¹ — именно эти тенденции, по мнению поэта, можно наблюдать в лучших произведениях поэтов Поднебесной.

Автора «Фарфорового павильона» в это время привлекала не столько экзотика Китая, сколько возможность найти единое русло для европейской и русской поэзии. Переход от риторики к «достоверности» связан с тем, что, по мысли Гумилева, именно поэты — хранители истинного знания. Революционные события в России актуализировали, по его мнению, для людей искусства возможность встать у руля истории.

Г. К. Честертон вспоминал, что в это время Гумилев был одержим идеей, «чтобы миром правили поэты»: «Он предложил, чтобы миром правили поэты. Как он важно пояснил нам, он и сам был поэт. А кроме того, он был так учтив и великодушен, что предложил мне, тоже поэту, стать полноправным правителем Англии. Италию он отвел д'Аннунцио, Францию — Анатолю Франсу. Я заметил, на таком французском, какой мог противопоставить потоку его слов, что правителю нужна какая-то общая идея, идеи же Франса и д'Аннунцио, скорее — к несчастью патриотов, прямо противоположны. Русский гость отмел такие доводы, поскольку твердо верил, что, если политики — поэты или хотя бы писатели, они не ошибутся и всегда поймут друг друга. Короли, дельцы, плебеи могут вступить в слепой конфликт, но литераторы не ссорятся. <...> План поэтического правления разворачивался перед нами»².

Н. А. Богомолов заметил, что Гумилев «представлял себе поэзию как производное от магического делания, позволяющее сомкнуть в единое кольцо прошлое и будущее и получить право на управление историей, на свободное перевоплощение ду-

¹ The New Age (London). 1917. 28 June. Об этом интервью см. подробнее: Русинко Е. Гумилев в Лондоне: Неизвестное интервью // Гумилев Н. С. Исследования. 1994. С. 299—309.

² Честертон Г. К. Человек с золотым ключом. М., 2003. С. 170. Собеседника Честертон обозначает как «русского в военной форме». О предполагаемой встрече в Лондоне с Честертоном поэт сообщил Ахматовой в письме, датированном редакторами около 21 июня 1917 г.: «Мне обещали также устроить встречу с Честертоном» (цит. по: Степанов Е. Поэт на войне. Николай Гумилев. 1914—1918. М., 2014. С. 336).

ши в едином историческом пространстве»¹. В этой связи одна из аллюзий, которая возникает при чтении «Фарфорового павильона», — это содружество поэтов-правителей, которые «всегда поймут друг друга»:

И в этом павильоне несколько
Друзей, одетых в платья светлые,
Из чаш, расписанных драконами,
Пьют подогретое вино.

В Китае изображение дракона являлось символом императорской власти, поэтому поэты, пьющие вино из чаш с драконами, также могут восприниматься как имеющие отношение к верховной власти. Кроме того, стиль шинуазри был использован в устройстве царскосельской императорской резиденции.

Среди искусственного озера
Поднялся павильон фарфоровый.
Тигриною спиною выгнутый,
Мост яшмовый к нему ведет.

Первая строфа стихотворения «Фарфоровый павильон» вызывает в памяти пейзажи Царскосельского парка: китайские мосты и беседки в виде пагод, а особенно выгнутый Крестовый мост с каменной китайской беседкой. А собрания «Цеха поэтов», происходившие время от времени в 1911—1912 гг. в Царском селе в доме Гумилева, ассоциируются со следующей строфой, где мы видим общество поэтов, собравшихся в Фарфоровом павильоне. В то же время у французского автора и ее русского переводчика сюжетная основа произведения соотносилась с литературным салоном Жюдит Готье, который среди посетителей получил название «Отель Синего Дракона».

Во время пребывания Гумилева в Париже его застало известие о кончине Жюдит Готье 26 декабря 1917 г. в Динар-Сент-Энога. Поэтический образ фарфорового павильона (*le pavillon de porcelaine*) возник в ее тексте из-за неточности перевода. Изучавшая в юности, по желанию отца, Теофиля Готье, китайский язык, поэтесса приняла имя собственное Тао (у

¹ *Богомолов Н. А.* Гумилев и оккультизм // *Русская литература начала XX века и оккультизм.* М., 1999. С. 122.

Ли Бо «Пируя в павильоне семейства Тао») за нарицательное, она перевела этот иероглиф как фарфор. Остается открытым вопрос о том, знал ли Гумилев об этой ошибке Жюдит Готье. В любом случае образ фарфорового павильона соотносился с образом башни из слоновой кости и соответствовал парнасской и акмеистической концепции искусства как ремесла, где особую роль играет материал. Гумилев разделял точку зрения автора сборника «Эмали и камней» Теофиля Готье, переведенного им в 1914 г.:

Созданье тем прекрасней,
Чем взятый материал
Бесстрастней
Стих, мрамор иль металл¹.

Особый интерес для понимания самим Гумилевым этого поэтического произведения имеют несколько расхождений с текстом переложения Жюдит Готье, которые мы видим в «Фарфоровом павильоне». Одно из них является прямой аллюзией на блоковскую «Незнакомку». В стихотворении «Фарфоровый павильон» описывается, как поэты сидят на берегу озера, пьют вино и сочиняют стихи. Их внутреннее состояние, связанное с поэтическим вдохновением, передается через легкую небрежность в одежде: они сдвинули шапки и засучили рукава. У Жюдит Готье поэты сидят, «сдвинув свои шапки на затылок» («en repoussant leurs chapeaux en arrière»). У Гумилева этот пассаж переведен как «заламывая шляпы желтые», что не может не вызвать в памяти читателя остряков, гуляющих с дамами, «заламывая котелки» из «Незнакомки» Блока. В обоих случаях этот жест — заломленная шляпа или котелок — является выражением состояния экстаза, вызванного влюбленностью или творчеством, при этом не играет роли тот факт, что блоковские остряки описаны в сниженном ключе «пошлости таинственной».

Несколько усилена по сравнению с текстом Готье и другая деталь одежды поэтов, отражающее их внутреннее состояние. В тексте Гумилева поэты записывают свои стихи, «засучивая

¹ Готье Т. Искусство / Пер. Н. Гумилева // Гумилев Н. С. Стихотворения и поэмы. Л., 1988. С. 184.

рукава», в то время как у Жюдит Готье они их только немного подвернули («en relevant un peu leurs manches»). В целом можно заметить, что русский поэт стремится усилить впечатление от небрежности в одежде своих героев, выражающее состояние духа в момент творчества, не стремясь к дословному переводу, а подбирая русские фразеологизмы: заломить шапку, засучить рукава.

Другое изменение Гумилевым текста переложения Готье касается «чаш, расписанных драконами», из которых поэты пьют вино. Во французском переложении акцент сделан на том, что они пьют все вместе, как выглядят чаши, автор не описывает («*boivent ensemble des tasses*»).

И наконец, самое серьезное отступление от французского источника возникает в тексте Гумилева в последней строфе и имеет концептуальный характер. В переложении Жюдит Готье отражение в озере в точности повторяет в перевернутом виде ту картину, которая создалась у читателя после прочтения первых трех строф: вогнутый, как месяц, яшмовый мост, несколько друзей, одетых в светлые одежды, пьющих вино «вниз головой» в фарфоровом павильоне. Светлые одежды и полумесяц прозрачно намекают на то, что место действия этой сценки как бы переносится на небо. У Гумилева изображение на зеркальной глади озера несимметрично тому, что мы наблюдаем на земле: в отражении растворяется и исчезает фарфоровый павильон:

И ясно видно в чистом озере —
Мост вогнутый, как месяц яшмовый,
И несколько друзей за чашами,
Повернутых вниз головой.

В последней строфе французского и русского текста переводчики обыгрывают мотив бессмертия, связанный с Ли Бо, автором китайского оригинала этого стихотворения. Еще при жизни он был назван «бессмертным пришельцем с неба»¹.

¹ О Ли Бо, «небесном гении» и «гении вина», см. подробнее: *Сэнь Лян. Легендарный Ли Бо и легенды о Ли Бо // Торощев С. Ли Бо – земная судьба небожителя. М., 2014. С. 279—282.*

Развернутая метафора «фарфорового павильона» в стихотворении Гумилева создает конкретный образ такого абстрактного понятия как искусство, каким оно является в земной жизни. Но поэтам, по мысли, Гумилева, еще при жизни даровано знание истины, что делает их бессмертными небожителями. В безграничном пространстве неба исчезает фарфоровый павильон, и они превращаются в группу китайских бессмертных, пирующих на небесах.

Тема поиска и обретения истины через поэтическое творчество в стихотворениях «Незнакомка» и «Фарфоровый павильон» связана с изменением рамок восприятия, поэтому особую роль в них играет мотив вина. Способы же получения истинного знания у двух поэтов различны. У Блока на момент написания «Незнакомки» это герметическое знание (сокровище-ключ), путь к которому лежит через дионисийское экстатическое состояние и через самопознание своей иррациональной природы, у Гумилева — выход в бессмертие, который предоставляет искусство в эпоху мировых пожаров.

Ю. В. Шевчук

(Москва)

**«ТРИЛИСТНИК ОГНЕННЫЙ» И «ТРИЛИСТНИК
КОШМАРНЫЙ» И. Ф. АННЕНСКОГО:
ЛИРИКА МЫСЛИ**

В цикле «Трилистники» из книги «Кипарисовый ларец» (1910) И. Ф. Анненский художественно реконструирует некоторые когнитивные и эстетические парадигмы в европейской культуре, подчинение которым в результате привело человека к уверенности в своей способности воспроизводить и удерживать во внутреннем мире сложное устройство мира внешнего. Поэт представляет путь формирования в культуре самых действенных антиномий нашего сознания (движение / покой, конечное / бесконечное, случайное / закономерное, живое / мертвое и проч.). По словам Г. В. Петровой, «по сути дела, лирика Анненского запечатлевает процесс, который будет разрабатываться и получит описание лишь в XX в., в работах К.-Г. Юнга, который в своем фундаментальном труде «О происхождении сознания» рассуждал о сложном «взаимодействии между сознательным и бессознательным, о том, как сознательное развивается из бессознательного, какое влияние на человеческую жизнь оказывает индивидуальность»¹.

Одной из первых складывается структура дискретного восприятия времени (вечность — длительность — мгновение) и конфигурации пространства (важную роль играет оппозиция «изнутри» — «снаружи»). Многочисленны отсылки к философским учениям и научным теориям (Платона, Ламетри, Паскаля, Декарта и др.), существенно повлиявшим на способность человека воспринимать окружающую жизнь. Значимое влияние на поэта в его осмыслении культурно-исторических форм переживания оказали труды отечественного философа и психолога Л. М. Лопатина: «Теоретические основы сознательной

¹ Петрова Г. В. Проблема бессознательного в лирике И. Ф. Анненского // Русская литературная критика серебряного века. Тезисы докладов и сообщений междунар. научн. конф. Новгород, 1996. С. 32.

нравственной жизни» (1890), «Декарт как основатель нового философского и научного мирозерцания» (1896).

«Трилистник огненный» и «Трилистник кошмарный» тесно связаны между собой. Сознание человека на протяжении многих веков четко разграничивало два мира — темный и светлый, материю и дух, но законченность целостному представлению придавала вера людей в единый источник энергии. Как долго подобное представление господствовало в умах европейцев? По мнению Лопатина, мир для античных умов представляется «как законченное художественное целое, заключенное в определенные границы, реализующее во всех своих отношениях и процессах господство единого разума, который изнутри им движет. Этот разум, в стремлении к гармонии и совершенству своих созданий, подчиняет себе материальную стихию, одолевает ее беспорядочное сопротивление, понуждает ее воплотить в себе идеальную красоту <...>, отсюда объясняется дуалистическая тенденция греческой философии: все вещи образуются через взаимодействие светлого творческого начала с началом пассивным и темным». Однако представления о мире античной философии, средневековой схоластики и мыслителей Возрождения «не имеют ничего общего» с «нашим миром»¹. Философ и психолог утверждает, что Декарт стал творцом нового мирозерцания, до которого всякие изменения в сознании имели поступательную динамику, не были революционным переворотом коллективного ума («Декарт как основатель нового философского и научного мирозерцания»).

Какой бы облик ни принимала наша мысль, она имеет некий опорный состав. Наподобие мифологического набора первоэлементов (огонь, воздух, вода, земля), существует неразложимое ядро человеческих переживаний (язык запечатлел это сходство в ряде метафор, таких как «огонь мысли» или «подземелье страха»). Под «маской» внешних вещей человек стремится обнаружить их внутреннюю суть. Природному огню в «Трилистнике огненном» противостоит «январское солнце» творчества: оно не источает тепла, но превращается в «пылкий» свет, отражаясь от снежной поверхности земли. Любопытно, что, изучив «маленькую область явлений тепла и холода» в фольк-

¹ Лопатин Л. М. Философские характеристики и речи. М., 1995. С. 19, 21.

лоре народов русского Севера, Анненский в 1883 г. обобщил «внутренний» план концептов довольно кратким суждением: «В страданиях, изображаемых *метафорами холода*, нет того жгучего, сердитого, мстящего характера, который обыкновенно отмечается метафорами горения; они выражают *пассивное, подавленное состояние души*»¹.

Светилась колдунья маска,
Постукивал мерно костыль...
Моя новогодняя сказка,
Последняя сказка, не ты ль?
<...> И, взоры померкшие нежа,
С тоской говорили цветы:
«Мы те же, что были, все те же,
Мы будем, мы вечны... а ты?»
Молчите... Иль грезить не лучше,
Когда чуть дымятся угли?..
Январское солнце не жгуче,
Так пылки его хрустали... («Январская сказка»)².

В трилистнике важны именно образы солнечного света («знойные лучи», «сизый закат», «январское солнце»), которые сознание лирического «я» пытается преломить, «отуманить», замаскировать — переплавить в идеальную субстанцию ума («лучезарное *слиянье*»).

Когда, сжигая синеву,
Багряный день растет неистов,
Как часто сумрак я зову,
Холодный сумрак аметистов. («Аметисть»)³.

В природе первоэлементы постоянно взаимодействуют («В воздухе, полном дождя, / Трубы так мягко звучали»), способствуя обновлению жизни, человеку же необходима сознательная установка на примирение внутри себя противоположных миров («И чтоб не знойные лучи / Сжигали грани аметиста, / А

¹ Анненский И. Ф. Из наблюдений над языком и поэзией русского Севера Иннокентия Анненского. СПб., 1883. С. 1, 14.

² Анненский И. Ф. Стихотворения и трагедии. Л., 1990. С. 99.

³ Там же. С. 98.

лишь мерцание свечи / Лилось там жидко и огнисто»¹), в этом его вечная мука.

На протяжении развития культуры человек ведет борьбу с природным началом не только вне себя, но и в себе самом, инстинкт он подвергает этической переработке, ставит, по словам Анненского, «борьбу на ту почву, на которой ему же погибнуть»². Лопатин считает, что «на всем мирозерцании, благодаря могучему воздействию религиозных идей, резче легла спиритуалистическая окраска, а дуализм природы и духа, вследствие аскетического настроения, приобрел гораздо более решительный, мрачный и абсолютный характер <...> само духовное царство было подразделено на две непримиримо враждебные сферы: светлую и темную, добрую и злую, — и в материальной природе по преимуществу видели поприще для действий злой и мрачной силы» в эпоху Средневековья³.

В «Трилистнике кошмарном» автор делает акцент на «подземелье» человеческого сознания, стихотворения написаны в «форме драматических галлюцинаций» (так Анненский назвал воплощенные авторами психологических романов сцены душевной борьбы, «двоения» героя⁴). Главный мотив трилистника — борьба человека, делающего выбор в пользу чистой духовности, с половым инстинктом, мешающим ему «оставаться в жизни чистым созерцателем»⁵. В первом стихотворении «*Кошмары*» Анненский называет ум мужчины, подавляющего желание обладания женщиной, «гордецом»:

Так вот он, ум мужчины, тот гордец,
Не стоящий ни трепетных сердец,
Ни влажного и розового зноя!⁶

«Открытой гордыней и фанатичной дерзостью сектанта» характеризует Анненский в статье «Трагедия Ипполита и Фед-

¹ Анненский И. Ф. Там же. С. 99, 98.

² Анненский И. Ф. Книги отражений. М., 1979. С. 394.

³ Лопатин Л. М. Философские характеристики и речи. С. 20.

⁴ Анненский И. Ф. Книги отражений. С. 386.

⁵ Там же. С. 395.

⁶ Анненский И. Ф. Стихотворения и трагедии. С. 100.

рь» (1902) еврипидовского Ипполита¹, высокомерно относящегося к силе богини любви. Сына Фесея он называет «искателем новой веры, бесстрашным идеалистом, мечтателем, которого пол оскорбляет, как одна из самых цепких реальностей»². Федра мешала ему мыслить и сохранять духовную чистоту, в которой Еврипид предчувствовал будущие представления человечества о высокой небесной жизни в Евангелии. Влекомый к женщине и сознательно отрицающий эту природную связь, лирический герой трилистника прописывает в сновидческом женском портрете «узы пола»³ в виде колющих и ласкающих, змеящихся волос Горгоны («<...> Лишь у губ / Змеится что-то бледное... Я глуп... / <...> Вот косы отпустила. / Взвились и пали косы...»⁴).

Мотив жаркой эротической страсти, физического ощущения муки связывает три стихотворения в мини-цикле «Трилистник кошмарный». В «Кошмарах» страсть загорается в фонаре, который держит женщина, выходящая на встречу с мужчиной («Гляжу — фитиль у фонаря спустила, / Он розовый...»), затем она огнем охватывает их в любовном соитии («И мы в огне, в одном огне...») и переходит в «розовый зной». В «*Киевских пещерах*» мотив поэтически преобразуется в томление духовной жаждой, которую едва утоляет вера в грядущий небесный покой бесплотной души («Чьи-то беззвучно уста / Молят дыханья у плит, / Кто-то, нагнувшись, «с креста» / Желтой водой их поит...»⁵). В последнем стихотворении трилистника «*То и Это*» появляется образ тающего льда на голове у больного: он не остужает, не снимает жара, но переходит в бредовые образы увлажненного огня и металла («голубой туман костра», «скользота топора»). Природное начало, «растительная форма души»⁶, находящая пути для проникновения в мысль через ночные кошмары и подавляющаяся разумом, становится своеобразной тюрьмой для духа, выбор которого ограничивается только орудиями самоубийства — костер или топор. В «Трилистнике

¹ Анненский И. Ф. Книги отражений. С. 395.

² Там же.

³ Там же. С. 396.

⁴ Анненский И. Ф. Стихотворения и трагедии. С. 100.

⁵ Там же. С. 100, 101.

⁶ Анненский И. Ф. Книги отражений. С. 396.

кошмарном» лирический герой находится в состоянии сна, в который «пробивается действительность»¹:

И что надо лечь в угарный,
В голубой туман костра,
Если тошен луч фонарный
На скользоте топора².

В трилистнике складывается ситуация непроходимости для ума, сдавленного высокими идеалами и «мучительно- и неистощимо-грубыми» соприкосновениями с действительным миром, герою не дано разрешающего замкнутый круг состояния «третьей» реальности («Только *Это*, а не *То*»).

А чернота коридора
Все безответней и глуше...
Нет, не хочу, не хочу!
Как? Ни людей, ни пути?
Гасит дыханье свечу?
Тише... Ты должен ползти...³

Лирика Анненского основана на принципе самоуглубления человека, понимающего ценность и необходимость постижения вечных нравственных основ, но при «разложении» их мыслью в «неделимом остатке» вместо ощущения сопричастности окружающему миру обнаруживающего конфликтные состояния собственного сознания, что выражается с помощью иронии и трагизма. В книге стихов «Кипарисовый ларец» поэт раскрыл основные «ступени» в развитии душевной организации европейца («Трилистники»), углубился в душу художника, который в любой эпохе способен уловить интеллектуальную и эмоциональную суть явления («Складни»), и попытался найти выход из ситуации одиночества человека, сосредоточенного на собственных мыслях («Разметанные листья»).

¹ Там же. С. 37.

² *Анненский И. Ф.* Стихотворения и трагедии. С. 101.

³ Там же. С. 101.

В. С. Федоров
(Санкт-Петербург)
МЫСЛЯЩИЙ ХУДОЖНИК:
ФИЛОСОФСКАЯ ЛИРИКА Н. А. ЗАБОЛОЦКОГО

Николай Алексеевич Заболоцкий (1903—1958) — это не только замечательный исследователь «Слова о полку Игореве», талантливый переводчик и проникновенный лирик, но и крупнейший в XX столетии поэт-философ периода русского культурного ренессанса. Среди своих современников он может быть сопоставлен с такими писателями-мыслителями, как Валерий Брюсов, Андрей Белый, Велимир Хлебников, Даниил Хармс, Андрей Платонов, Борис Пастернак и др. Признанный мэтр отечественной литературы К. И. Чуковский в письме от 5 июня 1957 г., обращаясь к Н. А. Заболоцкому, написал следующие знаменательные слова: «Пишу Вам с той почтительной робостью, с какой писал бы Тютчеву или Державину. Для меня нет никакого сомнения, что автор «Журавлей», «Утра», «Лесного озера», «Слепого», «В кино», «Ходоков», «Некрасивой девочки», «Я не ищу гармонии в природе» — подлинно великий поэт, творчеством которого рано или поздно советской культуре (может быть, даже против воли) придется гордиться как одним из высочайших своих достижений»¹.

Критики и исследователи, обращаясь к творчеству Заболоцкого, постоянно говорили о натурфилософских аспектах его поэзии, о натурфилософских взглядах в мировоззрении писателя, что, на наш взгляд, является вполне логичным и правильным. Вместе с тем для органичного и последовательного «включения» поэзии Заболоцкого в русло действительно собственной ему натурфилософии, для выявления необходимых условий возникновения последней, нам кажется целесообразным хотя бы кратко остановиться как на самом термине «на-

¹ Помимо названных Чуковским стихотворений Заболоцкого речь шла о таких стихах автора «Столбцов», как «Лебедь в зоопарке» (1948), «Старая актриса» (1956), «О красоте человеческих лиц» (1955). См.: Письмо из личного архива семьи Заболоцких // Заболоцкий Н. Н. Жизнь Н. А. Заболоцкого. СПб., 2003. С. 547—548.

турфилософия», так и на закономерности периодического появления этого течения в истории философских воззрений.

В начале XX в. В. И. Вернадский, размышлявший об «общем ходе развития философских идей», подметил в них некую «периодичность», постоянную волнообразную повторяемость одних и тех же, хотя и в разных исторических условиях, духовно-философских тенденций. «Логика и теория познания открывают совершенно неожиданные и необозримые горизонты. Но мало тронутой остается огромная область, и раньше давившая на человеческий ум. Как вечный, неприступный сфинкс выглядывает она отовсюду <...>. Иссякает созидательная работа разума. Вновь выдвигаются мистические, религиозные и магические стремления и интересы. Они проникают не только философию, но и математику, и точное знание...»¹

Любопытно отметить, что, как бы продолжая слова Вернадского, о той же волнообразной духовно-философской закономерности, но говоря уже о европейских предтечах русского религиозного символизма (Гюисмансе, Гофманстале и Анри де Ренье), писал и В. М. Жирмунский:

«И снова мир, как будто бы уже разгаданный и классифицированный по рассудочным правилам, оказывается полным божественной тайны. <...> Символизм как литературный метод является только следствием нового чувства жизни, для которого реалистическое описание действительности путем перечисления мелких фактов и подробностей потеряло всякий смысл, поскольку за мелочными фактами открылись глубины и глубины глубин. <...> Этот символизм исповедовался и романтиками, понимавшими, что божественное — невыразимо, что слово должно стать бесконечным по содержанию, рождать смутные ассоциации чувственных переживаний, быть музыкально значимым, чтобы передать бесконечное»².

Элементы этой же волнообразной закономерности в рамках раннего христианства подмечены и А. И. Покровским:

¹ *Вернадский В. И.* Философские мысли натуралиста. М., 1988. С. 406—407.

² *Жирмунский В. М.* Немецкий романтизм и современная мистика. СПб., 1914. С. 195.

«Сочинения Дионисия Ареопагита, были отголоском неоплатонизма на почве христианства. А неоплатонизм, в свою очередь, представлял реакцию на языческий политеизм и грубый антропоморфизм. В противоположность последнему, допускавшему возможность адекватного познания божества, неоплатонизм провозгласил его полную непостижимость для разума. Ограниченный разум человека не может вместить абсолютного бытия»¹.

Таким образом, мы видим, что, по меньшей мере, три авторитетных исследователя XX в. обнаружили одну и ту же историческую закономерность. Но возникает вопрос, как же ее объяснить, как понять постоянное волновое перемещение реалистического и религиозно-мистического начала в художественно-культурной и духовной истории человечества?

Вернадский, как уже было показано, осторожно попытался ответить на этот вопрос. По его мнению, время от времени наступают такие исторические периоды, когда «иссякает созидательная работа разума»². Однако очевидно, что этот чисто описательный ответ явно Вернадского не устраивал. Мы полагаем, что эта закономерность во многом может быть объяснена введением понятия креатического, созидательного, творческого центра энергии Бытия. Важно понять, где находится этот креатический центр: в человеке, вне человека, или в некоем едином совмещенном начале. Если он находится в человеке, то мы имеем дело с антропоцентризмом, если вне человека, то мы сталкиваемся с объективным идеализмом во всех его проявлениях, если же этот центр совмещен, то перед нами — синтетический креационизм, разновидностью которого является и натурфилософия, и теургия. К этому нужно добавить, что натурфилософия, в том числе и та, которая представлена в творчестве Заболоцкого, в отличие от натурализма и естествознания как строгих научных дисциплин, всегда стремилась осознать окружающий человека мир как единое целое, невзирая на скудость или полное отсутствие точных научных данных. В этом смысле, например, Гете никогда не был натурфилософом, а являлся натуралистом и естествоиспытателем.

¹ Христианство: Энциклопедический словарь: В 3 т. Т. 1: А—К. М., 1993. С. 482.

² *Вернадский В. И.* Указ. соч. С. 407.

Исходя из только что сказанного, можно констатировать, что Заболоцкий жил в эпоху синтетического креационизма, в эпоху расцвета, а затем и угасания натурфилософских и теургических поисков. Вместе с Блоком, Андреем Белым, Хлебниковым, Чижевским, Платоновым и целым рядом других духовно родственных художников и мыслителей пореволюционной России он испытывал и необычайный творческий взлет, связанный с верой в зарождение новой эры всех форм жизни и творчества, и горечь от непонимания его новаторских произведений (как широким читателем, так и немалой частью коллег-литераторов и писателей). Гротесково-оригинальная философия и «заумный» художественный язык Заболоцкого не только раздражали официозную критику, но и стали одной из причин последующих репрессий властей. По сфабрикованному делу Заболоцкого арестовывают и осуждают на пять лет исправительно-трудовых лагерей не только за участие в «антисоветской троцкистско-правой организации» писателей Ленинграда, но и за «пантеистические» стихи, рисующие «гнетущую картину мира советской страны»¹.

В творчестве Заболоцкого эпохи «Столбцов» и «Торжества Земледелия» (1929—1930) разрыв мечты и действительности был настолько разителен, а манера изображения столь фантазмагорична, что его поэзия, особенно с конца 1929 г. (года "великого перелома"), почти единодушно подверглась уничтожающей рапповской критике за «юродство» и открытое «издевательство» над окружающей жизнью. В июле 1933 г. в «Литературной газете», говоря о поэме «Торжество Земледелия», критик О. Бескин писал: «Эта бредовая идиллия объективно <...> противопоставлена строительству социализма, бесклассового общества <...>. Социалистическое торжество земледелия, достигаемое через единение животных (а заодно и плодов) с людьми, трактор в роли освободителя домашних животных от

¹ *Заболоцкий Н. А. История моего заключения // Заболоцкий Н. А. Огонь, мерцающий в сосуде: Стихотворения и поэмы. Переводы. Письма и статьи. Жизнеописание. Воспоминания современников. Анализ творчества. / Сост. и примеч. Никиты Заболоцкого. М., 1995. С. 389—399; Документы из дела по обвинению Н. А. Заболоцкого в антисоветской деятельности // Заболоцкий Н. Н. Жизнь Н. А. Заболоцкого. С. 624—625.*

рабства — это не просто заумная чепуха, а политически реакционная поповщина, с которой солидаризуется на селе и кулак, а в литературе — Клюевы и Клычковы»¹. А вскоре и газета «Правда» публикует ряд погромных статей. Так, в статье от 30 августа утверждалось, что «юродствующая поэзия Заболоцкого имеет определенный кулацкий характер». Наряду с В. Шкловским, О. Мандельштамом и К. Вагиновым Заболоцкий причислялся к осколкам старых классов и литературных школ, восходящим к таким «врагам революции», как Мережковский, Бердяев и Философов². «Стремясь не падать духом», по словам сына писателя, Заболоцкий «выписывал на отдельный лист бумаги относящиеся к нему определения критиков: “певец-ассенизатор”, “отщепенец-индивидуалист”, “половой психопат” и тому подобные. В компании друзей он важно зачитывал этот перечень, и все весело смеялись и шутили, хотя догадывались, что скоро им будет не до смеха»³.

На самом деле, за необычной формой его поэзии скрывались глубокая мысль и напряженные художественные поиски. В стихах Заболоцкого мы встречаемся с размышлениями над целым рядом важнейших философских проблем. Это проблема человека и природы, человека и бытия, проблема нравственности не только человека, но флоры и фауны, проблема не только смысла человеческой жизни, но и человеческой смерти. Остановимся на рассмотрении только двух взаимосвязанных философских тем: нравственности природного бытия и человеческого бессмертия.

Выдвигая идею положительной нравственности природы, в поэме «Деревья» (1933) Заболоцкий писал:

Да, человек есть башня птиц,
Зверей вместилище лохматых.
В его лице — миллионы лиц
Четвероногих и крылатых.
И много в нем живет зверей,
И много рыб со дна морей,

Но все они в лучах сознания

¹ *Заболоцкий Н. Н.* Указ. соч. С. 240.

² Там же. С. 240, 241.

³ Там же. С. 164.

Большого мозга строят зданье¹.

Углубляя начатую тему, в стихотворении «Людейников» («В краю чудес, в краю живых растений...»; 1932—1947), писатель не только делает акцент на драматической стороне жизни природы, но и поднимается до обозначения сложнейшей проблемы смысла человеческой смерти:

Над садом
Шел смутный шорох тысячи смертей.
Природа, обернувшаяся адом,
Свои дела вершила без затей.
Жук ел траву, жука клевала птица,
Хорек пил мозг из птичьей головы,
И страхом перекошенные лица
Ночных существ смотрели из травы.
Природы вековечная давиленья
Соединяла смерть и бытие
В один клубок, но мысль была бессильна
Соединить два таинства ее².

Как же увязывались в мировоззрении Заболоцкого темы природной нравственности и человеческого бессмертия? Каким образом писатель пытался решить не только этическую проблему «вековечной давиленьи» в природе, но и глубоко личную проблему индивидуального человеческого бессмертия? Чтобы ответить на поставленные вопросы, на наш взгляд, следует, прежде всего, обратиться к сочинениям К. Э. Циолковского, связанным с философией космоса, которые хорошо знал и внимательно изучал Заболоцкий и без которых, как мы полагаем, не может быть правильно понята ни поэзия, ни натур-философия писателя.

В целом ряде сочинений, в том числе и в работе «Граждане вселенной» (1933), Циолковский, как бы отвечая на вопрос о нравственности, поставленный Заболоцким, писал:

¹ *Заболоцкий Н. А.* Полн. собр. стихотворений и поэм. СПб., 2002. С. 177. (Новая библиотека поэта).

² Там же. С. 190.

«Каждый зрелый ум говорит одно и то же: если во вселенной не будет зла, горя, несовершенства, невежества, слабости и безумия, то и атому будет хорошо. Отсюда вывод: во вселенной надо устранять все дурное, причиняющее страдания или увеличивающее безумие».

Но как это осуществить? И Циолковский отвечает:

«Очень просто — надо остановить размножение несовершенных и “всеми силами разумных высших существ способствовать размножению совершенного”, пусть в мире господствует “разум, приносящий счастье и уничтожающий горе”»¹.

В связи с вышесказанным, нужно особенно подчеркнуть, что Циолковский главным достижением своей жизни считал вовсе не разработку теории ракеты, а свою космическую философию, раскрывающую смысл, цели и перспективы жизни в космосе всего человечества, его совершенное и прекрасное будущее. Важно отметить, что Циолковский не рассматривал человека в качестве вершины космической эволюции: существами более высокого порядка, чем человек, были для него «президенты» других миров, а самой высшей, сверхразумной, совершенной и доброй инстанцией являлся, как во многом и для Спинозы, «личный бог (некое отдаленное подобие высшего ображаемого человека)» или «космос»².

Как же отвечал Циолковский на вопрос Заболоцкого о непостижимом соединении в природе «смерти и бытия»? В работе «Радость смерти» Циолковский писал:

«Какая это радость — знать и быть совершенно уверенным, что смерть сливается с рождением, что <...> новое разрушение сольется с новым совершенным рождением, что разрушения или “смерти” будут повторяться вечно <...>. Изменяется форма, а сущность остается, потому что сущность есть материя, которая вечна. <...> смертей нет, а есть только рождения. Уничтожения нет, а есть только преобразование. Тяжелая и дурная земная жизнь есть случайность, очень редкая во вселенной. <...> Смерть

¹ Циолковский К. Э. Космическая философия. М., 2001. С. 389.

² Циолковский К. Э. Есть ли бог? // Циолковский К. Э. Космическая философия. С. 437.

есть радость, награда, неизмеримое счастье, хотя и сопровождается на Земле болью»¹.

Находясь под сильнейшим впечатлением от прочитанных работ Циолковского по философии космоса, Заболоцкий в ответном письме ученому от 18 января 1932 г. с благодарностью сообщает:

«Ваши книги я получил. Благодарю Вас от всего сердца. Почти все я уже прочел, но прочел залпом. На меня надвинулось нечто до такой степени новое и огромное, что продумать его до конца я пока не в силах: слишком воспламенена голова. <...> И теперь, соприкоснувшись с Вами, я снова наполняюсь радостью — лучшей из всех земных радостей»².

Подобно натурфилософам-гилосоистам древних (Фалесу, Анаксимандру, Анаксимену) и средних веков (М. Фичино, Пико делла Мирандоле, Парацельсу, Б. Телезио, Т. Кампанелле, Дж. Бруно) в XVII в. Б. Спинозе, рассматривавшим мышление как всеобщее свойство материи и понимавшим душу как частицу «бесконечного разума бога»³, Циолковский считал одушевленность универсальным свойством всей окружающей нас материи. «Я не только материалист, — пишет в одной из своих работ Циолковский, — но и панпсихист, признающий чувствительность всей вселенной. Это свойство я считаю неотделимым от материи»⁴. На вопрос о том, что будет с человеком после его смерти, у ученого опять находится своеобразный ответ: «После каждой смерти получается <...> — рассеяние. Но, как мы видим, оно не препятствует оживлению. <...> Мы всегда жили и всегда будем жить, но каждый раз в новой форме и, разумеется, без памяти о прошедшем»⁵. Мысли Циолковского удивили и одновременно озадачили писателя. Пытаясь уточнить и ясно сформулировать для себя волнующую его проблему, в том же

¹ Там же. С. 413—414.

² *Заболоцкий Н. А.* Собр. соч.: В 3 т. М., 1983—1984. Т. 3. С. 310.

³ *Спиноза Б.* Этика // Спиноза Б. Избр. произв.: В 2 т. М., 1957. Т. 1. С. 412.

⁴ *Циолковский К. Э.* Космическая философия. С. 32.

⁵ Там же. С. 461.

письме к Циолковскому Заболоцкий делится и своими сомнениями, и самыми сокровенными размышлениями:

«Ваши книги я буду изучать долго и внимательно. Некоторые вопросы для меня не ясны <...>. Например, мне неясно, почему моя жизнь возникает после моей смерти. <...> мне кажется, что Вы говорите о блаженстве не нас самих, а о блаженстве нашего материала в других, более совершенных организациях будущего. Вы <...> очень ясно и твердо чувствуете себя государством атомов. Мы же <...> не можем отрешиться от взгляда на себя как на нечто единое и неделимое... Ведь одно дело — знать, а другое — чувствовать. <...> А чувствовать себя государством есть, очевидно, новое завоевание человеческого гения»¹.

В этих словах Заболоцкого, обращенных к создателю новой космической философии, по существу содержалось и решение проблемы собственной экзистенции, и главный пафос его последующей натурфилософии. С этого времени поэзия Заболоцкого являлась лишь художественным выражением тех внутренних, духовных усилий, которые предпринимал писатель, чтобы стать вровень с только что для себя открытым новым завоеванием «человеческого гения». После опытов Велимира Хлебникова и Циолковского путь Заболоцкого как человека и поэта-философа был окончательно определен.

Отношение к природе у Заболоцкого долгое время было неоднозначным. С одной стороны, природа являлась для него «вековечной давилей», а с другой — воплощением красоты и гармонии. Между прочим, этика социальная, природная и даже космическая, низшие виды этики, имели у него явно подчиненный характер, по сравнению с этикой высшей, — онтологической и вселенской. Так, в стихотворении «Бетховен» (1946) поэт писал:

Дубравой труб и озером мелодий
Ты превозмог нестройный ураган.
И крикнул ты в лицо самой природе,
Свой львиный лик просунув сквозь орган.

.....
В рогах быка опять запела лира,
Пастушьей флейтой стала кость орла,

¹ Заболоцкий Н. А. Собр.соч.: В 3 т. Т. 3. С. 308—310.

И понял ты живую прелесть мира
И отделил добро его от зла¹.

Добро для писателя — это то, что объединяет Вселенную, природу и человека, а зло — то, что эти связи рвет и разъединяет, что причиняет страдание. Еще в стихотворении "Вчера, о смерти размышляя" (1936) поэт написал об этом глубоко лиричные и одновременно отчеканенные ясной мыслью строки:

И нестерпимая тоска разъединенья
Пронзила сердце мне, и в этот миг
Все, что услышал я — и трав вечерних пенье,
И речь воды, и камня мертвый крик.
.....
И голос Пушкина был над листвою слышен,
И птицы Хлебникова пели у воды,
И встретил камень я. Был камень неподвижен,
И проступал в нем лик Сковороды².

Сначала А. Белый и Хлебников, кубофутуристы-«будетляне» 1910-х гг. с их «пламенными видениями», в том числе пьесой-оперой А. Крученых «Победа над Солнцем» (пролог Хлебникова, музыка М. В. Матюшина, декорации и костюмы К. С. Малевича), поэмой В. В. Маяковского «Человек» (1917), а затем в 1920-х — первой половине 1930-х гг. Заболоцкий, отчасти А. П. Платонов, видели в природе объект космических преобразований человека, чья безраздельная воля способна была гармонизировать не только жизнь социума и природы, но даже вселенной.

Но постепенно эта позиция Заболоцкого изменяется, человек для него становится «двомирным» («Два мира есть у человека») — теперь он не только преобразователь природы, но и ее неотъемлемая, и к тому же малая часть. Синергетические воззрения писателя, с одной стороны, все глубже укореняли человека в многообразные формы природы, до почти полного его материального растворения: «На самом деле то, что именуют мной, / Не я один. Нас много. Я — живой» («Метаморфозь»). С другой стороны, человек для него остается средоточием

¹ *Заболоцкий Н. А.* Полн. собр. стихотворений и поэм. С. 211.

² Там же. С. 198.

высшей земной мысли, которая все же по сравнению с великою природою бытия была лишь ее «зыбким умом»: «Не я родился в мир, когда из колыбели / Глаза мои впервые в мир глядели, — / Я на земле моей впервые мыслить стал, / Когда почуял жизнь безжизненный кристалл» («Завещание»). В отличие от Циолковского, предлагавшего избавляться от низших, несовершенных форм жизни природы, Заболоцкий во всем видит живую и разумную душу, способную своим сознанием подняться до уровня человека. Ничего лишнего для поэта в окружающем мире не существует, во всех его проявлениях он стремится увидеть разум живой души. «Отвлеченный пантеизм, — писал В. С. Соловьев, — растворяет все единичное в абсолютном, превращая это последнее в пустую безразличность; истинное поэтическое созерцание, напротив, видит абсолютное в индивидуальном явлении, не только сохраняя, но и бесконечно усиливая его индивидуальность»¹. Недаром вся природа у Заболоцкого состоит не из атомарных первокирпичиков пусть и живой, но бессознательной материи, как у Циолковского, а из бесконечного числа наделенных разумным началом «лиц»: «лицо» коня, «лицо» медведя, рогатые «лица» животных и диких зверей, «лицо» леса и трав, «лица» камней (лик Ганнибала, «лик Сквороды»). Растворяясь в метаморфозе и аннигилируя в материальной структуре, все живое и после смерти остается у художника живым в своих духовных первообразах. Именно с ними душа писателя постоянно стремится воссоединиться, ибо, сливаясь с общей душой, она обретает и свое собственное бессмертие. Не только самыми разнообразными звуками, но и палитрой неповторимо-волшебных красок природа навевала Заболоцкому чувство вечности и красоты мироздания, обволакивая и умиротворяя его «тоску разъединенья» живой духовностью и неизбежностью бытия: «Горит весь мир, прозрачен и духовен, / Теперь-то он поистине хорош, / И ты, лигуя, множество диговин / В его живых чертах распознаешь» («Вечер на Оке», 1957).

По мере все более сосредоточенного душевного и духовного вживания поэта в свое новое видение мира трагический раз-

¹ Соловьев В. С. О лирической поэзии. По поводу последних стихотворений Фета и Полонского // Собр. соч. Владимира Сергеевича Соловьева: В 10 т. СПб., 1911—1914. Т. 6. С. 243.

рыв между человеком и природой смягчается, «нестерпимая тоска разъединенья» уступает чувству «живой прелести мира», образ природы, как «высокой тюрьмы» («Прогулка», 1929) и «вековечной давилни», пребывающей в диком, хаотическом беспорядке, сменяется новым «очеловеченным» этапом ее исторического бытия:

Читайте, деревья, стихи Гезиода,
Дивись Оссиановым гимнам, рябина!
Не меч ты поднимешь сегодня, природа,
Но школьный звонок над щитом Кухулина¹.

Мировоззрение Заболоцкого, особенно раннего периода, это мировоззрение не времени, а пространства, это мировоззрение не столько музыки, как это было у символистов и в чем писатель усматривал начало субъективизма, а живописи, как это мы видим у Гете. В его духовном и поэтическом мире, как и у глубоко им ценимого Хлебникова, «нет застав во времени», здесь время как бы сворачивается до пространства, до «шероховатой поверхности» действительности, до предельно материализованного слова, до теургии. В зрелые годы утопический пафос поэзии Заболоцкого заменяется более спокойным, более взвешенным, более аналитическим взглядом на мир, историю и природу. Его вечно-«вещная», если так можно выразиться, творческая энергия, его духовный материализм из формы антропоцентричной постепенно переплавляется в форму антропоморфную. И все же гармонизировать свою жизнь до конца, полностью ощутить слияние своей личности не только с далекой вселенной, но и с ближайшей природой поэту было не суждено. Драматический разрыв «двух миров», мыслей и чувств, «ума и сердца», возникший из-за искусственного отделения человека от своей материнской основы и мучивший писателя всю его жизнь, так и не был преодолен. Однако он всегда верил, что идущие следом потомки, пройдя и через его трудный опыт, сумеют когда-нибудь завершить то, что он не завершил («Завещание»). Заболоцкий вместе с философом Пифагором, создавшим учение о гармонии небесных тел и человека, а также с античными поэтами Гесиодом («Труды и дни») и Ови-

¹ *Заболоцкий Н. А.* Полн. собр. стихотворений и поэм. С. 212.

дием («Метаморфозы»), писавшими о «золотом веке» человечества, когда все люди были бессмертны и жили в полной гармонии с окружающей их природой, видимо, полагал, что, начиная с «поэтической» эпохи древнего синкретизма, в истории человечества произошла инволюция. Планетарный разум, прежде всего в лице человека, стал развиваться интенсивно и мощно, но, к сожалению, односторонне, в ущерб гармоничному и органически целостному восприятию жизни и Бытия. Вот почему через четверть века, в очередной раз возвращаясь к своим самым сокровенным размышлениям, к «Беседе о душе» («Торжество Земледелия»), в своем позднем стихотворении «Ходоки» (1954) Заболоцкий со светлой надеждой укажет читателям на подлинную духовную ценность нашего далекого прошлого, — на полузабытый былинно-фольклорный источник богатейшей отечественной культуры, в сокровищнице которой сохранились для нас и нравственное здоровье, и душевная целостность, и бессмертие, и всеединство:

Есть черта, присущая народу:
Мыслит он не разумом одним, —
Всю свою душевную природу
Наши люди связывают с ним.

Оттого прекрасны наши сказки,
Наши песни, сложенные в лад.
В них и ум, и сердце без опаски
На одном наречье говорят¹.

Если Хлебников формировал натурфилософию Заболоцкого как бы извне, из макрокосмоса, то Циолковский воздействовал на него изнутри, из аналитического ядра «духовно-атомных» структур микроявлений. Как и оба его конгениальных предшественника он всю жизнь боролся с главным врагом человечества — эгоизмом, ведущим к парциальности человеческого «я», к отделению личности от своего целого, и его частным случаем — уничтожением и смертью.

Одной из талантливо своеобразных попыток натурфилософской «вольницы» первого пореволюционного десятилетия в

¹ Там же. С. 253.

России было всепоглощающее стремление Заболоцкого протянуть в поэзии ниточку бессмертного Разума сквозь всю планетарную эволюцию — «от безжизненного кристалла» до человека, — интуитивно почувствовать и пресуществить не только новый смысл личности, истории и природы, но и космических сил Универсума, «таинственного разума»¹ бесконечного вселенского Бытия.

¹ Там же. С. 292.

А. А. Аствацатуров
(Санкт-Петербург)
**КРИТИЧЕСКИЕ СТРАТЕГИИ
В МОДЕРНИСТСКОМ ТЕКСТЕ
(СЛУЧАЙ Т. С. ЭЛИОТА)**

Проблема соотношения синтетических и аналитических усилий в искусстве на протяжении нескольких эпох европейской культуры сохраняла свою актуальность. Мастера эпохи классицизма, полагавшиеся на рациональные усилия, отдававшие должное анализу, в то же время неизменно говорили о синтетических стратегиях, призванных создавать произведение как единство. Романтики, полагавшиеся на вдохновение, на изначально синтезирующий инстинкт трансцендентального «я», в то же время не отказывались от аналитических (критических) стратегий, от рефлексии. Декларируя уже не механическое, как классицисты, а органическое единство произведения, они вместе с тем охотно пользовались приемами игры, пародии, в основе которых лежало именно рационально-критическое усилие (Л. Тик, Э. Т. А. Гофман). В стремлении быть антинормативными до конца, в стремлении разоблачить все, что мнит себя окончательным, пусть даже это будет их собственный поиск, они вынуждены были прибегать к анализу. У парнасцев (Т. Готье, Ш. Леконт де Лиль) и эстетов (У. Пейтер, О. Уайльд) аналитизм усиливается сознательным обращением к «готовому» слову, образу, сюжету, поиском основания всякого вдохновения. Однако критическая тенденция неизменно подчинялась синтезирующей, собственно творческой.

Англоязычный модернизм делает существенный шаг в сторону аналитики. Синтезирующее усилие сохраняется, точнее, декларируется как окончательное, однако большая часть художественных стратегий оказывается связана именно с анализом. Характерны в этом отношении тексты Дж. Джойса, Э. Паунда, Т. С. Элиота, О. Хаксли, в которых обнажается сам генезис художественной реальности. Эти тексты, по сути, являются конструкциями, утверждающими свою рукотворность и рассказывающими о своем

происхождении. Данная стратегия во многом сопряжена с двумя основными задачами модернизма: заговорить от имени подлинного глубинного человеческого «я», а не тех поверхностных оболочек, которые формирует культура, и открыть подлинное, изначальное, допонятийное «слово»¹.

Характерен в этом отношении пример Т. С. Элиота (Eliot, 1888—1965), англоязычного поэта, автора таких значительных поэтических произведений как «Бесплодная Земля» (1921), «Пепельная среда» (1930), «Четыре квартета» (1943). Элиот также известен как заметный критик, чьи идеи оказали серьезное влияние на развитие европейского литературоведения. Сам Элиот обосновывал свое теоретизирование, равно как и теоретизирование любого поэта, заявляя, что критика для поэта — компенсация, проявление той рефлексивной, аналитической энергии, которая не в полной мере находит выражение в работе над художественным произведением, поскольку такая работа связана задачей синтеза, созданием органического единства. Поэт нередко желает поделиться своими идеями, соображениями, ощущениями, интуициями. Творческий процесс, создание подлинного произведения искусства, как это ни парадоксально, в полной мере сделать этого не дает, так как он, полагает Элиот, по природе своей имперсонален². Произведение как будто бы создает самое себя, при помощи поэтического воображения, которому Элиот отводит роль катализатора³. Соответственно здесь запускаются механизмы, не позволяющие настоящему поэту обосновать свои идеи, следовать их логике, быть мыслителем и аналитиком, ибо его произведение строится сообразно своей логике, а не логике идей своего создателя. Но это — лишь одна сторона проблемы.

Другая — касается собственно процесса сочинения, который так же включает в себя аналитические стратегии. На историко-культурном уровне идея «имперсональной поэзии»

¹ См.: *Schwartz S. The Matrix of Modernism. Pound, Eliot and the Early Twentieth-Century Thought.* Princeton, 1985. P. 45—62.

² См. об этом: *Frye N. T. S. Eliot.* London, 1963. P. 17; *Schwartz S. Op. cit.* P. 69—70.

³ *Элиот Т. С. Традиция и индивидуальный талант // Элиот Т. С. Назначение поэзии.* М., 1997. С. 162—163.

находит у Элиота выражение в его теории традиции. Здесь он следует принципам классицизма и позиционирует себя как консерватор, выступая против романтического самовыражения и отрицая идею индивидуального вдохновения¹. Вдохновение — это как будто бы момент предельного индивидуального напряжения. Здесь ключевое и неверное слово — «индивидуальное». «...Не только лучшее, но и самое индивидуальное в этом произведении открывается там, где более всего непосредственно сказывается бессмертие поэтов давнего времени, литературных предков автора»². Творческий порыв, сила, вдохновение, то, что на самом деле побуждает писать — для Элиота не что иное как «чувство истории», то есть ощущение, что «вся литература Европы, от Гомера до наших дней, и внутри нее — вся литература собственной твоей страны существует одновременно и образует единовременный соразмерный ряд»³. Иными словами, когда поэт испытывает то, что неверно обозначают как «вдохновение», в этот самый момент он как бы подключается к литературной традиции, в нем пробуждаются его литературные предки, коллективная память⁴. И здесь на помощь синтезирующим усилиям приходит трезвый анализ⁵.

По мысли Элиота, «большая часть усилий автора, создающего произведение, уходит, видимо, на критическую оценку того, что он создает...»⁶ Критический процесс предполагает «чувство факта», то есть умение верифицировать истинность фантазии и эстетической эмоции, умение разложить ее на составляющие элементы. Строго говоря, задача поэта — превратить «вдохновение» в рациональную формулу, показать, из каких элементов сложилось это видение

¹ См.: *Buckley V. Poetry and Morality*. London, 1959. P. 93—94.

² Элиот Т. С. Традиция и индивидуальный талант. С. 158.

³ Там же.

⁴ О памяти в связи с теорией традиции см.: *Craig C. Yeats, Eliot, Pound and the Politics of Poetry*. Pittsburg, 1982. P. 65—67.

⁵ *Drew E. T. S. Eliot. The Design of His Poetry*. New York, 1959. P. 20—25; *Gunner E. M. T. S. Eliot's Romantic Dilemma. Tradition's Anti-Traditional Elements*. New York, 1985. P. 57—64.

⁶ *Элиот Т. С. Назначение критики // Элиот Т.С. Назначение поэзии*. С. 174.

мира, этот язык. «Некоторые писатели, — отмечает Элиот, — превосходят других только потому, что обладают более высокой способностью критического суждения»¹.

У Элиота в поэме «Бесплодная Земля» такой критический анализ обнаруживает не только следы литературных предков, но и источник всякого чувства, начало личности, веру.

Современный поэтический язык и формируемая им оптика вскрываются Элиотом, и обнаруживают все предыдущие стадии своего развития. В этом языке начинает просвечивать множество языков различных эпох, которые его последовательно сформировали. Он оказывается моментом их встречи и диалога. Элиот, таким образом, активизирует критические механизмы порождения текста. Языки других эпох проявляются в поэме в виде маркированных цитат, аллюзий, реминисценций, которые оказываются предельно семантически насыщены. Они репрезентируют в «Бесплодной Земле» целиком то произведение, откуда были заимствованы и концентрируют в себе принципиальные моменты его поэтики и проблематики, давая возможность читателю пережить представленные ими произведения единовременно, ощутить их сущность.

«Бесплодная Земля» (1921) невелика по размеру, но сложна для чтения, поскольку чрезвычайно уплотнена большим количеством цитат и разных косвенных намеков на литературные памятники прошлого. Это — постапокалиптическая картина Европы, сконцентрировавшейся в мегаполисе, где обитают живые мертвецы, куклы-автоматы, механически выполняющие повседневные ритуалы. Причина такого бедственного состояния жизни — в утрате религиозного чувства, в гуманистической и либеральной подмене идеи Бога сутобо человеческими ценностями. Уже не Христос, а человеческое «я» оказывается мерой всех вещей, целью жизни, целью истории. И в результате подобной подмены личность замыкается в собственных пределах, утрачивая понимание добра и зла. Сама европейская культура видится Элиоту постапокалиптической бесплодной пустыней.

Обратимся к самому тексту, к финалу первой части поэмы («Погребение мертвого»):

¹ Там же.

Unreal City,
Under the brown fog of a winter dawn,
A crowd flowed over London Bridge, so many,
I had not thought death had undone so many.
Sighs, short and infrequent, were exhaled,
And each man fixed his eyes before his feet.
Flowed up the hill and down King William Street,
To where Saint Mary Woolnoth kept the hours
With a dead sound on the final stroke of nine.
There I saw one I knew, and stopped him crying: «Stetson!
You who were with me at the ships at Mylae!
That corpse you planted last year in your garden,
Has it begun to sprout? Will it bloom this year?
Or has the sudden frost disturbed its bed?
Oh keep the Dog far hence, that's friend to men,
Or with his nails he'll dig it up again!
You! hypocrite lecteur! — mon semblable, — mon frère!»¹

Призрачный город,
Толпы в буром тумане зимней зари,
Лондонский мост на веку повидал столь многих,
Никогда не думал, что смерть унесла столь многих.
В воздухе выдохи, краткие, редкие,
Каждый под ноги смотрит, спешит
В гору и вниз по Кинг-Уильям-стрит
Туда, где Сент-Мери Вулнот часы отбивает
С мертвым звуком на девятом ударе.
Там в толпе я окликнул знакомого: «Стетсон!
Стой, ты был на моем корабле при Милах!
Мертвый, зарытый в твоём саду год назад, —
Пророс ли он? Процветет ли он в этом году —
Или, может, неожиданный мороз поразил его ложе?
И да будет Пес подалее оттуда, он друг человека
И может когтями вырыть его из земли!
Ты, hypocrite lecteur! — mon semblable, — mon frère!»²

Перед нами урбанистическая зарисовка, сценка, в которой участвует и сам лирический герой. Мы видим Лондон, зимнее

¹ *Eliot T. S. Collected Poems 1909—1962. New York, 1963. P. 55.*

² *Элиот Т. С. Камень. Избранные стихотворения и поэмы. Христианская Россия, 1997. С. 57—58. Пер. А. Сергеева.*

утро, коричневый туман и Лондонский мост, через который идет, вернее, течет, наподобие черной реки, толпа людей. Заметим, что вся эта картинка обладает удивительной документальной точностью и достоверностью. Все, что упоминает Элиот, реально существует. Лондонский мост, улица Кинг-Уильям, которая его продолжает, а также готическое здание церкви Сент-Мэри Вулнот, где часы на девятом ударе бьют чуть громче обычного, и толпа клерков, которые ранним утром спешат в Сити, в деловой центр Лондона, чтобы занять свои места в офисах. Ощущение бытовой конкретности происходящего усиливается, когда лирический герой узнает в толпе старого однополчанина Стетсона и окликает его. Фрагмент имеет биографическое основание: Элиот, проработавший в Сити в качестве банковского служащего с 1917 по 1925 г. подобную картину наблюдал каждый день.

Символический смысл сцены разгадать нетрудно, тем более что он сам собой проявляется в депрессивном настроении лирического героя и траурно-торжественной интонации, которой подчинена его речь. Призрачный город («Unreal City»), по-видимому, намекает на «тот свет», где обитают призраки. Зима — сцена разворачивается именно зимой — время летаргии, символической смерти, физической или духовной. Мост — возможно, путь, человеческое существование, дорога, протянутое из мира живых в царство мертвых. Река, текущая под ним — Темза, и река из людей, текущая по нему, вероятно должны вызывать ассоциации с легендарными реками, отделяющими мир живых и мир умерших: со Стиксом и Ахероном¹. Таким образом, можно сделать вывод, что Элиот, изображая повседневный мир, обычное лондонское утро, репрезентирует город как подземное царство — Ад, Аид, где обитают души умерших.

Текст фрагмента, как и текст самой поэмы, представляет собой мозаику: он состоит из цитат из разных литературных источников. Собственно говоря, сам Элиот указывает нам на них в своих комментариях к поэме. Элиот, тем самым, анализирует, критически препарирует свое чувство настоящего и одновременно текст, который это чувство заключает. Он показывает, каким образом, из каких частей

¹ См. об этом *Frye N. Op. cit. P. 51.*

оно составилось, как в его речи, речи человека, родом из 1910-х гг., пробудились голоса его литературных предков: Данте, Джона Уэбстера и Бодлера.

«Unreal city» («Призрачный город») — фраза, заимствованная Элиотом, по его собственному признанию¹, из стихотворения Шарля Бодлера «Семь стариков». Это урбанистический текст поэтического сборника «Цветы зла» (раздел «Парижские картины»). У Бодлера лирический герой, охваченный унынием и сплином, также разгуливает по городу, который видится ему Адом. Прогуливаясь, окруженный со всех сторон бурным туманом, он вдруг видит зловещие фигуры семи стариков — персонификации семи смертных грехов, мирового зла. Охваченный ужасом, герой бежит, чувствуя, как зло пробуждается в нем самом.

У Бодлера Элиот также заимствует в свой текст толпу людей, похожую на реку, и бурый туман. Как известно, бодлеровские «Цветы Зла» — это своего рода «Божественная Комедия» Данте образца XIX в., с той лишь разницей, что Бодлер ограничивается кругами Ада и не отправляет своих персонажей созерцать Любовь и Божественный свет. Элиот, несомненно, это учитывает, потому что бодлеровский код в его стихах неизменно соседствует с дантовским. В тексте, таким образом, начинает звучать голос еще одного «литературного предка». Фраза «I had not thought death had undone so many» («Никогда не думал, что смерть унесла столь многих») заимствована Элиотом из III песни Ада (Ад, III, 55—57)². Данте, ведомый Вергилием, произносит эти слова, когда видит в преддверии Ада великое множество душ. Вергилий объясняет ему, что это — ничтожные («взгляни — и мимо»), то есть люди, не совершавшие в своей земной жизни ни добра, ни зла. Они не принадлежат по-настоящему миру теней, так как судить их и казнить не за что. Но и Рай, в свою очередь, от них отворачивается.

Следующая строчка — еще одна цитата из «Божественной Комедии»: «Sighs, short and infrequent were exhaled» («В воздухе выдохи, краткие, редкие»). Это — фраза из IV песни

¹ *Eliot T. S. Collected Poems 1909—1962*. P. 71.

² Там же.

«Ада», где Данте попадает в Лимб и встречает души людей, не знавших Христа¹.

Таким образом, взгляд рассказчика-наблюдателя в «Бесплодной Земле» дробится на составляющие; он подготовлен опытом Бодлера, Данте и их риторикой. В современном мегаполисе открывается Ад парижских улиц Бодлера и Ад Данте. А литературными прототипами нынешних клерков становятся бодлеровские злодеи и души умерших из «Божественной комедии», тех, кто при жизни был ничтожен или не знал Христа.

Фраза «With a dead sound on the final stroke of nine» («С мертвым звуком на девятом ударе») — еще одна аллюзия, теперь уже на смерть Христа: девятый час — час смерти Спасителя (Лука; 23: 44). Христос мертв для современных людей, так как перестал быть мерой их жизни, их истории.

Еще один «геологический» пласт вдохновения — цитата из трагедии английского драматурга Джона Уэбстера, младшего современника Шекспира, «Белый дьявол»²:

Oh, keep the Dog far hence, that's friend to men
Or with his nails he'll dig it up again!

И да будет Пес подальше оттуда, он друг человека
И может когтями вырыть его из земли!

Элиот почти дословно цитирует Уэбстера³, если не считать только, что у того фигурирует не собака, а волк. Судя по всему, Элиот обнаруживает в своем чувстве современности еще один элемент — египетскую мифологию. У египтян в образе собаки представлен Анубис, покровитель мертвых, который помог Изиде собрать останки Озириса⁴.

«Проросший мертвец» отсылает к самым древним истокам культуры, проступающему в современной оптике — к ритуалу. Точнее даже не к самому ритуалу, а к представлению о нем,

¹ Там же.

² Там же.

³ См. интерпретацию этой цитаты и образа собаки: *Smith Gr. T. S. Eliot's Poetry and Plays*. Chicago, 1958. P. 78.

⁴ См. *Williamson G. A Reader's Guide to T. S. Eliot*. London, 1976. P. 134.

которое Элиот усвоил из многотомного сочинения «Золотая ветвь», написанного английским антропологом Джорджем Фрэзером (1854—1941). Фрэзер описывает разные ритуалы и сводит их к одной формуле, ритуалеме умирающего/воскресающего бога растительности. Строки Уэбстера, проступившие в тексте, обнаруживает, таким образом, свою ритуальную основу. Лирический герой Элиота стремится нас убедить, что всякое возрождение в современной жизни, конечно, возможно, но бессмысленно и необязательно, ибо это возрождение затронет лишь плоть жизни, ее материю.

Финальные французские слова «*You! Hypocrite lecteur, — mon semblable, — mon frère*» («Ты! Лицемерный читатель, мой двойник, мой брат!») — снова цитата из Бодлера, из поэтического предисловия к «Цветам Зла». Лирический герой, персонаж «Цветов Зла», как мы видим, обращается к читателю, называет его своим братом, давая понять, что читатель может считать себя одним из персонажей.

Итак, мы рассмотрели опыт восприятия современности, вдохновенное ощущение настоящего, ощущение, которое Элиот критически разлагает на составляющие элементы. Он последовательно показывает, как культура, накапливая пласт за пластом, прорастая и развиваясь, приходит к современному чувству жизни, современному языку, сохраняя в нем свои следы. Эти следы можно перечислить: ритуал, египетская мифология, римская история, средневековье (Данте), ренессанс-барокко (Уэбстер), XIX век (Бодлер).

Таким образом, перед нами фактически разоблаченное вдохновение, проверенный и критически переработанный изначальный творческий импульс. Элиот отвечает, пожалуй, на самый важный вопрос, освещая то, что всегда казалось потаенным: как на самом деле рождаются стихи. И это делает его не только великим поэтом, но и великим критиком.

Р. Б. Феррейра

(Белем-ду-Пара, Бразилия)

РАЗУМ, ЧУВСТВА И КРИТИКА МЫШЛЕНИЯ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ФЕРНАНДО ПЕССОА

Поэтические произведения португальского писателя Фернандо Пессоа занимают видное место в мировой литературной традиции, особенно в связи с феноменом гетеронимии, или обезличивания поэтической личности автора в различных других предметах. В конце концов, как заявляет сам поэт в поэме «Кот, играющий на улице»:

Я вижу себя, но я без меня,
Знаю себя, но это не я.¹

Вопрос о существовании поэтического «Я», или даже нескольких поэтических «Я», позволяет португальскому поэту использовать разные, отличающиеся друг от друга, личности, демонстрируя, таким образом, что сложность жизни со своими чувствами и кризисами отражается в литературных произведениях в то время, как одновременное испытание многих «Я» составляет человеческое существо.

Таким образом, множественность субъектов, присутствующих в произведениях Пессоа, подтверждает разнообразные контрасты, воплощенные в совершенно парадоксальном существовании. Поэтому гетеронимы (от греческого *heteros* = разный и *ónoma* = имя) представляют различные друг от друга характеристики, которые в свою очередь объединяются в амальгаму разносторонних воображений человеческого разума, как утверждает Г. Блум, говоря о близости Пессоа к величайшим гениям в истории мировой литературы.

В поэтическом «Я» Фернандо Пессоа, или так называемом ортониме (он сам), заметны сомнения по поводу ложного «Я», вызывающие чувства душевной боли от существования, а также скептицизм по поводу жизни. Об этом свидетельствует строчка из великого стихотворения «Первый Фауст»:

¹ Здесь и далее произведения Фернандо Пессоа цитируются по изд.: *Pessoa F. Obra poética. Rio-de-Janeiro, 1990.* Пер. автора статьи.

О, ужас! О, мистика! О, существование!

Если Фернандо Пессоа отгалкивается от западного рационального мышления, опровергая его, и противоречит рациональному аналитическому мышлению, это не более чем предположения поиска возражений против логических принципов, которые содержит это учение. Как отметил Клаудио Уиллер в работе «Человек, падения Бога и иллюзорный мир»¹, критикуя разум с помощью самого разума, Пессоа попадает в плен парадокса, который не что иное как парадокс самого «Я» в иллюзорном мире. Поэтому скептицизм является зримым признаком поэта, который видит явную неспособность постичь знание всего, так как все иллюзорно, и любая попытка объяснения всегда будет меркнуть в тщетности философии:

И осознание этого! О, небо!
О, поле! О, песня! Наука.
Так тяжело, а жизнь так коротка!

В свою очередь, в гетерониме Альберто Каейро происходит осознание всего, что его окружает, в то время, когда для «Я» Фернандо Пессоа смысл вещей постигается не интеллектуальным и не рациональным мышлением, а на основе языческих доктрин, открывающих мифический мир, иррациональный и нелогичный, который сомневается даже в собственном существовании, вопреки картезианской логике. Такая драма, переживаемая этим поэтическим «Я», заметна в поэме «Быть настоящим значит не быть внутри меня»:

Быть настоящим значит не быть внутри меня.
Моя внутренняя сущность не имеет представления о реальности.
Знаю, что мир существует, но не знаю, существую ли я.
Верю больше в существование белого дома,
Чем в существование хозяина внутри белого дома.
Верю больше в свое тело, чем в свою душу,
Потому что мое тело находится среди реальности.
И его могут видеть другие,

¹ *Willer C. Um obscuro encanto: gnose, gnosticismo e poesia. Rio-de-Janeiro, 2010.*

Оно может прикасаться к другим,
Может сидеть и стоять,
Но моя душа может быть определена
только с внешней точки зрения.

Гетероним Альберто Каейро постоянно размышляет о простоте жизни, что порождает критику современного образа жизни, сложного и разумного, созданного технической и научной аппаратурой. Не случайно этот вопрос поднимается в «Хранителе стад»:

Что я думаю о мире?
Без понятия, что я думаю о мире!
Если бы я заболел, подумал бы от этом.

Позитивистский образ мышления широко раскритикован этим гетеронимом Фернандо Пессоа, несогласным с порядком вещей. Мышление Каейро расходится с западным логико-материалистическим пониманием, как у буддийского монаха; он словно находится в перспективе, где не отражаются объекты, что позволяет зрителю пассивно и чувствительно воспринимать вещи. В конце концов:

Единственный глубокий смысл вещей в том,
Что у них нет никакого глубокого смысла.

В этой кризисной ситуации опровержения рационального мышления поэт присоединяется, однако, к сторонникам эзотерических учений¹, что лишь подтверждает его мысль о том, что «наука видеть», как утверждает поэт, «это не наука». Под влиянием учений иудейской каббалы и неоплатонизма, приближаясь к таким доктринам, как розенкрейцерство и франк-масонство², Пессоа отмечает, что:

Мышления и системы потерпели неудачу,
И потерпев неудачу, ещё больше приносят бед
Ужасающая сила, которая покрывает

¹ См. об этом: *Лэчмен Г.* Темная муза. М., 2009. С. 231 и далее.

² *Pessoa V. A.* O pensamento maçônico de Fernando Pessoa. Santarém, 2014.

Всех, [да,] всех
О, ужас! О, мистика! О, существование!

Эта мистика, где эксплуатация личности одного или нескольких «Я» является воплощением практики поэта, его нежелания рационализировать мир, как отмечает Майкл Гамбургер в «Истине поэзии»¹ — скорее всего, становится следствием непостижимого понятия «быть»; возникает тенденция к отказу от себя как существующего «Я», остается только быть *личностью*, вести постоянный поиск во всех «Я» автора, как в гетеронимах, так и в ортониме.

Как отмечает Пессоа в «Книге Беспокойства», «перейти от призраков веры к спектрам разума — это как всего лишь сменить тюремную камеру». Отсюда вытекает необходимость для художника создания вселенной для постижения своей истинной идентичности. Ведь гетеронимы не что иное, как порождения рационалистического разума, даже скептически настроенные и недоверчиво относящиеся к этому рационализму, но выражающие высшую гениальность искусства, — как отметил Паулу Мендес Кампос² в книге «Фикции интерлюдий».

И именно в этом постоянном противостоянии между чувством и мышлением («Что во мне чувствует, думает») Фернандо Пессоа приближается к утверждению Декарта: все, что происходит с нами в сознательном состоянии, является результатом, по крайней мере, частичного осознания неких фактов. Воображение, чувства и желания присущи мышлению, как полагает Пессоа:

У меня так много чувств,
Что часто убеждаюсь,
Что я сентиментален,
Но подумав про себя, я признаю,
Что всё это мысли,
Которые не чувствуют вообще.

¹ *Hamburger M.* A verdade da poesia — tensões na poesia moderna desde Baudelaire. São-Paulo, 2007.

² *Campos P. M.* Ficções do Interlúdio: Seixas, Heloísa. As obras-primas que poucos leram. Vol.III. Rio-de-Janeiro, 2006. P. 191—202.

Исходя из этого, все ощущения — это эманации воображения, которые всегда противостоят рациональному мышлению в стабильном равновесии, и это находит отражение во всей поэтической работе, — отмечает Бенедито Нунес в книге «Другие Фернандо Пессоа»¹.

Как утверждает Альберто Каейро, разум, или его противоречивая суть, заключается в поэзии, когда на первый план выходит «стремление отучиться», отодвигая «обучиться думая» и преодолевая «думать чувствуя»:

Суть в том, чтобы уметь видеть,
Уметь видеть, не думая,
Уметь видеть, когда видится,
И даже не думать, когда видится,
И не видеть, когда думается.

Значение понятия «Я», как для ортонима Пессоа так и для гетеронима Альберто Каейро, создается не в результате действительного спекулятивного разума, который делает невозможным реальное осознание себя и является недостаточным и ненадежным, а в результате неповторимых чувственных ощущений собственного опыта, так как:

Истина, если она существует,
Видится только
В поисках истины.

И именно в этой диалектической антитезе чувств и разума Пессоа раскрывает противопоставление собственного «Я» каждому из нас, так как мы не единственное «Я», а несколько *личностей*, которые отражают несоответствие между знанием и незнанием о самих себе. Следовательно, есть несколько Пессоа, а не один, потому что:

По рельсам по кругу
Бежит, чтобы понять разум,
Этот поезд,
Что зовется сердцем.

¹ *Nunes B. Os outros de Fernando Pessoa: O dorso do tigre. São-Paulo, 2009. P. 205—226.*

Пессоа в письме к коллеге Адольфо Касайс Монтейро описывает явление гетеронимии весьма примечательным образом, выделяя свое отношения к себе самому и к другим своим «Я»:

«Эти явления, к счастью для меня и для других, ментализируются во мне; я имею в виду, не проявляют себя в моей практической жизни, внешней, и в общении с другими людьми; они врываются внутрь и я переживаю их наедине с собой. Если бы я был женщиной — в женщине истерические явления переходят в нападение и подобные вещи — каждое стихотворение Альваро де Кампос (самая истерическая моя истеричность) было бы сигналом тревоги для соседей. Но я мужчина, и у мужчины истерика в основном принимает психические аспекты; так что все заканчивается в тишине и поэзии...»

Таким образом, мы видим постоянный интерес автора, а не только ортонима Пессоа, к поискам себя, к поискам сознания, что, как известно, является попыткой автора постичь процесс мышления. Впоследствии парадокс разрешается этим гетеронимом и перерастает в «проблему Альберто Каейро», так как парадокс человеческого существования с ощущениями и чувствами, которые нас касаются, не поддается тщётным объяснениям, которые можем предложить мы или окружающие. Эта драма, будучи одновременно физической и метафизической, достигает кульминации в «Автопсихографии»:

Поэт — это притворщик.
Притворяется так ловко,
Что делает вид, будто боль —
Это боль, которую он на самом деле чувствует.

Вера или неверие в существование «Я» — не более чем пессимистический, глубоко критический взгляд, основанный на логико-картезианском рационализме. У Пессоа нет малейшей возможности подтвердить декартову максиму: «Я мыслю, следовательно, я существую» («Cogito ergo sum»). Напротив, притворство, ложь, самообман или уклонение от истины становится ключом к поэтике гетеронимов, так как все являются персонажами, или масками, испытывающими душевные переживания.

ния и чувственные опыты, подрывающие основы рационалистического мышления.

Не случайно обезличивание освобождает человека от осознания самого себя и ведет к ощущению себя, к тому, чтобы понять мир, или, как утверждает автор, «сделать вид, что возможно понять его». Обезличивание происходит, когда критика рационального мышления становится той вехой, когда множественные «Я» предстают частями безграничного целого; поэтому мир видится как нечто безграничное, лишенное пределов, в отличие от рационального мышления, которое стремится увидеть мир и вещи с материальной точки зрения, в конкретном, осязаемом и геометрически точном виде.

Критика здравого смысла у Фернандо Пессоа не может быть более яркой, ведь истина не является автору, не раскрывается в своей конкретности, но ощущается должным образом, открываясь в различных аспектах, в различных «Я», в различных интуитивных возможностях:

Единственная определенность существования?
Вот так пришел к выводу: всё ошибочно,
От всей истины существует только одна идея,
Которая не соответствует действительности.

А. А. Житенёв
(Воронеж)
«СНОВА УМ – В УМЕ УМОВ»:
РАЗУМНОЕ И ПРОТИВОРАЗУМНОЕ
В ПОЭЗИИ ЕЛЕНЫ ШВАРЦ

Круг идей, питавший поэзию ленинградского андеграунда 1970–1980-х гг., был эклектичен, но в этом конгломерате была своя логика – логика отталкивания от тотальности официально-дискурса. Закономерно, что общим знаменателем для разнообразных религиозно-философских увлечений «другой культуры» оказалась «спиритуальная авантюра»¹, поиск путей расширения сознания, связанных с попаданием в ситуацию, в которой человек «не может солгать, даже если бы захотел»².

Эстетическая программа андеграунда предполагала критику разума, акцентирование в нем черт, сдерживающих творческое начало, помещающих субъекта внутрь рационалистического морока. Однако неприятие строгой системности и смысловой заданности обусловили не торжество иррационализма, а переопределение полюсов, где «ум, разум, рассудок, рациональное» видится в очевидной оппозиции «всему чудесному, тонкому, волшебному, невыразимому»³.

Поэтическая практика Е. Шварц – характерная иллюстрация того, как интерпретируется разум в «другой культуре». Поэт говорит: «Поэзия для меня прежде всего – это такой инструмент познания, познания Бога, смерти, природы смерти, любви. <...> Это мой жизненный долг – принести хоть какую-то

¹ *Кривулин В.* Петербургская спиритуальная лирика вчера и сегодня (к истории неофициальной поэзии Ленинграда 60-80-х годов // История ленинградской неподцензурной литературы: 1950–1980-е годы. Сб. статей. СПб., 2000. С. 100.

² *Суицидов И.* [Гройс Б.] Об искренности философской речи // Часы. 1982. № 37. С. 152.

³ *Седакова О.* Апология рационального: Сергей Сергеевич Аверинцев // Седакова О. Четые тома. Том IV. Moralia. М., 2010. С. 522.

малую толику, хоть искру знания»¹. Главный ориентир здесь – поэзия, способная «нырнуть в море безумия и вынырнуть в свет разума с жемчужиной неразумной мысли в хищных зубах»².

Формы реализации этой программы определяются у Елены Шварц системой представлений о субъекте, его возможностях и условиях ориентации в мире, а также особым пониманием событийности. Некоторые из предпосылок художественного гнозиса поэта уже были описаны критикой.

Во-первых, поэзия Шварц существует в контексте, где поставлены под вопрос все предлагаемые традицией системы координат, что влечет за собой интерес к докатегориальному состоянию мира, к вариативности вычленения оппозиций и распределения смыслов между ними. «Истинная культура – не в знании, а в сокрытии его, в забвении всего, что знаешь», – справедливо отмечает Е. Пазухин. И именно поэтому в лирике Шварц так важны «размытость понятий» и «текущая стихия крови», объединяющая и «суть естества Божия», и «страсть», и «прелесть»³.

Во-вторых, релятивность отношений между традиционными оппозициями внешнего и внутреннего, явленного и скрытого, духовного и материального раскрывается через конечность существования. «Платоновский дуализм души и тела перестал существовать. Разум более не признается носителем бессмертия (в противоположность смертной плоти). – пишет о Е. Шварц Т. Горичева. – Видимые и невидимые вещи уравнены в их тварности», и стихи «говорят о простоте человеческого существования, сжатого в напряженность конечного бытия»⁴.

Эта сжатость, в-третьих, предопределяет обостренное внимание к субъектности, актуализируя мысль о «монадологической» замкнутости «я» и болезненности перехода пределов его

¹ Шварц Е. Поэтика живого. Беседа с Антоном Нестеровым. URL: http://www.newkamera.de/shwarz/o_shwarz_05.html (дата обращения: 20.04.2016).

² Шварц Е. Видимая сторона жизни. СПб., 2003. С. 328.

³ Пазухин Е. Титаническое преображение твари // Часы. 1982. № 37. С. 212, 208.

⁴ Горичева Т. Творец и тварь. Идеологическое введение к «Простым стихам» Елены Шварц // 37. 1977. №11 (Без пагинации).

бытия. Об этом пишет Б. Останин: «Поэт заточен в башне из собственных стихов. <...> Неволя – фундаментальное условие поэтического существования. <...> Мысль, покидающая слово <...> порывает с поэзией и обретает самые неожиданные и зловещие черты»¹.

Попробуем детализировать и развить эти наблюдения, привлекая для анализа весь поэтический корпус Е. Шварц.

Исходная предпосылка художественного гнозиса в поэзии Шварц – представление о дробности субъекта, о невозможности его понимания как экзистенции: «Во внутренней пустыне можно встретить / Святого, Старца, Льва или Себя. / В пустыне давка, люди, толпы, / А в жилах ангела поет труба»². «Пустыньность» маркирует безбрежность и отсутствие направлений, с ней же связывается мысль о мороке: «Все мне что-то мерещится, мрычится, мрочится – / То как будто меня выметает метлою уборщица, / <...> / То под чьим-то ногтем умираю я черной крупинкой, / Все мороки, и морок, и черные круглые свинки» (1, 55).

Безбрежность и морок влекут за собой мысль о существовании скрытых от осознания и контроля областей «я»; знаком этого противопоставления оказывается ряд оппозиций, в частности, «кость» – «плоть»: «Этот череп был мой, / Но меня он не знал» (1, 28). С этим же связана возможность проступания одного сквозь другое – тела сквозь душу: «Как виноградные косточки под виноградную кожей, – / Тело внутрь ушло, а души, как озими всхожи, / Были снаружи» (1, 31) или лица сквозь лицо: «В ее лице (их было целых три) / Одно белело, круглое, как рама, / Другое из него одутло выступало, / А третье – просто пяточок» (1, 293).

Знание, которое следует скрыть от человека, может быть спрятано в нем самом: «И вот сижу я бритой нищей / <...> / Она как жизнь – Кощей, / Та тоже что-то прячет в нас / Или от нас скорей»³. С этим связана мысль об объектности «я», о том, что

¹ *Останин Б.* Марсий в клетке // Останин Б. На бредущем полете. СПб., 2009. С. 52, 56.

² *Шварц Е.* Сочинения Елены Шварц. Том 1. СПб. 2002. С. 169 (в дальнейшем это издание указывается в круглых скобках цифрой 1).

³ *Шварц Е.* Стихотворения и поэмы. СПб., 1999. С. 340 (в дальнейшем это издание указывается в круглых скобках цифрой 2).

оно – предмет манипуляций внешних по отношению к нему сил: «Ужели я марионетка / И мастер нитки подправляет?» (2, 350); «Сам террорист – орудие, а тело – / Орудие орудья» (1, 257).

Отсутствие субстанциального, «твердого» «я» делает субъекта и открытым для трансформаций предметного характера: «Я куст из роз и незабудок сразу, / Как будто мне привил садовник дикий / тяжелую цветочную проказу» (1, 96), и призрачным, требующим постоянного удостоверения своего бытия: «Днем вроде бы что-то есть – / Беседка из легких костей, / И светильник на ней мозгового ореха, / <...> / Ночь же видит – что это прореха» (1, 217).

Область подлинного связывается с инакомерным бытием, приближение к которому предполагает радикальную трансформацию чувственности и переустройство мышления: «О, скинуть бы все одежды, / И кожу и кости тоже, / <...> / Мозг есть другой, голубой, / Вспомни, есть жилы другие» (1, 75). Первый шаг к этому – возвращение к синестетике, к первооснове чувств: «А чуткий мозг, объяв берцову кость, / Наружу лезет – перископом. / <...> / И чувств всех наших – всех шести – / Зерно старается одним цветком взрасти» (1, 41).

Возможность «знанья развязать мешок» связывается с тем, что «все тело стало видеть, слышать, / все тело стало разуметь» (1, 91). Об этом идет речь в цикле «Кинфия»: «Кто при звуках флейты отдаленной / Носом чуть поводит, раздувает ноздри, / Кто на помощь слуху зовет обонянье, / Тот музыку тонко понимает» (2, 456) и, по-иному, – в поэме «Хьюмби»: «Их мозг оранжевый, зеленый или синий, / Они, бывает, видят все ногтями» (2, 345).

Но возможность «пронюхаться за грань вещей» (2, 309) имеет свою цену: это физическая боль и увечье. Расширение восприятия, экстатическое переживание глубоко травматично: «Но вот Господь висок пронзил / Тупой язвящею иглой, / Вколлот мне в мозг соль страшных сил, / И тут рассталась я с собой» (2, 295); «Ночной грозой расколот череп, / Молнии, ножи сверкают. / И ливень хлынул вдруг на мозг, / На скорчившийся, пестрый, голый» (2, 349).

В поэзии Шварц 1970–1980-х гг. ассоциация «боль» – «сознание» связывается исключительно с потом: «Поэт есть глаз, узнаешь ты потом, / Мгновенье связанный с ревущим божест-

вом. / Глаз выдранный на ниточке кровавой, / На миг вмести-
вший мира боль и славу» (1, 40); «Флейтист хвастлив, а Бог
нейстов – / Он с Марсия живого кожу снял – / И такова судьба
земных флейтистов» (1, 28).

В лирике 1980–1990-х гг. эта формула прилагается к чело-
веческому бытию как таковому: «О человеке я слыхала рано: /
Венец творенья, призрак или сон. / Теперь мне кажется, что он
/ Есть только мыслящая рана, / Пульсирует, пронзен» (1, 392).
Боль, растерзанность – неотменимое условие самосознания, и
одновременно – маркер его опустошенности: «Вот идет чело-
век, / Мозг его – пестрее павлина. / <...> / Возьмет он и прыг-
нет с башни, / Исполняя судьбу ореха» (1, 251).

Образы «ореха» и «скорлупы» возвращают к мысли о замк-
нутости «я», которая в новой перспективе связывается с солип-
сической идеей проективного, а не отражающего характера
сознания: «Мозг (а верное имя – мост) – / Он повсюду. / Звезд
Брызготня – это он – / Вплеснутый в темень. / <...> / Нет, он не
зеркало для мира, / Я не верю, / А мир есть зеркало / Сему
седому зверю» (2, 343–344).

Соблазну самоупоения, возможности «самим собой пьянеть,
/ никого не любя и не помня» (1, 74), противопоставляется беспя-
мятство иного рода – болезненная сосредоточенность на чем-
либо, когда взгляд застывает в точке: «дрогнет ум, потоп нач-
нется» (1, 263). Мир «запутан, как кудель», и его «злые колту-
нь» (1, 417) есть основания прочесть как признак богоостав-
ленности, тщетности любых попыток познания: «Шестов мне
говорит: не верь / Рассудку лгущему, верь яме, / Из коей Гос-
поду воззвах» (1, 325).

Самый наглядный пример антагонизма веры и знания –
стихотворение «Книга на окне», в котором предельно заострена
внелогическая, чудесная природа библейской событийности:
«Говорят: всю прочтешь – зачитаешься, съедешь с ума. / Это
видно, заметно – дрожит уже он. / Тыква разума с радостью
рухнет сама – / Толстобокый надменный Иерихон» (1, 161). От-
крывающийся здесь путь познания – стигма, «на ступнях <...>
и на ладонях синие глаза» (2, 392), и он упомянут в поэме
«Труды и дни Лавинии, монахини из ордена обрезания сердца».

Опыту медитативного вживания в иное противостоит опыт
анамнезиса, «одолженной» вселенской памяти, которой откры-

ты все тайны мира: «И мне мерещится при этом голова, / До неподвижных звезд растущая огромно, / Ей в ухо сыплют маковые зерна, / Иль с шорохом течет туда словарь. / <...> / О, хрупкий, переливный, тяжкий шар – / И в нем содержатся в местах определенных / Бог, время, сны, Москвы пожар / И флот Антония влюбленный» (1, 190).

Здесь возникает очередная смысловая развилка: разум воспринимается и как свой, и как чужой, с ним связаны метафоры мрака и сияния: «О мыслящая тьма – несешь какую весть? / – Что тьма вокруг, и сам я тьма и есть» (1, 52); «Звезда по облакам идет, / Звезда по облакам плывет / <...> / Нет – это дух, нет, это ум, / Округлый и горящий» (2, 337–338).

Разум «топологичен» и «анималистичен», в нем актуализируются пространственные и «охотничьи» смыслы: «И если море – это дух, / То разум – деревянный остров, / Ковчег, но твари не по паре, / Всяк за себя» (1, 209); «Разум прыгает быстро / В разверстое в звезды окошко. / Куда ты, ум мой, мой мышонок?» (1, 365).

Такая полярность репрезентаций связана, среди прочего, с противопоставлением человеческого и божественного и с обратимостью разума и безумия в возникающей религиозной перспективе. В числе других эпиграфов к «Лавинии» Елена Шварц приводит и слова Апостола Павла: «Хочешь быть мудрым в мире сем, будь безумным»; в «Предисловии издателя» к этой книге ее важнейшая коллизия связывается с «дерзким» движением навстречу «взрыву бессознательного» (2, 383).

Мотив безумия в самых разных его вариациях оказывается достаточно частым в поэзии Шварц. «Сила лезвия безумная» разделяет «то, что было без меня» и «то, что будет без меня» (1, 435), «Ты превращаешься / В водоворот, / В безумный вихрь, / В вертеп, в вертель» (1, 397); «Безумие и головная боль / Сплетаются, как розы / В кустарнике шипящем» (1, 229).

Однако в поэзии Шварц безумен может быть не только человек, но и Бог; безумие связывается не только с ограниченностью и косностью, но и с безграничностью и изменяемостью: «Бог не умер, а только сошел с ума, / Это знают и Ницше, и Сириус, и Колыма. / <...> / Если вся тварь обезумела, Творцу никуда уж не деться. / <...> / И только надежда на добротолубие тех, / Кто даже безумье священное стиснет в арахис-орех»

(1, 399). Трактовка ума как «стиснутого в орех» безумия получает детализацию в нескольких стихотворениях поэта.

Одно из них – «Ум в поисках ума» (1996). Замкнутость разума в тексте спроецирована на образ водолазного шлема: «Что значит – быть в уме? / О, этот круглый дом! / <...> / Подобно как желток о скорлупе, / Мечтала голова о нем». Защищенность соотнесена с множественностью сознаний как бытийной аномалией: «Мы – море черепов, / Где должен быть один. / Дробиться – мания твоя, природа». Именно поэтому «скорлупа» разума предполагает и широту аналитических возможностей, и скудость результатов познания: «Ум там, где медь и шар / И где заклепанный туманный / Огромный глаз». Уединенность стабилизирует смыслы по принципу «один в другом», но при этом вызывает только эпидемические ассоциации: «Снова ум – в уме умов. / Снова он готов / Для выработки страшных лейкоцитов – / Перебегающих из вены в вену – слов» (1, 349-350).

Еще одно стихотворение на близкую тему – «Мышление не причиняет боли» (1997). В нем духовное трактуется в категориях телесности, а телесное – в категориях духовного, при этом только телесное связывается с возможностью целеполагания и какого-либо контроля: «Ах, если бы давалась мысль / Подобно мускульным усилием... / А не слетала, будто рысь, / Как молния, скользя без крыльев. / Бежать, летать, ползти и строить – / Все это воля, это мы, / А слово принесется с ветром / Из лона животворной тьмы» (1, 347).

Связь воли и созидательной способности разума тематизирована также в тексте «Игра в прятки» (2001). Здесь успешность познания задана взаимной устремленностью Бога и человека, а содержание интеллектуальной деятельности сведено к построению топоса встречи: «Еще усилие ума – / И выстроится легкий мост, / Не разбирая – где дома, / А где – дожди падучих звезд. / <...> / В конце пути я дверь создам, / Но отворить ее Он должен сам. / <...> / С этой стороны отворяет любовь, / А с той – это смерти ключ» (1, 428–429).

Появление смерти в числе категорий, значимых для характеристики гнозиса, заметно меняет общую перспективу. В лирике Шварц появляется мотив пресыщения опытом и связанный с ним мотив конца, предшествующего самому себе: «Не вбирает, а излучает зренье / Все, что высмотрело» (1, 278); «О блаженство – в первую ночь июня, / <...> / Веткой махать и ду-

мать, / Что мы уже умерли, умерли» (1, 213). Этот ракурс позволяет прописать до конца обозначенный много ранее контраст рационального и дионисийского, а вместе с тем увязать друг с другом мотивы знания-стигмы, знания-экстаза, знания-видения: «Сместился ум у соловья, / И он уже поет не розу, / А небу смутную угрозу / Из грязи, скорби и тряпья»¹.

¹ *Шварц Е.* Перелетная птица. СПб., 2001. С. 32.



IV.

С. В. Денисенко

(Санкт-Петербург)

**ФЕНОМЕН МАРЛЕН ДИТРИХ:
ПСЕВДО-РАЦИО В ПСЕВДОРОМАНТИЧЕСКОМ
МИРЕ КИНЕМАТОГРАФА**

Способность Марлен Дитрих совмещать рациональное и чувственное начало, переходить от одного из этих состояний к другому, в рациональности оставаться чувственной, а в чувственности — рациональной, использовали все режиссеры, создававшие для нее роли. Дитрих считается одной из первых актрис, воплотивших на экране архетип «женщины-вамп» («роковой женщины», «la femme fatale»): обольстительной и коварной, рассудочной и холодной пожирательницы мужских сердец и повелительницы мужских душ и кошельков этот образ изначально был навязан актрисе и эксплуатировался продюсерами голливудских студий)¹.

Режиссер Джозеф фон Штернберг, «открывший» актрису миру в 1930 г. в фильме «Голубой ангел» («Der blaue Engel», Германия, студия «UFA»), привез Дитрих завоевывать Голливуд. Однако ее эксцентричная, непосредственная и, в общем-то, вульгарная Лола-Лола в «Голубом ангеле», невольно губящая влюбившегося в нее профессора Рата (актер Эмиль Янингс), еще далека от образов холодных, но страстных красавиц, созданных актрисой в Голливуде. В поведении Лолы-Лолы нет никакого расчета: ей просто льстит ухаживание небогатого профессора гимназии, стоящего на более высокой со-

¹ «Образ роковой женщины — красивой, обостренно-чувственной и аморальной — в дальнейшем в разных вариантах обыгрывался Дитрих в Голливуде <...>. В их <с режиссером Штернбергом. — С. Д.> совместных фильмах 1-й половины 1930-х гг. (“Марокко”, “Обесчещенная”, “Шанхайский экспресс”, “Белокурая Венера”, “Красная императрица”, “Дьявол — это женщина”) героини Дитрих постепенно лишались индивидуальных черт, превращаясь в один из орнаментальных мотивов барочной стилистики режиссера» (Разлогов К. Э. Марлен Дитрих // URL: <http://knowledge.su/d/ditrikh-marlen-> (дата обращения: 23. 10. 2016).

циальной ступени. Героиня Дитрих уничтожает профессора как личность и приводит его к смерти. Это еще не расчетливая, но «природная», непосредственная, в чем-то даже наивная «женщина-вамп». Собственно, «женщина-вамп» в кинематографе, как нам представляется, до сих пор описана достаточно невнятно. Но даже этих описаний достаточно для того, чтобы понять: образы, созданные Дитрих, не укладываются в него. Ее персонажи зачастую сами становятся жертвами любви, обстоятельств и т. п.

Как пишет Г. В. Краснова, одна из немногочисленных российских исследователей творчества актрисы, «хотя в Голливуде она продолжала создавать образы певичек, падших женщин, они представляли собой новую вариацию на тему загадочной роковой красавицы, страдающей от любви и заставляющей страдать других»¹. Холодный и статичный образ красавицы, за которыми всегда явно прочитывались черты немецкого характера (расчетливость, взвешенность, прагматизм, наряду с нежностью и сентиментальностью), и создал знаменитую и неподражаемую Марлен Дитрих.

В наших заметках мы хотели бы рассмотреть, как и почему рациональное («немецкое») начало персонажей Дитрих разрушается в силу жизненных обстоятельств и неожиданно обнажает страстность и порывистость души. Для этого мы обратились к фильмам детективного жанра с участием актрисы, их всего три. Это ленты 1950-х гг., «зрелого» актерского периода Дитрих: «Страх сцены» («Stage Fright») А. Хичкока, «Свидетель обвинения» («Witness for the Prosecution») Б. Уайлдера и «Печать зла» («Touch of Evil») О. Уэллса.

В фильме А. Хичкока (1950) для Дитрих предназначалась роль второго плана. Ее героиня, «холодная и расчетливая» преуспевающая актриса Шарлотта Инвуд, живет под девизом: «Если у тебя есть сердце, ты не актер»². Подозрение в убийстве ее мужа падает на нее — ее подозревают и все герои, и, разумеется, зрители. Дитрих справляется с задачей, поставленной ей режиссером: она, надменная и капризная примадонна, что-

¹ Краснова Г. В. Марлен Дитрих. М., 1985.

² Здесь и далее тексты из фильмов приводятся по данным сайта «Тексты фильмов» (URL:<http://vvord.ru/tekst-filma> (дата обращения: 23. 10. 2016)).

то скрывающая и чего-то недоговаривающая, чем-то напуганная, до самого финала остается загадкой для всех.

И только когда ее провоцируют (во время исполнения песни на эстраде ей приносят куклу в окровавленном платье), примадонна превращается в обычную женщину. Естественный страх, овладевший ею, все принимают за страх перед разоблачением (но это только излюбленный хичкоковский прием). Когда же выясняется, что преступление совершено маньяком-убийцей, на протяжении всего фильма активно участвующим в расследовании, холодная маска окончательно спадает с героини Дитрих. Ее расчетливость оказывается всего лишь притворством актрисы.

Наработки Хичкока в создании подобного амбивалентного (и, следовательно, непредсказуемого) персонажа Дитрих успешно использовал Б. Уайлдер в ставшем классическом детективе «Свидетель обвинения» (1957) по пьесе А. Кристи (1953). Здесь Дитрих играет немку Кристину Хелл (в замужестве Воул), жену убийцы, которая должна выступить на суде в защиту мужа. Появлению персонажа Дитрих в кадре предшествуют слова адвоката Уилфрида (актер Чарльз Лоутон): «Да, насчет миссис Воул. Обращайтесь с ней мягко, особенно сообщая ей об аресте. Помните, она иностранка, приготовьтесь к истерике, а может и к обмороку. Приготовьте нюхательную соль, салфетки и глоток бренди». И тут эффектно появляется героиня с надменными словами: «Вряд ли это понадобится. Я никогда не падаю в обморок, потому что не уверена, что это будет грациозно. И никогда не употребляю нюхательную соль, потому что от нее распухают глаза. Меня зовут Кристина Воул».

Однако в ретроспективных «немецких сценах», показывающих знакомство английского солдата Леонарда Воула (актер Тайрон Пауэр) с берлинской певичкой Кристиной (он спасает ее от перевозбужденных и разъяренных победителей), героиня Дитрих предстает перед зрителем в совершенно ином ракурсе. Она не только не падает в обморок и не употребляет нюхательную соль, — она страстно предается любви со своим спасителем под рушащимися балками и осыпающейся штукатуркой. Теперь же в зале суда она, собранная, аккуратная и немногословная (олицетворение «немецкого характера»: «у меня хорошая закалка», — бесстрастно говорит она), неожиданно для адвоката и зрителей выступает свидетельницей обвинения,

холодно опровергает алиби мужа. Не будем здесь пересказывать сложную фабулу фильма, упомянем только, что Дитрих является зрителю еще и в образе кокни, потасканной алкоголички, продающей адвокату «компрометирующие письма» Кристины Воул. В результате актерских ухищрений героини, ее мужа-убийцу оправдывают.

Финал непредсказуем для всех — вполне в соответствии с рекламным плакатом премьерных показов фильма: «Вы будете говорить об этом фильме, но, пожалуйста, не рассказывайте окончания». Героиня Дитрих сбрасывает маску и страстно обращается к адвокату: «Вы ведь меня ненавидите? Как и люди снаружи. Я так порочна, и вы так меня разоблачили и спасли Леонарду жизнь». А затем — к мужу: «Мне все равно, Леонард. Лишь бы мы снова были вместе. Ты не знаешь, что я пережила: на свидетельском месте, глядя тебе в лицо, говорить, что я никогда не любила тебя...» Но это еще не всё. Буквально в последних кадрах выясняется, что ее муж, оправданный судом убийца, собирается ее бросить и уехать в круиз с молодой любовницей. Еще одно превращение: героиня Дитрих, только что пылкая влюбленная, от безнадежности ситуации и жгучей ревности убивает его.

В отличие от фильма Хичкока, в «Свидетеле обвинения» «рационализм» героини Дитрих служит лишь маской, прикрывающей страстную и необузданную натуру. Однако зритель, для которого образ «холодной красавицы» Марлен Дитрих давно сформировался, принимает показную рациональность ее персонажа за чистую монету. И этот обман зрительского ожидания — одна из сильных сторон детективного фильма Уайлдера (что вполне соответствует и приемам А. Кристи).

В третьем фильме, относящемся к детективному жанру, «Печать зла» (1958) О. Уэллса¹, Дитрих снялась в эпизодической роли мексиканской цыганки Таны. Она — загадочная и таинственная хозяйка некоего «заведения» на американо-мексиканской границе. При появлении этого «заведения» в

¹ По легенде, этот фильм по заведомо «провальному» сценарию (самому худшему из отобранных) снят Уэллсом «на спор»: режиссер хотел доказать, что может сделать шедевр из любого материала (что и доказал). Роль Дитрих в этом фильме мы считаем одной из ее лучших в эпизоде.

кадре всегда звучит пианола — «для привлечения посетителей», говорит Тана (прямая режиссерская отсылка к песенке Дитрих про пианолу в «Голубом ангеле»). Сам Уэллс исполняет отрицательную роль продажного и беспринципного полицейского Хэнка Куинлана. Его персонаж вызывает физиологическое отвращение: он непомерно толст и сальен, всё время пьет и что-нибудь неаппетитно жует (кроме того на протяжении фильма с циничной легкостью убивает неудобных ему положительных и отрицательных персонажей). Визиты Хэнка к цыганке не играют сюжетобразующей функции в фильме; как нам представляется, эти сцены должны намекнуть зрителю о «светлой» стороне души полицейского-дьявола. Героиня Дитрих почти ничего не говорит, только с состраданием и сожалением смотрит на своего бывшего любовника. Однако в финале фильма (когда зло наказано — полицейский убит), появляется, подобно светлому ангелу, именно героиня Дитрих. «Ты ведь его любила?» — спрашивают ее. «Полицейский любил. Тот, кто застрелил его», — медленно отвечает она. «Хэнк был классным сыщиком», — говорят полицейские. «И паршивым полицейским», — добавляет Тана. «Это всё, что ты можешь сказать?» — недоуменно вопрошают ее. «Он был человек, каких мало. А что мы скажем — кого это волнует?.. Адиос!» — и медленно удаляется в ночь. Сдержанная игра, вообще свойственная Дитрих, в этом фильме как раз обозначает для зрителя скрытую за маской разочарованной и грустящей о былом героини скрытую страсть и темперамент.

Мы назвали наши заметки о Марлен Дитрих «Псевдо-рацио в псевдоромантическом мире». Вернее было бы их назвать: «Романтизм Дитрих в рациональном мире». Полагаем, то же можно сказать не только о детективе, но и о других фильмах с ее участием. То же можно сказать и об ее вокально-сценическом творчестве.

С. Н. Еланская
(Тверь)
«ИСТИНА НЕ СТАТИЧНА»:
МЕТАМОРФОЗЫ РАЦИОНАЛЬНОСТИ
В КИНОФИЛЬМЕ «УЗНИК ЗАМКА ИФ»

М. И. Туровская еще в 1973 г., выражая свое «мнение об экранизации», привела симптоматичную реакцию школьника на предложение папы «прочсть какой-то увлекательный роман, — кажется, “Графа Монте-Кристо”, — “Ни за что! Если я буду знать содержание, мне будет уже неинтересно смотреть фильм”»¹. Действительно, мировой бестселлер относится к тем произведениям, которые до сих пор вызывают неиссякаемый интерес, являясь предметом литературоведческих изысканий, порождая многочисленные интерпретации, прежде всего, в кино- и теле-воплощении. Главным, и чуть ли не единственным мотивом большинства экранизаций выступала *месть*. Отличительной же особенностью одной из неординарных киноверсий — отечественного фильма «Узник замка Иф» (реж. Г. Э. Юнгвальд-Хилькевич) — является заложенное в ней этическое измерение.

Вольная экранизация, снятая «по мотивам» романа, на момент выхода на экран в конце 1980-х гг. стала чуть ли не гимном свободе для целого поколения. Сейчас же эта лента нуждается, видимо, в новом осмыслении, учитывая смену эпох и изменившиеся социокультурные обстоятельства, позволяющие вновь обнаруживать в ней очевидные ранее, но скрытые теперь пласты. В центре моего внимания будет динамика рациональности, прослеживаемой в поведении героев фильма, и заключающая в себе, как представляется, поиск моральной истины.

Методологическим инструментом интерпретации «Узника замка Иф», рассматриваемого как «открытый» кинотекст (У. Эко), то есть предусматривающий заложенные в нем спосо-

¹ Туровская М. И. И мое мнение об экранизации // Памяти текущего мгновения: Очерки, портреты, заметки. М., 1987. С. 33.

бы понимания¹, послужила теория социального действия М. Вебера. В основе нее — степень рациональности человеческих поступков. Допускаемая мыслителем многозначность понятия «рационализация» позволяет объяснить все движения — метаморфозы и «гримасы» рациональности — от четко поставленной цели к ценностно-ориентированной и аффективной мотивации поведения, так и в обратном направлении — к чисто целерациональному, отвергающему ценности действию². В осмыслении поведения героев, часто не очевидного и пограничного, между тем, видится динамика «не статичной истины», обусловленная движением разума.

В структуре наблюдаемых в фильме интеллектуальных усилий, которые предпринимают персонажи, можно выделить несколько уровней рациональности, сводящихся к двум основным этапам, совпадающим и по смыслу с двумя фильмами — сериями.

Первый — поиск истины, построенный как расследование и последующие уроки аббата Фариа, условно названный «от Эдмона Дантеса к графу Монте-Кристо». На этом этапе применяется как рациональное, так и чувственное познание, «выяснение обстоятельств жалких и недостойных» (именно так Фариа назвал интеллектуальный процесс выяснения этой истины). *Второй* — собственно акт самопроизвольного мщения, исполнение «воли Провидения».

Первый этап, в общем и целом, можно охарактеризовать, по Веберу, как целерациональное действие, в основе которого «лежит ожидание определенного поведения предметов внешнего мира и других людей и использование этого ожидания в качестве “условий” или “средств” для достижения своей рационально поставленной и продуманной цели» (628). Первоначально аббат задается целью — помочь юному узнику выяснить причины его заключения. Однако, для очевидности понимания — *рациональной* очевидности — логики, *интеллектуального* постижения, оказалось недостаточно: потребовалось

¹ Эко У. Роль читателя: Исследования по семиотике текста. СПб., 2005. С. 11—12.

² Вебер М. Основные социологические понятия // Вебер М. Избранные произведения. М., 1990. С. 635—636. (Далее в тексте статьи страницы приводятся в скобках.)

вчувствование, благодаря которому «очевидность постижения действия достигается в результате полного сопереживания того, что пережито субъектом в определенных *эмоциональных* связях» (604).

Поэтому здесь присутствует и акт воспоминания (Фариа погружает Эдмона в гипноз), заходящего уже в сферы вне науки, «бедняжки, так часто меняющей свои воззрения». Он же высказывает и сомнения по поводу возможностей разумного объяснения обвинений без суда: «пути правосудия темны и загадочны», признавая иррациональность институтов, призванных, казалось бы, быть наиболее беспристрастными. Вывод, к которому приходит аббат, — это подлинное торжество разума: путем логических построений он, прибегая и к иррациональному методу, называет всех предателей.

Самая же важная составляющая первого этапа, которую, как правило, упускали из внимания авторы других экранизаций, — «посвящение» Дантеса. Аббат Фариа принял на себя целерациональную роль Учителя, которую, впрочем, можно истолковывать и как аффективную, — «сумасшедшая идея, но кому же за нее взяться, как не сумасшедшему» — поскольку «воодушевление и различные стремления» относимы Вебером к аффектам (605). Он предлагает «воспользоваться непостоянством» («истина не статична») и совершить Эдмону «собственное преображение»: «прорыть тоннель не в зыбкой породе, от которой кровоточат ваши пальцы. Нет. Вы подведете подкоп под собственное невежество, дисгармонию сознания, слабость духа и разума». Аббат в блистательном исполнении А. Петренко, буквально рассыпая афоризмы, придал тем самым своей высокой цели ценностно-рациональный смысл. Напомню, что, согласно немецкому мыслителю, *ценностно-рациональное социальное действие* основано «на вере в безусловную — эстетическую, религиозную или любую другую — *самодовлеющую* ценность определенного поведения как такового, независимо от того, к чему оно приведет» (628).

В тюрьме, «читадали разума», Фариа посещают истинные философские прозрения, под воздействием которых он и осуществляет великий гуманистический замысел — изменяет «структуру мышления», преобразив «одноклеточное примитивное существо» в «мудрого, одухотворенного человека, аристократа духа». Аббат сформулировал при этом довольно сме-

лую истину: «Человек призван в этом мире совершить то, чего не знает Бог». Она, впрочем, имеет и рациональное продолжение в виде предостережения «удержать голову» (свидетельство чему мы обнаруживаем во всех дальнейших действиях графа) и не заниматься промыслом Божиим: «Только не вздумайте мстить этим людям. Это обременительно для тела и разрушительно для души. Найдите другую цель».

Интерес на этом этапе представляет и мотив безумия. Сумасшествие, осознанное и вынужденное, выводится не как отсутствие разума, а как проявление сверхразумности. «Безумие вообще — это всегда выход за благопристойную норму. Но не всегда в худшую сторону», — постулирует аббат Фариа. И для него, и для Эдмона Дантеса пребывание в замке Иф, «священной реликвии», — апогей достижения разума, «самые яркие, самые счастливые страницы жизни». *Тюрьма* же выступает метафорой внутренней свободы («Вы, сударь, недооцениваете преимущества этого пространства перед так называемой свободой»), это хорошо считываемая аллюзия на привычный разумный выход советских граждан — уход в «собственную тюрьму» («Все крайности патриотизма зиждутся на этом зыбком ощущении»), во внутреннюю оппозицию. Этому мотиву посвящена и песня «Роль сумасшедшего очень удобна»:

Вот победил ты злодея и сам стал злодеем,
Вот обманул хитреца, но и стал хитрецом,
Именем правды и истины, мерзость задев,
Ты остаешься с невинным блаженным лицом.

Мультипликационный эффект сумасшествия прописывает, между тем, роль весьма двусмысленную.

Не стоит, однако, забывать и про сокровища, которые выступают как искомая цель, позволяющие осуществить все последующие планы:

Ах, как наши фантазии, в сущности, хилы,
Скромны и унылы.
Но без золота их воплотить нету силы,
Даже их, нету силы.

На первом этапе выразительно собственное расследование, учиненное уже графом Монте-Кристо (В. Авилон), который желает сам рационально разобраться, подкрепив разумные выводы Фариа доказательствами. В этом его поиск истины. Примечательно слушание свидетелей и реконструкция событий как нелегкий мыслительный акт, в который притворившийся аббатом Бузони граф вовлекает Кадрусса. Свидетель превращается в одного из соучастников, а Эдмон узнает о смерти отца, что придает его размышлениям и рациональным мотивам ценностную окраску.

В результате импровизированного следствия появляется множественность истин, сплетающихся из *аффективных* — «прежде всего *эмоциональных*, то есть обусловленных аффектами или эмоциональным состоянием индивида», *традиционных*, «основанных на длительной привычке» (628) и ценностно-рациональных мотивов действий участников драмы. Первоначально прокурор де Вильфор поступает под влиянием аффекта, но быстро разум приводит его к ценностно-рациональному (стремление оградить отца), «подчиненному “заповедям” или “требованиям”, в повиновении которым видит свой долг данный индивид — что встречается достаточно редко» (629) и целерациональному действию (выгородить себя) — явный намек на советскую историю, когда «сын за отца не отвечает». Его поступок послужил толчком к иррациональному развитию ситуации, не укладывающейся в разумные объяснения. Написание доноса — вполне целерациональный процесс, где разум определенно нацелен на зло. Однако цели участников злодеяния разные. Истина Фернана — любовь к Мерседес, во имя которой совершаются преступления, прошлые и дальнейшие, под воздействием, будто бы, *аффекта*. *Целерациональны*, казалось бы, мотивы у Данглара, который прагматично желает стать капитаном «Фараона». Однако его зависть и честолюбие, по Веберу, *аффективны* (605). Традиционная женская истина Мерседес («баба — она всегда только баба. Как собака. Всегда ей нужен хозяин») выступает, выражаясь современным языком, гендерным стереотипом. Истина Кадрусса — *аффективная* алчность — сгорает в огне.

Презираем мы злато, его не имея,
Его не имея,

А увидим хоть раз, и от счастья немеем,
От счастья немеем.

На втором этапе поражают хитроумные комбинации графа — подлинные «игры разума». Он действует расчетливо, целерационально. Не случайно, видимо, М. Вебер приводит «мечь за прошлые обиды» (625) как первый пример социального действия. Однако и здесь раскрывается пространство иррациональности — карнавал, как продолжение, ипостась театра. Граф Монте-Кристо проявляет себя всемогущим: «Я никогда не даю ложных обещаний». Он при всем своем рационализме тяготеет к Востоку («Я объездил весь мир, но лучшего места на Земле не нашел»), который как раз задает больше эмоциональных правил, проявляет силу традиции. Демонстрируя трезвый циничный взгляд на человека, бывший узник обнаруживает рациональный «черный» юмор: «Человечество не может обойтись без публичного членовредительства. <...> Появятся какие-то новые способы развлекаться».

В «Узнике замка Иф», тем не менее, также следуя философу, не всегда различимы цели и ценности — «напротив, высочайшие “цели” и “ценности”, на которые, как показывает опыт, может быть ориентировано поведение человека, мы часто полностью понять *не* можем, хотя в ряде случаев способны постигнуть его интеллектуально» (604), они взаимно перетекают одни в другие, определяя разную степень рациональности поступков героев. Ситуация постепенно сдвигается то в сторону ценностно-рационального, а то и аффективного действия. Тот же Вебер стремление немедленного удовлетворения потребности в мести расценивает как аффект (629). Не важно, что прошло более полутора десятков лет.

Гайде — носительница ценностно-рационального побуждения: она любит, и это дочь, отца которой убили на ее глазах. Это объединяет их с Монте-Кристо, двигая обоих к аффекту.

Данглар — опасный противник. По фильму заметно, что с ним граф вступает в интеллектуальный поединок. Банкир также разумен и осторожен. Из намеченных врагов, пожалуй, он больше всего добился, так как изначально руководствовался рациональной целью. Затеянные им банковские махинации — самые сложные. Однако и он остается «плохо образованным плутом, в дорогом белье и с грязной шеей». Данглар (А. Жар-

ков) выразительно размышляет, сразу подозревая подвох. Видимо, из уважения к его разумности, ему, «которому я очень многим обязан», по наставлению Монте-Кристо, оставляют жизнь.

Месть Бертуччо традиционна, вместе с тем, ценностно-рациональна и всё чаще переходит в аффект. Видимо, прежде всего, ориентируясь на корсиканца, граф говорит горестно: «Я буду один. Я не хочу рисковать вашими головами, друзья мои. Это самое слабое место в моих планах», — признавая, тем самым, конечный расчет, то есть целерациональное действие.

Мерседес как ценность, увы, перестает быть таковой, полностью подчиняемая цели. Ведь Монте-Кристо подсчитывает своих погибающих врагов, что также обнаруживает его скрытую цель — месть.

А душа несвободная горем горела,
И мщенья хотела.

Он выводит и формулу рациональности, предусматривающую, однако, переход в иррациональное, ее трансформацию: «И тогда всё будет так, как должно было бы быть, даже если будет наоборот». При этом загадочный граф утверждает свои поступки не как месть, а как ценность: «Я никому не мщу. Я лишь помогаю Провидению восстановить справедливость».

По этой же причине, видимо, Монте-Кристо стремится везде соблюсти процедуру — присутствие юриста, публичный суд над Бенедетто, фактически над Вильфором, избличение Морсера, также предполагающее открытое расследование и суд. То есть режиссирует все действие таким образом, что противоположно его обстоятельствам — обвинению «без суда», и раскрывающее, что он действовал строго рационально. Умиравшему Вильфору бывший заключенный передает: «Эдмон Дантес прощает ему всё». Данглара же, как носителя рациональности, граф напротив помещает в фарсовые, маскарадные, иррациональные обстоятельства (похищение, шутовская свадьба его дочери), рассматривая их для него самым страшным наказанием.

На втором этапе отчетливо присутствует тема «отцов и детей», наиболее ярко воплощенная Альбером де Морсер, «молодой копией» Дантеса (Е. Дворжецкий), который приходит к

страшной, неудобной правде — вине отца («греху начало, истине конец»). По традиции, как напоминают ему друзья, «только несправедливый предрассудок заставлял прежде сыновей отвечать за действия своих отцов». Альбер, однако, рационально осознает и принимает генетический грех: «Мы не можем не отвечать за своих отцов. Любые их преступления живут в нас, отравляя наше сознание и душу».

Да, грех виновен только в том,
Что называем мы грехом...

Душевная боль толкает Альбера на немедленное отмщение, практически по М. Веберу, объясняемое как аффект. Для графа же, по-видимому, остается ценностью — не компрометировать любимую женщину и ее сына, столь на него похожего. «Я родила себе Эдмона Дантеса», — совершенно необъяснимое явление, по признанию любящей Мерседес — носительницы явно иррационального начала, понятное ей одной. Впрочем, и великий мыслитель признает, что «с целерациональной точки зрения ценностная рациональность всегда *иррациональна*, и тем иррациональнее, чем больше она абсолютизирует ценность, на которую ориентируется поведение...» (630).

Для фильма характерна подчеркнутая театральность и афористичность (автор сценария — М. Захаров). Вхождение в пространство *театра* придает произведению в целом *иррациональность*, условность происходящего, привносит элементы игры, обмана, фантазии, пародии. Искрометной кульминацией иррациональности выступает шутовская разбойничья свадьба — пожалуй, самое явное отступление от романа, когда действие переходит в откровенный фарс, развивая тему карнавала.

Вместе с тем «Узник замка Иф» обнаруживает и еще один смысл, взывая к историко-политической рефлексии. Год выхода картины (1988) — время переосмысления страшного прошлого, отсылки к лагерному тоталитаризму очевидны. Снова Дюма для советского адресата, как и с «Мушкетерами» десятилетней давности, оказывается больше, чем Дюма. Юнгвальд-Хилькевич дает повод задуматься об исторической истине — «грехи отцов», несправедливые арест и заключение, анонимные доносы. Это чисто советский взгляд на французскую исто-

рию и «всех Людовиков вместе взятых», поэтому, как представляется, не слишком корректно сравнение с хрестоматийными французскими экранизациями. Роман Александра Дюма вновь оказывается уместным антуражем для довольно смелого для своего времени взгляда на тюрьму, но *советскую*. Такое понимание фильма подкрепляют и пронзительные песни А. Градского — рок-баллады — которые встраиваются в собственную логику, усложняя структуру кинотекста. Особенно яркое тому подтверждение — песня «Что такое свобода?»:

Ну, а я улечу
Сквозь ночные штывки патрулей,
Мимо стен и дверей
Промечтаю, не узнан и быстр я.
Запирают зверей, как людей,
И людей, как зверей,
Но в застенках скорей
Ты нарвешься на хлыст или выстрел.

Фильм, как авторское высказывание, обнажает не утратившую актуальности и сегодня тему *покаяния* как рационально осознанного признания генетического греха, ответственности за «преступления отцов». Альбер признает за графом право мстить его отцу, своего рода легитимируя разумность и ценность совершённого: «Граф, я прошу прощения за то оскорбление, которое рыбак Фернан нанес Вам. Вы имели *право* мстить моему отцу». На этом тема искупления вины отцов, казалось бы, исчерпана, и граф Монте-Кристо это подтверждает: у каждого свой путь, свой путь к истине. Он желает Альберу счастья как исковой ценности. Молодой Морсер, для которого, несомненно, важна моральная истина, тем не менее, по видимому, ее еще не нашел: он в поиске, он сомневается — «не мерсеем ли мы предательства?» Путь к ней — приезд вместе с Мерседес в Марсель («это, сынок, наш дом») — возвращение к себе.

Главной нравственной истиной, итогом всех интеллектуальных и душевных усилий, а также всей картины звучат слова аббата Фариа о невозможности победы над злом. «Потому что борьба с ним и есть жизнь», — включая в себя все спектры жизненных проявления — от чувств и эмоций до рационально

понимаемой истины. Или как допускает Макс Вебер, «предполагаемый смысл» *реального* поведения в подавляющем большинстве случаев сознается весьма смутно или вообще не сознается. <...> В реальной действительности подлинно эффективное, то есть полностью осознанное и ясное по своему смыслу, поведение — всегда лишь пограничный случай» (624).

Конечная же *истина* картины — это любовь, достигаемая как вершина разума (явно граф раздумывал по поводу любви Гайде, прежде чем открыться счастьем), его победа и высшая ценность:

Словно тает лес и теряет вес
Всё, во что ты не веришь сам.
На таком пути может нас спасти,
Может всех спасти лишь одна любовь,
Коль в нее поверишь вновь.

«Господи, спасибо тебе за то, что ты дал мне вновь возможность любить!» — восклицает граф.

Это экспериментальное кино от режиссера, мастера кино жанрового, авантюрного, костюмно-музыкального. Здесь же он призывал своего зрителя подумать. Пожалуй, у Юнгвальд-Хилькевича это самый умный, но и самый спорный фильм. Зритель ждет захватывающей инференциальной прогулки (У. Эко) по знакомым страницам любимого романа, но получает историю греха, возмездия и пути к истине. Сложности фильма способствует и В. Авилов — грандиозный актер инфернальной внешности и темперамента, благодаря которому его Монте-Кристо рифмуется с «Господином оформителем», вышедшим в том же году.

В социокультурном контексте нам видится своевременность обращения к кинотексту «Узника замка Иф»: с одной стороны, есть искушение рассматривать его как плод конъюнктуры, «веяний времени», носящий черты политического памфлета. С другой, — картина злободневна и сегодня. Фильм необычайно привлекателен и как пример позднесоветского кинематографа, сделанного на славу — режиссерски, операторски, с замечательным актерским ансамблем (болезненные потери — исполнители главных ролей В. Авилов, Е. Дворжецкий, А. Самохина; недавно ушел и режиссер Г. Юнгвальд-Хилькевич, а со-

всем недавно — А. Жарков), и как документ эпохи, расстающийся со своим прошлым.

Но года иногда
Продолжаются годы и годы...

«Узник замка Иф» — фильм не вполне советский, где-то антисоветский, но очень русский. Не случайно сквозь всю картину своего рода визуальным рефреном/лейтмотивом в море бежит парус — символ свободы, намекая, увы, и на иррациональную к ней не готовность.

Вот и нету оков,
А к свободам народ не готов...

Если же оставить в стороне чисто эмоциональное впечатление от художественного произведения — и книги, и фильма — и вернуться к М. Веберу, на первую главу чьего «Хозяйства и общества» были приведены ссылки, то необходимо поступки героев рассматривать в более широком историко-политическом и социально-экономическом контексте — усиление рационализации в развитии Европы.

В таком ракурсе «Узник замка Иф», тем более, не слишком справедливо было бы сводить к очередной экранизации.

И автор тем уже не прост,
Что задал этот нам вопрос,
И дал ответ, а вы его проверьте.

О. Н. Турышева

(Екатеринбург)

ДЕТЕКТИВ-ЧИТАТЕЛЬ В РОЛИ ГЕРМЕНЕВТА: ПРИЧИНЫ ПОРАЖЕНИЯ

Предмет нашей статьи — изображение в литературе интеллектуальной деятельности детектива, использующего в качестве герменевтического инструментария книжный код, опору на литературу. Сам читательский опыт как инструмент освоения жизни и самоинтерпретации человека давно стал предметом научной рефлексии. Об «апроприации» литературы читателем размышляли Р. Барт, Х. Блум, Р. Шартье, П. Рикер, У. Эко, А. Зорин, Ю. Левада и другие исследователи. Однако эта рефлексия в первую очередь касалась вопроса о том, как литература формирует эмоциональный опыт человека и его жизненную практику. Читательский опыт как элемент интеллектуальной, исследовательской деятельности предметом специального исследования не становился. В размышлениях о прагматике литературы речь все-таки шла о читателе вообще, то есть субъекте, который читает если не бескорыстно, то уж во всяком случае, не привлекая литературу к осуществлению каких-то специальных, внеличных, поисковых целей.

Впрочем, к исследованию такого типа использования читательского опыта (инструментального, практикуемого во имя решения исследовательских задач) вполне приложима методология У. Эко. Напомним, что, размышляя о привлекательности литературы в качестве источника моделей поведения и осмысления мира, Эко опирается на теорию фрейма, созданную в рамках когнитивной лингвистики. Подразумеваемая под фреймом те мыслительные модели, на базе которых осуществляется понимание, Эко первоначально использует это понятие в анализе читательской деятельности. Так, в книге «Роль читателя» он делит фреймы на энциклопедические (относящиеся к общей компетенции читателя) и интертекстуальные. Интертекстуальные фреймы

— это те «литературные топосы» и «нарративные схемы»¹, которые читатель использует в процессе понимания читаемого текста. Эко здесь описывает механизмы интертекстуального восприятия: «Чтение одного текста зависит от опыта читателя по чтению других текстов. Интертекстуальная компетенция <...> может рассматриваться как особый случай гиперкодирования, она создает интертекстуальные фреймы»².

В то же время понятие фрейм Эко использует и в несколько ином значении: не только в анализе деятельности читателя по чтению текста, но и в анализе деятельности читателя по пониманию и выстраиванию жизни. В данном случае речь идет о том, что интертекстуальные фреймы помогают человеку разобраться в сути происходящих событий и придать смысловой вектор своей собственной практике. В процессе осмысления мира читатель, пишет Эко, опирается не на свой личный опыт, а на свою интертекстуальную компетенцию.

Напомним, как Эко объясняет этот парадокс: литература, с его точки зрения, дает нам «комфортное» ощущение ясности и бесспорности экзистенциальных опор, она «сообщает форму, структуру хаосу человеческого опыта»³. Поэтому человек и предпочитает смотреть на мир сквозь призму литературы, превращая ее в важнейший инструмент его освоения. С другой стороны, интертекстуальные фреймы вполне могут сформировать иллюзорную версию жизни: литературное кодирование реальности может обернуться созданием воображаемого мира.

Эта концепция вполне может быть использована и в отношении интеллектуальной деятельности: интеллектуальный поиск также может опираться на литературные фреймы. И в самой литературе такого рода исследовательская деятельность нашла свое прямое изображение. Мы имеем в виду изображение героя-интеллектуала, непосредственно включающего в состав мысли рефлекссию о прочитанном.

Как представляется, впервые детектив, опирающийся в процессе расследования на читательский опыт (свой, преступника и жертвы), был изображен в творчестве

¹ Эко У. Роль читателя. Исследования по семиотике текста. СПб., 2005. С. 44.

² Там же. С. 43.

³ Эко У. Шесть прогулок в литературных лесах. СПб., 2002. С. 163.

Х. Л. Борхеса, философа чтения и библиотеки — в хрестоматийной новелле «Смерть и компас» (1951). Герой новеллы детектив Эрик Лённрот характеризует себя «чистым мыслителем». Поэтому, предпринимая расследование убийства, он решает стать «библиофилом»¹, то есть в раскрытии тайны преступления оттолкнуться от книг убитого гебраиста. Предполагая в «тексте» преступления наличие ссылки на каббалистическое учение и привлекая для расшифровки загадки книжный код, герой фактически осуществляет интертекстуальную стратегию.

Результатом мыслительных усилий героя становится ложная интерпретация, парадоксальным образом превратившая своего создателя в собственную же жертву: книжный код детектива использует убийца. Эксплуатируя ложное допущение следователя, тот заманивает своего противника в смертельную ловушку. Детектив погибает — и не только потому, что делает ставку на книгу как универсальный ключ к событию, но и потому, что свою стратегию он тоже выстраивает с опорой на литературную матрицу. Это матрица детективного текста Эдгара По. Лённрот присваивает себе образ детектива, изобретенного американским новеллистом. Об этом сообщается в первом абзаце новеллы: он считал себя «неким Огюстом Дюпеном», и «была в нем ... жилка авантюриста, азартного игрока»². Таким образом, героя губит не только то, что он ошибочно приписывает преступнику книжную логику, но и то, что сам он также действует исходя из литературной модели, актуализируя фрейм, связанный с образом Огюста Дюпена. Поэтому он и отказывается от очевидной и, как окажется впоследствии, единственно правильной версии преступления: та кажется ему «не интересной», а гипотеза, по его мнению, «обязана быть интересной». Его привлекает красота теории. Получается, что в разгадке тайны преступления он был заинтересован даже в меньшей степени, нежели в намерении разыграть свою роль по образцу детектива Эдгара По.

Выдвинем предположение, что этот герой Борхеса предвосхитил концепцию образа детектива в романе У. Эко

¹ *Борхес Х. Л.* Проза разных лет. М., 1989. С. 106.

² Там же. С. 104.

«Имя розы». Общеизвестно, что в образе слепого библиотекаря Хорхе У. Эко имел в виду Борхеса. Общепринятой также является версия, что в основе замысла «Имени розы» лежит опора на борхесовский образ Вавилонской библиотеки. Однако есть аргумент, позволяющий считать прецедентным борхесовским текстом не только «Вавилонскую библиотеку», но и «Смерть и буссоль»: Вильгельм Баскервильский для раскрытия преступлений так же, как и детектив Лённрот делает ставку на книжный код — код Апокалипсиса. С подачи Алинарда, несостоявшегося библиотекаря, Вильгельм предполагает, что все убийства связаны с предсказаниями Апокалипсиса, он семантизирует событие по текстовой модели. Ю. М. Лотман называет Вильгельма семиотиком¹. Однако, не в меньшей степени он является интертекстуалом: для расшифровки поведения преступника он привлекает текст, полагая, что именно им и руководствовался убийца. Версия оказывается ложной, причем ее использует преступник — в организации одного из убийств, что приводит к финальной катастрофе — как и в новелле Борхеса «Смерть и буссоль», хотя герой Эко, в отличие от героя Борхеса, сумел избежать гибели.

В обоих случаях герменевт-детектив терпит поражение. Эко фактически поддерживает катастрофический финал новеллы Борхеса. Почему?

У Борхеса противопоставлено две детективных стратегии: традиционная, подразумевающая исследование улик (ее придерживается комиссар Тревиранус), и интертекстуальная (Эрик Лённрот). Причем вторая нацелена на олитературивание и деятельности детектива (по образцу, найденному у Э. По), и деятельности преступника (по образцу, заимствованному из книг жертвы-гебраиста — преступник тоже мыслится каббалистом).

Эко развивает только второй вариант — его детектив эстетизирует по книжной модели только деятельность преступника. Хотя литературный код присутствует и в образе самого детектива: это, как известно, код Конан Дойля. Но сам себя он естественно не типизирует в качестве Шерлока Холмса (в от-

¹ Лотман Ю. М. Выход из лабиринта // Эко У. Имя розы. М., 1998. С. 650—669.

личие от героя Борхеса, который типизирует себя в качестве Огюста Дюпена, героя Э. По). В качестве мастера дедуктивного расследования, похожего на викторианского детектива, героя может идентифицировать только читатель, но не он сам. Он по текстовой модели идентифицирует только деятельность преступника. Установку на самореализацию по литературному образцу, отличающую деятельность Лённрота, Эко снимает, таким образом привлекая наше внимание к методологии интеллектуальной расшифровки события. Повторим: изображенная у Эко методология — это методология интертекстуальная. И она представлена как обреченная на поражение.

Объяснение поражения детектива-герменевта можно найти в тех работах У. Эко, где им вводится и обосновывается понятие гиперинтерпретации. Вильгельм Баскервильский, конечно, создает гиперинтерпретацию, приписывая противнику ориентацию на апокалиптический фрейм. Гиперинтерпретацию создает и герой Борхеса — на почве веры в возможность практического использования литературного образа. Значит ли это, что книга дискредитирована в качестве источника моделей интеллектуального поиска в обоих случаях? На первый взгляд, кажется, что так и есть, так как в обоих текстах книга создает иллюзию понимания события, провоцируя приписать ему единственный смысл и линейное развитие. Она предлагает жесткую, но соблазнительную модель, в опоре на которую можно было бы семантизировать мир. Этот соблазн и обуславливает поражение интеллектуала. Вспомним, Лённрот мечтал о лабиринте из одной прямой линии. О том же мечтал и Вильгельм Баскервильский: найти в преступлении смысловой порядок. Иллюзию порядка, причинной зависимости и поддерживает в обоих случаях воспоминание о прецедентном тексте. За эту иллюзию расплачиваются оба: Лённрот — смертью, Вильгельм — разочарованием в самой идее порядка: «Я гнался за видимостью порядка, в то время как должен был бы знать, что порядка в мире не существует»¹.

В то же время случай, описанный Эко, сложнее, и требует более осторожных формулировок. Все-таки, отношение Вильгельма Баскервильского к книжной версии отличается от отношения к ней борхесовского Лённрота: последний азартно и

¹ Эко У. Имя розы. СПб., 2003. С. 613.

вне каких бы то ни было сомнений разрабатывает интертекстуальный сюжет, в то время как отношения Вильгельма с его теорией выстраиваются по-другому. Первоначально он сопротивляется версии, возникшей на основе апокалиптического фрейма. Так, он объясняет Адсону, что предпочитает придумать несколько разных версий, не смущаясь тем, что они противоречат друг другу, чтобы «не стать рабом одной единственной ошибки».

Однако Вильгельмом руководит еще одна установка: «Монах, — говорит он, — видит <...> только то, что предписано видеть»¹. Эта установка и заставляет его соотносить серию загадочных событий с той книгой, в которой, согласно предписанию, есть «ключ ко всему». «В книге Иоанна ключ ко всему» — говорит об Апокалипсисе Алинарда, с подачи которого Вильгельм и выстраивает свою версию. То есть интеллектуальный поиск для Вильгельма осуществляется в маневрировании между традиционалистским предписанием следовать книге и стремлением избежать власти предписания, власти одной единственной ошибки.

Вильгельм, как мы помним, в финале прозревает ошибочность книжной (апокалиптической) версии (причем это происходит еще до саморазоблачения Хорхе: «Какой идиот!» — восклицает Вильгельм в диалоге с Адсоном, имея в виду самого себя. — «... Хватило одной фразы Алинарда, чтобы я вообразил, будто череда преступлений повторяет музыку семи апокалиптических труб»²).

Но важно также то, что эта гипотеза оказалась не такой уж бесполезной, она привела Вильгельма к подлинному преступнику: «Эта неправильная версия помогла мне выследить тебя», — говорит он Хорхе. То есть хотя интертекстуальная версия ошибочна и под нее подлачился преступник, при этом размышление о ней, ее критика и, наконец, отказ от нее продуктивны. Может, эта способность героя отказаться от собственной гиперинтерпретации и позволяет автору сохранить ему жизнь — в отличие от того, как распорядился жизнью своего героя Борхес, очевидно не простив ему отношения к книге как един-

¹ Там же. С. 32.

² Там же. С. 584.

ственному и универсальному ключу к событиям действительности.

Кстати, и об отравленной «Поэтике» Аристотеля Вильгельм догадывается, «читая другие книги», как он говорит. То есть все-таки понимание реальности оказывается детерминировано чтением книг, хотя от иллюзии прямого опосредования герою приходится отказаться. В книге нет ключей ко всему, но рефлексия над книгой приоткрывает двери в реальность — правда, чтобы убедить героя в отсутствии в ней порядка.

Таким образом, в «Имени розы» нет такой жесткой критики гиперинтерпретации, как в новелле Борхеса. В самой своей жесткой форме она будет развернута в романе «Маятник Фуко». Интересно, что эти два романа принято противопоставлять друг другу как разные варианты авторской мысли о возможностях человеческого разума. Так, А. Р. Усманова пишет, что первым романом, направленным против чрезмерной интерпретации, был роман «Маятник Фуко». В этом плане «Маятник Фуко» характеризуется как «симметричная инверсия предыдущего романа: интерпретация, основанная на неограниченном смешении смыслов, оказывается ... социально опасным занятием», в то время как в «Имени розы», с точки зрения исследовательницы, «дешифровка скрытых значений предстает как привилегия критического разума»¹. Хочется все-таки прибавить, что привилегией критического разума в «Имени розы» является не просто дешифровка скрытых значений, но методологическая гибкость, способность критически поверять интеллектуальный инструментарий, преодолевая соблазн предписания. Пожалуй, в этом плане, «Маятник Фуко» и «Имя розы», действительно, можно противопоставить друг другу, но идея безуспешности интертекстуальной методологии (исходящей из мысли о продуктивности привлечения книги для расшифровки действительного события, понимаемого как текст) уже задана в первом романе Эко. В «Маятнике Фуко» она разовьется в окончательное разоблачение интеллекта, ищущего тайный смысл явлений в привлечении готовых моделей и манипуляции ими. В этом плане «Маятник Фуко» не в меньшей степени ориентирован на сюжет новеллы Борхеса «Смерть и буссоль»:

¹ Усманова А. Р. У. Эко: парадоксы интерпретации. Минск, 2000. С. 147.

его герои также практикуют каббалистические упражнения, выстраивая свои гиперинтерпретации, и терпят поражение, обретая смерть.

Интересно, что Огюст Дюпен, детектив Э. По, на которого ориентируется Эрик Леннрот, — тоже читатель, но его гипотеза, основанная на чтении (правда, не литературном — он читает статью французского зоолога Жоржа Кювье) оказывается успешна. А метод героев Борхеса и Эко безуспешен, им читательский опыт мешает, формируя ложную гипотезу. Это отличие детектива-читателя в литературе XIX в. от детектива-читателя в литературе XX в., наверное, объясняется изменениями, произошедшими в сфере рефлексии о книжном опыте. В XIX в. книга осмысливается как источник подлинного знания, во второй половине XX в. книга, слово, литература становятся предметом подозрения и разоблачения в качестве факторов, паразитирующих на нашем поиске истины. Они моделируют вымышленный образ реальности, искажают взгляд на нее — в силу иллюзии большей значимости слова по сравнению с жизнью. Литературный образ (как любые другие культурные конвенции) детерминирует взгляд на мир и поиск истины о мире. Эко об этом пишет в самых разных сочинениях, и не только художественных. Так, механизмы «паразитирования» литературного слова и образа на наших представлениях о мире он анализирует в лекции «От Марко Поло до Лейбница: истории межкультурного непонимания», в частности, когда рассказывает о том, как итальянский путешественник принял носорога за единорога, используя фрейм средневековой литературы. И все-таки в первом своем романе Эко показывает, что интеллектуальный процесс может состояться — но только на почве критического преодоления власти книжного слова и рефлексивного отношения к книжному предписанию.

В. А. Аманацкий

(Минск, Беларусь)

ИРРАЦИОНАЛЬНЫЙ ДЕТЕКТИВ — НОВАЯ ЖАНРОВАЯ КОНВЕНЦИЯ

Хотя детективный жанр в литературе, а тем более, в кинематографе сравнительно молод, исследователи определяют его право на существование с XX в.¹ Он претерпел и продолжает претерпевать значительные структурные изменения, связанные с преломляющимся в нем процессом познания.

С момента своего появления литературные и иные произведения в этом жанре воспринимаются как своего рода шарады, головоломки для читателя или зрителя. Автор на протяжении всего времени повествования приводит различные факты и улики, и предполагается, что внимательный адресат (читатель или зритель), обобщив всю полученную информацию, к концу детектива сам сможет догадаться о том, кто преступник. А менее внимательный хлопнет себя по лбу со словами: «Ну, конечно, как я сам этого не понял».

В этом случае детектив воспринимается как своего рода мозаика без картинка-примера. Собирая по крупичкам улики-пазлы, адресат в конечном счете понимает, как выглядит вся картинка. При этом автор должен позаботиться о том, чтобы в его произведении всегда хватало нужных элементов — не каждый покупатель обрадуется, обнаружив под конец, что в коробке недостает необходимых частей.

Для создания ситуации удачной коммуникации между писателями детективов и адресатами была заключена своего рода жанровая конвенция, которая давала авторам понимание, о чем именно нужно писать, а читателям определенные гарантии того, что, купив очередной детектив, они испытают желаемое интеллектуальное удовольствие от разгадывания предложенной загадки. Следует отметить, что в отличие от имплицитных схем любовной истории или, например, романа ужасов, концепция «самого загадочного жанра» загадкой никогда не являлась. Многие из авторов открыто излагали свои взгля-

¹ *Компаньон А.* Демон теории: Литература и здравый смысл. М., 2001. С. 40.

ды на детектив в виде своеобразных «авторских правил», которых должны были придерживаться писатели, стремившиеся написать «хороший детектив». Наиболее известными рекомендациями являются появившиеся еще в 1930-е гг. «20 правил для пишущих детективы» Стивена Ван Дайна¹ и «10 заповедей детективов» Рональда Нокса².

Конечно, условность этих правил представляется своего рода «секретом полишинеля» — на их необязательность указывало множество авторов, из которых уместно отметить отечественного писателя Еремея Парнова³.

Однако более подробный анализ этих правил необходим для обоснования положений настоящей работы. Обобщая, все «заповеди» можно разделить на две группы. В первую войдут принципы, основанные на общеэстетических взглядах обоих авторов. Например, Стивен Ван Дайн заявляет, что создатель детектива должен избегать шаблонных решений и идей (что, на самом деле можно пожелать писателям всех жанров), а также настаивает на том, что главным преступлением в романе должно быть убийство (в противовес этому спорному утверждению можно назвать первые части книг про Гарри Поттера, в которых детективная «безубийственная» линия является одной из ключевых). Р. Нокс идет дальше и утверждает, что в произведении ни в коем случае не должно быть китайца (хотя в тот же период появляется сверхпопулярная серия книг Эрла Дерра Биггера о детективе-китайце Чарли Чене), зато обязательен глуповатый друг наподобие Ватсона или Гастингса.

Все перечисленные правила первой группы являются в настоящий момент нарушенными, что, однако, не представляет особого интереса — их нарушение никак не влияет на целостность жанра. Шаблонный детектив можно назвать плохим детективом, но детективом в принципе он быть не перестанет. Куда большее значение имеет вторая группа «правил» на-

¹ *Van Dine S.S. [Willard White]. Twenty rules for writing detective stories // American Magazine, September 1928. P. 129—131.*

² *Haycraft H. Murder for Pleasure: The Life and Times of the Detective Story. New York, 1976. P. 275.*

³ *Парнов Е. Сыщик поневоле, или ход конем. Предисловие // Бреннер Дж. Квадраты шахматного города. М., 1984. С. 5—52.*

стоящего детектива. Перечислим некоторые, на которых настаивают оба автора:

— необходимо исключить действие потусторонних сил (Р. Нокс считает это правило «само собой разумеющимся»);

— необходимо создать равные для всех возможности разгадывания загадки: о каждом найденном «ключе» детектив должен немедленно «сообщить» читателю;

— детектив не может оказаться преступником.

В чем особенность правил, перечисленных выше? В том, что они и задают основную жанровую конвенцию детектива: «для сообразительного читателя разгадка должна быть очевидной» (15-е правило Ван Дайна). Действительно, их соблюдение позволяет читателю разгадать ту детективную шараду, которую предлагает автор, посоревноваться с сыщиком в интеллектуальном мастерстве. Если сыщик «утаит» от читателя найденную улику, то у последнего не хватит нужного паззла. Если преступление будет объясняться действием сверхъестественных сил, разгадка перестанет быть логичной. Наконец, ситуация, когда сыщик оказывается преступником, также противоречит жанровому канону — в этом случае главный герой априори не может быть независимым наблюдателем, «рассказывающим» читателю объективную информацию об обстоятельствах дела.

Таким образом, следование этим правилам позволяет соблюдать жанровый «договор», согласно которому детективный роман — литературная загадка для читателя.

Но именно эти базовые правила детектива на практике регулярно нарушаются. Существует масса детективов, где сверхъестественное объяснение происходящего является «изюминкой» произведения (американский телевизионный сериал «Гримм», серия книг Дж. Батчера про детектива-чародея Гарри Дрездена и т.д.). В большом количестве детективов автор нарочно утаивает от читателя то, что известно детективу, тем самым нагнетая интригу (наиболее показательными в этом плане являются детективы Камиллы Лэкберг, в которых героини могут на протяжении четверти книги обсуждать «что-то очень важное», старательно скрывая это «важное» от читателя). А ситуация, когда преступником оказывается главный герой, стала своего рода жанровым клише, уместно вспомнить хотя бы классическое «Убийство Роджера Экройда» Агаты Кристи.

Как видно, нарушение жанровых канонов детектива — отнюдь не явление последних лет. Кстати, и Перри Мейсон, который, как неоднократно указывали исследователи романов Э.С. Гарднера, принципиально защищает только невиновных¹, выбирает клиентов вопреки всем объективным уликам, основываясь только на собственной интуиции (чувстве, которому «настоящий детектив», по Ван Дайну, следовать не должен).

Из-за повсеместного нарушения правил детектив давно перестал быть герметичной загадкой с единственным «рациональным» преступником. Конвенции больше нет. С точки зрения классиков жанра, детективы читать бессмысленно.

Однако жанр по сей день остается одним из самых популярных. В чем причина? Думается, что главная причина популярности современного детектива заключается в появлении *новой жанровой конвенции*, согласно которой детектив из литературной шарады превращается в эмоциональный аттракцион.

Это приводит к достаточно серьезным изменениям в жанре.

Появляется множество поджанров — фантастический детектив, фэнтэзийный, исторический и даже иронический детектив — своего рода крамола для представителей классической детективной школы, уверенных, что преступление — не повод для шуток.

Изменение претерпевают повествовательные стратегии. Ситуация, когда зритель знает что-то, чего не знает сыщик (или наоборот) лишь усиливает интригу.

Расширяются сюжетные возможности жанра. В современных детективах герои крайне редко заняты только расследованием преступления. Ван Дайн считал, что в настоящем детективе любовь находится под запретом — в «пятнашки» играют сыщик и преступник, а не мужчина и женщина. Герои современных детективов (например, американского телевизионного сериала «Касл») уверены в обратном (косвенным доказательством расширения сюжетных возможностей служит тот факт, что по объему современный детективный роман значительно превосходит своего классического предшественника).

¹ Легостаев А. Послесловие к романам Гарднера // Гарднер Э. С. Собр. соч. Минск, 1995. Т. 1. С. 317—319.

Наличие мелодраматической линии — не единственная возможность разнообразить детектив. В современных произведениях нередко встречаются интимные сцены (в том числе достаточно извращенные — что, по мнению Агаты Кристи, в детективе недопустимо), пугающие описания убийств, рассуждения о политике, обществе, культуре...

Все это приводит к ключевому отличию современного детектива от произведений прошлых лет — вопрос о том, кто совершил преступление, отходит на второй план. Это серьезно меняет стратегию авторского успеха. В классическом детективе ситуация, когда читателю становится безразлично, кто убийца, гарантировала провал. Теперь же, если адресат пытается догадаться, кто убийца, это означает лишь одно — ему стало скучно.

Это приводит к тому, что преступление для современного детектива становится своего рода макгаффином — предметом, который все хотят заполучить, но зачем, не всегда ясно. Убийство поджигает «хворост» конфликта, но разгорается огонь лишь благодаря переменчивому ветру «второстепенных» сюжетных линий. И разгадка преступления этот огонь может потушить не всегда. Раньше, когда читатель узнавал, кто преступник, детектив заканчивался. В романе Гиллиан Флинн «Исчезнувшая» с этого момента начинается все самое интересное (тогда как сама линия расследования в первой части, с точки зрения читательских отзывов, представляется самой затянутой).

Крайним случаем такого пренебрежения являются «детективы без развязки» — самым известным примером которого стал детектив Станислава Лема «Следствие».

Подведем итоги. Жанровая конвенция современного детектива значимо отличается от классической: произведения из литературной шарады превращаются в эмоциональный аттракцион. Смена жанровой конвенции приводит к ряду отличий современного детектива, таких как: появление множества новых поджанров; увеличение репертуара повествовательных стратегий; расширение сюжетных возможностей.

Л. А. Борботько

(Москва)

ТЕАТР В РАЦИОНАЛЬНОМ, ЦЕННОСТНОМ, ДИСКУРСИВНОМ ПРЕЛОМЛЕНИИ

Лингвистика настоящего все более характеризуется антропоцентричностью и междисциплинарностью. По своей сути, «антропный принцип предполагает наличие разума, способов выражения и обсуждения мыслей, основанных на наблюдениях»¹ у обитателей Вселенной. Разум представляет собой рациональное начало, одновременно развитую и развивающуюся способность думать, приходить к определенным выводам, делать выбор и, наконец, действовать. При этом действие, обусловленное разумно, то есть рационально, реализовано, опираясь на логику и факты. В данном случае, разум (разумное) в самом широком смысле схоже с такими понятиями как интеллект, ум, голова. В более узком понимании разум есть внутренняя способность индивида совершать поступки, действовать, понимая и продумывая при этом последствия. Следовательно, разумное противопоставлено чувственному, импульсивному, иррациональному. Действия, производимые исходя из разумного начала, предполагают анализ конкретной проблемы, постановку целей и последующую детализацию задач, определение и разработку стратегии, формирование подробного плана достижения цели. Финальной стадией является привлечение необходимых ресурсов: временных, финансовых, человеческих.

Антропоцентрическая парадигма, анализируя когнитивные способности индивида, называет разум центральной, ключевой. В силу того, что современное общество является информационным, «человек должен изучаться как система переработки информации, а поведение человека должно описываться и объясняться в терминах внутренних состояний», интерпретируемых как «получение, переработка, хранение, а затем и мобилизация информации для рационального решения разумно

¹ *Иванов Вяч. Вс.* Лингвистика третьего тысячелетия: Вопросы к будущему. М., 2004. С. 159.

формулируемых задач»¹. Собственно, подобный взгляд свойственен философии когнитивизма.

Говоря о разумной работе с информацией, представляется важным отметить, что «мощность» человеческого разума определяет способность к критике, оценке. В этом случае разум тождествен аксиологическому (ценностному) мышлению и подразумевает внутреннюю способность создавать ценности, анализировать их, манипулировать, передавать, отстаивать и, при необходимости, разрушать. Ценности понимаются как представления о предметах, явлениях, мыслях, поступках (собственных и в окружающей действительности), которые являются наиболее значимыми и направляющими для личности.

В то же время, природу человеческого разума «нельзя понять без и вне языка»², что, в свою очередь, определяет зависимость сознания как проявления разума от языковых способностей личности. Новейшие исследования в лингвистической области оперируют категориями, терминами, понятиями, напрямую связанными с аксиологией, что позволяет прояснить наиболее глубинные сущности «человека в языке» (*homo lingualis*, Е. Ф. Серебренникова). Непосредственно язык трактуется как неотъемлемый и облигаторный атрибут, коммуникативное «орудие» и одновременно «экзистенциальная сущность человека», а также «некий определенным образом структурированный и постоянно структурируемый «дом бытия» человека в координатах «картины мира»³. Картина мира в совокупности с различными аспектами и особенностями переживания бытия, познания окружающей действительности, самопознания, самовыражения находит свое воплощение в языке. Таким образом, речемыслительная деятельность индивида есть не что иное, как переживание и осмысление опыта, приобретаемого в определенных жизненных ситуациях. При

¹ Демьянков В. З. Когнитивная лингвистика как разновидность интерпретирующего подхода // Вопросы языкознания. № 4. 1994. С. 17.

² Кравченко А. В. О традициях, языкознании и когнитивном подходе // Горизонты современной лингвистики: Традиции и новаторство: Сб. в честь Е. С. Кубряковой. М., 2009. С. 58.

³ Серебренникова Е. Ф. Аспекты аксиологического лингвистического анализа // Лингвистика и аксиология: этносемиотрия ценностных смыслов. М., 2011. С. 7, 3.

этом воплощение и материализация полученного опыта происходит посредством дискурсивных образований.

Классическое философское понимание дискурса предполагает последовательное «развертывание» мышления, выраженного в понятиях и суждениях, противопоставленных интуитивному, иррациональному. В то же время идеологи французской философии постмодернизма трактуют дискурс как «характеристики особой ментальности, которые выражены в тексте, обладающем связностью и целостностью и погруженном в жизнь, в социокультурный, социально-психологический и др. контексты»¹. Другими словами, дискурсивный процесс обязательно есть результат действия рационального начала в человеке: разума. С когнитивной точки зрения, дискурс представляет собой явление, «имеющее дело с передачей знаний, с оперированием знаниями особого рода и, главное, с созданием новых знаний»².

Результатом процесса создания, переработки и актуализации знаний являются тексты. Таким образом, дискурс понимается как «совокупность тематически соотнесенных текстов: тексты, объединяемые в дискурс, обращены, так или иначе, к одной общей теме. Содержание (тема) дискурса раскрывается не одним отдельным текстом, но интертекстуально, в комплексном взаимодействии многих отдельных текстов»³.

Темой, объединяющей различные компоненты дискурса, ставшего предметом настоящего исследования, является предметная область «театр».

Современные дискуртологи разделяют дискурс по социолингвистическому типу на статусно-ориентированный и личностно-ориентированный, который предполагает коммуникацию в неформальной обстановке. Статусно-ориентированный

¹ Новая философская энциклопедия. Институт философии РАН [Electronic resource]. URL: <http://iph.ras.ru/elib/0982.htm> (дата обращения: 07.06.2016).

² *Кубрякова Е. С.* О понятиях дискурса, и дискурсивного анализа в современной лингвистике // *Дискурс, речь, речевая деятельность: функциональные и структурные аспекты. Сб. обзоров. Сер. «Теория и история языкознания»* РАН. М., 2000. С. 23.

³ *Чернявская В. Е.* Лингвистика текста: поликодовость, интертекстуальность, интердискурсивность. М., 2009. С. 144.

дискурс представляет собой, согласно В. И. Карасику¹, речевое взаимодействие представителей социальных групп или институтов друг с другом, когда реализуются статусно-ролевые возможности в рамках сложившихся общественных институтов.

Одним из таких институтов является театр, который получил институциональное закрепление в той сфере жизни общества, которая занимается распространением духовных ценностей. В рамках театра представлена коммуникативная сторона духовной культуры, где на первый план выходит «пользование художественными произведениями и исполнение их, организация аудитории художественного творчества»². Именно театр, как институт культуры, опирается на профессионализацию искусства, где есть создатели и исполнители произведения.

Антропоцентрическая парадигма философского мышления понимает театр, несмотря на его игровую, «нереальную» сущность, как бытие, порождающее событие в противовес иррациональности, неразумности, а также бессмысленному и подражательному воспроизведению псевдореальности. Напротив, «имманентность, каузальность и трансцендентальность не являются взаимоисключающими понятиями: действие трансцендентально, а мысль есть действие, театр. Трансцендентальное и эмпирическое не исключают друг друга»³.

С лингвистической точки зрения предлагается определить театральный дискурс, как речь, произносимую на сцене и рассматриваемую как театральное и социальное действие, воплощенное актерским составом перед зрительской аудиторией в условиях, изначально предложенных драматургом и адаптированных режиссером-постановщиком для последующей реализации на сцене⁴.

¹ Карасик В. И. Языковой круг: личность, концепты, дискурс. Волгоград, 2002. С. 277.

² *Рождественский* Ю. В. Введение в культуроведение. М., 1996. С. 82.

³ Чухкурдизе К. К. Феномен театра в современной философии: аспект перформативности: автореф. дисс. ... д-ра филос. наук. М., 2013. С. 5.

⁴ Подробнее см.: Борботько Л. А. Авторский метатекст как ориентирующая система в коммуникативном пространстве театрального дискурса: дисс... канд. филол. наук. М., 2015.

Принципы прагмалингвистики позволяют рассмотреть театральный дискурс в качестве коммуникативного пространства. Учитывая специфику данного вида дискурса, можно предположить, что коммуникация осуществляется между автором пьесы и зрителем в зале, посредством работы режиссера-постановщика, театральной труппы и игры актеров на театральной сцене.

Непосредственный текст пьесы, служащий основой для сценической адаптации разделен на два пласта: пласт основного текста, воплощаемого актерским составом и воспринимаемого зрительской аудиторией, и пласт «побочного» текста плана режиссера, то есть авторского метатекста различных жанров. Последний, помимо содержащихся хронотопических, оформительских, сценографических комментариев, предполагает авторскую оценку, даваемую персонажам, происходящим в пьесе событиям, либо общественной ситуации, в рамках которой разворачивается действие. Отметим, что оценка, реализованная в конкретном времени и пространстве, отражает «объективно существующие в природе и обществе в конкретно-исторический период и в конкретной этнически (национально), конфессионально, социально и асоциально гомогенной среде объекты и нормы, имеющие определенную ценность»¹. При этом оценка не может существовать отдельно от субъекта и объекта.

Известно, что текст как основного пласта, так и отдельных метатекстовых структур подвержен влиянию различных трансформационных процессов внутри драматургического жанра. К примеру, жанровые особенности драмы театра «парадокса» (абсурда) находят свое отражение, как в семантике, так и в лингвистическом оформлении метатекстов, предшествующих началу актов. Традиционно, подобные конструкты формально построены по всем канонам классической драмы, то есть реализованы с помощью номинативных структур статки (состояния) с преобладанием конкретно-предметной лексики при отсутствии ярко выраженного и стилистически маркированного компонента. Однако в то же время для таких ма-

¹ *Викуллова Л. Г.* Иерархия ценностей внешнего мира и внутреннего мира человека // *Лингвистика и аксиология: этносемиотика ценностных смыслов.* М., 2011. С. 79.

лоформатных текстовых вставок свойственен языковой эксперимент, свободное словоупотребление, производное сочетание слов и проч. Подобный эксперимент в лингвистике реализован в соответствии с новой идеологией семантической категоризации и концептуализации мира, что дает возможность представить мир физических и ментальных объектов не только в их семантически автономном измерении, но и в их диалектически противоречивом единстве — сопоставлении ценностей окружающего мира и внутреннего мира отдельного индивида в модальной парадигме «хорошо / плохо» в соответствии с категориями бинарной оппозиции (взаимодействие двух противоположаемых, но семантически взаимосвязанных понятий)¹.

Сказанное справедливо также отнести и к основному тексту пьесы. Акцент, сделанный на метатекстуальных вставках, подчеркивает, что весь комплекс драматургических составляющих, включая вспомогательные единицы, обладающие регулятивной функцией, призван следовать канонам жанра.

Драматургические произведения, принадлежащие к театру «парадокса» характеризуются также переплетением разных образных мотивов и художественных приемов, ризоматичностью как «воплощением в калейдоскопичности, мозаичности, «лоскутности» многочисленных образов»². Современность представляет собой многокомпонентный мир человеческого бытия, сформированный из различных представлений, ценностей и взглядов, являющихся результатом деятельности разума индивида, межкультурных кодов, коммуникативных стратегий. Таким образом, драматургия «абсурда» «характеризуется принципом свободного компилятивного использования и переоценкой различных сложившихся форм искусства»³.

В качестве примера рассмотрим сеттинг (сценическое указание перед началом акта) к I Акту пьесы «Лысая певица»

¹ *Малинович Ю. М.* К проблеме семантически сопряженных категорий □ типа «Жизнь — Смерть», «Добро — Зло», «Любовь — Ненависть», «Преступление — Наказание» // Лингвистические парадигмы и лингводидактика: Мат.-лы VII междунар. науч.-практ. конф. Иркутск, 2002. С. 97—99.

² *Олизько Н. С.* Интердискурсивность как категория постмодернистского письма // Вестник Челябинского гос. ун-та. 2007. № 15. С. 95.

³ Там же. С. 96.

французского драматурга румынского происхождения Эжена Ионеско¹, который характеризуется избыточным использованием лексических (словесных) повторов, фиксирующих внимание адресата и имеющих эмоционально-оценочную коннотацию. Сам автор определял свое произведение как зеркало современного краха ума, нелогичности и иррациональности общения в сегодняшнем обществе. Выбранная для анализа пьеса также является примером наложения нескольких ментальностей, особых когнитивных схем.

«Типичный английский интерьер. Английские кресла. Английский вечер. Г-н Смит, англичанин, сидит в английском кресле и в английских тапочках, у английского камина, в котором горит английский огонь, курит английскую трубку и читает английскую газету. На нем английские очки. У него седые английские усы. Рядом с ним в другом английском кресле сидит г-жа Смит, англичанка, и штопает английские носки. Абсолютное английское молчание. Английские настенные часы бьют по-английски семнадцать раз»².

Ключевое слово в метатексте — прилагательное «английский» — является маркером и составляет 27% от всех словоупотреблений. Таким образом, явно избыточное количество повторов, объединенных концептом «английскости» (Englishness), имплицитно авторское намерение дать прототипическое описание всей нации в целом. Традиционная обстановка типичного английского дома (английские кресла, английские часы, английский камин) в ходе инференции ассоциируется у читателя/зрителя с закостенелостью, снобизмом и черствостью — чертами, свойственными англичанам. Категориальные признаки нации в целом продемонстрированы через описание типичных ее представителей — пожилых персонажей, носящих типизированную фамилию Смит — и транспонируются, в том числе, на отношения в семье. Герои не стремятся обсудить насущные проблемы или выслушать друг друга — каждый занят своим делом. Парадокс ситуации за-

¹ Ионеско Э. Лысая певица. М., 1990. С. 2.

² Там же.

ключается в том, что ближайшие родственники являются абсолютно чуждыми друг другу.

Последнее утверждение особенно справедливо для описания беседы между супругами Мартин, репрезентирующих еще одну пару первостепенных персонажей пьесы. Приехав погостить к Смитам и оказавшись вовлеченными в беседу, они в процессе разговора обнаруживают немало удивительных совпадений: как господин, так и госпожа Мартин родом из Манчестера; они приехали в Лондон на поезде номер 18, в одном купе. В Лондоне они живут вместе на Бромфилд-стрит в одной квартире и даже оба спят на кровати с зеленым изголовьем. Еще более невероятен тот факт, что у обоих есть дочь Алиса двух лет, у которой один глаз белый, а другой красный. Последнее также является аллюзией к их абсолютной «английскости»: типичные английские цвета — красный и белый — напоминают нам о Тюдоровской розе. Дональд Мартин первым приходит к умозаключению, что они имеют в виду одну и ту же девочку, пусть это и кажется невозможным. В итоге, Мартини делают вывод о том, что являются супругами, и крайне рады, что обрели друг друга.

Тем не менее, видимая иррациональность и абсурдность ситуации имеет более глубокий подтекст, раскрываемый служанкой Смитов Мэри, которая подтверждает тот факт, что Мартини, увы, являются абсолютно чужими друг другу людьми. У Алисы, дочери Дональда Мартина, левый глаз красный, а правый — белый. У дочери Элизабет Мартин наоборот. К тому же, настоящее имя Элизабет — Шерлок Холмс. Упоминание известного детектива — дополнительный акцент на «английскости» ситуации, одновременно способствующий усилению иронического эффекта. Шерлок Холмс знаком аудитории как герой, обладающий блестящими умственными способностями. В данном контексте он несколько «теряет лицо».

Возвращаясь к анализу сеттинга к I Акту пьесы, отметим что прилагательное «английский», применяемое для описания предметов, относящихся к разным сущностям (часы, усы, молчание), является частным случаем грамматической транспозиции, поскольку образует свободные сочетания слов. Подобная перекатегоризация также призвана актуализировать английский экспансионизм и коррелирует с реальной международной политикой государства: колонизацией, насаждением

культуры, языка, образа жизни, индивидуализмом. Таким образом, утрированные детали в ходе формирования концепта Englishness призваны обнаружить авторскую иронию по отношению к английской нации.

Прототипический подход позволяет нам расширить границы конкретного сценического объекта и определить его когнитивный фон. Известно, что написанию пьесы «Лысая певица» способствовали занятия Э. Ионеско английским языком, в ходе которых драматург был вынужден сталкиваться с экзерсисами, основанными на непреложных истинах (например: в неделе семь дней; потолок сверху, а пол снизу). Зубрежка догматичных фраз, доведенная до абсурда, спровоцировала иронию по отношению к языку, которая впоследствии транспонируется на ироническое восприятие всей нации вкуче. Следовательно, в рассматриваемом фрагменте имеет место наложение схемы пособия для изучающих иностранный язык на схему драматургического жанра.

Внешняя иррациональность представленной коммуникативной ситуации является репрезентацией имплицитных процессов: наложения и переплетения различных когнитивных паттернов (семейный вечер, взаимодействие незнакомых людей, формирование концептуального образа английской нации), что является продуктом авторского замысла.

В качестве вывода, еще раз подчеркнем, что лингвистика конца XX — начала XXI в. активно обращает свое внимание на исследование дискурса на основе междисциплинарного подхода. Дискурс понимается как коммуникативное событие, ситуация, отраженная и зафиксированная в письменной и устной форме. Реализация дискурса происходит в рамках рационального, когнитивно, типологически и коммуникативно обусловленного пространства. Интерес к дискурсивным исследованиям обусловлен переходом от анализа предложения к анализу текста в контексте, а также интеграцией гуманитарных исследований, учитывающих сложность отношений между языком и обществом, и подход к речи как к социальному действию.

В. Л. Гайдук
(Москва)
ДВА ОБРАЗА ВС. Э. МЕЙЕРХОЛЬДА —
ДВЕ ИСТИНЫ

По меткому утверждению М. Фуко, производство истины «нельзя отделить от власти и механизмов власти, как потому, что эти механизмы власти делают возможными и продуцируют эти производства истин, так и потому, что эти производства истин сами оказывают властные воздействия, которые нас связывают и сковывают»¹.

Отношение к творчеству Вс. Э. Мейерхольда менялось вместе с внутриполитическим курсом СССР: в годы военного коммунизма и НЭПа он был предводителем Театрального Октября; в конце 1920-х — начале 1930-хх гг. все чаще звучали обвинения в формализме; в 1938 г. Государственный театр имени Вс. Э. Мейерхольда был закрыт, в 1939 — Мейерхольд был арестован, а в 1940 — расстрелян.

Последнее публичное выступление Мейерхольда было на Всесоюзной режиссерской конференции 15 июня 1939 г. В сборнике материалов, опубликованном в 1940 г., его имя не упоминается². О. М. Фельдман сопоставил опубликованный отчет с оригиналами выступлений, которые сохранились в архивах, и пришел к выводу, что «стенограммы заседаний были подвергнуты обезвреживающей правке»³, а речь Мейерхольда не была включена в сборник. Имя Мейерхольда почти на пятнадцать лет было вычеркнуто из истории советского театра.

В современных биографиях Мейерхольда о его реабилитации говорится одной строкой: «В 1955 г. Всеволод Мейерхольд

¹ Фуко М. Власть и знание // Фуко М. Интеллектуалы и власть. М., 2002. Т. 1. С. 286.

² См.: Режиссер в советском театре. Материалы первой всесоюзной режиссерской конференции. М.; Л., 1940.

³ Фельдман О.М. Предисловие. О последнем выступлении В. Э. Мейерхольда // В. Э. Мейерхольд. Речь на Всесоюзной режиссерской конференции. М., 2016. С. 8.

был посмертно реабилитирован»¹ или — «реабилитацию подписали 26 ноября 1955 г.»² Сам процесс реабилитации не только Мейерхольда, но и всех жертв политических репрессий вряд ли укладывается в одну строку. Процесс политической реабилитации включал в себя не только отмену приговора, но и «посмертное возвращение незапятнанного имени и достоинства невинно убиенным, снятие многочисленных правовых ограничений, освобождение из лагерей, тюрем и ссылок огромного количества честных людей, возврат им части конфискованного имущества, осуждение репрессий и злоупотреблений властью, наказание исполнителей кровавых преступлений»³.

Внучка Мейерхольда М. А. Валентей в письме к своей тете И. В. Меркурьевой приводит следующий план действий по его реабилитации: «а) напечатать в прессе о реабилитации в любой форме, б) создать комиссию по изучению и изданию творческого наследия деда <...>, возвращение звания народного артиста и прочие материальные дела, <...> изъятие книг, которые порочат его»⁴. Быстрее всего М. А. Валентей удалось уладить материальные дела и создать комиссию по изучению и изданию творческого наследия Мейерхольда. С остальными пунктами программы реабилитации возник ряд трудностей. Представляется целесообразным остановиться на одном из пунктов реабилитации, который у М. А. Валентей значителен как возвращение звания народного артиста, что подразумевало не столько некоторые материальные выплаты наследникам, сколько признание роли Мейерхольда в процессе становления советского театра.

Публичный приговор Мейерхольду и его театру был вынесен П. М. Керженцевым в статье «Чужой театр». Статья была

¹ Биография Вс. Э. Мейерхольда. URL: <http://www.kino-teatr.ru/kino/acter/m/sov/5837/bio/> (дата обращения 25.09.2016).

² Соловьева И. Всеволод Эмильевич Мейерхольд. URL: <http://www.mxat.ru/history/persons/meyerhold/> (дата обращения 25.09.2016).

³ Артизов А. Н., Сизачев Ю. В. Введение // Реабилитация: Как это было. М., 2000. Т. 1. С. 7.

⁴ РГАЛИ. Ф. 3017. Оп. 1. Д. 385. Л. 5.

опубликована 17 декабря 1937 г. в «Правде»¹. С 1936 по 1938 г. П. М. Керженцев был председателем Комитета по делам искусств (КПДИ) при Совете народных комиссаров СССР. Через три недели после публикации статьи был издан приказ КПДИ «О ликвидации театра им. Вс. Мейерхольда»². В статье «Чужой театр» автор высказывает ряд критических замечаний не только относительно спектаклей ГосТИМ, но и относительно всего творческого пути Мейерхольда. В статье Керженцева прослеживаются две линии, на основании которых он ведет критический анализ деятельности Мейерхольда. Первая линия касается формалистического характера постановок, осуществленных в ГосТИМе³. Сам театр также назван формалистическим, где «идейное содержание сведено на нет и искажено».

Вторая линия затрагивает вопросы репертуара. С одной стороны, Керженцев критикует Мейерхольда за отсутствие в репертуаре театра пьес, касающихся проблем советской действительности. С другой стороны, автор статьи обвиняет Мейерхольда в искажении пьес классического репертуара: «пьесы показывались в кривом формалистическом зеркале». В пьесах современных авторов, поставленных Мейерхольдом, Керженцев усматривает отображение во всех видах уродливого образа мещанина, троцкистскую концепцию, издевательство над семейными ценностями и проч.

Поводом к написанию статьи послужило отсутствие в репертуаре театра пьесы, приуроченной к Октябрьской годовщине. Хотя автор и отмечает, что Мейерхольд готовил постановку по мотивам романа Н. А. Островского «Как закалялась сталь», но «показанный в конце концов спектакль оказался позорным политическим и художественным провалом». В итоге Керженцев приходит к выводу, что последняя неудавшаяся постановка Мейерхольда указала на полное «банкротство театра, вызванное ложной политической и художественной линией театра», тесно связанное с нездоровым состоянием всего ГосТИМа. Это наводит автора на мысль о ненужности такого чужеродного театра советскому искусству.

¹ Керженцев П. М. Чужой театр // Правда. 1937. № 345. С. 4.

² О ликвидации театра им. Вс. Мейерхольда // Правда. 1938. № 8. С. 2.

³ Керженцев П. М. Указ. соч.

Реабилитация режиссера вовсе не означала одномоментного опровержения точки зрения, которая сложилась в конце 1930-х гг. и была обозначена в статье Керженцева. В записке и. о. генерального прокурора СССР П. В. Баранова в ЦК КПСС подчеркивалось, что Мейерхольд в своей творческой деятельности допускал серьезные ошибки, но эти ошибки «осуждались партийными и общественными организациями и были приняты необходимые решения»¹.

В 1956 г. Институт истории искусств Академии наук СССР и Всероссийское театральное общество создают комиссию по литературному творчеству Мейерхольда, впоследствии преобразованную в комиссию по творческому наследию Мейерхольда. В состав комиссии в числе прочих входили режиссер П. А. Марков, театроведы Б. И. Ростоцкий и Ю. С. Калашников. Ю. С. Калашников был автором главы «Формалистические направления в театре» в сборнике очерков по истории русского советского драматического театра². Все достижения Государственного театра им. Вс. Э. Мейерхольда автор приписывает ученикам Мейерхольда, а не самому режиссеру. Мейерхольд обвиняется в формализме, переименовании классических пьес и высмеивании советской власти, т. е. во всем том, в чем его еще в 1937 г. обвинял Керженцев³. После оглашения состава комиссии по литературному творчеству Мейерхольда в адрес комиссии поступило большое количество писем с просьбой исключить Калашникова из состава последней, что и было сделано⁴.

В 1966 г. историк театра С. С. Подольский написал письмо в комиссию с просьбой исключить Маркова и Ростоцкого из состава комиссии, так как и они в своих работах подвергали необоснованной критике работы Мейерхольда⁵.

¹ Записка П. В. Баранова в ЦК КПСС о реабилитации В. Э. Мейерхольда // Реабилитация. Как это было. М., 2000. С. 272.

² Калашников Ю. С. Формалистические направления в театре // Очерки истории русского советского драматического театра. М., 1954. Т. 1. С. 24—65.

³ Керженцев П. М. Указ. соч.

⁴ Например, письмо С. С. Подольского в комиссию по творческому наследию Вс. Э. Мейерхольда: РГАЛИ. Ф. 2953. Оп. 1. Д. 383. Л. 13.

⁵ РГАЛИ. Ф. 2953. Оп. 1. Д. 383. Л. 3—13.

А. В. Февральский, который в 1930-е гг. работал в ГосТИМе и также был одним из членов комиссии, в отзыве на работу Ростовского «Маяковский и театр» писал, что «целая книга оказалась несвободной от <...> искажений исторической действительности, которые фигурировали в ряде работ, написанных в период культа личности Сталина»¹.

Таким образом, в состав комиссии, одной из задач которой было восстановление репутации Мейерхольда, входили театроведы, в своих работах неоднократно повторявшие заданные еще статьей Керженцева слова. И это справедливо не только по отношению к статьям, написанным до 1955 г., т. е. до реабилитации режиссера, но и после. Но следует отметить, что предпринимались отдельные попытки в 1956 г. пересмотреть не только творчество Мейерхольда, но и всю сталинскую политику в области культуры.

В 1956 г. выходит статья Б. А. Назарова и О. В. Гридневой о свободе творчества². Авторы статьи пытаются пересмотреть принципы руководства культурой, которые сложились к концу 1930-х гг. Главным объектом критики становится КПДИ в то время, когда им руководил Керженцев. Авторы стремятся к оправданию таких театров как МХАТ-2 и ГосТИМ (оба театра были закрыты постановлениями КПДИ и признаны формалистическими). С одной стороны, риторика Назарова и Гридневой вписывается в рамки постановления «О преодолении культа личности и его последствий» но, с другой, — постановка вопроса о свободе личности в социалистическом государстве была настолько провокационной, что ответ последовал незамедлительно.

В «Известиях» была опубликована ответная статья³. В первую очередь, автор статьи настаивал на необходимости государственного управления культурной сферой. Далее следовала критика театра Мейерхольда, созвучная статье Керженцева 1937 г.

¹ РГАЛИ. Ф. 2437. Оп. 3. Д. 115. Л. 27.

² Назаров Б. А., Гриднева О. В. К вопросу об отставании драматургии и театра // Вопросы философии. 1956. № 5. С. 85—94.

³ [Автор не указан]. О свободе творчества: По поводу статьи Б. Назарова и О. Гридневой в журнале «Вопросы философии» // Известия. 1956. № 280. С. 3.

Статья Назарова и Гридневой — явление уникальное, так как авторы делают первую и фактически единственную попытку оправдать не только творчество отдельных режиссеров или деятельность отдельных театров, а право художника на любое творческое самовыражение. Ни Назаров, ни Гриднева не были ни критиками, ни писателями, они были актерами. Гриднева окончила училище при Камерном театре, несколько лет работала актрисой в этом же театре¹. Назаров начинал в театре «Приют комедианта» под руководством Мейерхольда². В 1940—1950-е гг. Назаров и Гриднева писали пьесы, ставили спектакли и играли в них.

В 1960 г. редакция журнала «Театр» обращается к режиссерам, критикам, актерам, драматургам, художникам, композиторам, зрителям с просьбой включиться в дискуссию о состоянии современного театра³. Назаров отправляет в редакцию «О природе современного театра». В письме к режиссеру Н. П. Акимову Назаров замечал: «после длительного молчания редакция сообщила мне: “К сожалению, мы не смогли в ходе дискуссии опубликовать Вашу статью” (привычный за последние годы ответ)»⁴. А в следующем письме к Акимову Назаров подчеркнет, что «никакого возврата к сталинским методам руководства искусством не произошло <...> по той простой причине, что фактически-то и отказа от этих методов так и не произошло»⁵.

Таким образом, реабилитация, которая осуществлялась в середине 1950-х гг., практически ничего не меняла в оценках культуры и деятельности отдельных лиц. Формализм по-прежнему считается проявлением негативных тенденций в искусстве, с которыми нужно было бороться. Попытка отрицания формалистических черт в творчестве Мейерхольда, которая была предпринята Февральским в статье «Великий советский режиссер», также не приносит никаких результатов, так как статья Февральского так и не была напечатана⁶.

¹ РГАЛИ. Ф. 2030. Оп. 6. Д. 10. Л. 1 об.

² Там же. Оп. 3. Д. 16. Л. 305.

³ РГАЛИ. Ф. 2737. Оп. 1 Д. 166. Л. 1.

⁴ Там же.

⁵ Там же. Л. 2.

⁶ РГАЛИ. Ф. 2437. Оп. 1. Д. 24.

Ситуация вокруг творчества Мейерхольда начнет постепенно меняться только в 1964 г. после публикации в «Правде» статьи П. А. Маркова¹. Главной целью статьи является признание режиссерского таланта Мейерхольда. Закрытие театра и осуждение режиссера преподносятся как несправедливый шаг, сделанный И. В. Сталиным. Марков пишет, что главной заслугой режиссера является возврат к истокам народного театра, а главным недостатком — восприимчивость к формалистическим тенденциям, которые царили в театре в 1930-е гг. Своеобразным отказом от формалистических тенденций и возвратом к тенденциям реалистическим становятся, по мнению Маркова, спектакли, поставленные Мейерхольдом в театре под руководством К. С. Станиславского.

Статья Маркова была приурочена к 90-летию со дня рождения Мейерхольда. В февральском номере журнала «Театр» также выходит статья, посвященная Мейерхольду, но несколько другого толка². Ее автором был Б. И. Ростоцкий, который неоднократно выступал в печати против Мейерхольда. Эта работа во многом перекликается со статьями, написанными ранее, но учитывает новый исторический контекст. Во-первых, в ней признается, что Мейерхольд был арестован по ложному обвинению. Во-вторых, автор утверждает, что Мейерхольд стал жертвой «нарушения социалистической законности в пору культа личности Сталина»³. Во втором случае Ростоцкий цитирует доклад Н. С. Хрущева на XX съезде КПСС «О культе личности и его последствиях», где неоднократно упоминается о массовых «нарушениях социалистической законности»⁴.

С одной стороны, данная статья призвана обозначить место Мейерхольда в истории советского театра. С другой стороны, автор стремится дискутировать со сторонниками неприемлемых для него трактовок творчества Мейерхольда. В частности,

¹ Марков П. А. Путь Художника // Правда. 1964. № 41. С. 6.

² Ростоцкий Б. И. В спорах о Мейерхольде // Театр. 1964. № 2. С. 45—58.

³ Там же. С. 45.

⁴ Хрущев Н. С. Доклад на закрытом заседании XX съезда КПСС «О культе личности и его последствиях». М., 1959. С. 18.

к таким трактовкам он относит работы Ю. Б. Елагина¹ и Дж. Гасснера². Эти авторы, с точки зрения Ростоцкого, стремятся подчеркнуть ценность формалистических исканий Мейерхольда и его отдаленность от советской культуры. Трактовка деятельности Мейерхольда Ростоцким призвана подчеркнуть связь режиссера именно с советским искусством. По мнению автора статьи, на Мейерхольда оказала огромное влияние Октябрьская революция: именно после нее режиссер получил возможность реализовать свои замыслы и создать такие агитационные спектакли, как «Клоп», «Баня», «Последний решительный», «Вступление». Ростоцкий пишет, что Мейерхольд был подвержен влиянию формалистических тенденций, которые наиболее полно воплотились в его вольной трактовке классических произведений. Наиболее спорной в этом плане была трактовка Мейерхольдом гоголевского «Ревизора».

В 1968 г. выходит двухтомник документов «В. Э. Мейерхольд: Статьи, письма, речи, беседы», подготовленный комиссией по творческому наследию Мейерхольда. Сборник предваряется вступительной статьей Ростоцкого. Главной задачей автор видит «восстановление исторической истинности»³, так как на понимании творчества Мейерхольда неоднократно «сказывалось мертвящее влияние догматизма и вульгаризации»⁴. Автор полностью отрицает те положения, которые были им высказаны в более ранних статьях. Формализм, ранее расценивавшийся им как главная ошибка Мейерхольда, становится всего лишь малозначительной тенденцией в творчестве режиссера.

Первая монография, целиком посвященная творчеству Мейерхольда, выходит в 1969 г. — это работа К. Рудницкого «Режиссер Мейерхольд» (1969). В своей монографии автор стремится показать, что «в действительности представлял со-

¹ *Елагин Ю. Б.* Темный гений (Всеволод Мейерхольд). Нью-Йорк, 1955.

² *Гасснер Дж.* Форма и идея в современном театре. М., 1959.

³ *Ростоцкий Б. И.* В. Э. Мейерхольд и его литературное наследие // Мейерхольд В. Э. Статьи, письма, речи, беседы: В 2 т. М., 1968. Т. 1. С. 4.

⁴ Там же.

бой тот или иной спектакль»¹. Автор делит работу на две части: дореволюционное творчество и советское творчество.

Рудницкий стремится разрушить миф, созданный Керженцевым. Автор делает акцент на успехе таких постановок Мейерхольда, как «Мистерия Буфф», «Лес», «Ревизор» и проч. Он подчеркивает конструктивное понимание Мейерхольдом революции как события, которое дало режиссеру возможность реализовать идеи условного театра, сформулированные им гораздо ранее. Но автор подчеркивает, что сводить все творчество Мейерхольда только к революционным идеям нельзя, в творчестве режиссера переплетались традиции и новации, которые были далеки от идей формализации театрального искусства².

Рудницкий отмечает, что проблемы в ГостИМе, связанные с отсутствием в репертуаре советских пьес, были обусловлены ситуацией, сложившейся в театре после премьеры «Бани» и запрета Главреперткомом пьес «Самоубийца» и «Хочу ребенка». После этих событий Мейерхольд «больше современных комедий не ставил»³.

Главной целью Рудницкого становится фактическая реабилитация Мейерхольда. Исследователь указывает на конкретные обстоятельства, которые мешали режиссеру ставить качественные советские пьесы: тем самым исследователь оправдывает художника. Обвинения в формализме театральных постановок с его точки зрения являются несостоятельными, так же как и критика в адрес постановок классических пьес. Рудницкий показывает, что трактовка классики была произведена Мейерхольдом с использованием различных авторских вариантов пьес, писем и статей их авторов.

Таким образом, признание вклада Мейерхольда в развитие советского театра происходит почти через пятнадцать лет после того, как режиссер был официально реабилитирован. Признание роли Мейерхольда происходит фактически через снятие с него ярлыка «формалиста». В понимании историков театра 1930—1960-х гг. формализм противостоял реализму в театре и системе Станиславского, отсюда оправдание Мейерхольда происходит через его сближение со Станиславским. Не-

¹ Рудницкий К. Режиссер Мейерхольд. М., 1969. С. 5.

² Там же. С. 222.

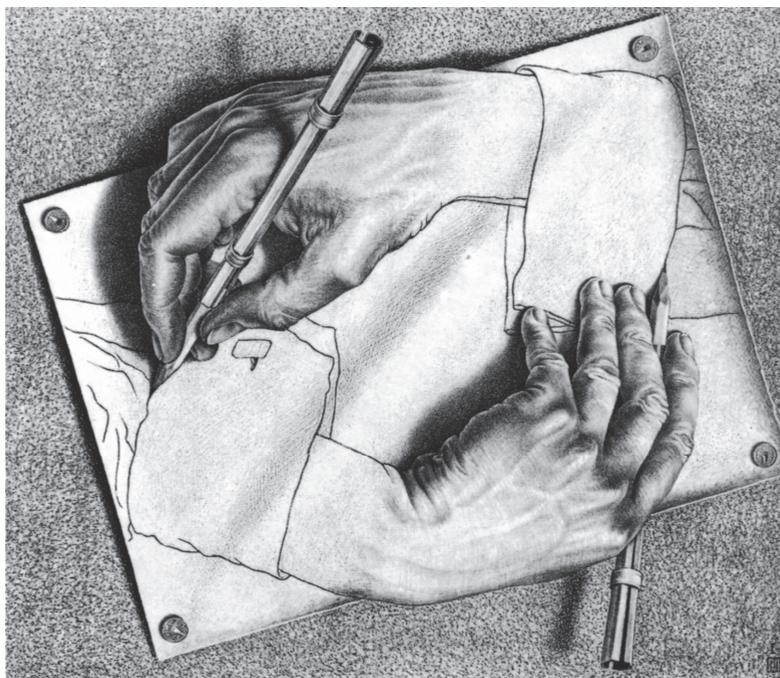
³ Там же. С. 421.

случайно в эпилоге Рудницкого большое место отводится сравнению систем Мейерхольда и Станиславского¹. В конечном итоге автор приходит к выводу, что эти театральные системы не противоречили друг другу, а наоборот друг друга гармонично дополняли.

¹ Там же. С. 486—488.

**ПРОГРАММА
ТРЕТЬЕЙ АПРЕЛЬСКОЙ
МЕЖДИСЦИПЛИНАРНОЙ МЕЖДУНАРОДНОЙ
НАУЧНОЙ КОНФЕРЕНЦИИ**

**ВСЕ ИСТИНЫ МИРА:
РАЗУМ
В ЛИТЕРАТУРЕ И ИСКУССТВЕ**



**25—26 апреля 2016 года
Санкт-Петербург**

ДЕНЬ ПЕРВЫЙ
25 апреля, понедельник

ЗАСЕДАНИЕ ПЕРВОЕ

Председатель: Сергей Викторович Денисенко

Сергей Александрович Фомичев (*Санкт-Петербург*)
**Мудрость против разума: сюжет басни «Дуб и трость» в
мировой литературе**

Ольга Васильевна Астафьева (*Санкт-Петербург*)
**Визуальные образы практического разума: «Стрекоза и
муравей»
в мировой мультипликации**

Артем Викторович Верле (*Псков*)
**Об одной метафоре в «Критике чистого разума»
И. Канта**

Александр Юрьевич Сорочан (*Тверь*)
**Репрезентация разума в жанровой литературе:
к проблеме верификации нарратива**

ЗАСЕДАНИЕ ВТОРОЕ

Председатель: Александр Юрьевич Сорочан

Нина Львовна Дмитриева (*Санкт-Петербург*)
**Рассудок против сердца:
«Опасные связи» Ш. де Лакло
и «Адольф» Б. Констана**

Илона Витаутасовна Мотеюнайте (*Псков*)
**Вызовы разума: о теориях литературных героев в рома-
нах А. Потемкина**

Алла Сергеевна Степанова (*Санкт-Петербург*)
О темных местах в романе В. В. Набокова «Лолита»

ЗАСЕДАНИЕ ТРЕТЬЕ

Председатель: Илона Витаутасовна Мотеюняйте

Кира Юрьевна Кашлявик (*Нижний Новгород*)
«Порядок ума» в «Мыслях» Б. Паскаля

Александр Александрович Чуркин (*Санкт-Петербург*)
**«Православный Монтень» —
свт. Игнатий Брянчанинов**

Алла Михайловна Грачева (*Санкт-Петербург*)
**«Ночи чистого разума»
(«Дневник мыслей» А. М. Ремизова 1940-х гг.)**

ЗАСЕДАНИЕ ЧЕТВЕРТОЕ

Председатель: Алла Михайловна Грачева

Сергей Викторович Денисенко (*Санкт-Петербург*)
**Феномен Марлен Дитрих: псевдо-рацио
в псевдоромантическом мире кинематографа**

Светлана Николаевна Еланская (*Тверь*)
**«Истина не статична»: метаморфозы рациональности
в кинофильме «Узник замка Иф»**

Ольга Наумовна Турышева (*Екатеринбург*)
**Детектив-читатель в роли герменевта:
причины поражения**

Вячеслав Александрович Аманацкий (*Минск, Беларусь*)
**Иррациональный детектив:
новая жанровая конвенция**

ДЕНЬ ВТОРОЙ
26 апреля, вторник

ЗАСЕДАНИЕ ПЯТОЕ

Председатель: Ирина Борисовна Сазеева

Ирина Юрьевна Лавриненко (*Воронеж*)
**Специфика признаков когнитивной структуры
интеллектуального концепта «mind» (разум)
в философском дискурсе**

Ф. Бэкона как отражение когнитивной личности автора

Александр Александрович Малышев (*Санкт-Петербург*)
**Рациональный подход как основа познания мира
в статьях «Примечаний
к Санкт-Петербургским ведомостям»**

Анатолий Вячеславович Кошелев (*Великий Новгород*)
**«Взгляд на новый способ рассуждения при помощи
машин для разбора понятий»**

Елена Валерьевна Кардаш (*Санкт-Петербург*)
**Ум приличия и наблюдения: Повесть А. С. Пушкина
«Метель»
и теории разума первой трети XIX века**

ЗАСЕДАНИЕ ШЕСТОЕ

Председатель: Илона Витаутасовна Мотеюнайте

Юлия Вадимовна Шевчук (*Москва*)
**«Трилистник огненный» и «Трилистник кошмарный»
И. Ф. Анненского: лирика мысли**

Ольга Александровна Кузнецова (*Санкт-Петербург*)
«Истина в вине»? Диалог А. А. Блока и Н. С. Гумилева

Владимир Сергеевич Федоров (*Санкт-Петербург*)
**Разум как аспект духовности и культуры в лирике
Н. А. Заболоцкого**

Андрей Алексеевич Аствацатуров (*Санкт-Петербург*)
Рациональное и аналитическое в модернистском тексте
(случай Т. С. Элиота)

ЗАСЕДАНИЕ СЕДЬМОЕ

Председатель: Алла Сергеевна Степанова

Томоо Канадзава (*Токио, Япония*)
Эстетика И. С. Тургенева: анализ его повести
«Фауст. Рассказ в девяти письмах»
в сравнении с одним рассказом А. К. Толстого

Анастасия Александровна Ёлкина (*Тверь*)
«Разум сердца» в новелле Ясунари Кавабата
«Голос бамбука, цветок персика»

Ольга Сергеевна Козлова (*Тверь*)
Mass Effect: разум Игрока и разум Чужого

Рафаэль Бесса Феррейра (*Сан-Паулу, Бразилия*)
Причина, ощущения и критика размышления
в произведении Фернанду Пессоа

Александр Анатольевич Житенёв (*Воронеж*)
«Снова ум — в уме умов»:
разумное и противоразумное в поэзии Елены Шварц

ЗАСЕДАНИЕ ВОСЬМОЕ

Председатель: Ольга Васильевна Астафьева

Владислава Леонидовна Гайдук (*Москва*)
Два образа Вс. Э. Мейерхольда — две истины

Людмила Александровна Борботько (*Москва*)
Театр в рациональном, ценностном, дискурсивном
преломлении

Анна Давидовна Трахтенберг (*Екатеринбург*)
**Разум в постсоветской космической опере:
О. Громыко «Космобиолухи»**

Оксана Александровна Мизко (*Хабаровск*)
**Концепция альтернативной истории
и её преломление в стимпанк-культуре**

Ирина Борисовна Сазеева (*Арзамас*)
**Абсурд и разум:
А. Камю о рациональном и иррациональном**

**В начале первого и второго дня заседаний демонстри-
ровались фильмы:**

«Проект инженера Прайта» (1918, реж. Л. Кулешов)

«Стрекоза и муравей» (1913, реж. В. Старевич)

«Франкенштейн» (1910, реж. Дж. Сирл Доули)

**В перерывах между заседаниями
прозвучали композиции группы «Kraftwerk» (Германия)
и песни в исполнении Марлен Дитрих**

СОДЕРЖАНИЕ

ОТ РЕДКОЛЛЕГИИ	5
ВМЕСТО ПРЕДИСЛОВИЯ	
Репрезентация разума: к проблеме верификации нарратива	7

I

<i>С. А. Фомичев (Санкт-Петербург)</i> МУДРОСТЬ ПРОТИВ РАЗУМА: СЮЖЕТ О ДУБЕ И ТРОСТИНКЕ В МИРОВОЙ ЛИТЕРАТУРЕ.....	17
<i>О. В. Астафьева (Санкт-Петербург)</i> ВИЗУАЛЬНЫЕ ОБРАЗЫ ПРАКТИЧЕСКОГО РАЗУМА: «СТРЕКОЗА И МУРАВЕЙ» В МИРОВОЙ АНИМАЦИИ	24
<i>Н. Л. Дмитриева (Санкт-Петербург)</i> РАССУДОК ПРОТИВ СЕРДЦА: «ОПАСНЫЕ СВЯЗИ» ШОДЕРЛО ДЕ ЛАКЛО И «АДОЛЬФ» БЕНЖАМЕНА КОНСТАНА.....	35
<i>Ю. М. Никишов (Тверь)</i> ГОРЬКАЯ ИСТИНА «ГОРЯ ОТ УМА»	42
<i>Томоо Канадзава (Токио, Япония)</i> ЭСТЕТИКА И. С. ТУРГЕНЕВА: АНАЛИЗ ПОВЕСТИ «ФАУСТ. РАССКАЗ В ДЕВЯТИ ПИСЬМАХ» В СРАВНЕНИИ С ОДНИМ ИЗ РАССКАЗОВ А. К. ТОЛСТОГО	57
<i>А. С. Степанова (Санкт-Петербург)</i> ТЕМНЫЕ МЕСТА В РОМАНЕ В. В. НАБОКОВА «ЛЮЛИТА»	66
<i>А. А. Елкина (Тверь)</i> «РАЗУМ СЕРДЦА» В НОВЕЛЛЕ ЯСУНАРИ КАВАБАТА «ГОЛОС БАМБУКА, ЦВЕТОК ПЕРСИКА»	79
<i>И. В. Мотеюнайте (Псков)</i> ВЫЗОВЫ РАЗУМА: О ТЕОРИЯХ ЛИТЕРАТУРНЫХ ГЕРОЕВ В РОМАНАХ А. П. ПОТЕМКИНА	87

II

<i>А. В. Верле (Псков)</i> ОБ ОДНОЙ МЕТАФОРЕ В «КРИТИКЕ ЧИСТОГО РАЗУМА» И. КАНТА.....	101
<i>А. А. Чуркин (Санкт-Петербург)</i> «ПРАВОСЛАВНЫЙ МОНТЕНЬ» — СВЯТИТЕЛЬ ИГНАТИЙ (БРЯНЧАНИНОВ): СКЕПТИЧЕСКИЙ ФИДЕИЗМ И СВЯТООТЕЧЕСКАЯ ТРАДИЦИЯ.....	111

И. Б. Сазеева (<i>Арзамас</i>)	
АБСУРД И РАЗУМ: АЛЬБЕР КАМЮ	
О РАЦИОНАЛЬНОМ И ИРРАЦИОНАЛЬНОМ	121
А. А. Мальшев (<i>Санкт-Петербург</i>)	
РАЦИОНАЛЬНЫЙ ПОДХОД	
КАК ОСНОВА ПОЗНАНИЯ МИРА В СТАТЬЯХ	
«ПРИМЕЧАНИЙ К САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИМ	
ВЕДОМОСТЯМ»	133
О. С. Козлова (<i>Тверь</i>)	
MASS EFFECT:	
РАЗУМ ИГРОКА И РАЗУМ ЧУЖОГО	142
III	
О. А. Кузнецова (<i>Санкт-Петербург</i>)	
ИСТИНА В ВИНЕ? ДИАЛОГ БЛОКА И ГУМИЛЕВА	155
Ю. В. Шевчук (<i>Москва</i>)	
«ТРИЛИСТНИК ОГНЕННЫЙ» И «ТРИЛИСТНИК	
КОШМАРНЫЙ» И. Ф. АННЕНСКОГО:	
ЛИРИКА МЫСЛИ	166
В. С. Федоров (<i>Санкт-Петербург</i>)	
МЫСЛЯЩИЙ ХУДОЖНИК:	
ФИЛОСОФСКАЯ ЛИРИКА Н. А. ЗАБОЛОЦКОГО	172
А. А. Аствацатуров (<i>Санкт-Петербург</i>)	
КРИТИЧЕСКИЕ СТРАТЕГИИ В МОДЕРНИСТСКОМ	
ТЕКСТЕ (СЛУЧАЙ Т. С. ЭЛИОТА)	186
Р. Б. Феррейра (<i>Белем до Пара, Бразилия</i>)	
РАЗУМ, ЧУВСТВА И КРИТИКА МЫШЛЕНИЯ	
В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ФЕРНАНДО ПЕССОА	195
А. А. Житенёв (<i>Воронеж</i>)	
«СНОВА УМ – В УМЕ УМОВ»:	
РАЗУМНОЕ И ПРОТИВОРАЗУМНОЕ	
В ПОЭЗИИ ЕЛЕНЫ ШВАРЦ	202
IV	
С. В. Денисенко (<i>Санкт-Петербург</i>)	
ФЕНОМЕН МАРЛЕН ДИТРИХ: ПСЕВДО-РАЦИО	
В ПСЕВДОРОМАНТИЧЕСКОМ МИРЕ	
КИНЕМАТОГРАФА	213
С. Н. Еланская (<i>Тверь</i>)	
«ИСТИНА НЕ СТАТИЧНА»: МЕТАМОРФОЗЫ	
РАЦИОНАЛЬНОСТИ В КИНОФИЛЬМЕ	
«УЗНИК ЗАМКА ИФ»	218

О. Н. Турышева (<i>Екатеринбург</i>) ДЕТЕКТИВ-ЧИТАТЕЛЬ В РОЛИ ГЕРМЕНЕВТА: ПРИЧИНЫ ПОРАЖЕНИЯ	229
В. А. Аманацкий (<i>Минск, Беларусь</i>) ИРРАЦИОНАЛЬНЫЙ ДЕТЕКТИВ — НОВАЯ ЖАНРОВАЯ КОНВЕНЦИЯ	237
Л. А. Борботько (<i>Москва</i>) ТЕАТР В РАЦИОНАЛЬНОМ, ЦЕННОСТНОМ, ДИСКУРСИВНОМ ПРЕЛОМЛЕНИИ	242
В. Л. Гайдук (<i>Москва</i>) ДВА ОБРАЗА ВС. Э. МЕЙЕРХОЛЬДА — ДВЕ ИСТИНЫ	251
ПРОГРАММА ТРЕТЬЕЙ АПРЕЛЬСКОЙ МЕЖДИСЦИПЛИНАРНОЙ МЕЖДУНАРОДНОЙ НАУЧНОЙ КОНФЕРЕНЦИИ ВСЕ ИСТИНЫ МИРА: РАЗУМ В ЛИТЕРАТУРЕ И ИСКУССТВЕ	261

Научное издание

**Все истины мира:
Разум в литературе и искусстве:
Сб. статей**

Составитель:
С. В. Денисенко

Подписано в печать 15.02.2017
Формат 60x84 1/16
Бумага типографская. Объем 9 п. л.
Тираж 300 экз.
Изд-во Марины Батасовой
(4822) 450—459, 8 920 684 6879

