

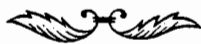


ИСТОРИЯ
КУЛЬТУРЫ
И
ПОЭТИКА



РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ НАУК
Институт славяноведения и балканистики

ИСТОРИЯ КУЛЬТУРЫ И ПОЭТИКА



МОСКВА "НАУКА" 1994

ББК 70
И 90

Авторы:

*В.М. Живов, Н.В. Злыднева, Н.М. Куренная, О.Р. Медведева,
В.В. Мочалова, Л.Г. Невская, С.И. Николаев, И.И. Свирида,
Л.А. Софронова, О.Ю. Тарасов, Л.Н. Титова, В.Н. Топоров,
В.А. Хорев, Т.В. Цивьян*

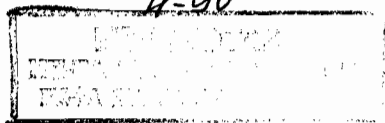
Редколлегия:

кандидат искусствоведения *Н.В. Злыднева*
кандидат филологических наук *Н.М. Куренная*
доктор филологических наук *Л.А. Софронова*
(отв. редактор)

Рецензенты:

доктор филологических наук *С.В. Никольский*
доктор искусствоведения *Л.И. Тананаева*

Редактор издательства *В.С. Матюхина*



86985

И 90 **История культуры и поэтика.** – М.: Наука, 1993. – 208 с.
ISBN 5-02-011548-7

Коллективная монография, написанная на материале истории славянской культуры от древности до современности, посвящена различным аспектам соотношения культуры и поэтики, их динамическому взаимодействию. В ней обосновывается отношение к поэтике как к грамматике культуры: пространство культуры предлагается воспринимать как регулируемое правилами поэтики. Поэтика конкретного текста становится еще одним культурным кодом, позволяющим проникнуть в его глубинные слои, по-новому соотнести с историко-культурным контекстом.

Для специалистов по истории культуры, филологов и всех интересующихся вопросам славянской культуры

И 4402000000-36 386-94-I полугодие
042(02)-94

ББК 70

The History of Culture and Poetics.

This collective monograph based on the history of Slavonic culture from antiquity to modern times is devoted to various aspects of correlation between culture and poetics, to their dynamic interaction. Poetics is treated as the grammar of culture: the cultural space is perceived as regulated by the rules of poetics. The poetics of a specific text is taken as yet another cultural code permitting to penetrate its innermost layers and find its bearing in the historical and cultural context.

The book is meant for specialists on history of culture, philologists, and all those interested in Slavonic cultures.

ISBN 5-02-011548-7

© Коллектив авторов, 1994
© Российская академия наук, 1994

ОТ РЕДКОЛЛЕГИИ

Отдел истории культуры Института славяноведения и балканистики РАН с 1989 г. проводит серию конференций под общим названием "Мир славянской культуры", посвященных узловым проблемам истории и теории культуры. Уже состоялись конференции на темы: "История культуры и поэтика" (ноябрь 1989 г.), "Человек в контексте культуры" (ноябрь 1990 г.), "История культуры и история" (ноябрь 1991 г.). Проблемы соотношения поэтики и культуры, выявление глубинных связей текста и культуры, круг вопросов о человеке – творце культуры, создателе текстов и человеке, входящем в текст истории, природы, культуры, обсуждались на этих конференциях. Подробно исследовалась тема истории в культуре, анализировались мнимые зависимости (обсуждение которых стало общим местом во многих трудах) культуры от истории, вскрывались мощные импульсы культуры, воздействующие на историю. Состоялась конференция "Натура и культура" (1993), где были рассмотрены инспирации, получаемые художниками от природы, принципы ее изображения и ряд других важных проблем. На 1994 г. запланирована конференция, где основным вопросом станет важная для многих историко-культурных эпох оппозиция: человек/не-человек. Проследить трансформацию представлений об антиподе человека, начиная с древних мифологических представлений до наших дней, найти им культурологическое объяснение – важная задача.

Доклады, прочитанные на этих конференциях, лягут в основу серии коллективных монографий. Первая из них предлагается вниманию читателей. В нее вошли работы по проблемам соотношения истории культуры и поэтики в разных аспектах, прослеживающие пути их взаимодействия на материале славянских культур, в том числе русской. Реликты славянской мифологии, литературные топосы и их психофизическая подоснова, развитие литературного языка, поэтика и философия, поэтика бытового поведения и ее связь с историческим сознанием, философия истории, поэтика жанра и его жизнь в культуре (своеобразные переключки между иконой и авангардом, между поэзией и живописью) – вот только часть вопросов, поднимаемых в книге. Несмотря на внешнюю тематическую "разбросанность", статьи прочно связаны стержневой идеей о поэтике как грамматике культуры, о культуре как контексте поэтики.

Книгу подготовили сотрудники отдела истории культуры: докт. филол. наук Л.А. Софронова (отв. редактор), канд. филол. наук Н.М. Куренная, канд. искусств. Н.В. Злыднева (члены редколлегии), Р.В. Непомнящая, И.М. Бакушина (техническая подготовка). В работе над рукописью огромную помощь оказали специалисты, принявшие участие в обсуждении рукописи, и рецензенты, которым авторский коллектив выражает искреннюю благодарность.

ПОЭТИКА И КУЛЬТУРА

В круге проблем истории и теории культуры значительное место занимает проблема соотношения поэтики и культуры. Разведенные на время в исследованиях филологов и историков культуры, они стремительно объединяются, в результате чего возникает чрезвычайно продуктивная пограничная зона, где вырабатываются комплексные методы анализа и такой подход к тексту, который трудно отнести только к филологии или только к истории культуры. Во многом этому сближению способствовало историко-культурное понимание слова, предложенное в свое время М.М. Бахтиным и развитое современными исследователями. Труды В.Н. Топорова, посвященные лингвистике в культурологическом аспекте, филологическому анализу, построенному на историко-культурном фундаменте, в которых происходит встречное движение поэтики и культуры, показывают неисчерпаемые возможности этого объединения². Наблюдается и обратное движение: от истории, истории культуры к поэтике, прекрасным примером чему служат вошедшие в научный обиход как историков культуры, так и филологов работы А.Я. Гуревича³.

В настоящее время стало очевидным, что история культуры – это не только становление отдельных видов искусств, пусть даже в историческом и органическом единстве, не только их комплекс в каком-то одном историческом срезе. Организация художественной жизни или взаимодействие исторических, социальных процессов с искусством хотя и существенно дополняет, но полностью не исчерпывает суть этой науки.

Очевидно, что история культуры напрямую связана с проблемами текста; именно в этой связи заложены, по-видимому, огромные возможности для принципиально новых подходов к культуре. Притом отнюдь не только на уровне содержания. Конечно, произведения различных видов искусства всегда были и будут для историка культуры неисчерпаемым источником. Они пронизаны множеством культурных кодов. Литература, живопись, музыка, архитектура несут информацию об истории, этнографии, национальной психологии, типах официального и бытового поведения – обо всем том, что слагается в культуру, является ее содержанием. Эта информация в художественном произведении не обязательно относится к основной и имеет эстетическую нагрузку. Но историк культуры умеет ее извлечь не только из смысла и сюжетообразующих элементов художественного произведения. Ему бывает иногда достаточно обратиться к фону картины, к второстепенным по значимости диалогам и пр., чтобы получить историко-культурные сведения. То есть эта информация может относиться к внеэстетическим сообщениям, что не снижает ее значимости. Возможно даже, что она подавляет собой художественное начало – и это не помеха для историка культуры, это

препятствие на пути чисто филологического или искусствоведческого исследования. Подобное происходит в текстах, относящихся к массовой культуре или имеющих ярко выраженную культурно-познавательную ориентацию. Не являясь существенными для историка литературы или живописи, эти произведения не уходят из поля зрения историка культуры, так как содержат богатейший материал даже в том случае, если он не соответствует научным данным, историческим, этнографическим и др.

Кроме того, существуют прочные связи культуры с текстом на уровне поэтики, так как нет случайностей в выборе формы; не только в содержании, но и в организации текста есть сведения историко-культурного свойства. Как в языке соблюдаются правила речевых жанров, так и в культуре не нарушаются правила отбора средств выражения, т.е. правила построения текста зависят от контекста культуры, в которой он возник, и сама культура вступает во взаимоотношения с поэтикой.

История культуры может быть описана как непрерывная реализация общих принципов развития. Они определяют ее организацию как динамической системы, распространяя свое действие не только по горизонтали, но и по вертикали, т.е. соответственно могут восстанавливаться исследователем как в диахроническом, так и в синхроническом аспекте. Благодаря действию этих принципов культура формируется как единое целое; их наличие очевидно в пределах всех ее сфер. С их помощью может быть описана и реконструирована не только художественная культура (например, выявлены типы системной иерархии жанров и тропов в различные эпохи); формы идеологии, политической, общественной жизни также подчиняются им. Например, к явлениям романтической культуры можно отнести некоторые политические и экономические теории XIX в.⁴ В художественной форме эти принципы, естественно, выражаются более ярко.

Существуют историко-культурные эпохи, когда эстетические критерии, а следовательно правила поэтики, расширяют зону своего действия и применяются к жизни и тогда определяют особенности официальной и бытовой культуры; так, театральная поэтика эпохи барокко выстраивала церемонии, процессии, многие формы этикета. Именно через театр можно описать средства идеологического воздействия на общество, какими были торжественные въезды государей, воздвижение колонн и триумфальных арок в ту эпоху.

Иногда "типичный" человек эпохи сознательно лишает свое поведение самостоятельности и ориентируется на художественную культуру. Он находит образцы для подражания среди литературных и театральных персонажей, как в эпоху романтизма или в наше время, когда массовая культура, особенно кино, дает "идеальные" образцы мужественности и женственности, на мифологических архетипах выстраивает определенные стандарты поведения. Тогда биография писателя, художника, актера – а не только их творчество – становится фактом культуры. В этом случае анализ поэтики распространяется на формы жизни и типичности, характерные для историко-культурной эпохи, и не потому, что их повторяет искусство, а потому, что они принимают формы искусства. Так, «Карамзин создал стандарт "простого человека", который был им

властно навязан русскому читателю конца XVIII – начала XIX в. Стандарт этот оказался чрезвычайно высоким. Именно он оказался тем психологическим фундаментом, на который потом опирались и душевное богатство пушкинской Татьяны, и героизм поколения 20-х годов»⁵. Этот стандарт демонстрировал и сам писатель, подчиняясь поэтике созданного им текста. Его поведение "как бы продолжало литературу, и читатель воспринимал их в нерасторжимом единстве"⁶.

Выявление и изучение принципов организации культуры – одна из важнейших задач науки о культуре, которую, видимо, в значительной степени можно решить, обратившись к поэтике. Поэтика в состоянии ориентировать изучение культуры в целом. Об этом свидетельствуют соответствия в строении художественных текстов различного происхождения, схождения общего характера явлений культуры одной эпохи.

Обращение к поэтике по-новому структурирует культуру, иначе "собирает" ее и иначе раскладывает на составляющие элементы. Поэтика разрешает нетрадиционно рассмотреть вопрос о художественных традициях, ибо она непременно указывает "на смысловое поле, на определенную культурную традицию, на некоторую область общей памяти"⁷.

О культуре многое может сказать и выбор доминанты в иерархической системе искусств и предпочтение, оказываемое определенному жанру. Исследование жизни жанра в культуре или способов воспроизведения действительности позволяет обрисовать положение этой традиции как органической части культуры. Ведь жанр выбирает себе эпоху, и эпоха выбирает жанр. Своей устойчивостью он обеспечивает непрерывность развития культуры. В его установившейся форме отстаиваются и копят смыслы различных эпох. Именно через жанр, одну из ведущих категорий поэтики, их представляется возможным реконструировать. Так жанр оказывается не только составной частью поэтики, но и знаком мировоззрения, присущего эпохе. Различные способы воспроизведения действительности, их сочетание, ожидаемое и непредвиденное, в пределах одной историко-культурной эпохи также могут быть исследованы в аспекте культурной традиции.

Обращение к поэтике позволяет реконструировать картину мира различных историко-культурных эпох, прочесть давно забытые смыслы, выявить культурные стереотипы, по-новому описать многие факты культуры, которым по прошествии времени придается иное значение или они его вообще утрачивают. Итак, "структура поэтики пронизывает собой всю культуру"⁸.

Предположив, что культура не есть последовательное сцепление неких элементов или их хаотическое столкновение в пространстве, что ее в значительной мере организует поэтика, заметим, что не все единицы поэтики – от фонетического приема до риторической фигуры – проявляют себя в контексте культуры. Очевидно, что в нем явно просматриваются относительно крупные единицы (жанр, сюжетный мотив, антитеза, парадокс и пр.), но и строение одного тропа может дать ключ к пониманию сущности культуры (например, метафоры или метонимии⁹). Метафора важна для барокко, романтизма и вообще для вторичных стилей. Метон-

нимия – это принцип реализма, ибо реалист идет от части к целому¹⁰. Итак, троп не чисто декоративный элемент текста.

Очевидно, что культура может быть описана не только через поэтику, а поэтика имеет не только общекультурный контекст, хотя она обретает новые очертания, приближаясь к культуре. Очевидно, что не только движение поэтики к культуре, но и иное направление – от культуры к поэтике – важное направление культурологических исследований. Как идеальное выражение художественного сознания поэтика не может быть изолирована не только от искусства, литературы, но и от истории, идеологии, вообще от культурного контекста. Более того, этот контекст для поэтики является "смыслообразующим целым, пределом"¹¹, в котором по-новому раскрываются произведения, образуя особые сферы культуры, объединенные "показателями" поэтики. Анализ этих произведений раскрывает механизмы культуры. Разбирая виды символов, С.С. Аверинцев, например, пишет, что символ – «это "говорящая" форма, некоторое высказывание и сообщение о духовной и душевной атмосфере эпохи, которое, однако, может быть правильно прочитано только в "большом контексте" истории и никоим образом не вне его»¹². Например, символ барокко концентрирует в себе энигматичность этого искусства, его антитетичность, рациональность. В нем в максимальной степени реализуется способность барокко к изобретению, в нем заложен ведущий механизм поэтики барокко, его культуры. Он выступает как "объединитель культуры", как идеальный носитель ее памяти. "По-видимому, в символе заключена память не только о его значениях, но и о его исконном целостном бытии, о его культурной функции"¹³.

Поэтика обретает свой подлинный смысл, свою логику при рассмотрении ее как в вертикальном, так и в горизонтальном срезе культуры, при учете всех ее составляющих. "История культуры – это первое такое целое, которое историческая поэтика встречает на своем пути, когда отправляется на поиски своих начал, своего логического объяснения"¹⁴. Добавим, что не только историческая.

Имеем ли мы дело с поэтикой литературы или живописи, архитектуры, музыки, которые принадлежат одной историко-культурной эпохе, мы наблюдаем одни и те же признаки культуры, которые разнятся степенью интенсивности проявления. Так, символ и эмблема в барокко определяют организацию иконы, картины, театрального спектакля и поэмы. Фрагмент как принцип композиции эпохи романтизма характерен для философского, для музыкального и для поэтического произведения.

Организация поэтики, ее обратная связь с воспринимающей искусство средой в культурном контексте не только видоизменяются, углубляются, но и дополняются еще одним важным показателем – расширенной сферой действия. Поэтика, несводимая к некоей логической схеме или к набору, перечню художественных приемов, по которым строятся или реконструируются произведения, действует за пределами отдельных конкретных текстов. Она проявляет себя отнюдь не только на уровне словесных или изобразительных искусств, не только на уровне их восприятия обществом, но и намечает контуры культуры в целом.

Так поэтика преобразуется и приобретает статус грамматики куль-

туры, в которой можно вычленишь морфологию, синтаксис, семантику, по правилам которых строятся целые направления в культуре.

Поэтика, как известно, может быть имплицитной и эксплицитной, т.е. может быть как данной, так и извлекаемой из текста. Только их одновременное изучение приводит к наиболее полным результатам, "на пересечении имплицитной и эксплицитной поэтики возникают художественные нормы, которые трудно обнаружить другим способом"¹⁵. Многие могут дать и пересечения их за пределами конкретного текста, которыми изобилует все пространство культуры.

Итак, поэтика не тождественна культуре. Она лишь один из ее факторов и ни в коей мере не покрывает, не исчерпывает ее целиком. Но изучение поэтики в соотнесении с культурой, ее характеристиками и основными процессами развития, а также исследование культуры сквозь призму поэтики представляются чрезвычайно плодотворными. Так определяется идея культуры, организующая ее как единое целое. Так поэтика лишается некоей узости, присущей ей при рассмотрении только в художественном аспекте, и приобретает культурологический план.

Анализ поэтики, вписанной в систему культуры, позволяет увидеть в малом, т.е. в конкретных художественных формах, большое, а именно принципы построения культуры, реконструировать ее забытые значения, создать описание системы культуры на новых основаниях. Так поэтика становится средой, в которой раскрываются явные и скрытые смыслы культуры, а художественные тексты преобразуются в тексты культуры.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ См. об этом: *Михайлов А.В.* Проблемы исторической поэтики в истории немецкой культуры. М., 1989. С. 16.

² См., например: *Топоров В.Н., Иванов В.В.* Мифологические географические названия как источник для реконструкции этногенеза и древнейшей истории славян // Вопросы этногенеза и этнической истории славян и восточных романцев. М., 1976; *Топоров В.Н.* Объяснению некоторых "культурных" слов в прусском языке // Этимология. 1978. М., 1980. *Он же.* Пространство и текст // Семантика и структура. М., 1983; *Он же.* Петербург и петербургский текст русской культуры // Труды по знаковым системам. Тарту, 1981. Вып. 18; *Он же.* Заметки по реконструкции текстов // Исследования по структуре текста. М., 1987; *Он же.* Аптекарский остров как городское урочище: (Общий взгляд) // Ноосфера и художественное творчество. М., 1991.

³ *Гуревич А.Я.* Категории средневековой культуры. М., 1972; *Он же.* Язык исторического источника и социальная действительность: средневековый билингвизм // Труды по знаковым системам. Тарту, 1975. Вып. 7; *Он же.* Западноевропейские видения потустороннего мира и "реализм" средних веков // Труды по знаковым системам. Тарту, 1977. Вып. 4; *Он же.* Культура безмолвствующего большинства. М., 1990.

⁴ *Kamiński L.* Romantyzm a ideologia. Wrocław, 1980.

⁵ *Лотман Ю.М., Успенский Б.А.* "Письма" Карамзина и их место в русской культуре // Карамзин Н.М. Письма русского путешественника. М., 1984. С. 569. См. также: *Styż zachowań romantycznych.* W-wa, 1986.

⁶ *Лотман Ю.М., Успенский Б.А.* Указ. соч. С. 528.

⁷ *Барсуков С.Г., Гришакова М.Ф., Григорьев М.Ф., Лотман Ю.М.* Предварительные замечания по проблеме "эмблема – символ – миф" в культуре XVIII столетия // Труды по знаковым системам. Тарту, 1987. Вып. 20. С. 86.

⁸ *Лихачев Д.С.* Отзыв на работу С.С. Аверинцева "Ранневизантийская поэтика" // Прошлое и будущему. М., 1986. С. 353.

⁹ *Иванов В.В.* Поэтика Романа Якобсона // Якобсон Р. Работы по поэтике. М., 1987.

¹⁰ *Дёринг И.Р., Смирнов И.П.* Реализм: диахронический подход // Russian Literature. 1980. VIII.

¹¹ *Михайлов А.В.* Указ. соч. С. 55.

¹² *Аверинцев С.С.* Заметки к будущей классификации типов символа // Проблемы изучения культурного наследия. М., 1985. С. 300.

¹³ *Миц З.Г.* Несколько дополнительных замечаний к проблеме: символ в культуре // Труды по знаковым системам. Тарту, 1987. Вып. 20. С. 99.

¹⁴ *Михайлов А.В.* Указ. соч. С. 17.

¹⁵ *Чернов И.А.* Из лекций по теоретическому литературоведению. Тарту, 1976. Ч. 1. С. 42.

Л.А. Софронова

О "ПОЭТИЧЕСКОМ" КОМПЛЕКСЕ МОРЯ И ЕГО ПСИХОФИЗИОЛОГИЧЕСКИХ ОСНОВАХ

В.Н. Топоров

Обычно, когда речь заходит о неких "поэтических" комплексах, акцент ставится на тематической стороне и способах эксплицирования тех или иных "внепоэтических" реальностей в поэтическом тексте. В этих случаях особенное внимание уделяется "индивидуальным" вариантам такой экспликации, или транспозиции "внепоэтического" в "поэтическое", поскольку, предполагается, именно в этих различиях проявляется "неповторимость" творческого взгляда и манеры его фиксации у создателей подобных текстов: смотрят на одно и то же, а видят разное и по-разному это разное описывают – так можно было бы сформулировать суть дела на наивно-профаническом языке. Иначе говоря: свободный поэт свободно выбирает, что и как изобразить в несвободном, т.е. лишенном выбора быть чем-то иным, нежели он есть, объекте описания-транспозиции. Активный поэт имеет дело с пассивным объектом – такова полярность позиций сил, участвующих в создании поэтического текста в этом случае.

Такой аспект проблемы действительно существует и заслуживает внимания и изучения, но с устрожением исследовательской процедуры, во-первых, и желательно с введением всей проблемы в более широкие рамки, во-вторых. Эти "более широкие" рамки ставятся и/или предопределяются пространством культуры, и поэтому существенно попытаться определить "интенсивные" связи между поэтикой и культурой. Конечно, эти попытки должны ориентироваться прежде всего на некий максимум, в данном случае на "сильные" позиции или формы этой связи, каковые определяются тем общим локусом, который фиксирует изоморфизм двух типов – плана выражения (F) и плана содержания (S), с одной стороны, и плана референционно-денотативной сферы (R) – с другой, или, суммируя, общий изоморфизм этих трех планов – F, S и R. На поверхностном уровне эта ситуация чаще всего трактуется как элементарная детерминация S со стороны R и детерминация F со стороны S, хотя, разумеется, нельзя забывать о той реальной доле, которую F вносит в S, а S – в R. Во всяком случае, необходимо помнить, что референционная сфера (R) "нема" и "слепая", поскольку она отчуждена от царства знаковости, если только она не освещена планом содержания – S, конкретно – теми смыслами, которые выработаны культурой и которые сами ее преформируют и выстраивают.

Особенно показателен в этом отношении такой класс ситуаций с "прозрачным" изоморфизмом всех трех планов, о котором с известным основанием можно сказать, что R на входе предопределяет "поэтическое" на выходе. Эта "предопределенность", как правило, имеет место в случае высокой степени "геометризма" всех трех планов как наиболее эс-

естественной формы описания каждого из них, о чем уже писалось ранее, как и о том, что поэтика – и как набор подлежащих реализации смыслов, и как сама форма этой реализации – в значительной степени "геометрична" и связана с языком пространственных отношений: пространственный "субстрат" поэтических фигур и тропов обычно более или менее прозрачен. Насколько этой "пространственно-геометрической" отягощенности удастся "передаться" из плана R в другие планы, настолько "поэтическое" лишено свободы и подлинной суверенности и самостоятельности. Эта степень "лишенности" свободы часто опознается "на глазок" по детерминированности "поэтического" предшествующими ему "допоэтическими" уровнями. Но этим проблема не исчерпывается. Если бы "поэтическое" можно было понимать только как результат и независимо к тому, как и на каких путях был он достигнут, проблема сильно упростилась бы. Но "поэтическое" не может (и, главное, не должно) пониматься изолированно от поэта, творца этого "поэтического", безотносительно, "законченно-статически". Оно "хитрее" всякой геометрической схемы именно потому, что поэт, осознав зависимость творимого им от этой схемы (как, конечно, и иных схем), в о л е н, как это вытекает из сути творчества как некоей игры, смысл которой выше и вне суммы участвующих в ней элементов, уйти от схемы, изменить правила игры, поместить "поэтическое" совсем в новое пространство, выразить его способами, близкими к "нулевым" или на тех условиях, которые до сих пор не использовались, по крайней мере существенно (ср. отдельные опыты в поэзии Кавафиса).

Стремление основать "поэтическое" на нуле, на "ничто", на лакунах характерно для ряда направлений новой поэзии, и соответственно литературоведение существенно смещает свои акценты, говоря о формах выражения "поэтического". Поэтика текста, творчества все настоятельнее нуждается в освещении со стороны поэтики т в о р е н и я, в которой – если говорить о предельной ситуации – проступает изоморфизм творца и творимого, поэта и текста и, следовательно, хотя бы отчасти снимается оппозиция "автор–текст"¹. Более того, во многих случаях есть основание говорить о разной степени взаимной рефлексивности этих концептов: наряду с ситуацией, признаваемой не только естественной, но обычно понимаемой как единственно возможная ("автор пишет-творит текст"), можно допускать законность и оправданность иной ситуации – т е к с т т в о р и т а в т о р а", и в этом смысле текст может пониматься как творец-автор, а автор – как текст, который пишется автором-текстом. Возможность такой инверсии, выворачивания ситуации наизнанку, собственно, и позволила Юнгу сказать, что не Гете создал "Фауста", а душевный компонент "Фауста" создал личность Гете².

Но здесь предстоит говорить об ином типе связи этих планов – более внутренней, интимной, бессознательной или полусознательной (притом в неявных, лишь самых общих формах), не выводимой с очевидностью наружу и берущей начало в п с и х о ф и з и о л о г и ч е с к о м субстрате человека, причем сам этот субстрат глубинно связан с "космическим" как сферой интерпретации "психофизиологического" (к связи микро- и макрокосма) или, при ином подходе, космическое имеет своим субстратом

"психофизиологические" данные, сублимируемые и высветляемые до уровня стихий и энергий вселенского масштаба и характера. В отношении этой категории случаев можно говорить о наличии дальнедействующей зависимости между психофизиологическим уровнем и поэтикой текста, реализующей эту зависимость и тем самым о ней дополнительно свидетельствующей. В этой ситуации детерминированность "поэтического" со стороны "психофизиологического" (в частности, отражение в "поэтических" текстах п а м я т и о праистоках, о том, что было "до рождения", см. далее) может восприниматься как нечто непосредственное: культура и ее смыслы, "содержания" (S) как средство и способ картирования мира и организации исходного материала в подобных обстоятельствах непоправимо запаздывают и подстраиваются лишь в конце цепи, вторично и как бы вынужденно осваивая "природное" в процессе его "культурной" переработки.

Это присутствие "психофизиологического" компонента в виде определенных его следов в самом "поэтическом" тексте открывает удивительные возможности для решения многих существеннейших вопросов, относящихся к широкой теме взаимосвязей культуры и природы, и в частности вопроса о "докультурном" субстрате "поэтического" и вопроса "обратной" реконструкции психофизиологической структуры поэта, творца по ее отражениям в тексте, в творении. При этом такие отражения тем доказательнее и тем более "далекоидущи", чем менее мотивированы они темой текста, чем более спонтанны и как бы "случайны", чем чаще и навязчивее они воспроизводятся и чем более целостный образ "психофизиологического" они формируют³.

В этом контексте уместно обратиться к "поэтическому" комплексу моря (море, волны, берег, дно, небо), нуждающемуся в рассмотрении именно в рамках обозначенной связи с "психофизиологическим" субстратом. Но для этого из общего объема "морского" комплекса нужно выделить традиционную и сугубо литературную по своей этиологии и телеологии, исторически обусловленную и "культурную" по преимуществу версию этого комплекса, как она сложилась в "романтической" образности европейской поэзии, в том ее круге, который с известной репрезентативностью, но и относительностью может быть обозначен именами Байрона, Вордсворта, Кольриджа, Китса, Гейне, Бодлера, Мицкевича, Пушкина, Баратынского, Тютчева и др. В этом случае четко различаются "реальное" море (часто как биографический факт), стереотипы его "естественного", "объективного" описания, поэтика подобного описания. Следует особо подчеркнуть: здесь важно прежде всего "стереотипное" и имплицитруемая им поэтика. В этой романтической версии "морского" комплекса речь идет действительно о море как объекте изображения, о его свойствах "объективного" характера – огромное, беспредельное, могучее, бурное, вольное, свободолобивое и т.п. Все эти свойства моря, как и само оно, зримы, элементарно ощущаемы (в худшем случае естественно выводимы) и легко становятся знаком иных семантических матриц (сравнение, уподобление, параллелизм, аллегория, эмб-

лема, символ и т.п.) и "заместителем" других образов – человека, в частности самого поэта, нередко помещаемого как в рамку между морем внизу и небом вверху.

"Морская" ситуация, рассматриваемая далее, совсем иной природы, и многочисленные пересечения ее с традиционно-романтической версией не должны вводить в заблуждение относительно этой ситуации. Оба типа "морских" описаний включены в принципиально разные контексты, и каждый из них преследует свои цели, хотя они в разбираемом здесь типе могут не вполне осознаваться самим автором описания или осознаваться ошибочно, через ложные мотивировки, заимствованные из традиционного типа. Атракции разного рода в истолковании именно "нетрадиционного" типа "морского" комплекса сами по себе сигнализируют об особой природе этого типа.

Прежде всего здесь описывается не собственно море (или, если сказать точнее, описание моря не является в этом случае главной целью, но подчинено существенно иным, более важным задачам), а нечто иное. Для чего море служит лишь формой описания ("морской" код "не-морского" сообщения), своего рода глубинной метафорой. Точнее было бы сказать, что описывается не само море, не только оно, а нечто с морем как зримым ядром связываемое, но неизмеримо более широкое и глубокое, чем просто море; скорее "морское" как некая стихия и даже – уже и точнее – принцип этой стихии, присутствующий и в море и вне его, прежде всего в человеке, и довольно однообразно семантизирующийся. Количество совпадений даже в "независимых" описаниях этого "морского" столь значительно и, главное, степень конгруэнтности самих описаний настолько велика и, кажется, определяется неким общим тайным нервом настолько, что все это исключает предположение о заимствованиях, влияниях, общей моде и т.п. в самой сути описываемого и в его выборе. Все же внешние подобия этих описаний относятся не к сути явления, а к способу описания и чаще всего отражают неадекватность языка описания им описываемому, неполное владение механизмом языковой фиксации темы. Показательно, что авторы, описывающие это "морское" и прекрасно знающие, что оно описывалось уже не раз, не стесняются совпадений в описании, того неизбежного однообразия, которое характеризует все тексты этого класса. Это можно объяснить скорее всего сознательным или подсознательным чувством органичности и самой "морской" темы и способа ее "разыгрывания" во внутренней психологически-ментальной структуре автора, ее укорененности в ней, носящей более глубокий и сущностный (более того бытийственный) характер, чем все виды "внешних" зависимостей. Такое чувство характерно как раз для тех ситуаций, в которых субъект описания "переживает" описываемое как свою неотчуждаемую собственность, как некую неотъемлемую часть своего "Я" и, строго говоря, не заботится о том, есть ли нечто подобное у других и какова степень этого подобия. Именно эти особенности делают естественным предположение о жесткой внутренней (конкретно – психофизиологической) обусловленности подобных описаний и – далее – соответствующей образности.

Наконец, еще одно существенное обстоятельство прагматического характера. В самих описаниях "морского" нередко чувствуется, что это не что иное, как повторное воспроизведение уже некогда реально пережитого соответствующего личного опыта, и что это повторное переживание, как и его прецедент, п р и - я т н о субъекту описания или, по крайней мере, нужно ему, поскольку оно удовлетворяет некую внутреннюю потребность, восполняет дефицит, имеет определенный, пусть не всегда сознаваемый, психотерапевтический смысл. Говоря обобщенно, этот смысл состоит в таком опыте переживаний, который вернул бы человека к самому себе, к той сути своей, которая заглушена вторичным и эту суть не отражающим, к своим подлинным склонностям и потребностям. Иногда этот смысл отчетливо осознается – случай Тиллиха, протестантского теолога и философа, виднейшего представителя диалектической теологии, тем более показательный, что в нем особую роль играет именно "морской" комплекс, переживания и впечатления которого необходимы для развертывания собственных мыслей и концепций. Современный исследователь пишет: "Он проводил несколько недель ежегодно на берегу моря и рассматривал для себя встречу моря и суши как важный опыт, переживание границы, порога между бесконечным и конечным. Море становилось для Тиллиха сложным символом абсолютного, предельного, того, что является бездной и основой. Учитывая метафорический стиль мышления Тиллиха, его осознанную склонность к обобщающей архетипичности, символика моря представляется существенной для расшифровки основных понятий, лежащих в основе типологии культуры Тиллиха, и заставляет вспомнить переживание океанического чувства Фрейдом, столь же важного для его концепции бессознательного. Переживание архетипа моря было достаточно конструктивным и мощным для мировоззрения Тиллиха. Море оказывалось явной и часто скрытой метафорой для многих ситуаций и позиций в жизни и взглядах Тиллиха"⁴. Отношение к символу как "универсальному" способу корреляции сущностного и экзистенциального бытия, как парадоксальной смысловой структуре, в которой бесконечное выражается в конечном, вечное – во временном, дополнительно бросает свет на смысл тиллиховского переживания "моря" и "морского".

Этот "морской" комплекс и свойственная ему образность могут быть прокомментированы рядом примеров-иллюстраций, схематизируемых по отдельным мотивам (по необходимости число этих примеров придется жестко ограничить). Один из таких мотивов-образов – ст е п ь - м о р е, т.е. степь, описываемая как море и/или через море и "морскую" образность. Общий знаменатель степи и моря – безбрежность (в экстенсивном плане) и особенно (в интенсивном плане) – к о л ы х а т е л ь н о - к о л е б а т е л ь н ы е движения, фиксируемые и визуально и акустически, индуцирующие соответствующий ритм в субъекте восприятия и как бы вызывающие мысли и даже чувство беспредельного, отсылающие к н а ч а л у, к творению, к переживанию его смысла. Может быть, пас-

тернаковское стихотворение "Степь" (впервые напечатано в 1922 г.) наиболее концентрированно собирает все эти мотивы в единый текст:

Как были те выходы в тишь хороши!
Безбрежная степь, как марина.
Вздыхает ковыль, шуршат мураши,
И плавает плач комариный.
.....
Примолкла и взмокла безбрежная степь,
Колеблет, относит, толкает.

Туман отовсюду нас морем обстиг,
.....
И чудно нам степью, как взморьем, брести –
Колеблет, относит, толкает.
.....
И Млечный Путь стороной ведет
.....
Зайти за хаты, и дух займет:
Открыт, открыт с четырех сторон.
.....
Тенистая полночь стоит у пути,
На шлях навалилась звездами,
И через дорогу за тын перейти
Нельзя не топчась мирозданья.
.....
Пусть степь нас рассудит и ночь разрешит,
Когда, когда не: – В Начале.
Плыл Плач Комариный, Ползли мураши,
Волчцы по Чулкам Торчали?

Закрой их, любимая! Запорошит!
Вся степь – как до грехопадения:
Вся – миром объята, вся – как парашют,
Вся – дыбящееся виденье!⁵

Сама форма этого стихотворения претендует отчасти на иконическое изображение волн моря, их непрерывного движения, набегания, наплывания, смены⁶, ср. четырехкратное появление мотива тумана, выстраивание глагольных форм (*вздыхает... шуршат... плавает; примолкла и взмокла; пылал и пугался; льнул, жался и жаждал...; рассудит и... разрешит* и т.п.), особенно дважды повторяющаяся ключевая строка – *Колеблет, относит, толкает*. Именно движение морских волн выделяет два их состояния по вертикали – максимальное и минимальное, верх и низ, подъем и падение и две позиции по горизонтали – вперед и назад. Суммируясь, эти состояния и позиции как раз и образуют опознавательный контур колыхательно-колебательного движения, физического субстрата того "океанического чувства", о котором писал Фрейд и многие за ним. Этим чувством Кёстлер награждает своего героя,

который в ожидании исполнения смертного приговора ведет со смертью диалог, открывающий новую, доселе ему неведомую реальность, некий новый и высокий смысл, усваиваемый как главный и подлинный в состоянии "Sein zum Tode": "Это как текст, написанный невидимыми чернилами, и хотя мы не можем его прочесть, сознания, что он есть, достаточно, чтобы изменить самую основу нашего существования и привести наши поступки в соответствие с этим текстом". Герой романа "Слепящая тьма" до самого конца не может ответить на вопрос, во имя чего он должен умереть. Но мистическое откровение дает ему знание главного – что "теперь он действительно расплатился за всё. И смерть, как морская волна, легко унесла его" ("Набежавшая волна – тихий вздох вечности – подняла его и неспешно покатила дальше")⁷. Этот прорыв сквозь предметное бытие или "бытие-в-мире" ("Weltsein", по Ясперсу) в иной план бытия ("Existenz"), в ноуменальный мир свободной воли, имеет место именно в пограничных ситуациях ("Grenzsituationen"), перед лицом гибели, крушения ("Scheitern"), неудовлетворенности существованием, лишенной очевидных оснований⁸, и море – тот локус, где подобная ситуация возникает особенно естественно и относит человека в одну из двух смежных и имеющих общий исток областей – в царство смерти и царство сновидений (*Есть близнецы – для земнородных / Два божества – то смерть и сон, / Как брат с сестрою дивно сходных – / Она угрюмей, кротче он*)⁹.

При всей яркой индивидуальности и резко проявляющейся образной смелости пастернаковской степи ключевые точки картины, образы-кошпелты, определяющие геометрию описываемого "степно-морского" пространства, по сути дела, едины, что может быть подтверждено многими примерами разного поэтического уровня. Из шедевров этого рода – "Stepy Akermánskie" Мицкевича:

W plynąłem na suchego przestwór oceanu;
 Wóz nurzą się w zieloność i jak łódka brodzi:
 Śród fali łak szumiących, śród kwiatów powodzi,
 Omijam koralowe ostrowy burzanu.

Już mrok zapada, nigdzie drogi, ni kurhanu;
 Patrzę w niebo, gwiazd szukam, przewodniczek łodzi
 Tam zdala błyszczą oblok.....

Stójmy! ... Jak cicho! ... Słyszę ciągnące żorawie,
 Słyszę, kędy się motyl kołysa na trawie,

W takiej ciszy tak ucho natężam ciekawie,
 Że słyszałbym głos z Litwy... Jedźmy, nikt nie woła!¹⁰

И это, хотя бы потенциальное, слышание голоса из Литвы снова восстанавливает то "чутко-хрупкое" состояние, когда, по Гоголю, становится "слышно во все концы земли". Эта акустическая проницаемость характерна особенно для степной, границы не знающей открытости, подобно тому как морская открытость и беспредельность проницаема для взгляда и "открывает" человеку видения иных миров. И колебательно-колыхательные, вибрирующие движения морских вод или степных трав,

собственно, и образуют те короткочастотные волны, которые открывают простор взгляду и слуху – вплоть до иллюзий (ср. "морские" миражи, воспринимаемые и визуально и акустически и характерные именно для степных и пустынных пространств, или особую категорию "морских" снов, т.е. сновидений, где море выступает как тема и содержание сновидческого переживания, как ослабленная отраженная версия того подлинного "сна на море", о котором писал Тютчев)¹¹.

"Океаническое чувство", как оно определялось в свое время Фрейдом, теперь может быть уточнено, детализировано и конкретизировано в свете тех новых идей, которые возникли в последние десятилетия в формирующейся "эмбрио-космогонической" теории, в исследованиях по "пренатальному сознанию", в так называемой трансперсональной психологии, наконец, в трудах, посвященных мифологическим отражениям акта творения в контексте "морского" комплекса или тем или иным "морским" образам, включая и архетипическую символику моря. И хотя все точки над *i* пока не могут быть поставлены, несомненно одно и главное: тема "океанического чувства" получила для себя "новые времена и новые пространства", которые отныне могут рассматриваться именно как проективные пространства, отражающие "океаническое", "морское" и облегчающие разыскание его функций и мотивировок.

Прежде всего речь идет об идее "пренатального" сознания; согласно которой события пренатального периода фиксируются зародышем и результаты этого несенсорного восприятия проносятся человеком через всю жизнь, в частности они могут воспроизводиться в сновидениях, относящихся, естественно, уже к постнатальному периоду¹². Несмотря на недоверие к этой идее со стороны многих психологов и части психиатров, она не только заслуживает самого пристального внимания, но во многих отношениях снимает основания для недоверия и скепсиса уже в силу того, что локус, где эта идея находит свою "сильную" позицию, находится в тех областях и соответствующих текстах, которые вплоть до последнего времени никогда не были объектом научного исследования с указанной точки зрения. Более того, выяснившийся факт сродства эмбриогонии и космогонии¹³ через ту роль, которую в обеих сферах играет именно "океаническое чувство", с необходимостью вводит в круг исследователей этой проблемы и специалистов в области мифологии и архаичных культур, располагающих уникальными свидетельствами, не просто подтверждающими данные, полученные в других областях, но и самостоятельно развивающими самоё идею в том ее общем виде, который объединяет науку о человеке в двух ее частях – биологической и духовно-культурной. Наконец, существует еще по крайней мере два круга источников исключительной важности: од и н из них (из числа весьма широко распространенных и легкодоступных) – определенные формы современного искусства (живопись, поэзия, музыка) в тех его вариантах, которые сочетают в себе "трансперсональную" память творца соответствующих произведений с даром, а иногда и просто техникой

с а м о р а с к р ы т и я, которые в совокупности делают более или менее зримым, верифицируемым путешествие к собственным корням, истокам и даже далеко за их пределы, в сферу коллективного бессознательного; д р у г о й круг источников (тоже не такой уж редкий) составляют те или иные переживания людей, хотя бы частично сохраняющих связи с архаичными структурами сознания и даже культивирующих и тем самым персеверирующих их (например, шаманы, йоги, "профессиональные" пророки, ясновидцы и т.п. или просто одаренные сновидцы, обладающие к тому же еще одним даром – памяти, позволяющей эти сновидения эксплицитовать – от библейского Иосифа до нашего современника Ремизова)¹⁴.

Именно последний круг источников (сны) полнее всего суммирует главные события пренатального периода – первые воспоминания яйца (способность "воспоминания" связана с яйцом, а не со сперматозоидом, который, однако, как "постороннее" задает зародышу "внешний" горизонт, в совокупности с "внутренним" формирующий т о т а л ь н ы й горизонт зародыша – его "м и р", ср. гуссерлианскую идею "горизонта"), как они, эти "первовоспоминания", воспроизводятся в сновидениях. Один из крупнейших специалистов в этой области, голландский психотерапевт Литарт Перболте, пишет: "(Яйцо. – В.Т.) вышло из яичника и спокойно ожидает, что произойдет дальше. В терминологии Фрейда, мы имеем дело с состоянием океанических чувств. Яйцу свойственно ощущение покачивания туда-сюда, словно на большом водном пространстве, и одновременно ощущение того, что оно есть часть этой воды. Нельзя еще говорить о настоящем сознании. Существует ощущение одной лишь бесконечности и того, что яйцо составляет часть этой бесконечности [...] В снах данный опыт часто предстает в виде больших водных пространств, а также представлений о коллективности (группа, община и пр.), явно наводя на мысль о соответствующем опыте в яичнике и, таким образом, об опыте в период до овуляции. Зарегистрированных фактов о сперматозоидах на этой стадии. – В.Т.) нет"¹⁵.

Верность этой эмбриогонической ситуации под сомнение не ставится, и разноречия начинаются тогда, когда встает вопрос о выборе интерпретации этих фактов и о пределах самой интерпретации. В обоих случаях основной оказывается проблема критериев, но само пространство верификации интерпретационных заключений в данных обстоятельствах весьма неопределенно, но открыто. Поэтому попытка определить "сильные" критерии в наибольшей степени зависит, видимо, от поиска других изоморфных ситуаций и определения причин подобной изоморфности. В этом контексте в сферу внимания исследователя не могут не попасть два круга явлений – "морской" комплекс, знакомый в разной степени (хотя и не всегда вполне осознанно) многим и отражающийся так на психофизиологическом (соответственно поведенческом) уровне, так и специально в поэтических текстах (ср. тему настоящей статьи), и космогонические мифы, составляющие в любой традиции ядро мифологической системы и корпуса мифологических текстов. Роль этой группы никак не исчерпывается интересом к истокам, к началу, поскольку "начало",

как оно представляется в данной традиции, всегда предполагает и фактуальное настоящее и чаемое будущее, мотивируемые программой, заложенной в самом начале и имеющей "операционный" характер. В связи с рассматриваемой здесь темой непосредственный интерес представляют два типа версии творения – из мирового яйца, "золотого зародыша" (*hiranya-garbhā*-ведийской и индуистской традиций), плавающего покачиваясь на волнах первозданного океана, и из уплотнения водной стихии (ср. миф о пахтании океана) и создания устойчивой опоры (*pratiṣṭhā*) в виде земли, в частности поднятой с морского дна (обе версии могут в разных вариантах контаминироваться)¹⁶.

Мировое яйцо возникло в водах океана от столкновения волн друг с другом, приравниваемого к соитию. По другой версии, Праджапати, первотворец, оплодотворил яйцо, как волна волну, и от этого возникли две золотые чаши-полусферы, прообраз структуры мира – земли и неба. Основная цель мирового яйца – найти опору, чтобы осесть, прикрепиться к чему-то устойчивому и осуществить свои плодородные функции. Пока яйцо плавает-качается в мировом океане, его положение неопределенно, и чувство страха за исход присутствует постоянно¹⁷. Эта неопределенность возникает тогда, когда до того монолитные и неделимые воды мирового океана получают некий более плотный и все более и более сужающийся центр (яйцо, челн, завязь земли и т.п.); неопределенность кончается, когда совершается оплодотворение, которое ощущается как резкое, агрессивное вторжение извне внутрь, как насилие и подавление сопротивления, образ которого видят в поражении Вритры ваджрой (паллцей) Индры, сыгравшей роль того колышка (*indrakila*-), что, подобно чержню, фиксирует мировую опору, гору. Убийство Индрой Вритры и составляет выход из неопределенности через оплодотворение, зачатие и начало плодородия. "В этой связи могут быть существенными такие характерные подробности, как приковывание горы или земли, дрейфовавшей по водам. Если искать эквивалент в пренатальном опыте, параллелизм с прикреплением оплодотворенного яйца очевиден. То, что оплодотворение выражено в мифологическом символизме через сражение Индры с горой, неудивительно. Это, конечно, хорошо известный факт, что сперматозоид должен преодолеть сильное сопротивление, растворяя гормональные жидкости, которые окружают яйцо. По-видимому, в снах, связанных с зачатием, яйцо иногда регистрирует этот процесс как агрессивность со стороны сперматозоида, что может привести к шоковому переживанию зачатия"¹⁸. Такого рода сходения — более чем параллели, поскольку "сходное" в таком случае представляет собою результат разных (в разных кодах) отражений единого. И в этом смысле можно согласиться с точкой зрения, согласно которой назначение космогонического мифа не только передать информацию-память о зачатии, но и помочь пережить ощущение собственного зачатия, как бы заново пройти путь выхода из неопределенности и обретения опоры. В ходе этого "припоминания" прорабатываются такие важнейшие "психофизиологические" ощущения, как целое и рас-

члененное, единое и множественное, внутреннее и внешнее (и их взаимопроникание), смешение, слияние, переход, неопределенность, томление, обеспокоенность, тоска, тревога, страх, наконец, сам процесс интроспективного переживания всей линии развития (иногда и за пределами пространства данной "личности") через припоминание¹⁹.

Во всем, что здесь сказано, важнейшим для рассматриваемой темы оказывается конституирование "пренатального" плана, бессознательно или подсознательно воспроизводимого в текстах или их фрагментах, имеющих совсем иное видимое назначение²⁰; возможность возвращения с помощью памяти к своим истокам, к переживанию, каким бы оно ни было опосредствованным, драмы оплодотворения и зачатия; наконец, сам способ этого переживания-возвращения, открывающийся с помощью особого рода "колебательно-колыхательных" движений и связанного с ними "океанического чувства". Но есть еще один очень важный аспект, который отражается в идее рождения независимо от того, реализуется ли она в биологическом или в духовном плане. Субъект рождения (тот, кто рождается), будь то ребенок или "новый", духовно родившийся (хотя бы только на краткое время, когда восстанавливается связь с бессмертием, с полнотой жизни) человек, переживает пограничное состояние тесноты, томления, мук, страданий, разрешающееся выходом в "новое" пространство, что воспринимается как освобождение, как "новое рождение"²¹, как приобщение к вечности и бессмертию.

В этой связи уместно ввести в рассмотрение второй мотив, связанный с "морским" комплексом и "океаническим чувством" – явно или прикровенно. Речь идет о созерцании неба, вызывающем образ моря и мысли о бессмертии, иногда – по контрасту с самим собой, своей малостью и смертностью, особенно глубоко воспринимаемыми именно в таких ситуациях. И здесь в качестве текста, представляющего тип в его вершинном варианте, можно назвать пастернаковское стихотворение "Сосны" (1941):

В траве меж диких бальзаминов,
Ромашек и лесных купав,
Лежим мы, руки запрокинув
И к небу головы задрав.

.....

И вот, бессмертные на время,
Мы к лику сосен причтены
И от болезни, эпидемий
И смерти освобождены.

С намеренным однообразием,
Как мазь, густая си не в а
Ложится зайчиками наземь
И пачкает нам рукава.

И так неистовы на синем
Разбеги огненных стволов,
И мы так долго рук не вынем
Из-под заломленных голов,

И столько широты во взоре,
И так покорно всё извне,
Что где-то за стволами море
Мерещится всё время мне.

Там волны выше этих веток,
И, сваливаясь с валуна,
Обрушивают град креветок
Со взбаламученного дна.

.....

Смеркается, и постепенно
Луна хоронит все следы
Под белой магиею пены
И черной магией воды.

А волны всё шумней и выше
И публика на поплавке
Толпится у столба с афишей,
Неразличимой вдалеке.

Образ моря как наиболее точная метафора описываемой реально вполне "сухопутной" ситуации появляется во второй половине стихотворения, в 7-й строфе (всего их 11). При этом море выступает всего лишь как кажимость, отчетливо сознаваемая поэтом (*Что где-то за стволами море / Мерещится всё время мне*). И далее он, строго говоря, нигде определенно не настаивает на "морской" атрибуции изображаемой картины, оставляя, однако, поверившему в это иллюзорное впечатление возможность держаться за "морскую" образность: вода, волны, пена, валун, взбаламученное дно, креветки. Но и первая половина стихотворения ("большая"), откровенно "сухопутная", как бы преформирует "морское" начало и в физическом (*густая синева; И так неистовы на синем / Разбеги огненных стволов* – небесный фон; широта, беспредельность) и в духовном (чувство достигнутого освобождения от смерти) плане. Заполненность всего пространства движениями, звуками, шорохами, запахами, указанными конкретно и детально или легко угадываемыми (непроходимая и густая трава, дикие бальзамы, ромашки и лесные купаваы, намеренное однообразие колорита, игра солнечных зайчиков, копошеньё муравьев, терпкая снотворная смесь лимона с ладаном, разбеги огненных стволов, даже смена поз и мест и далее – ветки, взбаламученное дно, заря с ее эффектами, мгlistая дымка янтаря, сумерки, шум волн, размывание четких форм предметного в свете восходящей луны), – все это создает специфический эффект колыхательности, зыблемости, смешения, растворения, освобождающий от злободневного, мнимого насущного бытового, мелкого и открывающий путь к обновлению, к ощущению той полноты жизни, которой имя – бессмертие, или "второе рождение" в бессмертии. И за явным символом бессмертия –

соснами – все время угадывается и антиномичная символика моря, одновременно отсылающая к обоим полюсам – к смерти и бессмертию²². Но в стихотворении – не о смерти, а о прорыве от "смертного" к "бессмертному", снизу вверх, со дна морского²³ (ср.: *Там волны выше этих веток, "взбаламученное дно", хоронение-хранение [И прячет, как перстень, в футляр, – будет сказано об этом позже] всех следов Под белой магиею пены / И черной магией воды*) к небу, свод которого как бы сливается с поверхностью моря²⁴, ибо, как сказал другой поэт: *Только море способно взглянуть в лицо / небу...* ("Palangen", из "Литовского дивертисмента").

Нужно сказать, что этот тип текстов, описывающих подобную ситуацию, достаточно широко представлен в русской (разумеется, не только в ней) литературе. Более того, соответствующая ситуация и вытекающие из нее следствия хорошо известны многим по личному опыту, чаще всего не получающему воплощения в слове, но иногда и вкратце словесно комментируемому или просто обозначаемому. Отсутствие словесного описания или краткость в передаче своих впечатлений от этой ситуации и ее переживаний существенным образом определяется сложностью фиксации в слове столь редких и предельных переживаний, связанных с выходом за пределы обычного стандартного круга чувств. Тем важнее литературные свидетельства, естественно претендующие на большую точность и детальность описаний, на более индивидуальный их характер, что, однако, не мешает им демонстрировать весьма высокую степень однообразия в "операционном" плане. Здесь можно ограничиться двумя-тремя примерами из русской прозы XIX в. (начиная с его середины). Один из наиболее наглядных – в тургеневском рассказе "Касьян с Красивой Мечи" (1851):

"Жара заставила нас, наконец, войти в рощу. Я бросился под высокий куст орешника, над которым молодой, стройный клен раскинул свои легкие ветки. [...] Я глядел на него. Листья слабо колебались в вышине, и их жидко-зеленоватые тени тихо скользили назад и вперед [...] я лег на спину и начал любоваться мирной игрой перепутанных листьев на далеком светлом небе. Удивительно приятное занятие лежать на спине в лесу и глядеть вверх! Вам кажется, что вы смотрите в бездонное море, что оно широко расстилается под вами, что деревья не поднимаются от земли, но, словно корни огромных растений, спускаются, отвесно падают в те стеклянноподобные волны; листья на деревьях то сквозят изумрудами, то густеют в золотистую, почти черную зелень [...] рядом с ним (листочком. – В.Т.) качается другой, напоминая своим движением и игру рыбьего плеса, как будто движение то самовольное и не производится ветром. Волшебными подводными островами тихо наплывают и тихо проходят белые круглые облака – и вот вдруг всё это море, этот лучезарный воздух, эти ветки и листья, облитые солнцем, – всё заструится, задрожит беглым блеском, и поднимется свежее, трепещущее лепетанье, похожее на бесконечный мелкий плеск внезапно набежавшей зыби. Вы не двигаетесь – вы глядите: и нельзя выразить словами, как радостно, и тихо и сладко становится на сердце. Вы глядите: та глубокая, чистая

лазурь возбуждает на устах ваших улыбку, невинную, как она сама, как облака по небу, и как будто с ними, медлительной вереницей, проходят по душе счастливые воспоминания, и все вам кажется, что взор ваш уходит дальше и дальше, и тянет вас самих за собой в ту спокойную, сияющую бездну, и невозможно оторваться от этой вершины, от этой глубины..." (ср. у Блока: *Ведет – и вижу: | Глубина, гранитом темным сжатая, | Течет она, поет она, | Зовет она проклятая*).

В связи с пастернаковскими "Соснами" уместно напомнить сходные фрагменты из "Рассказа Алексея Дмитрича" (1848) Дружинина, в которых, однако, тема самого моря отсутствует:

"Любовь Кости к природе выражалась в тысяче самых причудливых, самых грациозных прихотей. Иногда он забирался в середину сада и ложился на траве, лицом кверху [...] Перед глазами его колыхались свесившиеся верхушки старых лип, и облака гонялись одно за другим по темно-голубому небу"; "Осень твоя гадость. Очень весело смотреть на деревья, которые умрут через месяц. – А весной опять воскреснут... – Не люблю этого воскресенья. Коли есть воскресенье, стало, была смерть. А смерть вещь гадкая.

Никогда я не видал Костю таким сердитым. Вера Николаевна улыбнулась, привела нас вниз к речке, и мы переехали через нее, ставши на маленький плот. У противной пристани стоял курган, обросший старыми соснами. Ни ветер, ни холод не смели пробираться на площадку, осененную этими соснами. Песок под ними был сух, мягок и удобен для сиденья. Мы легли под соснами. – Вот тебе и бессмертие, – шутя сказала Варинька. – Хорошо здесь?" Вскоре Костя был нелепо убит на Кавказе²⁵.

Ср. также в романе Эртеля "Гарденины. Их дворня, приверженцы и враги" (1889): "Когда надоело, ложился в высокую траву лицом вверху, не отрываясь, долго, долго смотрел на небо. Вечно разнообразное, оно рождало разнообразные настроения в душе Николая. Смотря по тому, какие облака виднелись на лазури, как они двигались – быстро ли гнало их ветром или медленно, низко или высоко над землею, или небо было безоблачно, распростиралось бесконечною темно-синиею сверкающею бездною, – смотря по этому складывались и мысли Николая, слагались мечты – он и сам не мог бы ответить, – так это было смутно, мимолетно, так было похоже на сонные грезы. Он одно только мог сказать: все, о чем мечталось и думалось в это время, на какой-то странно-высокий и торжественный лад подымало его душу, в оловало ее радостью, не похожую на другие радости, смущало несказанною грустью. [...] Но мало-помалу рассеивались и погасали эти прежние мысли, в душе вырастало что-то новое, важное, в соответствии с тем, о чем говорили небеса. А небеса именно говорили, потому что всё, чем звучала степь [...], – все это подымалось к небу, преображало царствующее там безмолвие, оживляло холодную и загадочную немоту. Николаю случалось иногда заставить себя с лицом, мокрым от слез, с сердцем, прыгающим в груди от какой-то странной радости".

Следующий мотив "морского" комплекса связан с дном моря как образом смерти и ужаса, "берега гибели" или несостоявшегося (неиспользованного) рождения, в терминах "пренаталистов". Незадолго до смерти, после доводящих до предела терпения мучительных страданий, Тургенев писал: "Я был на дне моря и видел чудовища и сцепления безобразных организмов, которые никто еще не описывал, потому что никто не воскресал после таких спектаклей"²⁶. Но тот же мотив дна появляется и у раннего Тургенева, причем в исключительно унифицированной форме. В письме к Е.М. Феокистову от 26 февраля (9 марта) 1852 г., отвечая на сообщение о подробностях смерти Гоголя, Тургенев пишет: "Тяжело, Феокистов, тяжело, мрачно и душно... Мне, право, кажется, что какие-то темные волны без плеска сомкнулись над моей головой — и иду я на дно, застывая и немея"²⁷. Сходные чувства, сходными же словами описанные, испытывает Наталья Ласунская, прочитав прощальное письмо Рудина: "Она сидела не шевелясь; ей казалось, что какие-то темные волны без плеска сомкнулись над ее головой и она шла ко дну, застывая и немея" ("Рудин", гл. XI)²⁸. Упоминаемые Тургеневым чудовища и "сцепления безобразных организмов" принадлежат к числу нередких образов, рождающихся в кошмарных фантазмагорических переживаниях собственной покинутости, как бы похороненности на дне моря: *(Нет дня, чтобы душа не ныла, / Не изнывала б о былом, / Искала слов не находила, / И сохла, сохла с каждым днем, — // Как тот, кто жгучек тоскою / Томился по краю родном / И вдруг узнал бы, что волною / Он схоронен на дне морском,* — как сказано у Тютчева).

В "Докторе Фаустусе" Томаса Манна эта тема дана не только подробно и глубоко, но и включена в некий тайный мотивационный ряд, на который намекает Серенус Цейтблом, передавая рассказ своего друга Адриана Леверкюна о якобы имевшем место его путешествии в батисфере в глубь мирового Океана. Высоко ценя музыкальную пьесу "Весенний праздник", сочиненную Леверкюном на слова одноименной оды Клоппштока и его же известной песни о "Капле на ведре", Цейтблом "все же не понял тогда истинного душевного смысла этого произведения, его сокровеннейших целей, его страха, ищущего милости в хвале". Лишь позднее он увидел в этой пьесе "задабривающую, искупительную жертву Богу каковой и было оно, это произведение *attritio cordis*, созданное", как с дрожью предполагает Цейтблом, "под угрозой того самого, настаивавшего на своей реальности посетителя ("тот самый" о Леверкюновской записи диалога с ним). Но Цейтблом не сразу понял произведение своего друга и в ином смысле: ему не была до конца ясна та подописка, которая заставила композитора обратиться именно к этим стихам Клоппштока. Ведь хотя он знал об интересе Леверкюна к природе, к космосу, чем он, кстати, «напоминал своего отца, одержимого пытливым страстью "наблюдать *elementa*"», все-таки «к автору музыки "Весеннего праздника" никак не подходили слова поэта, заявившего, что он не намерен "ринуться в океан миров", а хочет лишь благоговейно витать на:

"капель на ведре", над землей. Композитор, во всяком случае, ринулся в то неизмеримое, которое пытается измерить астрофизика, не выходя, однако, при этом из круга чисел, мер и размерностей, не имеющих никакого отношения к человеческому уму и теряющихся в области теоретического, абстрактного и совершенно бесчувственного, чтобы не сказать – бессмысленного». «Впрочем, – как бы опоминается рассказчик, – должен отметить, что почином было все-таки витание над "каплей", которая, кстати, вполне заслуживает такого названия, потому что состоит преимущественно из морской воды, и которая, вкупе со всей вселенной, "создана тоже рукой Всемогущего", – что почином, стало быть, явилось осведомление о ней и ее сокровенных тайнах. О чудесах морских глубин, о сумасбродной жизни там, внизу, куда не проникает солнечный луч, Адриан рассказал мне в первую очередь».

Две вещи поразили Леверкюна в этом путешествии его души в морские глубины – переход от света через множества тончайших промежуточных состояний к полной тьме, которой, однако, предшествуют оттенки темноты²⁹, и те "неправдоподобные эксцентризмы, то ужасные, то смешные, которыми тешились здесь природа и жизнь", "эти формы и облики, весьма далекие от наземных и принадлежащие, казалось, другой планете" и бывшие результатом "потаенности, непрямого пребывания в вечном мраке". От описания этих "эксцентризмов жизни"³⁰, от "причудливой чужеродности жизни глубин" Леверкюн, вызывая сомнения, настороженность, сопротивление вплоть до неприятия у друга, естественно переходит к "чудовищностям" природно-космического, галактического, к его практической безразмерности, к прозрениям о пространстве жизни в виде огромного полого шара (ср. "сферическую" батисферу), за которыми отдаленно угадывается то расширение пространства жизни, где еще можно надеяться на спасение от тьмы безумия и гибели³¹.

Не перечисляя других примеров и оставляя в стороне дополнительные ассоциации, связанные с морским дном, здесь существенно обозначить более общую, "хранительную" функцию этого архетипического символа. Дно морское – некий огромный депозитарий, где размещено все и прежде всего жизни, прошлые и будущие, но и настоящие жизни могут войти, в отмеченных ситуациях, в соприкосновение с этой усыпальницей и "родимым" лоном одновременно. Но чтобы соприкоснуться с этим "донным" миром, бездной-гибелью (*Abgrund*) и основой-надеждой (*Grund*), нужно умереть прижизненно и возродиться из смерти, как это происходило с великими подвижниками прошлого – святыми, пророками, ясновидцами, героями и как это происходит вообще с великими поэтами, которые ради "новой" жизни спускались в преисподнюю и, обретя "воду жизни", не поддавались смерти. Не случайно образ морского дна нередко сочетается с образом х в о и, амбивалентным, как и образ морского дна. Хвоя – плод жизненной силы (ср. хвойные деревья – ель /новогодняя елка/, сосна, кедр, лиственница и т.п. – как реальные воплощения образа мирового дерева или дерева жизни), но и жало смерти, атрибут похорон, "опавшая" жизнь³². Морскому дну подобна и душа, впитывающая в себя все впечатления жизни и хранящая в себе самые дорогие из них. *Как затопляет камыши! В о л н е н ь е после шторма, Ушли на дно его*

души / Ее черты и формы, – пишет Пастернак в стихотворении "Разлука" (к нему еще предстоит вернуться далее), как бы возобновляя образ, мелькнувший ранее в его прозе: "Тупо, ломотно и тускло, как бы в состоянии вечного протрезвления, попадали элементы будничного существования в завязывавшуюся душу. Они опускались на дно, реальные, затверделые и холодные, как оловянные ложки. Там, на дне, это олово начинало плыть, сливаясь в комки, капающая навязчивыми идеями" ("Детство Люверс").

Отсюда – естественный переход к последнему из рассматриваемых здесь мотивов "морского" комплекса – мотиву берега моря. И здесь придется исходить как из некоего центра из пастернаковской образности, зафиксированной в романе и в стихах к роману ("Разлука") и внутренне связанной с одной и той же ситуацией расставания. После внезапного отъезда Лары ("Что я наделал? Что я наделал? Отдал, отрекся, уступил [...]"), когда сани в последний раз промелькнули на той стороне оврага, начинается прощальный плач, в котором уже присутствует образность, относимая в других случаях к морю и "морскому": "Прощай, Лара, до свидания на том свете, прощай краса моя, прощай радость моя, бездонная, неисчерпаемая, вечная". И вот они скрылись. "Больше я тебя никогда не увижу, никогда, никогда в жизни, больше никогда не увижу тебя". Это "морское" начало постепенно завладевает природой: "Пепельная мягкость пространства быстро погружалась в сиреневые сумерки, все более лиловевшие. Сих серую дымкой сливалась кружевная, рукописная тонкость берез на дороге, нежно прорисованных по бледно-розовому, точно вдруг обмельевшему небу. Душевное горе обостряло восприимчивость Юрия Андреевича"³³. И наконец, внутренний монолог Живаго – о ней, о себе, о долге памяти: «Но и вот еще как разговаривал он с собою. "Прелесть моя незабвенная! Пока тебя помнят вгибы локтей моих, пока еще ты на руках и губах моих, я побуду с тобой. Я выплачу слезы о тебе в чем-нибудь достойном, остающемся. Я запишу память о тебе в нежном, нежном, щемяще печальном изображении. Я останусь тут, пока этого не сделаю. А потом и сам уеду. Вот как я изображу тебя. Я положу черты твои на бумагу, как после страшной бури, взрывающей море до основания, ложатся на песок следы сильнейшей, дальше всего доплескивавшейся волны. Ломаной извилистой линией накидывает море пемзу, пробку, ракушки, водоросли, самое легкое и невесомое, что оно могло поднять со дна. Это бесконечно тянущаяся вдаль береговая граница самого высокого прибойя. Так прибило тебя бурей жизни ко мне, гордость моя. Так я изображу тебя"».

Стихотворение "Разлука" передоверено автором Юрию Живаго: оно и есть память по Ларе и соответственно своего рода парафраз приведенного выше прозаического фрагмента:

С порога смотрит человек, / Не узнавая дома. / Ее отъезд был как побег. / Везде следы разгрома.

Повсюду в комнате хаос. / Он меры разоренья / Не замечает из-за слез / И приступа мигрени.

*В ушах с утра какой-то шум / Он в памяти иль грезит? /
И почему ему на ум / Всё мысль о море лезет?*

*Когда сквозь иней на окне / Не видно света Божья, / Безвыходность
тоски вдвойне / С пустыней моря схожа.*

*Она была так дорога / Ему чертой любовью. / Как морю близки
берега / Всей линией прибоя.*

*Как затопляет камыши / Волненье после шторма, / Ушли на
дно его души / Ее черты и формы.*

*В года мытарств, во времена / Немыслимого быта / Она в о л н о й
судьбы со д н а / Была к нему при б и т а.*

*Среди препятствий без числа, / Опасности минуя, / В о л н а несла ее,
несла / И пригнала вплотную.*

И вот теперь ее отъезд [...]

*И, наколовшись об шитье / С невынутой иголкой, / Внезапно видит
всю ее / И плачет втихомолку.*

Отношение этих двух текстов – прозаического и стихотворного – двояко. С о д н о й стороны, они об одном и том же, и они едины как две версии описания одного и того же жизненного события, в этом отношении оба этих текста сходны друг с другом. С д р у г о й стороны, их функции в композиции книги существенно различны (текст и реальный комментарий к нему, мотивирующий появление этого текста; как бы приложение к роману, хотя и не уступающее ему по значению, и неотъемлемая часть самого романа; стихи и проза; результат и импульс и т.п.), и в определенном смысле оба текста находятся в отношении взаимодополнения. Вместе с тем "цельно-раздельная" структура этих двух текстов имеет еще одно назначение: она – о происхождении поэзии, о том, как и из чего возникают стихи – не вообще, когда-нибудь, где-нибудь, в историческом плане, а *здесь и сейчас*, как явление жизненного ряда, как высшее цветение жизни. К этой теме Пастернак обращается в романе не раз, хотя каждый раз она берется в новом аспекте, иногда с почти неуловимо тонкими отличиями. В анализируемом сейчас случае речь идет о том, к а к жизненный материал становится поэзией ("Wahrheit und Dichtung"), иначе говоря, с к а к и м опытом жизненных переживаний и впечатлений Юрий Живаго в д а н н о м случае сел за письменный стол³⁴. Но есть и другой, не менее важный аспект, несомненно связанный с этим, – о том соотношении сил, которое управляет творчеством, о первенствующей роли языка, о том, ч т ó говорит через поэта, который в таком состоянии ощущает себя только поводом и опорой для чего-то другого, большего, чем он (мотив сновидчества, ясновидения, пророчества в связи с "морским", по сути дела, относится сюда же, ибо через сновидца и пророка говорит "морское", та "колыхательно-колебательная" океаническая стихия, о которой писалось ранее)³⁵.

Мотив близости моря и его берегов, разумеется, широко и в разных версиях распространен в поэтических текстах. Линия прибоя отмечает г р а н и ц у , где эта близость реализует себя полнее всего. Конечно, берег ограничивает море, а море – сушу. Но граница актуализируется, верифицируется, подтверждается (с усилением) в пастернаковском случае

не пересекающим ее, границу, нарушающим ее движением, как это чаще всего отмечается³⁶, но совмещением максимального предела приближения моря (активное начало) с сушей, берегом (пассивное начало), как бы соединением их, слиянием. Такое состояние может мыслиться только как временное, поскольку оно достигается волнами, точнее – наиболее сильной и далеко набегающей волной. Но когда это состояние случается, берег оказывается с о б и р а ю щ и м локусом³⁷: волны прибоя устремляются к берегу как к некоему центру притяжения, и именно здесь достигается та высшая степень близости, которая становится образом прибитых друг к другу жизненной бурей, судьбой двух полюбивших друг друга людей. Близость-любовь их ставится в соответствие той близости-любви берега и моря, когда прибоя сильнее всего. Для Пастернака это соотношение не случайно, и следы его обнаруживаются и в других случаях, в частности и в романе ("И обещание ее близости [...] подкатит навстречу, как первая волна моря, к которому подбегаешь в темноте по песку берега", о Ларе и Живаго). Но эта близость, прекращается неизбежной разлукой, отбоем, отливом (*Колеблет, относит, толкает* – ср. выше). Но идеально именно состояние близости, и поэтому в центре всей образности – уподобление своей близости к любимой близости морских волн к берегу.

Этот центральный образ очень близок к тому, что отмечено в романе Гёльдерлина "Гиперион, или Отшельник в Греции" (1797–1799) и о чем уже вкратце писалось несколько ранее³⁸. Ср., с одной стороны: *Она была так дорога / Ему чертой любовью, / Как морю близки берега / Всей линией прибоя*, а с другой – "Wie die Woge des Ozeans das Gestade seliger Inseln, so umflutete mein ruheloses Herz den Frieden des himmlischen Mädchens" (в рус. пер. – "Мое мятежное сердце льнуло к спокойствию этой чудесной девушки, как волна океана к берегам блаженных островов"³⁹). Как ни велико это сходство, оно не только не исчерпывает сферы подобия, но, может быть, даже, будучи наиболее броским, по существу не является самым сильным аргументом. Последний же нужно усматривать в высокой степени вероятности знакомства Пастернака с гёльдерлиновским романом, которое могло отозваться в соответствующих местах "Доктора Живаго". Впрочем, это не противоречило бы и предположению о спонтанном проявлении "морского" комплекса, при котором относительно поверхностные сходства фиксируются сознанием, а наиболее глубокие остаются (соответственно обнаруживают себя) для писателя на подсознательном уровне. Поэтому главным аргументом помимо интертекстуальных – вольных или невольных – переключек нужно считать общие "ситуационные" рамки, в которые включены в обоих романах названные фрагменты, и весьма значительное сходство в самом колорите описываемых обоими писателями ситуаций. Прежде всего приведенные выше слова Гипериона из его письма к Беллармину помещаются в контексте недавней утраты любимой, быть вместе с которой для Гипериона означало приобщение к бессмертию: "Sie war mein Lethe, diese Seele, mein heiliger Lethe, woraus ich die Vergessenheit des Daseins trank, daß ich vor ihr stand, wie ein Unsterblicher" (202)⁴⁰. Их любовь, как и любовь Живаго и Лары,

не была из неизбежности, но из доверия их природе и желания самой природы. "Я доверяюсь в этом природе ("Ich vertraue [...] hierinnen der Natur"). Вечная красота природы не потерпит изъяна, [...] но без того, что есть лучшего в нас, без нас обойтись не может ("aber unser Bestes, uns, uns kann sie nicht entbehren"), особенно без тебя. [...] Но природа станет уцербной, перестанет быть божественной и совершенной, если когда-нибудь тебя утратит"⁴¹ при «Они (Живаго и Лара. – В.Т.) любили друг друга не из неизбежности, не "опаленные страстью" [...]. Они любили друг друга потому, что так хотели все кругом: земля под ними, небо над их головами, облака и деревья. Их любовь нравилась окружающим еще, может быть, больше, чем им самим»⁴². Но свободная, не из неизбежности любовь⁴³ сталкивается в обоих сопоставляемых случаях с несвободой и неизбежностью внешних обстоятельств. "Ты все-таки предоставляешь государству слишком большую власть, – говорит Гиперион своему приятелю. – Оно не вправе требовать того, к чему не в силах принудить. Но то, что достигается любовью и духовным воздействием, нельзя вынудить. Так пусть государство к этому не прикасается. [...] Государство всегда оттого и становилось адом, что человек хотел сделать его для себя раем. Государство – жесткая скорлупа, облегающая зерно жизни и только". Не раз сходные мысли и в сходном контексте повторяются и в романе Пастернака, даже в прощальных словах Лары о "мелких мировых дрязгах вроде переделки земного шара"⁴⁴.

Обращает на себя внимание то обстоятельство, что в том же письме Гипериона, где речь идет о "die Woge des Ozeans", омывающей берега, морская образность особенно сгущена. Ср. особенно мотив мути, поднятой со дна и осевшей ("wenn unsre Hefe gesunken sei..."), подобно пемзе, пробке, ракушкам и водорослям, поднятым волной со дна и как бы положенным ею в виде ломаной извилистой линии прибоя в пастернаковском образе; мотив ряби на воде от прикосновения неба или мотив души, подобной рыбе, выброшенной из ее стихии на песчаный берег⁴⁵, – и все это в контексте переживаний души, полной кровоточащих воспоминаний ("voll blutender Erinnerung"). Но мотивы моря проходят через весь роман Гёльдерлина, ср. особенно отмеченные и часто воспроизводимые мотивы смотрения на море вниз и вдаль с горы, высокого берега, прилива (прибоя) и отлива, морских волн, валов, переживания чувства слияния со всем, растворения во всем, ощущения божественного, райского именно при смотрении на "святое море" ("ins heilige Meer", 286)⁴⁶.

Уже эти сходения, параллели, возможно, реминисценции образов, поэтических ходов, общего колорита отсылают к теме знакомства Пастернака с романом Гёльдерлина и дальнейших поисков следов этого знакомства у русского писателя. Две "к у л ь т у р н ы е" реалии, видимо, подтверждают положительным образом эту возможность. В тяжелейшие минуты жизни, пережив тотальное крушение надежд, Гиперион рассматривает вариант добровольного ухода из жизни и составляет даже автоэпитафию. Оказавшись у Этны, он поднимается на вершину вулкана и вспоминает "великого сицилийца", который бросился в жерло вулкана. И это не просто воспоминание, но примеривание к себе судьбы Эмпедокла⁴⁷, тема которого была одной из жизненных тем самого

Гёльдерлина и ключевой в его творчестве (ср. драматические опыты "Смерть Эмпедокла", "Эмпедокл на Этне", стихотворение "Эмпедокл" с характерной концовкой – *Und folgen möcht' ich in die Tiefe, / Hielte die Leibe mich nicht, dem Helden*). Л.С. Флейшман поставил в связь с гёльдерлиновской темой Эмпедокла два места у Пастернака – в стихотворении "Смерть поэта" строки *Ты в них врезался тем заметней, / Что их одним прыжком достиг. / Твой выстрел был подобен Этне / В предгорье трусов и трусих*, где "смежность" прыжка и Этны, видимо, отсылает именно к Эмпедоклу, и в истолковании самоубийства как "второго рождения" в "Охранной грамоте"⁴⁸. То, что Гёльдерлин в 20-е годы был любимым поэтом Цветаевой, делившейся в эти годы своими литературными пристрастиями и увлечениями с Пастернаком, делает еще более вероятным предположение, что в этот период Гёльдерлин мог попасть в сферу внимания Пастернака, хотя, конечно, интерес к немецкому писателю мог быть и более ранним и вполне независимым от посредников.

Вторая из "культурных реалий", которая может связывать Пастернака с Гёльдерлином (хотя бы вторично), – образ Диотимы в стихотворении "Лето" (1930) с отсылкой к первоисточнику: [...] *и поняли мы, / Что мы на пиру в вековом прототипе – / На пиру Платона во время чумы. // Откуда же эта печаль, Диотима? / Каким увереньям прервать забытьё?..* Тем не менее не исключено, что именно "вековой прототип", предполагающий воспроизведение его в определенных ситуациях в веках – и некогда во времена Платона, и сейчас в Ирпени, – дает основания думать, что в этой череде мог напомнить о себе и через Гёльдерлина, для которого Диотима стала тем образом, который замкнул на себе жизненный (любовь к Сюзетте Гонтар, называемой этим именем) и творческий ряды. Идеальный женский образ любимой женщины Гипериона и адресат целого ряда философско-лирических стихотворений⁴⁹, Диотима – в отличие от платоновского "Пира"⁵⁰ – была введена в совсем новый контекст – любви-близости, напоминающей связь моря с берегом, и трагического расставания-утраты (ср. *Sprung* как 'разрыв, трещина' [ср. цикл "Разрыв" 1–9 у Пастернака, 1918, кстати с отчетливыми немецкими культурными ассоциациями – Себастьян Бах, Вертер]), того удара, который расторгает единство и связь суши-опоры (*Grund*) и неумолимо влечет к морю-бездне (*Abgrund*), лишая берег его функции соединителя, примирителя, спасителя. Распад этого единства и утрата "собирающей" функции ставит человека перед лицом гибели⁵¹.

Поэтическая образность морского берега, соответственно через него – моря и его берега, нередко идет рука об руку с метафорическим стилем больших мыслителей, прежде всего с архетипической символикой на службе экзистенциальной интуиции. О встречах Тиллиха с морем и переживании им чувства пограничности между конечным и бесконечным, самотождества основы и бездны говорилось уже ранее. Здесь уместно напомнить и о гейдеггеровском концепте "побережья" в рамках связи пространства с категорией "первофеноменов", при восприятии которых, как знал уже Гете, возникает чувство неопределенности, неуверенности, смятения, ужаса. "То, что изначально разворачивает берег в береговую

линию и нанизывает на себя его многообразную совокупность, – пишет Гейдеггер, отчасти продолжая и развивая гёльдерлиновские опыты⁵², – есть собирающее начало, которое мы называем бережем⁵³. Оттого так страшна и катастрофична утрата этого начала, спасительного берега жизни среди неустойчивого чреватого опасностями моря. Любовь – то же собирающее начало жизни, открывающее путь к "второму рождению". Поэтическая образность на разных уровнях сознания фиксирует этот изоморфизм взаимной тяги двух любящих – и моря и берега. Осмысление архетипа моря через раскрытие его метафоричности дает возможность выражения этим архетипическим образом личных ситуаций, причем – в определенном отношении – как бы в обход культуры, на почве психофизиологического субстрата. Аналогии же пренатальных состояний ("океаническое" колыхание от овуляции до оплодотворения и оплодотворение как удар, знаменующий достижение берега и обретение основы как результат предыдущего переживания безосновной бездны) не только раскрывают этиологию всего этого комплекса, как он обнаруживает себя и в сфере культуры, но и задают всему этому комплексу новое измерение, а в значительной степени и новую, более высокую цену его показаниям, до того нередко трактовавшимся как избыточные клише.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ В известной степени именно с этим связан поворот в литературоведении к психологическим реалиям, сопровождающим творение, к экзистенциальной проблематике, наконец, к внутренней биографии художника, разделяющей с творимым им текстом общие комплексы.

² Jung C.G. *Gestaltungen des Unbewußten*. Zürich, 1950. S. 32 ff.

³ Из русской поэзии XIX в. в этой связи следует особо выделить тютчевские тексты. Они позволяют реконструировать совокупность пристрастий, притяжений, отталкиваний, антипатий, даже фобий Тютчева, что отчасти может быть подтверждено или проконтролировано воспоминаниями людей, знавших Тютчева. В этом отношении тютчевские тексты обладают высокой степенью диагностичности в отношении их (и их автора) "психофизиологического" субстрата, самого характера отношений (степени аккомодации) между конкретной жизнью и миром, в котором эта жизнь осуществляет себя. Тютчева томит, удручает, вызывает уныние, тоску, изнеможение, раздражение, некую безразличность и другие отрицательные эмоции – вплоть до желания самоуничтожения (*Дай вкусить уничтоженья*) – аморфность или вообще слабая структурированность пространства, недостаток организующего начала в нем – необъятность, однообразие, пустота или слабая наполненность его, голость, вялость, медлительность, ленивость, атмосфера полусонности, "дымности", туманности, размывающая жесткие очертания и провоцирующая смешение яви и сна, реальности и иллюзорности и как следствие всего этого "отрицательное" изменение психофизиологического состояния. Таким же негативным фактором оказывается з н о й как неопределенное иррационально-хаотическое начало, нарушающее космическую гармонию. И, напротив, "положительны", в частности, прежде всего на уровне телесно-душевных ощущений и переживаний, эмоции, связанные с четкой организацией пространства, жесткостью и ясностью граней, контрастностью, многоцветностью, яркостью, блеском, энергичным движением, ритмизованностью и гармонизованностью. Свежесть, прохлада, влага, роса, дождь, гроза – живительные начала, противоположные зною. Несколько примеров, назначение которых исключительно напоминательное: *Грустный вид и грустный час – [...] / Месяц встал – и из тумана / Осветил безлюдный край... / Родной ландшафт... Под дымчатым навесом [...] / Синет*

даль – с ее угрюмым лесом, / Окутанным осенней мглой... / Все голо так – и пусто-необъятно / В однообразии немом... / Местами лишь просвечивают пятна / Стоячих вод, покрытым первым льдом. / Ни звуков здесь, ни красок, ни движенья – / Жизнь отошла – и, покорясь судьбе, / В каком-то забытии изнеможенья, / Здесь человек лишь снится сам себе...; – Так грустно тьмится жизнь моя / И с каждым днем уходит дымом; / Так постепенно гасну я / В однообразии нестерпимом...; – Вокруг меня все было так уныло... / Бесцветный грунт небес, песчаная земля – / Все на душу раздумье наводило; – Здесь, где так вяло свод небесный / На землю тощую глядит; – / Здесь, погружившись в сон железный, / Усталая природа спит... / Лишь кой-где бледные березы, / Кустарник мелкий, мох седой, / Как лихорадочные грезы, / Смущают мертвенный покой; – Ночное небо так угрюмо, / Заволокло со всех сторон. / То не угроза и не дума, / То вялый, безотрадный сон...; – Тени сизые смешались, / Цвет поблекнул, звук уснул – / Жизнь, движенье разрешились / В сумрак зыбкий, в дальний гул... / Час тоски невыразимой!.. / Всё во мне, и я во всем!.. / Сумрак тихий, сумрак сонный, [...] / Дай вкусить уничтоженья, / С миром дремлющим смешай; – ...Смотрю и я, как бы живой, / На эти дремлющие воды. / Нет искр в небесной синеве, / Все стихло в бледном обаянии, [...] / Во сне ль все это снится мне, / Или гляжу я в самом деле / [...] / ?; – Лениво дышит полдень мгlistый; / Лениво катится река; [...] / Лениво тают облака. / И всю природу, как туман, / Дремота жаркая объемлет...; – Пошли, Господь, свою отраду / Тому, кто в летний жар и зной, / Как бедный нищий, мимо саду / Бредет по жаркой мостовой; / Кто смотрит вскозь через ограду / На тень деревьев, злак долин, / На недоступную прохладу / Роскошных, светлых луговин. / Не для него гостеприимной / Деревья сенью разрослись, / Не для него как облак дымный / Фонтан на воздухе поник...; – О, этот юг! о, эта Ницца!.. / О, как их блеск меня тревожит!..; – Как неожиданно и ярко / По влажной неба синеве, [...] / О, в этом радужном виденье / Какая нега для очей!..; – Как хорошо ты, о море ночное, – / Здесь лучезарно, там сизо-темно... / На бесконечном, на вольном просторе / Блеск и движенье, грохот и гром [...] / Волны несутся, гремя и сверкая, / Чуткие звезды глядят с высоты... и т.п.

Из поэтов XX в. "психофизиологический" субстрат особенно ощутим у Мандельштама. Тело как главная данность и реальнейшая (realissima) из реальностей (Дано мне тело – что мне делать с ним, / Таким единым и таким моим?); радость тихая дышать и жить, но и затрудненное дыхание, задыхание граненым, мертвым, смертным воздухом, которым столько дышат, сколько его пьют, едят; шелестящая лихорадка, известковый слой крови, чей шорох слышен; сложное сочетание ощущений тяжести и нежности, тягучести, длительности; чувство холода – от холодка, щекочущего темя, до летейской стужи; прислушивание к вечности и осознание млечности слабых звезд; чувство присутствия бездны, от которой не спасет даже музыка; океаническое чувство качания, отсылающее к детству и еще глубже, за это детство, и вспоминаемое в туманном бреду; память-воспоминание, уводящая в те же глубины, и собственная тяга – тела и души – к праистокам (ср. мотив возвращения: И, слово, в музыку вернись; Вернись в смесительное лоно; Слепая ласточка в чертог теней вернется; О, если бы вернуть и зрячих пальцев стыд и т.п.) или к провалу сильнее наших сил, к слепоте, глухоте, немоте ("Ламарк") и т.п. – все это не только и не столько о том, что вне поэта, сколько о нем самом, о его физическом теле, об ощущениях этого тела, о памяти его чувств и о странствиях во времени и пространстве души поэта.

Из прозаиков Андрей Белый и Платонов "психофизиологичны" по преимуществу, и полем проявления, обнаружения этой "психофизиологичности" выступает прежде всего отношение к пространству на разных уровнях его восприятия человеком. Впрочем, нельзя забывать и мандельштамовскую прозу, воспоминание, близкое к творчеству, ср.: «Петербург в "Шуме времени", увиденный сияющими глазами пятилетнего ребенка» (см.: Анна Ахматова. Мандельштам (Листки из дневника). – Сочинения, Мюнхен, 1968. Т. 2. С. 166). Об этом см. в другом месте.

⁴См.: Сиверцев М.А. Типология культуры Пауля Тиллиха (рукопись). Ср. там же: "Так, он находил переживание большого города чрезвычайно близким переживанию моря. Это в известной степени объясняет, почему в отличие от большинства экзистенциалистских мыслителей Тиллих подходит конструктивно и позитивно к процессу урбанизации". Нужно сказать, что море действительно нередко выступает метафорой города – городское море, море света (огней), море домов, человеческое море и т.п.; шум города имеет свое клишированное уподобление – шум моря. Вероятно, "морской" комплекс латентно присутствует и в последних строках романа Пастернака, где два друга сидят "где-то высоко у

раскрытого окна над необозримо вечернею Москвою", перелистывают тетрадь стихов Юрия Живаго и предаются размышлениям. "И Москва внизу и вдали, родной город автора и половины того, что с ним случилось, Москва казалась им сейчас не местом этих происшествий, но главною героиней длинной повести. [...] Состарившимся друзьям у окна казалось, что эта свобода души пришла, что именно в этот вечер будущее расположилось ощутимо внизу на улицах, что сами они вступили в это будущее и отныне в нем находятся. Счастливое, умиленное спокойствие за этот святой город [...] проникало их и охватывало неслышную музыкой счастья, разлившейся далеко кругом". Не только и не столько безмерность находящегося "внизу и вдали" и как бы далее не дифференцируемого города отсылает к морю, сколько обретаемое при созерцании города-моря чувство свободы, достигаемое "счастливым, умиленным спокойствием" и, конечно, та "бездвременность" или, напротив, смещение всех времен, легкая достижимость будущего, которые равно тяготеют к описаниям и моря и города: *В окно ж из комнат в этом доме / Не видно ни с каких сторон / Следов знакомой жизни, кроме / Воды и неба вне времен* ("Морской штиль", 1923).

О "переживании" моря в контрасте с городом и/или на фоне города, объединенных друг с другом в образе морского порта, писал и Валери в своем эссе "Взгляд на море" (1930): "Никакие волнующие ландшафты, ни пейзажи альпийские, ни лесные, ни грандиозность дикой природы, ни сказочные сады – не стоят, на мой взгляд, того, что открывается нам с террасы, господствующей над портом. Глаз обзревает море, город, контраст их и все, что содержит, что вбирает в себя и из себя выпускает, во всякую пору дня, ломаное кольцо дамб и молв [...] От горизонта до четкой линии возведенного побережья, от прозрачных гор на дальнем берегу до скромных вышек semaфоров и маяков – глаз обнимает разом человеческое и нечеловеческое. Не здесь ли происходит самый рубеж, где с вечно дикой стихией, с первозданной физической природой, с неизменной первобытной явью и девственной реальностью встречаются творения рук человеческих, преображенная земля, вписанные симметрии, расставленные, возведенные массы, переключенная, обузданная энергия и вся машина усиления, коего очевидный закон есть целенаправленность, расчетливость, сообразность, предвидение, надежда?" Море и человек, его воздействие на человека занимают Валери более всего другого. Прежде всего он обозначает то в море и сродном ему небе, что не может не оказаться если не понятным, то почувствованным человеком. "Небо и Море – стихии, неотделимые от широчайшего взгляда: наиболее простые, наиболее свободные с виду, наиболее изменчивые в целостной протяженности своего исполынского единства и вместе с тем наиболее однообразные, наиболее явственно понуждаемые чередовать все те же состояния безмятежности и тревоги, возмущенья и ясности. В минуты праздности на берегу моря – ежели мы пытаемся разобрать, что навевает нам его близость, когда на губах у нас соль, а в уши струится ропот или плещут раскаты волн и мы ищем ответа на это неодолимейшее присутствие, – мы находим в себе проблески мыслей, обрывки поэм, призраки действий, упования, угрозы, целый хаос попользований и образов, вызываемых и несомых этой чудовищностью, которая то извергает себя, то в себе укрывается и которая глядя своей зовет и своими пучинами устрашает – дерзновение. Вот почему нет такой не одушевленной вещи, которая олицетворялась бы более щедро и более естественно, нежели море". Оно описывается почти так же, как и человек – печальное, мирное, ласковое, но и своевольное, капризное, коварное, свирепое, безумное. Отчасти в этом и нужно искать причину привязки моря к "женскому" комплексу: "Мысль о неверном и чудовищно своенравном характере, [...] какой мы подчас приписываем женщине, легко напрашивается у всякого, кто общается с морем".

В основе этого соотнесения "морского" с "женским", каждое из которых воплощает таящуюся в себе потенцияльность, двойственность сознательного и бессознательного, дискретного и непрерывного, необходимого и случайного, порядка и хаоса, лежит возможность творчества, и творимое им – жизнь. "Что касается меня, – пишет Валери, – всю эту зачарованность морем я объясняю себе одним: тем, что оно неизменно являет моему взору возможное [...]. Порою оно предстает предо мной в некоем универсальном образе: любая волна видится мне отдельной целостной жизнью [...]. Кто способен избежать магнетизма полной жизни инерции водной громады?" Это изобилие и буйство жизни в недрах океана, "эта фантазмагорическая производительность жизни, это нагромождение органической материи" подводят автора к главной догадке о море-лоне: "Море таинственно связано с жизнью. Если жизнь происхождения морского, как то хочется думать столь многим, можно вообразить, что в своей изначальной среде она предстает неизмеримо более могущественной, более разнообразной, более избыточной и более

плодовитой, нежели проявляет себя на суше [...] среди бесформенных вод держатся или проносятся невообразимые сонмы существ, подчас более скученных, нежели то бывает в толпе или на перекрестке ст о л и ц ы. Ничто так не связывается с представлением о действительной и исконной природе жизни, как зрелище стаи рыб. Быть может, надлежало бы, дабы лучше выразить мое чувство, написать это слово в единственном числе, – отожествляя этих животных с неким *веществом*, каковое состоит, разумеется, из отдельных организованных единиц, но чья целостность проявляет себя как своего рода субстанция, обусловленная чрезвычайно простыми внешними обстоятельствами и законами. [...] В море мы видим, что безудержное размножение кишачих в нем тварей с успехом уравнивается взаимным их истреблением. [...] С м е р т ь в таком случае предстает органическим условием ж и з н и [...]: она не враждует с жизнью, но служит ей. Жизнь, *чтобы жить*, должна втягивать в свою орбиту, *выдыхать* столько-то организмов в день, *выдыхать* столько-то других [...]. Жизнь, таким образом, не любит чрезмерной живучести". См.: Валери П. Об искусстве. М., 1976. С. 341–350; ср. в его "Тетрадах": "Смерть прерывает цикл, но не уничтожает его, ибо она признак жизни". Смерть предстает той "зрелостью, в которой все существо исчерпывает себя и поглощается" (Cahiers. Т. 23. Р. 74). Ср. также "Le cimetière marin".

⁵В рукописном варианте 1956 г. 2-й стих – *Пустынна степная равнина*, а стихи 1–2 третьей строфы – *Неловко нетронутой степью брести, / Как против морского теченья*. "Морские" мотивы есть и в ряде других мест "степного" цикла, ср.: "Мучкап", "Попытка душу различить", "Возвращение". Несколько иначе, но еще более концентрированно "морская" тема разыгрывается в "Теме с вариациями"; ср. также "Отпльгье", "Морской штиль", "Морской мятеж", "Лейтенант Шмидт", "Второе рождение" ("Волны", "Растет и крепнет ветра натиск") и др.

⁶Ср.: *Передо мною волны моря. / Их много. Их немислим счет. / Их тьма. Они шумят в миноре. / Прибой, как вафли, их печет. // [...] // Их тьма, им нет числа и сеты, / Их смысл досель еще не полн, / Но всё их сменою одето, / Как пенье моря пеной волн* ("Волны").

⁷Смерть как поглощение морем, умирание как унесение морскими волнами – из числа хорошо известных архетипов. Это плавно укачивающее тихое, бесшумное и непрерывное движение одной волны получает свой полный смысл на фоне иного движения – множественного, многофазового и, следовательно, дискретного, более четко выраженного, даже резкого, шумного, бьющего, толкающего, "берегонаправленного" (прибой), не раз описанного Тютчевым. Ср.: *Как океан объемлет шар земной, / Земная жизнь кругом объята снами; / Настанет ночь – и звучными волнами / Стихию бьет о берег свой. // То злас ее: он нудит нас и просит... / Уж в пристани волшебный ожил челн; / Прилив растет и быстро нас уносит / В неизмеримость темных волн. // Небесный свод, горящий славой звездной, / Таинственно глядит из глубины, – И мы плывем, пылающе безднот / Со всех сторон окружены. Или: И бунтует и клопочет, / Хлещет, свищет и рвет, / И до звезд допрыгнуть хочет, / До незыблемых высот. / Волн неистовых прибоем / Бесперывно вал морской, / С ревом, свистом, визгом, воем, / Бьет в утес береговой, – [...] И, озлобленные боем, / Как на приступ роковой, / Снова волны лезут с воем / На гранит громадный твой, или же: Ты, волна моя морская, / Своенравная волна [...] / Ты на солнце ли смеешься, / Отражая неба свод, / Иль мятежишься ты и бьешься / В одичалой бездне вод... и т.п.*

⁸Ср.: "unbegründete Unbefriedigung am Dasein", с которым сопоставляют экзистенциалистскую категорию "тошноты" (ср. *nausée* у Сартра). И эта образность снова отсылает к "морскому" комплексу – физическому переживанию моря в его колыбельно-колебательном движении (ср. морскую болезнь, вызывающую тошноту). Ср. у Пастернака в рамках "морской" темы: *Где ворвись от утеса подброшен / Фонтан, и кого-то позвать / Срываюся гребни, но – то шно / И страшно, и – рвется фосфат* (к страшно ср. *Angst*, страх-тоска, страх-томление, связанный с безотчетностью, немотивированностью, в терминологии экзистенциализма) или *Там мрело море. Берега / Гремели, осыпался гравий. / То шно и лог гребни изрыгать, / Барашки грязные играли*.

⁹Связь сна, сновидений с морем так же хорошо засвидетельствована, как и связь смерти с морем (ср. древнеиндийского бога смерти Варуну, равно связанного с морем, мировым Океаном как рамкой Вселенной, и насылающего сновидения, о чем свидетельствуют многочисленные ведийские тексты, ср. "страшное во сне" – *svāpṛe bhayām* – в гимне к

Варуне. RV II, 28, 10; о "дурных" снах ср. также I, 120, 12; V, 82, 4; VIII, 47, 14–18; X, 36, 4; 37, 4, наконец, X, 164, 5, в заговоре против дурных снов: "Сон, ставший явью, злое намерение [*jāgratsvapnāḥ samkalpāḥ pāpā*] да достигнет того, кого мы ненавидим! да достигнет того, кто нас ненавидит!" / или сновидение Даниэля: "...видел я в ночном видѣнии и моем... И четыре больших зверя вышли из моря ..." 7, 1–8). Тот же "соединенный" мотив в стихотворении Тютчева "Сон на море": *И море и буря качала и наш челн; / Я сонный был предан всей прихоти волн. / Два беспредельности были во мне, / И мной своевольно играли оне / [...]. / Я в хаосе звуков лежал оглушен, / Но над хаосом звуков носился мой сон. / Болезненно-яркий, волшебство-немой, / Он веля легко над гремящею тьмой. / В лучах огневицы развил он свой мир: / Земля зеленела, светился эфир, / [...]. / По высям творенья как Бог я шагал, / И мир подо мною недвижимый сиял... [...]. / И в тихую область видений и снов / Врывалась пена ревущих валов (ср.: Как океан объемлет шар земной, / Земная жизнь кругом объята снами и ... – откуда имплицитно соотносится океан и снов по принципу "обниманья" /но не "объемлемости"/; Варуна, мировой океан, так же объемлет землю и так же "обнимает" ее снами, насылая их на людей). Но и сам сон сродни морю, и потому море определяет тематически и "настроенчески" целый класс снов. Ср. в "Тяжелых снах" Сологуба: "Он заснул беспокойным, прерывистым сном. Тоскливые сновидения всю ночь мучили его. Один сон остался в его памяти. Он видел себя на берегу моря. Белоголовые, косматые волны наступают на берег, прямо на Логина, но он должен идти вперед, туда, за море. В его руке прочный щит, стальной, тяжелый. Он отодвигает волны щитом. Он идет по открывшимся камням дна, влажным камням, в промежутках между которыми копошатся безобразные слизняки. За щитом злятся и бурлят волны, – но Логин горд своим торжеством. Вдруг чувствует он, что руки его ослабли. Напрасно он напрягает все свои силы [...] – щит колеблется... быстро наклоняется... падает... Волны с победным смехом мчатся на него и поглощают его. Ему кажется, что он задыхается. Он проснулся. Гудели колокола церквей". Этот сон – отклик на только что пережитое. Ночью Логин возвращается домой по высокому пустынному берегу реки. "В воздухе были разлиты теплые и влажные благоуханья [...]. Издали доносился шум и плеск струй у мельничной запруды [...]. В безоблачно-светлом синем море небес сверкали архипелаги звезд. Ночной полумрак сгущался вдали и ложился мечтательными очертаниями, а туман за рекою окутывал нижнюю часть рощи [...]. Логин заметил, что зашел далеко. Осмотрелся и сообразил, что стоит у сада Кульчицкой [...] прислонился спиной к забору и глядел на зыбкий туман. Что-то жуткое происходило в сознании. Казалось, что тишина имеет голос, и этот голос звучит и вне его, и в нем самом, понятный, но неперекладываемый на слова. Душа внимала этому голосу, и растворялась и утопала в бесконечности. Это ощущение овладело уже не первый раз Логиним. Были в жизни проникновенные мииуты, когда казались легко разрешимыми вопросы бытия, такие грозные, так мучительно непонятные в другое время. Он сознавал себя воистину слившимся с миром, который перестал быть внешним, – и минута была полна, как вечность. И все в этом мире, теснясь в его душу, сливалось и примирялось в единстве, которое показалось бы нелепым в другое время: звуки принимали окраску, запахи – телесные очертания, и образы звучали и благоухали [...]. Это было безумие, радужное, острое и звонкое, – и душе сладко было раставорять и разрушаться в его необузданном потоке". Это состояние было нарушено звуками шагов, шорохом платья, тихим говором: "шли и говорили двое" – Клавдия, к которой Логин был неравнодушен, и Палтусов. "Мечта влагала в эти звуки свой смысл, сладкий и томный. Логину не хотелось уходить. Страстный женский голос [...] говорил: – Влечет меня к тебе любовь, и сердце полно радостью, сладко, как печаль [...]. Смелые желания зажимаются во мне, – отчего же так бессильна воля? – Дорогая, – отвечал другой голос, – от ужасов жизни одно спасение – наша любовь. Слышишь – смеются звезды. Видишь – бьются голубые волны о серебряные звезды. Волны – моя душа, звезды – твои очи".*

¹⁰В чеховской "Степи", строго говоря, нет сравнений степи с морем, если не считать одного и притом косвенного случая, когда то и другое оказываются соотносенными друг с другом через небо ("А взглянешь на бледно-зеленое, усыпанное звездами небо, на котором ни облачка, ни пятна, и поймешь, почему теплый воздух недвижим, почему природа настороже и боится шевельнуться: ей жутко и жаль потерять хоть одно мгновение жизни. О необъятной глубине и безграничности неба можно судить только на море, да в степи ночью, когда светит луна. Оно страшно, красиво и ласково, глядит

томно и манит к себе, а от ласки его кружится голова"). Глядение на небо (как и на море) меняет направление мыслей, собирающихся вокруг одной ведущей идеи – собственного одиночества-малости, затерянности в беспредельном вселенском пространстве, осознания сути жизни как ужаса и отчаяния: "Егорушка лежал на спине и, заложив руки под голову, глядел вверх на небо. Он видел, как зажглась вечерняя заря, как потом она угасала; [...] Видел Егорушка, как мало-помалу темнело небо и опускалась на землю мгла, как засветились одна за другой звезды. Когда долго, не отрывая глаз, смотришь на глубокое небо, то почему-то мысли и душа сливаются в сознание одиночества. Начинаешь чувствовать себя непоправимо одиноким, и все то, что считал раньше близким и родным, становится бесконечно далеким и не имеющим цены. Звезды, глядящие с неба уже тысячи лет, само непонятное небо и мгла, равнодушные к короткой жизни человека, когда останешься с ними с глазу на глаз и стараешься постичь их смысл, гнетут душу своим молчанием, приходит на мысль то одиночество, которое ждет каждого из нас в могиле, и сущность жизни представляется отчаянной, ужасной..." Эти мысли и чувства, более того, вся совокупность ментальных, психических и физиологических состояний при созерцании ночного неба в степи сродни "морским" чувствам и мыслям. Поэтому было бы ошибкой не видеть и в этих описаниях степи транспонированного "морского" комплекса. Но реализуется он не прямо или через лобовые "морские" сравнения, уподобления, метафоры, а через те общие признаки, которые равно характеризуют и степь и море и, следовательно, предполагают снятие (или, точнее, несущественность в данном случае) оппозиции сушь (земля)–влага (море). Основная характеристика того и другого – "континуализация" пространства через слияние, смешение того, что в нем находится, через вовлечение в некое общее движение – видимое, слышимое, иногда осязаемое. Общий эффект этого движения – мелькание, мельтешение, кружение, размахивание, качание, убаюкивание – "[...] треск, подвсвистыванье, цапапанье, степные басы, тенора и дисканты – все мешается и непрерывный, монотонный гул, под который хорошо вспоминать и грустить. Однообразная трескотня убаюкивает, как колыбельная песня; едешь и чувствуешь, что засыпаешь [...]". Сквозь мглу видно все, но трудно разобрать цвет и очертания предметов. Все представляется не тем, что оно есть [...]". Не случайно, что слова *смешение, слияние, туман, мгла* и под. принадлежат к числу наиболее употребительных и характерных примет не только моря, но и степи. Ср. в "Степи": "Загорелые холмы, буро-зеленые, вдали лиловые, со своими покойными, как тени, тонами, равнина с туманной далью и опрокинутое над ними небо [...] представлялись теперь бесконечными, оцеленевшими от тоски..."; "Вдруг в стоячем воздухе что-то порвалось, сильно рванул ветер и с шумом, со свистом закружилось по степи. Тотчас же трава и прошлогодний бурьян подняли ропот, на дороге спирально закружилась пыль, побежала по степи и, увлекая за собой солому, стрекоз и перья, черным, вертящимся столбом поднялась к небу и затуманила солнце [...]"; "Его сонный мозг совсем отказался от обыкновенных мыслей, туманил ся и удерживал одни только сказочные, фантастические образы [...] (отуманивание мозга, мыслей соответственно этому же процессу в атмосфере); "Широкие тени ходят по равнине, как облака по небу, а в непонятной дали, если долго всматриваться в нее, высветя и громоздятся друг на друга туманные, причудливые образы... Немножко жутко"; "[...] синела река, а за нею туманила сь даль"; "Сквозь мглу видно все" (и по соседству – "Мглы как небывало"); "Даль была видна, как и днем, но уж ее нежная лиловая окраска, затушеванная вечерней мглой, пропала, и вся степь пряталась во мгле [...]"; "[...] само непонятное небо и мгла [...] гнетут душу своим молчанием" и т.п.

Сходные "морские" ассоциации присутствуют и в экспозиции гоголевской "Сорочинской ярмарки", в описании малороссийского дня, отчасти "космизированного" пейзажа: "Как упоителен, как роскошен летний день в Малороссии! Как томительно жарки те часы, когда полдень блещет в тишине и зное и голубой неизмеримый океан, сладострастным куполом нагнувшийся над землею, кажется, заснул, весь потонувши в неге, обнимая и сжимая прекрасную в воздушных объятиях своих! На нем ни облака. В поле ни речи. Все как будто умерло; вверху только, в небесной глубине, дрожит жаворонок [...] или звонкий голос перепела отдается в степи. Лениво и бездумно, будто гуляющие без цели, стоят подоблачные дубы, и ослепительные удары солнечных лучей зажигают целые живописные массы листьев, нахидывая на ударе темноту, как ночь, тень, по которой только при сильном ветре прыщут золотом. [...] Серые стога сена и золотые снопы хлеба станом располагаются в поле и кочуют по его неизмеримости [...]"

как полно сладострастия и неги малороссийское лето!" Симметрично этому мажорному описанию текст завершается отрывком совсем иной тональности, где, однако, тоже обнаруживаются "морские" мотивы. Внезапное веселье, когда "от одного удара смычком музыканта [...] все обратилось [...] к единству и перешло в согласие", когда "все неслось. Все танцевало", не может скрыть полностью ни веянья "равнодушия могилы", ни ощущения, что за всем стоит механик, который заставляет "своего безжизненного автомата делать что-то подобное человеческому" – "они тихо покачивали охмелевшими головами" (о старушках), как бы обезжизнивая и автоматизируя веселье. "Гром, хохот, песни слышались тише и тише. Смычок умирал, слабее и теряя неясные звуки в пустоте воздуха. Еще слышалось где-то топанье, что-то похожее на ропот отдаленного моря, и скоро все стало пусто и глухо". И последние слова: "Не так ли и радость [...] улетает от нас, и напрасно одинокий звук думает выразить веселье? В собственном эхе слышит уже он грусть и пустыню и другим внемлет ему. Не так ли резвые други бурной и вольной юности, поодиночке, один за другим теряются по свету [...]? Скучно оставленному. И тяжело и грустно становится сердцу, и нечем помочь ему".

Разумеется, сравнения, сближения и уподобления моря и степи, столь нередкие и, по сути дела, достаточно однообразные, исходящие из единого смыслового центра, не означают "равенства" сравниваемых объектов или, скорее, стихий и соотносимых им настроений и, следовательно, взаимообратимости, взаимозаменяемости этих двух образов. Обращение к контекстам, где море и степь так или иначе объединяются некоей смысловой конструкцией-идеей "подобия", показывает, что именно море выступает как образ степи, но не наоборот (хотя, конечно, можно представить себе и обратное соотношение, которое, однако, было бы исключением). То, что это именно так, что море – метафоризирующий образ степи, а степь – метафоризируемое через море, объясняется прежде всего тем, что то общее, что лежит в основе моря и степи и что выступает как повод и импульс метафоризации, находит свое наиболее полное выражение в образе моря, а поскольку метафоризация происходит в направлении "усиления", именно образ моря проясняет и "усиливает" идею степи, выводит из тени на свет, а не наоборот. Не случайно, что в загадках степь-нива кодируется через море и его основной признак, а не море через степь (ср.: *Не море, а волнуется с ответом – ни в а, степь*, см.: Митрофанова В.В. Загадки. Л., 1968. С. 71, № 1941; ср. игру "море волнуется").

Эт о в о л н е н и е, неотъемлемое от самой идеи моря, взятой в "сильной" позиции и доведенной до своего предела, производит странное, парадоксальное действие на человека: оно в о л н у е т его, выводит из состояния инертности, равнодушия и покоя, побуждает к выходу в пространство "открытости", риска, о п а с н о с т и и даже смерти, потому что именно в нем, у самой последней черты, может быть обретено с л а с е н и е, жизнь, свобода. Волнение моря переходит в человека, усваивается им как некая ритмическая структура, становится внутренним содержанием самого человека в определенные моменты его жизни, в ситуациях ключевого выбора, когда для того, чтобы *вы-брать*, надо *со-брать* воедино все свои внутренние ресурсы – вплоть до тех, о которых знает только подсознание, и с их помощью *со-браться*, т.е. быть соответствующим той глубоко жизненной, экзистенциальной задаче, которая вырастает из самих императивов человеческого бытия. Чтобы ответить на вызов, чтобы решить жизненную задачу, коренящуюся в самой тайне бытия, надо органически п е р е ж и т ь самую ситуацию бытия во всей ее страшной открытости и трагической незащищенности и выбрать с в о б о д у, от которой неотделима опасность, а не надежность, гарантию, успех, иначе говоря (словами поэта), бурю, а не покой: *А он, мятежный, просит бури, / Как будто в бурях есть покой!* Имена Байрона, Пушкина, Лермонтова первыми приходят на память, когда речь идет о таком "предельном" душевном состоянии, в котором с удивительным постоянством и настойчивостью возникают идея моря и морская образность, оповещающие о чем-то исключительно важном внутреннем, на службу которому они поступают. Это "важное внутреннее" может быть, как у названных поэтов, открыто для всех, но сколько случаев, когда оно было открыто только самому близкому человеку или утаено вовсе! Сколько неожиданностей, открывающихся только по случайности и становящихся "общим" достоянием "незаконно"! Вот мальчик Баратынский на пороге первого выбора в его жизни, кажущегося ему решающим, пишет из Петербурга в 1814 г. своей матери Александре Федоровне: "Умоляю вас, любезная маменька, не приневоливать мою страсть. Я не мог бы служить в гвардейцах: их слишком щадят [...]. И вы называете это жизнью (Et vous appelez cela exister!). Нет, ничем не смущаемый покой – это не ж и з н ь (Non, ce n'est pas une

existence qu'une tranquillité sans mélange). Поверьте, любезная маменька, можно привыкнуть ко всему, кроме покоя и скуки. Я бы избрал лучше полное несчастье, чем полный покой (J'aimerais mieux [sic!] être parfaitement malheureux que parfaitement tranquille); по крайней мере, живое и глубокое чувство обняло бы целиком душу (occuperait mon âme tout entière), по крайней мере переживание бедствий напоминало бы о том, что я существую (le sentiment de mes maux me rappelleront que j'existe). И в самом деле, я чувствую, мне всегда требуется что-то опасное (quelque chose de dangereux), всего меня захватывающее; без этого мне скучно. Вообразите, любезная маменька, неистовую бурю (une furieuse tempête) и меня, на верхней палубе, словно повелевающего разгневанным морем доску между мною и смертью (une planche entre moi et la mort), чудищ морских (les monstres marins), пораженных дивным орудием, созданием человеческого гения, властвующего над стихиями [...]. А потом я буду писать к Вам сколь возможно часто обо всем, что увижу прекрасного [...]; ср.: "Я слишком много люблю свист разъяренных ветров, дующих со всех сторон – около нас, близ нас, скажу даже в глубине моего сердца". С вариациями та же топика и в другом письме Баратынского к матери: "Боже мой! миг счастья заставляет забыть столько невзгод! Так путешественник, пересекший океан и сражавшийся с ветрами и бурями, возвращается в свою хижину, устраивается возле очага и с удовольствием рассказывает о пережитых кораблекрушениях, и улыбается, слыша вой вероломной стихии, несшей его по волнам..." (ср. также "Пироскаф").

О соотношении моря и степи, об их – в известной степени – взаимозаменяемости и "синонимичности", о "переживании" их как важной части интегрального жизненного опыта не раз свидетельствует и такой столь восприимчивый к "зовам пространства", столь эмоциональный и столь мятежный человек, каким был Владимир Сергеевич Печерин. В главе "Пустыня и воля" из "Замогильных записок" он вспоминал свои первые впечатления от степи (когда ему не исполнилось еще 11 лет): «В мае 1818 г. рота солдатшек плелась по узенькой белой дорожке в бессарабской степи [...] За ротою тянулась бричка [...] За бричкой ехал кабриолет, где я сидел с отцом [...] Ничего не видно кроме неба и земли; колеса так и тонут в высокой траве. Едешь целый Божий день – ни жилья, ни души человеческой не встретишь. Только под вечер виднеется вдали дым молдаванской деревни [...] В этой же степи года два позже я... познакомился с Байроном [...] Байрон тоже страстно любил пустыню и волю; но его идеалом был океан. *Он был, о море, твой певец, [Твой образ был на нем означен, | Он духом создан был твоим; | Как ты могуч, глубок и мрачен, | Как ты ничем не укротим* (Пушкин). Иметь свой собственный корабль и на нем носиться по волнам неизмеримого океана, не завися ни от каких властей земных – вот идеал Байронова блаженства! Я, не будучи моряком и не имея никакого понятия о море, любил безграничную свободу степи. Солнце всходит, солнце заходит, и ничего не видишь, кроме голубого неба и зеленой земли. Но с какою-то непреодолимою страстью я стремился за заходящим солнцем: оно, как пламенный шар, тонуло в густой траве на самом краю горизонта – что-то непостижимое – какая-то странная любовь – тянула меня к нему [...] Клянусь Богом, я не раз становился на колени, простирая руки к заходящему солнцу, молился к нему: "Возьми меня с собой! туда, туда на запад!", *Солнце к западу склонялось, | Вслед за солнцем я летел: | Там надежд моих, казалось, | Был таинственный предел*. См.: Печерин В.С. Замогильные записки. [М.], 1932. С. 122–123.

Через 15 лет мольба Печерина исполнилась, и он встретился с Западом. Этой встречи он не только желал, ждал, но и готовился к ней. Вживаться в образ путешественника в неизведанное не приходилось: перед отъездом из Риги ночью, после возвращения из театра, он пишет письмо к другу, кончая его стихами из "Чайлд Гаролда": *Прости, прости, мой край родной! | Ночь добрая тебе!* Дорога до Мемеля была однообразна и скучна, но зато путешествие по Штранду, от Мемеля до Кенигсберга, где и произошла первая встреча Печерина с морем, произвело на него глубочайшее положительное впечатление. Свое внутреннее состояние, близкое к экзатическому, он описывает в письме, и язык, которым описывается море, – не что иное, как "усиленный" язык его "степного" описания, отражающий "усиленное" по сравнению со степью переживание моря: "На пространстве этих 7 миль не встретишь ни одного живого существа: только иногда покажется корабль на горизонте, или белая морская птица пролетит возле берега; вы целый день не слышите никакого звука, кроме однообразного звона вашего колокольчика и плеска волн [...] Но с вами говорят море, говорит сама природа своим богатым, разнообразным, глубоким

языком, тем языком, которого отголоски вы слышали в стройной эпосе Гомера и гигантских драмах Шекспира [...] Неизъяснимо значителен голос моря! В этом голосе вы слышите и торжественную ораторию эпопеи, и быстрый речитатив драмы, и однообразную мелодию заунывной русской песни [...] Я в первый раз так близок был к морю и очень любил море и внимательно вслушался в говор его светло-зеленых волн. О! я должен совершить это путешествие еще раз, один, пешком! тогда, может быть, еще внятнее будет для меня таинственный голос природы [...] Надобно сказать, что быть таким образом наедине с природою есть неизъяснимо сладостное и возвышающее душу чувство. Вы и природа, и более никого! Вы чувствуете себя совершенно отрешенным от человеческого общества; вы свободны от всех уз; на этом пустынном берегу вы стоите гордо, как самодержавный царь земли; необозримое море расстилается перед вами, как обширные владения, кипящие разнообразною жизнью; бурные волны покорно ложатся у ног ваших. Как хотелось мне в то время быть морской птицею, свободно парящею над свободною стихиею; или кораблем, темнеющим на краю горизонта, или, по крайней мере, пассажиром на этом корабле! – Воздух морской имеет удивительное действие: он как-то удивительно освежает и облегчает человека: в нем вы пьете забвение всех забот жизни, пьете гордое сознание достоинства и свободы человека [...] Что наша земля в сравнении с морем? Все ее душевные города с нестройным их говором, все ее пышные дворцы и роскошные парки я отдал бы охотно за голый берег красноречиво шумного моря" (ср.: Гершензон М.О. Жизнь В.С. Печерина. М., 1910. С. 42–43). Отказ от "земных" опор, Sein zum Meer при всей открытости неизвестностям и опасностям может приводить человека к тому "освежению", "облегчению" и блаженству, о которых пишет Печерин.

Наконец, в этом же ряду стоит упомянуть и еще одно имя – Ивана Коневского, человека, очень глубоко и индивидуально чувствовавшего пространство, и в частности морское, водное. В связи с вопросами, рассматриваемыми в этой работе, уместно обратить внимание на его стихотворения "Меж нив" (1896, ср.: *Тихо мы бредем до дому | И вверяем седому | Морю спелых нив*), "Среди волн" (1896, море, воды и сон), "В поднебесьи" (1897, море – небо – сосны: *...Сосен устремляются стволы |...| В край, где реют белые валы*), "В море" (1898), "Море житейское" (1898, ср. *подводного моря картины*), "Прояснение" (1899), "Взрывы вод" (1900), "Среда" (1901, море в "петербургском" контексте) и др., а также на "морское" в заметке о живописи Бёклина (1897). См.: *Коневской И.* Стихи и проза: Посмертное собрание сочинений (1894–1901). М., 1904. С. 12, 16, 24, 40, 47–48, 97, 110–111, 119–121, 160–169.

¹¹Эти колебательно-колыхательные, вибрирующие движения, "короткочастотное" дрожание – неотъемлемый признак поэтического возбуждения, одушевления, начинающейся экзальтации и тем самым условия вхождения в это состояние, объединяющее творца, будь то поэт или сновидец, ибо подлинный сновидец всегда поэт и всегда пророк, прорицатель, с творимым им. Внутренняя форма слова, обозначающего поэта-пророка в широком смысле, нередко отсылает к этой идее дрожания-вибрирования, ср. др.-инд. *vīpra-* 'поэт', 'певец', букв. 'дрожащий', т.е. внутренне возбужденный, одушевленный (как эпитет это слово может относиться к песни-гимну, характеризующейся этими свойствами и вызвавшими их движениями) при *vīp-* 'одушевленный', 'возбужденный' (о поэте и его творении) от *vīp-* 'быть в состоянии дрожания-вибрирования, сотрясения, раскачивания, возбуждения'. В основе др.-греч. *μαῦντα* 'иступление', 'вдохновение', 'творческое возбуждение', но и 'безумие', 'сумасшествие', 'мания' (как болезнь души), *μαῦνικός, μαῦντις* 'прорицатель', 'предсказатель', *μαῦντεῦσα* 'предсказание' (: *μαῦντεῦσαι* 'предсказывать', 'пророчить') и т.п. также лежит обозначение особого "мелко(часто)-дрожательного" душевного движения (и-евр. **men-*), оповещающего о потенциально-творческом возбуждении (ср. платоновское учение о *μαῦντα* в "Федре": "величайшие для нас блага возникают от неистовства" (*ἤμμεται δὲ μαῦντας*). Phaidr. 244 a, с важным дополняющим разъяснением – "правда, когда оно уделяется нам как Божий дар" или же: "Третий вид одержимости и неистовства (*κατοκωχή τε καὶ μαῦντα*) – от Муз, он охватывает нежную и непорочную душу, пробуждает ее, заставляет выражать вакхический восторг в песнопениях (*ἐκβακχεύουσα κατὰ τὴν ψαῖαν*) и других видах творчества". Phaidr. 245a; ср.: *Dodds E.R.* The Greeks and the Irrational. Boston, 1957, особенно с. 80 и след.). Другая внутренняя семантическая мотивировка пророка, провидца, вдохновенного певца, поэта тоже не без "морских" (или даже "степных") коннотаций – ср. лат. *vātēs* (: *vāticinor*), ст.-слав. **вѣтня, вѣтня** от корня и.-евр. **vō-t-* : **vō-t-* 'веять', 'дуть' (→ 'вдохновлять'); 'ветер', ср. ст.-слав. **вѣтръ**, прусск. *wetro*, лит. *vėtra*, лтш.

vētra, индоиран. *vāta-* и т.п., включая сюда и лат. *vē-n-tus* 'ветер'. Безраздельное доминирование ветра предполагает морскую (и степную) открытость и пустоту, что должно быть соотносено с этими же качествами души поэта в период, непосредственно предшествующий поэтическому творчеству, – с вдохновением.

¹²Ср. прежде всего круг идей О. Ранке (*Ranke O. Das Trauma der Geburt und seine Bedeutung für die Psychoanalyse. Leipzig, 1924*), сильно и плодотворно развитых Н. Фодором четвертого века спустя (*Fodor N. The search for the beloved: a clinical investigation of the trauma of birth and prenatal conditioning. N.Y., 1949*), а позже Перболте и другими (*Peerbolte M.L. Prenatal dynamics. Leiden, 1954; Idem. The orgasmical experience of space and metapsychological psychology. Leiden, 1955*). Приложению и развитие этих идей применительно к "гуманитарной" сфере – в пронизательной работе Кёйпера (*Kuiper F.B.J. Cosmogony and conception: a query // History of Religions. 1975. Vol. 15, N 2. P. 107–120* (рус. пер. – "Космогония и зачатие" // Кёйпер Ф.Б.Я. Труды по ведийской мифологии. М., 1986. С. 112–146, 176–182; ср.: *Kuiper F.B.J. Ancient Indian cosmogony. Delhi, 1982. P. 90–137*).

¹³Ср. идею Стрикера в книге о рождении Гора, поддержанную Кёйпером, согласно которой космогонический миф представляет собой макрокосмическую проекцию эмбриогонии.

¹⁴Роль снов в творчестве и жизни Ремизова исключительна даже на фоне поразительно "сновидчески" одаренной русской литературы (Пушкин, Лермонтов, Гоголь, Тургенев, Достоевский, Толстой, Блок, Ахматова и др.). Ср.: *Ремизов А.М. Мартын Задека. Сонник. Париж, 1954; Он же. Огонь вещей. Сны и предсенье. Париж, 1954*, и др., не говоря уже о попытках (довольно многочисленных) графического воспроизведения снов и сновидческих структур. Богатое собрание материалов по теме ремизовского сновидчества см., в кн.: *Кодрянская Н. Алексей Ремизов. Париж, 1959*; ср.: *Цивьян Т.В. О ремизовской гипнологии и гипнографии // Серебрянный век в России: Избранные страницы. М., 1993*.

¹⁵См.: *Peerbolte M.L. Prenatal dynamics. P. 176*; ср.: *Idem. The Orgasmical experience ..., 18 ff.*: а также: *Кёйпер Ф.Б.Я. Указ. соч. С. 129*.

¹⁶Он возник как золотой зародыш. Родившись, он стал единственным господином творения. Он поддержал землю и это небо... Кем укреплены огромное небо и земля, кем установлено солнце, кем – небосвод... Когда же пришли высокие воды (*āpo ...brhatīr*), вбирая в себя все как зародыш (*gārbhaṃ*), порождая Агни, он возник из этого как единая и жизненная сила богов ... Кто в (своем) величии охватывает взором все воды, зачинающие Дакшу, порождающие жертву ... – какого бога мы почтим жертвенным возлиянием?" ("Ригведа" X, 121, 1, 5, 7).

¹⁷Транспозицию этой ситуации можно видеть в описании певцом Васиштхой своего путешествия в подземное (подводное) жилище Варуны: "Когда Варуна и я восходим на корабль и выводим его на середину океана, когда мы продвигаемся по гребням вод (т.е. по волнам. – В.Т.), мы качаемся на качелях (*ṭikḥayāvahai*)". "Ригведа" VII, 88, 3, ср.: *Кёйпер Ф.Б.Я. Указ. соч. С. 130*, и др. С этим связано и упоминавшееся ранее сновидчество Васиштхи. «Некоторые сны, вызванные во время психоаналитического лечения пациентов, указывают на океанические ощущения "качания на волнах". Если в более ранней психоаналитической литературе это объяснялось как нечто зарегистрированное зародышем, окруженным амниотической жидкостью, то изучение материала пренатального сна привело к заключению, что эти океанические ощущения нужно возводить к состоянию яйца между овуляцией и оплодотворением. Далее было привлечено внимание к параллелизму между этими чувствами и психическим состоянием, которое Эххарт описывает следующими словами – "быть столь пустым, каким бывают до существования"» (там же. С. 131).

¹⁸*Кёйпер Ф.Б.Я. Указ. соч. С. 132*. Специалисты пишут в связи с этим о "шоке" или "атаке", связанных с зачатием, и о сперматозоиде как "враге яйца". В связи с мифологическим мотивом подавления сопротивления как условия плодородия Кёйпер (там же. С. 180) говорит о недавних экспериментах с оплодотворением яйца *extra uterum* как о "потрясающей иллюстрации" к этому мотиву (ср.: *Edwards R.G., Bavister B.D., Steptoe P.C. // Nature. 1969. February 15*).

¹⁹Здесь нет возможности проследить далее изоморфизм пренатального развития и таких мифопоэтических символов, как мировое древо, мировой ствол, мировая нить, пуп и т.п., взятых в рамках мистической анатомии и физиологии. Уже писалось о роли спинного мозга и пуповины и их мифологических отражений (ср. змей Кундалини).

Сознавая, что проблема глубинного родства эмбриогонии и космогонии не только не

решена, но, строго говоря, даже и не поставлена, а всего лишь обозначена как некая потенциальная проблема (то же в известной степени относится и к роли пренатальных воспоминаний), приходится признать существенным поиск как более широких контекстов, так и более глубокой единой схемы, которые могли бы бросить луч света на это сродство. Один из вариантов такого поиска предлагает М. Евзлин, привлечший, между прочим, внимание автора этих строк к соответствующей схеме, представленной в Каббале. В письме от 8 июня 1992 г. он пишет: «Здесь должна существовать некая общая космогоническая схема, согласно которой происходит как рождение богов, так и людей, "Пренатальные воспоминания" делают эту абстрактную схему наглядной. Но "наглядность" – всегда приближительна, поэтому при бесконечном различии деталей обнаруживается, тем не менее, единая схема ... Думается, что здесь имеются две возможности: ... "первый этап" состоит, по крайней мере, из "двух шагов". П е р в ы й – проницание "первоматерии", в результате которого образуется "сгущение" (яйцо, холм, остров). В т о р о й – вследствие "сгущения" происходит самовыделение... первосущества, которое становится активным "агентом". Эта активность выражается прежде всего в способности первосущества к *саморазделению*. Совершается ли оно как расчленение или как порождение двух противоположных начал, следует, думаю, относить к конкретизации или интерпретации общей архетипической схемы. Это деление "первого этапа" на две стадии присутствует в Каббале. Особенно явно и подчеркнуто оно в теории *Zimzum*'а (букв. 'сжатие') Рабби Ицхака Лурии Ашкенази... Здесь первый акт – "сжатие", в результате которого концентрируется в одной точке божественный свет, а затем из нее исходит *проницающий* первопространство луч, конфигурирующийся затем в иерархическую систему *Sfiroth*, представляемую каббалистами как божественный организм. Это представление позволяет рассматривать систему *Sfiroth* функционально – как переход от абстрактного единства к конкретной множественности, с одной стороны, и как систему фильтров, которые организуют и "очищают" изливающиеся из верхней точки "нерасчлененные" божественные энергии – с другой... Думаю, формирование "образа", в который отливается та или иная космогоническая система, происходит в согласии с механизмом активизации архетипа по принципу соответствия с "натуральным" объектом, которое может осуществляться как через "пренатальные воспоминания", так и через непосредственное наблюдение. При этом, думаю, необходимо отличать *архетип* от *архетипической схемы*. Например, сгущение, покачивание, раскалывание яйца представляют отдельные архетипы, которые по мере своей активизации комбинируются в систему (ср. каббалистическое учение о мире как *комбинации* букв). Может активизироваться только один архетип (1-ый, 2-ой или 3-ий), или два (1-ый и 2-ой, 2-ой и 3-ий и т.д.), или три. Соответственно количество активизированных архетипов и их различные комбинации определяют тем или иным образом ту или иную мифологическую систему. *Полнота* архетипов станет, таким образом, *полнотой* схемы. Можно предположить, что остается какое-то неопределенное число неактивизированных архетипов, и поэтому любая существующая космогоническая схема является неполной. А посему возможно говорить только об ее *относительной полноте*. Мне кажется, что кроме "количественного" должен существовать и "качественный" критерий большей или меньшей полноты/истинности космогонической схемы/системы. Этим "качественным критерием", как мне кажется, должна быть продуктивность (в "грамматическом" смысле) той или иной системы, т.е. способность данной системы *комбинировать* или *включать* новые архетипы или нет, а также охватить (включить и объяснить) совокупность наличествующих фактов. С этой точки зрения наиболее универсальной и "открытой" мне представляется мифо-теософская система Каббалы, поскольку она включает и разъясняет фундаментальные мифологические мотивы».

О каббалистической концепции, упоминаемой не раз выше, см.: *Scholem G. Zur Kabbala und ihrer Symbolik. Zürich, 1960* (особенно глава о Каббале и мифе); *Idem. Kabbalah. Jerusalem. 1974; Idem. Major trends in Jewish mysticism. N.Y., 1978* и др. В связи с мотивами покачивания-сотрясения (причем это покачивание имеет произвольный характер), зарождения двойственности и происхождения-становления в соотношении с рассматриваемой выше специфически "морской" топикой ср. ключевой фрагмент Каббалы (*Scholem G. Kabbalah; цитируется по итальянскому изданию: La Cabbala.Roma, 1989. P. 136; разъяснения в скобках – М. Евзлина*): «В начале *Ein-Sof* (Бесконечное) наслаждался своей самодостаточностью, и это "наслаждение" произвело своего рода сотрясение (*ni'anu'a*, букв. 'покачивание', 'качание', 'дрожание'; поэтому о "сотрясении" здесь можно говорить именно как о результате *покачивания*), которое было движением *Ein-Sof* самого

по себе. Затем это движение "от себя самого к себе самому" пробудило корень *Din'a* ('суд', 'закон'), который нераздельно соединился с *Raḥamim* ('милосердие', 'жалость'; по всей видимости, от слова со значением 'матка', 'утроба матери'). В результате этого сотрясения (покачивания) были обозначены "первоточки" в мощи *Din'a*, став таким образом первоформами, которые оставили свою печать на сущности *Ein-Sof*. Контуры этого "обозначения" стали очертаниями первопространства, которое должно было реализоваться как конечный продукт этого процесса. Когда свет *Ein-Sof*, внешний этому "обозначению", начал действовать на внутренние точки, эти последние перешли из потенциального состояния в актуальное, и была вызвана к бытию *перво-Тора*, идеальный мир, созданный в сущности самою *Ein-Sof*». Ср. ранее отмеченную параллель в учении санхьи о встрече пуруши и пракрити и начинающемся вибрировании (дрожании-покачивании) пракрити, приводящем к нарушению равновесного покоя и началу эволюции.

²⁰Впрочем, известны и такие вполне сознательные описания результатов припоминания собственной пренатальной жизни, которые вместе с тем не входят в противоречие с "культурными" *ratetps*, выработанными в данной традиции. В этой связи Кёйпер приводит удивительный отрывок из поэмы, связываемой с именем тамильского поэта-мистика Маниккавашагара (ок. IX в.). В "Тирувашагам" (строки 11–25 четвертого гимна) – вполне сознательное и личное припоминание помесячных этапов развития зародыша, ср.: "От слона к муравью, в беспорочные рождения, испытав результаты кармы, / В рождение в качестве человека, в утробу матери, испытав нападение бесчисленных червей, / На первом месяце испытав двойственное состояние (имеется в виду неопределенность, будет ли зародыш развиваться?) / На втором месяце испытав (может быть, одно рождение ??), / На третьем месяце испытав буйство, / На четвертом месяце испытав большие трудности, / На пятом месяце избежав бьющей ключом лимфы, / На седьмом месяце испытав опускание земли (имеется в виду матка??). / На восьмом месяце испытав трудности, / Испытав боль, которая поднялась на девятом месяце, / На подобающем десятом месяце испытав горестное море страданий, – я пережил (это) вместе с моей матерью". См.: Кёйпер Ф.Б.Я. Указ. соч. С. 130 (иное дело – мотив сознательного проникновения Бодхисаттвы в матку и сознательного пребывания в ней).

²¹Строго говоря, новорожденный не только и не столько тот, кто родился только что, недавно, сколько – глубоко – именно вновь родившийся, достигший нового состояния.

²²Ср. связь моря с мором-смертью в мифопоэтической традиции (за морем – царство мертвых; Варуна, Велес и под. — божества моря и смерти), но и с полнотой жизни, возникающей из моря (ср. мотив рождения Афродиты из морской пены, например в версии Боттичелли; раковина – образ родимого места, лона).

²³О мотиве морского дна как составной части "морского" комплекса см. ниже.

²⁴К пониманию бессмертия, воскресения как преодоления смерти, роли памяти в бессмертии ср. слова Живаго у постели Анны Ивановны незадолго до ее смерти:

"Воскресение. В той грубейшей форме, как это подтверждается для утешения слабейших, это мне чуждо. И слова Христа о живых и мертвых я понимал всегда по-другому. Где вы разместите эти полчища, набранные по всем тысячелетиям? Для них не хватит вселенной, и Богу, добру и смыслу придется убраться из мира. Их задавят в этой жадной животной толчее.

Но все время одна и та же необъятно-тождественная жизнь наполняет вселенную и ежечасно обновляется в неисчислимых сочетаниях и превращениях. Вот вы опасаетесь, воскреснете ли вы, а вы уже воскресли, когда родились, и этого не заметили.

Будет ли вам больно, ощущает ли ткань свой распад? То есть, другими словами, что будет с вашим сознанием? Но что такое сознание? [...] Сознание яд, средство самоотравления для субъекта, применяющего его на самом себе. Сознание – свет, бьющий наружу, сознание освещает перед нами дорогу, чтобы не споткнуться. Сознание это зажженные фары впереди идущего паровоза. Обратите их светом внутрь и случится катастрофа.

Итак, что будет с вашим сознанием? [...] Разберемся. Чем вы себя помните, какую часть сознавали из своего состава? Свои почки, печень, сосуды? Нет, сколько ни припомните, вы всегда заставляли себя в наружном деятельном проявлении, в делах ваших рук, в семье, в других. А теперь повнимательнее. Человек в других людях и есть душа человека. Вот что вы есть, вот чем дышало, питалось, упивалось всю жизнь ваше сознание. Вашей душой,

вашим бессмертием, вашей жизнью в других. И что же? В других вы были, в других и останетесь. И какая вам разница, что потом это будет называться п а м я т ь ю . Это будете вы, вошедшая в состав будущего. Наконец, последнее. Не о чем беспокоиться. Смерти нет. Смерть не по нашей части. А вот вы сказали талант, это другое дело, это наше, открыто нами. А талант – в высшем широчайшем понятии есть дар жизни" (ср.: *Жизнь ведь тоже только миг, / Только растворенье! Нас самих во всех других / Как бы им в даренье*). К образу сознания как "света, бьющего наружу" ср. экзистенциалистскую идею о сознании как постоянном пребывании вне себя, о сути жизни, и – ее кульминация – в чем-то таком, что запредельно ей самой (Габриель Марсель), и – шире – об интенциональности сознания как направленности его вовне (об этом круге гуссерлианских идей ср.: *Гайденко П.П. Проблема интенциональности у Гуссерля и экзистенциалистская категория трансценденции // Современный экзистенциализм. М., 1966. С. 77–107*). Но интенционально и каждое р о ж д е н и е .

²⁵Дружинин, несомненно, обладал тонким чувством пространства (возможно, с элементами клаустрофобического комплекса), и эту свою черту охотно передавал некоторым из своих героев. В том же "Рассказе Алексея Дмитрича" немало существенных наблюдений вложено в уста рассказчика, ср.: "А между тем это обстоятельство бросает большой свет на мой характер, на мое воспитание. Довольно будет знать вам то: часто родители мои не ладнили между собою [...] Весь наш дом был настроен на этот лад несогласий и сетований [...] Т е с н о е помещение наше беспрестанно сталкивало их (прислугу и господ. – *В.Т.*) носом к носу. [...] Помню я г и б е л ь н у ю э т у т е с н о т у , лишившую меня полного физического развития. Для воспитания ребенка потребно много с в о б о д н о г о п р о с т р а н с т в а : не надо, чтоб он часто сидел один, да не следует же ему жить и в вечном шуме". Это "свободное пространство", раз увиденное в раннем детстве, стало своего рода импринтингом, многое определившим в будущем. "Я родился в Крыму [...] Вот в с ь , что я помню о той стороне: как-то ребенком взнесли меня на г о р у , и я долго смотрел в н и з . На страшное пространство тянулись вдаль горки, поля и речки. Прямые высокие деревья стояли около нас [...], а порывистый ветер сильно ко л ы х а л пирамидальные их вершины. Далеко, далеко от меня видно было м о р е . На старом Большом театре был первый занавес, на котором изображена была перспектива, г о р ы и м о р е . Всякой раз, глядя на него, вспоминал я о первых годах моего детства и очень жалею, что вместо этого занавеса теперь красуется вид какой-то лестницы [...]". Можно напомнить, что Костя не только любил смотреть на небо, сосны, т.е. вверх, но и в н и з , пытаясь в микромнре увидеть черты "большого" пространства: «В другой раз он ложился на траву л и ц о м к н е й и, выбравши маленький клочок дерну, вглядывался в него с великим вниманием. Это удовольствие называл он "заграничным шатаньем". Неприметные неровности казались ему высокими горами, между ними, вроде пальм, п о к а ч и в а л и с ь стебельки дерновой травы, клвер раскидывал исполнинские свои цветы и на высокие хребты гор взбирались барашки, представляя из себя невиданных чудовищ. Оторвать от этого занятия Костю было нелегко: в это время он чувствовал себя счастливее натуралиста, взлезшего на самую плешивую из кордильерских возвышенностей. [...] Сочувствие это к природе было отличительною чертою характера Кости [...]». К рассматриванию дерна ср. подобные же "микроскопические" опыты Дюрера в его набросках с природы, в частности знаменитую акварель, изображающую дерн с травами и стеблями и соцветиями водосбора (1503. Вена. Альбертина), см.: *Lippmann F. Zeichnungen von Albrecht Dürer in Nachbildungen. B., 1883–1905, 1927–1929. Т. I–VI, N 472; Winkler F. Die Zeichnungen Albrecht Dürers. B., 1936–1939. Bd. I–IV, N 346*. Ср. также: *Бенеи О. Искусство Северного Возрождения. М., 1973. С. 70*, и др. В становлении пейзажа и выработке образа пространства в живописи Нового времени эти опыты "микроскопия" в широком плаие неотделимы от "макроскопических" выходов ("космизированные" пейзажи).

²⁶Ср.: *Гутьяр Н.М. И.С. Тургенев. Юрьев, 1907. С. 375–376; Гревс И.М. История одной любви. М., 1927. С. 240–241.*

²⁷*Тургенев И.С. Полное собрание сочинений и писем. Письма в 18 т. М., 1987. Т. 2. С. 124.*

²⁸Разумеется, это сходство не случайно, и оно не может быть объяснено автоматическим воспроизведением некоего "индивидуального" клише. Приходится согласиться с исследователем, отметившим ряд подобных з а г о т о в о к в письмах Тургенева, позднее использованных в его художественных текстах. См.: *Эйхенбаум Б.М. Мой современник. Л., 1929. С. 95–96.*

²⁹В начале жизнеописания Леверкюна Цейтблом говорит о его смерти как переходе "из темной ночи в ночь беспросветную".

³⁰Ср.: "Простонародное любопытство, с которым странные жители бездны сгрудились вокруг логова гостей, было неопишимо, как неопишимо множество таинственных и страшных гримас органической жизни, хищных пастьев, бесстыдных челюстей, телескопических глаз, головоногих бумажных корабликов, серебряных молоточков с глазами-биноклями. двухметровых килевогих и весложаберных моллюсков, смутно мелькавших у окон гондолы. Даже безбольно дрейфующие студенистые чудовища со шупальцами, медузы, колониальные сифонофоры и сцифомедузы тоже, казалось, судорожно барахтались от волнения".

В связи со страшными "эксцентрисмами жизни", обнаруживаемыми в морской бездне и, собственно, ее представляющими, уместно напомнить о восприятии моря как "страшного", особенно в древности, даже если это море реально было если не единственным, то безусловно главным средством связи, сообщения для народов, живших на его побережьях и островах. Это "страшное" было связано со свойствами самого моря, его бурностью, мятежностью, смертоносностью, с тем, что оно образ бездны смерти, избежать которой в недобрый час нельзя. Многочисленная и разнообразная номенклатура моря, будь то у Гомера или Вергилия, предполагает тонкое различие "морской" сути и "морских" состояний. Так, Вергилий в "Энеиде" употребляет как нейтральные или "благоприятные" обозначения моря (*mare, pontus, maris pontus, aequor, sal*), отсылающие к идее ровного, гладкого, спокойного моря, ср. *aequor, aequor vastum* (характерны антиципации Вергилия: когда речь идет о вздувшемся, бурном, мятежном море, которое должно быть смиренно и успокоено, употребляется слово *aequor* [*Sic ait, et dicto citius t u m i d a a e q u o r a p l a c a t. I, 142; et t e m p e r a t a e q u o r. I, 146* и т.п.; ср. контекст объяснительного свойства – I, 153–155: параллельное смягчение-успокаивание сердец */pectora mulcet/* и шума-грохота моря */sic cunctus p e l a g i cecidit fragor/*, после чего глать моря становится доступной беспрепятственному взгляду, направленному вперед */a e q u o r a p o s t q u a m | p r o s p i c i e n s . . . /*), так и обозначения моря, отсылающие к идее неблагоприятного, волнующегося, угрожающего опасностями моря-бездны (*gurgis* [*in gurgite vasto. I, 118*], ср. Georg. IV, 387 и др.), *fluctus*, о волнении на море [ср. сгущение – I, 103, 106, 109, 116, 129, 135], *altum* [*multum ille et terris iactatus et al t o | vi superum... I, 3–4*] и др.). Разумеется, это последнее море (бурное, страшное, смертоносное) более актуально в "Энеиде": оно острее переживается Энеем и чаще изображается, чем спокойное. Выбор автора понятен: "гнев жестокой Юноны" и предопределяемые им скитания Энея по морям на грани жизни и смерти требовали "разыгрывания" этого мотива, но здесь замысел поэта, описывающего своего героя, пустившегося в морскую неизвестность сразу же после 1200 г. (условная дата падения Трои; тут нет необходимости говорить еще раз о "спрессованном" времени между падением Трои и основанием Рима в 753 г.), хронологически точно соответствует персонафицированным представлениям о море, которые засвидетельствованы с середины II тыс. до начала I тыс. до н.э. в Восточном Средиземноморье, где воплощения духа моря или его персонафикации принадлежат к х т о н н ч е с к о м у типу и действительно страшны и опасны. Достаточно назвать такие образы, как Тиамат, Тиамту (букв. 'море') в Древней Месопотамии, угаритско-финикийский Йамму (*ym* 'море'), Ашерат-Йам ('великая богиня' Асират), хеттский 'морской' Иллуянкаш (*arunaš Illuiankaš*), и, конечно, библейский Левиафан (др.-евр. *liwyātan* от *lawā* 'свертываться', 'витья', о змееподобном существе, живущем в море) и его угаритский "родственник" Латану (о Левиафане см.: Иов 40, 20; Псал. 73, 14; 103, 26 и особенно Исайя 27, 1: "В тот день поразит Господь мечом Своим тяжелым, и большим и крепким, левиафана, змея прямо бегущего, и левиафана, змея изгибающегося, и убьет чудовище морское"). Чудовищность, "зверскость", смертоносность моря постоянно обнаруживается и в других библейских контекстах, ср.: "... ты ... как чудовище в морях, кидаясь в реках твоих и мутить ногами твоими воды и попираешь потоки их" (Иезек. 32, 2); "видел я в ночном видении моем, и вот, четыре ветра небесных боролись на великом море. И четыре больших зверя вышли из моря, непохожие один на другого... и вот – зверь четвертый, страшный и ужасный и весьма сильный; у него – большие железные зубы; он пожирает и сокрушает, остаток же попирает ногами..." (Даниил 7, 1–8); "... и увидел выходящего из моря зверя с семью головами и десятью рогами, а на головах его имена богохульные" (Откр. 13, 1); "Ты владычествуешь над яростию моря; когда воздымаются волны его, Ты укрощаешь их" (Псал. 88, 10); "А нечестивые – как море взволнованное, которое не может успокоиться, и которого воды выбрасывают ил и грязь" (Исайя 57, 20); "... как бы большая гора,

пылающая огнем, низверглась в море; и третья часть моря сделалась кровью" (Откр. 8,8); "Тогда отдало море мертвых, бывших в нем, и смерть и ад отдали мертвых, бывших в них..." (Откр. 20, 13) и др. В этом широком контексте находят себе место и "доолимпийские", хтонические пережитки в образах античных морских божеств, прежде всего у Посейдона, преследующего Одиссея ("доолимпийские" мотивы нередко выступают в орфической трактовке, ср. гимн XVII Посейдону: *Слушай меня, Посейдон, в кудрях синих, з е м л ю о б н я в ш и й, | ... | Ты, что живешь в г л у б и н е г л у б о к о с о л е н о г о м о р я, | Г л у х о г р е м я щ и й т ы, ц а р ь м о р с к о й, п о т р я с а ю щ и й з е м л ю. | ... | В с в и с т а х м о р с к и х т ы т р я с е ш ь с о л е н ы е, п е н н ы е в о д ы, | ... д е м о н м о г у ч и й ...* – в переводе Н. Павлиновой, а также гимн XXII Нерею: он *м о р я о п о р а, з е м л и г р а н и ц а, н а ч а л о в с е л е н н о й, и к н е м у ж е о б р а щ а ю т с я с п р о с ь б о й о т в р а т и т ь з е м л е т р я с е н и е*), и, следовательно, опосредствованно у Нептуна, поначалу враждебного к Энею (можно напомнить, что подобный хтонизм был характерен и для образа Ахилла, также связанного с морем, конкретно с Понтом Эвксинским, ср., в частности, первенствующую роль Ахилла в царстве мертвых, о чем уже не раз писалось). В ведийской традиции неоднократно подчеркивается глубина моря, его неизмеримость, "бесосновность", отсутствие какой-либо опоры или поддержки ("... в море, где ни опереться, ни встать, ни ухватиться..." RV I, 116, 5: *anārambhané ... andsthané agrabhané samudré*), его волнение (IV, 58, 1), но оно же хранит богатства (VIII, 40, 5). Интересная ведийско-библейская параллель – образ "сердца моря" и даже "сердца-моря" (иногда как сидлища бога). Ср., с о д н о й с т о р о н ы: "Эти (потоки жира) текут из сердца-моря (*etā arṣānti hṛdayāt samudrācs*)" RV IV, 58, 5 (метафорическое описание происхождения поэтической речи); ср. также: "На тебя как на основу опирается все мироздание в океане – сердце (*antāh samudré hrđy ...*).IV, 58, 11, но и I, 159, 4; X, 5, 1; 89, 4; 177, 1; с д р у г о й с т о р о н ы: "Пределы твои – в сердце морей" (Иезек. 27, 4: о Тире); "я Бог, восседаю на сидлище Божием, в сердце морей" (Иезек. 28, 2); "... и умрешь в сердце морей смертью убитых" (Иезек. 28, 8); "Ты сверг меня в глубину, в сердце моря..." (Иона 2, 4).

³¹Эти ужасные "тератологические" морских глубин и морского дна возникают в литературе, в сновидениях, дивинациях, экстазах достаточно часто, и особенно показательно причастность этим образам людей, сочетающих "пространственную" одаренность (оригинальность) с высокой степенью архетипической "заполненности". Один из примеров – Г.С. Батеньков, о котором уже приходилось писать в этом плане. Ср. его оду "К математике", особенно тему Тритона. Именно в связи с нею уже был приведен как параллель рассказ Леверкюна, см.: *Илюшин А.А. Поэзия декабриста Батенькова. М., 1965. С. 39–40.*

Тема недр моря, "морского лона" возникает и у Валери: "Где найдешь человека, который бы не исследовал мысленно стихию пучины? [...] есть области фантазии и воображимые состояния, которые откладываются в каждом сознании и отвечают бесхитростно на одно и то же непреодолимое любопытство. – Все мы, как дети, поэты, когда грежим о лоне морском, и мы растворяемся в нем с упоением. Мы измышляем себе, с каждым воображаемым шагом, некое приключение и некий театр [...] Отлогости, равнины, леса и вулканы, пустынные впадины, коралловые храмы с полуживыми конечностями, лучезарные сонмища, щупальцевые кустарники, спиралевидные твари и чешуйчатые облака – все эти недоступные и вероятные ландшафты хорошо нам знакомы. Мы кружим, живыми скафандрами, в этой расцветенной сумрачности, отягощенной громадой плавающего небосвода, где проносятся временами, как злые гении моря, грузные и стремительные формы курсирующих акул" ("Взгляд на море", с. 344–345).

³²Ср. описание Рождества, которое отмечают немецкие солдаты в окруженном Сталинграде: "Один из солдат тихо затынул песенку: *O, Tannenbaum, o, Tannenbaum, / Wie grün sind deine Blüten...* Два-три голоса подняли. А запах хвои сводил с ума, и слова детской песенки звучали, как раскаты божественных труб: *O, Tannenbaum, o, Tannenbaum...* И с о д н а м о р я, из холодной т ь м ы поднимались на поверхность забытые, заброшенные чувства, в ы с в о б о ж д а л и с ь мысли, о которых давно не было воспоминаний... Они не давали ни радости, ни легкости. Но сила их была человеческой силой, то есть самой большой силой в мире" (В. Гроссман "Жизнь и судьба"). К связи моря и хвои в контексте памяти, смерти, похорон ср. у Ахматовой в "Поэме без героя": *... и там зеленый дым, / И ветерком повеяло родным... / Не м о р е л и? Нет, это только х в о я / Могильная, и в накупанье пен / Все ближе, ближе... Marche funèbre... Шпенен...*

³³Ср. там же: "Дверь отворит в темное закутанная фигура. И обещание ее близости, сдержанной, холодной, как светлая ночь севера, нищей, никому не принадлежащей, под к а т и т навстречу, как первая волна м о р я, к которому подбегаешь в

темноте по песку б е р е г а". Характерно помещение "морской" образности в "пороговой" ситуации. К "Дверь отворит" ср.: *С порога смотрит человек...* Прощальный плач по Ларе – тоже на пороге, на крыльце, но и на этот раз лицом к затворенной двери ("Он продолжал стоять на крыльце, лицом к затворенной двери, отвернувшись от мира").

³⁴Ср. применительно к другому, незадолго перед этим бывшему случаю: "Когда встали, Юрий Андреевич стал с утра заглядываться на соблазнительный стол у окна. У него так и чесались руки засесть за бумагу. Но это право он облюбовал себе на вечер, когда Лара и Катенька лягут спать".

³⁵Ср.: «После двух-трех легко вылившихся строф и нескольких, его самого поразивших сравнений, работа завладела им, и он испытал приближение того, что называется вдохновением ("чувствовал приближение Бога", – сказал Пушкин о том же состоянии в "Египетских ночах". – В.Т.). Соотношение сил, управляющих творчеством, как бы становится на голову. Первенство получает не человек и состояние его души, которому он ищет выражения, а язык, которым он хочет его выразить. Язык, родина и вмещилище красоты и смысла, сам начинает думать и говорить за человека и весь становится музыкой, не в отношении внешне слухового звучания, но в отношении стремительности и могущества своего внутреннего течения. Тогда подобно катящейся громаде речного потока, самым движением своим обгачивающей камни дна (ср. тот же мотив в "морской" аранжировке в "Теме" – яростный напор морских волн, скалы, поэт, который, согласно "1. Оригинальной" из "Вариаций", тоже мо ре: *Два бога прощались до завтра, / Два моря менялись в лице: // Стихия свободной стихии / С свободной стихией стиха...* – В.Т.) и вращающей колеса мельниц, льющаяся речь сама, силой своих законов создает по пути, мимоходом, размер и рифму, и тысячи других форм и образований еще более важных, но до сих пор неузнаваемых, неучтенных, неназванных. В такие минуты Юрий Андреевич чувствовал, что главную работу совершает не он сам, но то, что в выше его (Бог пушкинского импровизатора. – В.Т.), что находится над ним и управляет им, а именно: состояние мировой мысли и поэзии, и то, что ей предназначено в будущем, следующий по порядку шаг, который предстоит ей сделать в ее историческом развитии. И он чувствовал себя только проводом и опорной точкой, чтобы она пришла в это движение». Диктатуре языка в творчестве противоположна диктатура "публичности" ("Öffentlichkeit") над языком, в этом состоянии опустошающимся и лишаящимся своей бытийственной силы (ср. мысли Гейдеггера о языке как "доме бытия" или "доме истины бытия").

По сути дела, речь идет здесь о преформирующей – с известного момента – роли языка, о том, что Набоков – именно в связи с темой возникновения стихов – назвал "будущим воспоминанием". Поскольку "морская" образность возникает и в соответствующем фрагменте набоковского текста ("Тяжелый дым"), уместно привести этот важный отрывок (хотя бы в извлечениях):

«Уже часа три [...] он так лежал на кушетке, длинный, плоский юноша в пенсне [...] Одуманный хорошо знакомым ему томительным, протяжным чувством, он лежал, и смотрел, и прищуривался, и любая продольная черта, перекаладина, тень перекаладины, обращалась в морской горизонт или в кайму далекого берега. Как только глаз научился механизму этих метаморфоз, они стали происходить сами по себе [...], и теперь, то в одном, то в другом месте ненастного космоса складывалась вдруг и углублялась мнимая перспектива, графический мираж, обольстительный своей прозрачностью и пустынностью: полоса воды, скажем, и черный мыс с маленьким силуэтом араукарии. [...] И как сквозь медузу проходит свет воды и каждое ее колебание, так все проникало через него, и ощущение этой текучести преображалось в подобие ясновидения: лежа плашмя на кушетке, относимой вбок течением теней, он вместе с тем сопутствовал далеким прохожим и воображал то панель у самых глаз [...], то рисунок голых ветвей на не совсем еще бескарасочном небе, то чередование витрин [...].

Он спохватился, лежа мумией в темноте [...]. Но двинуться было немощно трудно. Трудно, – ибо сейчас форма его существа совершенно лишилась отличительных примет и устойчивых границ; его рукой мог быть, например, переулочек по ту сторону дома, а позвоночником – хребтообразная туча через все небо с холодком звезд на востоке. Ни полосатая темнота в комнате, ни освещенное золотом зыбкое ночное море, в которое преобразилось стекло дверей, не давали ему верного способа отмерить и отмежевать самого себя, и он только тогда отыскивал этот способ, когда проворным чувствилищем вдруг повернувшегося во рту языка (бросившегося как бы спросонья проверять, все ли благополучно) нащупал инородную мягкость застрявшего в зубах

говяжьего волоконца [...]. Понуждаемый не столько откровенной тишиной за дверьми, сколько желанием найти что-нибудь остренькое для подмоги одинокому слепому работнику, он, наконец, потянулся, приподнялся и, засветив лампу на столе, полностью восстал своим телесным образом. Он увидел и ощутил себя [...] с тем омерзением, которое всегда испытывал, когда на минуту возвращался к себе и в себя из томного тумана, предвещавшего... что? Какой образ примет, наконец, мучительная сила, раздражающая душу? Откуда оно взялось, растущее во мне? [...] Но тут, то есть в каком-то неопределенном месте сомнамбулического его маршрута, он снова попал в полосу тумана, и на этот раз возобновившиеся т о л ч к и в душе были так властны, а главное настолько живее всех внешних восприятий, что он не тотчас и не вполне признал собою, своим пределом и обликом, сутуловатого юношу [...], бесшумно проплывшего в зеркале. [...] Выходя из столовой, он еще заметил, как отец всем корпусом повернулся на стуле к стенным часам с таким видом, будто они сказали что-то [...], но тут дверь закрылась. [...] Я не досмотрел, мне не до этого, но и это, и давешние м о р с к и е д а л и, и маленькое горящее лицо сестры, и невнятный гул круглой, прозрачной ночи, все, по-видимому, помогало образоваться тому, что сейчас наконец определилось. Страшно ясно, словно душа озарилась бесшумным взрывом, мелькнуло б у д у щ е е в о с п о м и н а н и е, мелькнула мысль, что точно так же, как теперь иногда вспоминается манера покойной матери при слишком громких за столом ссорах делать плачущее лицо и хвататься за висок, вспоминать придется когда-нибудь, с беспощадной, непоправимой остротой, обниженные плечи отца, сидящего за рваной картой [...]; и все это животворно смешалось с сегодняшним впечатлением от с и н е г о д ы м а, льнувшего к желтым листьям на мокрой крыше.

Промеж дверей, невидимые, жадные пальцы отняли у него то, что он держал, и вот снова он лежал на кушетке, но уже не было прежнего томления. Громадная, живая, вытягивалась и загибалась стихотворная строка; на повороте сладко и жарко зажигалась р и ф м а, и тогда появлялась, как на стене, когда поднимаешься по лестнице со свечой, подвижная тень дальнейших строк.

Пьяные от итальянской музыки аллитераций, от желания жить, от нового соблазна старых слов – "хлад", "брег", "ветр", – ничтожные, бранные стихи, которые к сроку появления следующих неизбежно зачахнут, как зачахли один за другим все прежние, записанные в черную тетрадь; но все равно: сейчас я верю восхитительным обещаниям еще не застывшего, еще возвращающегося стиха, лицо мокро от слез, душа разрывается от счастья, и я знаю, что это счастье – лучшее, что есть на земле.

³⁶Ср.: Гаспаров Б. Поэтика "Слова о полку Игореве". Wien, 1984. С. 129–138 (=Wiener Slawistischer Almanach. Sonderband 12); отчасти: Венцова Т. Неустойчивое равновесие: восемь русских поэтических текстов. Yale University, 1985. С. 130 и др. Ср. ранее наблюдения В.Я. Проппа над феноменом границы в волшебной сказке.

³⁷Ср. др.-исл. *siða* 'берег', 'побережье', но и 'сторона' (: нем. *Seite*).

³⁸См. заметку автора этих строк: Топоров В.Н. Об одном "поэтическом" комплексе и его психофизиологических основах (море – берег – дно – небо) // Всесоюзная конференция "История культуры и поэтика": Тезисы. М., 1989. С. 17–18.

³⁹См.: Гельдерлин Ф. Сочинения. М., 1969. С. 334. Точнее было бы сохранить противопоставление "моего б е с-п о к о й н о г о с е р д ц а" "с-п о к о й с т в и ю н е б е с н о й д е в у ш к и" и предполагается существенным противопоставление м о р с к о г о, о к е а - н и ч е с к о г о, связанного с субъектом высказывания (Гиперионом), и н е б е с н о г о (а не чудесного!), соотносимого с девушкой (Диотимой). Наконец, предпочтительнее более адекватный перевод *umflutete* – 'омывало', 'обтекало', поскольку объектом этого "кругового" действия (*o-lob*-действия) был *o-стров* (: *струит*, *струя*). Немецкий текст цитируется по книге: Hölderlin F. Ein Lesebuch für unsere Zeit. Weimar, 1956. S. 201.

⁴⁰Смеобразной инверсией можно считать образ, возникший в словах Лары при прощании с Юрием, над его гробом: "Прощай, большой и родной мой, прощай, моя гордость, прощай, моя быстрая глубокая реченька, как я любила целодневный плеск твой, как я любила б р о с а т ь с я в твои холодные в о л н ы" (при уподоблении близости – холодной, как светлая ночь севера, – с Ларой встрече с первой волной моря, см. выше); ср. в "Гиперионе": "А теперь вот что: я хожу на берег м о р я и смотрю вдаль, на Калаврию, где она покоится. О, пусть даже никто не захочет дать мне челн [...] не поможет к ней переправиться! Пусть даже благостное море никогда не успокоится и не даст мне сколотить плот и доплыть до нее. Я все равно б р о ш у с ь в бурный п о т о к (точнее,

все-таки: море. – В.Т.), я буду молить волн у, чтобы вы не сла меня к Диотиме (собств. — бросила на берег Диотимы. – В.Т.) ("Aber in die tobende See will ich mich werfen. und ihre Woge bitten, daß sie an Diotimas Gestade mich wirft!") при *Волна несла ее, несла / И пригнала вплотную* у Пастернака. Как инверсию или симметричный ход следует рассматривать и само описание прощания Лары с Юрием, в котором подчеркивается мотив погружения в глубину, на дно и "океанические чувства" Лары: "Круговорот однообразных звуков укачивала ее, доводил до дурноты. Она крепилась изо всех сил, чтобы не упасть в обморок [...] Поникнув головой, она погрузилась в гадания, соображения, воспоминания. Она ушла в них, з а т о н у л а [...]. Она погрузилась в размышления, точно упала на самую г л у б и н у, на самое д н о своего несчастья. [...] И она ощутила в о л н у гордости и облегчения [...]"; ср. несколько дальше: "Условностью данного случая [...] были ее слезы, в которых тонули, купались, плавали ее житейски непрозначные слова". К мотиву п е с к а морского берега как некоей идеальной среды, сохраняющей следы встречи моря и суши, двух возлюбленных ("Я положу черты твои на бумагу, как после страшной бури, взрывающей море до основания, ложатся на п е с о к с л е д ы сильнейшей, дальше всего доплескивавшейся волны", ср. также: "И обещание ее близости [...] подкатит навстречу, как первая волна моря, к которому подбегаешь в темноте по песку берега"), как образа места, к которому устремляются с обеих сторон, и как самой этой встречи ср. его библейские истоки – "Я положил песок границей морю, вечным пределом, которого не перейдет, и хотя волны его устремляются, но превозмочь не могут" (Иерем. 5, 22); ср. также песок морского берега как образ множественности, стремящейся к бесконечности (Быт. 22, 17; 41, 49; Суд. 7, 12; 1 Цар. 13, 5; 2 Цар. 17, 11: "...пусть соберется к тебе весь Израиль... во множестве, как песок при море"; 3 Цар. 4, 20, 29; Иов 6, 3; Иерем. 15, 8; 33, 22; 1. Навв. 11, 4; Исайя 10, 22; Откр. 20, 7).

⁴¹В связи с отношением Гёльдерлина к природе ср. его письмо к Казимиру Ульриху Беллендорфу (видимо, ноябрь 1802 г.), написанному уже в состоянии душевного недуга: "Чем больше я изучаю родную природу, тем сильнее она меня волнует. Гроза не только в ее высшем проявлении, но и в таком понимании, как сила, как образ, среди других форм мироздания, свет в его прямом воздействии, как национальное начало и основополагающий принцип нашей судьбы (что для нас все же свято), его развитие в чередовании п р и л и в о в и о т л и в о в, характерность наших лесов и то, что в одной местности представлена природа различного характера, что все священные уголки земли слились в одном этом уголке, и свет философии в моем окошке – вот что теперь доставляет мне радость, вот что хотел бы я сохранить в памяти – с той минуты, как приехал, и до нынешней".

⁴²Ср. далее в ряду переключек со сходными мотивами у Гёльдерлина: "Ах вот это, это ведь и было главным, что их роднило и объединяло! Никогда, никогда даже в минуты самого дарственного, беспамятного счастья не покидало их самое высокое и захватывающее: наслаждение общей лепкой мира, чувство отнесенности их самих ко всей картине, ощущение принадлежности к красоте всего зрелища, ко всей вселенной".

⁴³"О какая это была любовь, вольная, небывалая, ни на что не похожая!" – причитает над телом Юрия Лара.

⁴⁴Ср. слова Живаго о "иезуитстве политики", на другой же день выворачивающей наизнанку даже те вещи, которые жили в головах создателей в первоначальной чистоте: "Что мне сказать тебе? Эта философия чужда мне. Эта власть против нас. У меня не спрашивали согласия на эту ломку".

⁴⁵"Meine Seele ist wie ein Fisch aus ihrem Elemente auf den Ufersand geworfen..." (S. 202).

⁴⁶Лишь один пример из начала романа: «Утопая в бескрайней лазурн ("Verloren ins weite Blau", S. 158), я то вскидываю глаза ввысь, в эфир, то гляжу вниз, в святое море и тогда кажется, будто некий родной дух раскрывает предо мною объятия, будто я со своею скорбью одиночества р а с т в о р и л с я ("löste... sich"). С л и т ь с я со всею вселенной (собств. "Eines zu sein mit Allem") – вот жизнь божества, вот рай для человека! С л и т ь с я воедино со всем жнвущим, в о з в р а т и т ь с я в блаженном самозабвении во всебытие природы ("in seliger Selbstvergessenheit wiederzukehren ins All der Natur") – вот вершина чайаний и радостей, вот священная высота [...], где [...] бурлящее м о р е подобно бесшумно волнующейся н и в е ("das kochende Meer der Woge des Kornfelds gleicht")» – почти *Когда волнуется желтеющая нива...*

⁴⁷Ср. в той же главе оправдание добровольного ухода из жизни ("Пусть боятся смерти те несчастные люди...").

⁴⁸См.: Флейшман Л. Пастернак в двадцатые годы. Мюнхен, 1981. С. 320, – с проницательным указанием внутренней связи "прыжка" и "преданья" (происхождения, ср.: *Врезаясь вновь и вновь с наскоку / В разряд преданий молодых*) с однокорневой парой, отсылающей к идее тождества или родства – *Sprung* и *Ursprung*. Ср. также ссылку на сходные выводы в незаконченной работе А. Якобсона.

⁴⁹Ср.: "Diotima" (*Leuchtest du wie vormals nieder...*), "Diotima" (*Du schweigst und duldest, und sie verstehn nicht...*) и ряд других, в частности того же названия. Ср. письма Диотимы к Гельдерлину ("*Die traurigen Tage unserer Trennung*", S. 460–467) и его к ней (1799 г.).

⁵⁰Впрочем, в "Гиперионе" есть отсылка и к Платону, но в связи не с Диотимой, а с его подругой Стеллой.

Между прочим, обращение к Платону возвращает нас и к теме связи смерти, непознаваемой как отделения души от тела, с широким водным пространством, через которое душа покойного должна переправиться. Этот вопрос обсуждался Платоном в ряде фрагментов, где, в частности, говорится о том, что души умерших людей могут быть встречены лодкой-судном, которая переправит их на "другой берег", где их опекают "берегущие" духи. Собственно говоря, этот образ близок мифологеме перевоза Хароном душ умерших в Аид (ср. *ναῦλον* 'плата за перевоз', но и 'судовой груз', 'кладь' при *ναῦς* 'судно', 'корабль' и других 'смертно-морских' ассоциациях этого корня в индоевропейских языках; ср. образ "корабля смерти" и древний обычай захоронения в лодке). *А я уже стою на подступах к чему-то, / Что достается всем, но разною ценой... / На этом корабле есть для меня каюта / И ветер в парусах – и страшная минута / Прощания с моей родной страной*, – напишет Ахматова во втором стихотворении из цикла "Смерть". Этот круг образов смерти в последнее время получил подтверждение в свидетельствах пациентов, переживших клиническую смерть. Вот одно из таких показаний: «Я потеряла сознание, после чего услышала неприятное жужжанье и звон. Затем я помню, как оказалась на корабле или в небольшой лодке, переплывшей на другой берег водного пространства, а на том берегу я видела всех, кого я любила в своей жизни... Мне казалось, что они манили меня к себе, и в то же время я говорила себе: "Нет, нет, я не готова присоединиться к вам. Я не хочу умирать, я еще не готова"... Я изо всех сил пыталась внушить доктору, что "я не собираюсь умирать", но никто меня не слышал. Все: врачи, сестры, операционная, лодка и далекий берег – составляло некий конгломерат. Наконец моя лодка почти достигла того берега, но как раз перед тем, чтобы пристать, она вдруг повернула обратно. Мне наконец удалось сделать так, что доктор меня услышал, и я сказала: "Я не собираюсь умирать". Мне кажется, что именно в этот момент я пришла в себя...» (Моуди Р. Жизнь после жизни: Исследование феномена продолжения жизни после смерти тела. Москва; Рига, 1991. С. 68–69). В этом случае два момента заслуживают особого внимания: один явный – широкое водное пространство ("море") как граница жизни и смерти или, пользуясь пастернаковской образностью, как *линия прибоя*, соединяюще-разъединяющая море и берег; второй – неявный, но более чем вероятный: колыхательно-укачивающее движение лодки-судна по этому "морию".

И еще один платоновский мотив, отозвавшийся, как с большим вероятием можно думать, у Пастернака в уже процитированной фразе Юрия Живаго из разговора с боящейся смерти Анной Ивановной, конкретно в фрагменте: "Вот вы опасаетесь, воскреснете ли вы, а вы уже воскресли, когда родились, и этого не заметили" – и далее о роли сознания как положительной ("Сознание – свет, бьющий наружу, сознание освещает перед нами дорогу, чтобы не споткнуться"), так и отрицательной (обращение света сознания внутрь как катастрофа). Итак, можно было бы думать, что если рождение – воскресение, то здесь есть некоторая недоговоренность относительно того, что же такое смерть. Но, предупреждая этот вопрос, Пастернак заранее снимает повод для беспокойства, заявляя – "Смерти нет" (ср. у Ахматовой в "Поэме": *С м е р т и н е т – это всем известно, / Повторять это стало пресно, / А что есть – пусть расскажут мне. / Кто стучится?..*). "Смерти нет", конечно, слишком образная оценка ситуации, вернее, лишь одной ее части; другая часть остается вне кадра, и, значит, образ эллиптически описывает ситуацию. Если нет согласия признать и другой образ-суждение "жизни нет", то и "смерти нет" нуждается в экспликации, в реконструкции полного контекста "жизни и смерти", не поддающегося членению без нарушения, в глубине своей непоправимого, всей конструкции. В своем "Федоне" Платон и восстанавливает ее во всей полноте, целостности и единстве. Сократ (в изложении Федона)

рядом сильных логических ходов подводит своего собеседника Кебета к выводу, что как из живого возникает мертвое, так и из мертвого возникает живое, что у м и р а н и ю, с которым все ясно, в общей равновесной картине мира должно отвечать о ж и в а н и е и что это оживание и есть переход из мертвых в живые (70с–72е). "Если бы возникающие противоположности не уравновешивали постоянно одна другую, словно описывая круг, если бы возникновение шло по прямой линии, только в одном направлении и никогда не поворачивало вспять, в противоположную сторону, – ты сам понимаешь, что всё, в конце концов, приняло бы один и тот же образ, приобрело одни и те же свойства и возникновение прекратилось бы" (72ab), и несколько далее как вывод: "Поистине существуют и оживание, и возникновение живых из мертвых. Существуют и души умерших..." (72d), и, следовательно, объясняет все звенья картины лишь признание космического круговорота душ как реализации взаимоперехода противоположностей – душа умершего, освободившись от тела, переходит в новое состояние, а неземная душа переходит в земное тело. Не то же ли, но несколько иначе описывает Живаго: "Но все время одна и та же необъятно-тождественная жизнь наполняет вселенную и ежечасно обновляется в неисчислимых сочетаниях и превращениях"? Отсюда "смерти нет" только потому, что "жизнь есть" и что корень ее в смерти, как корень смерти – в жизни; потому что эйдос души самостоителен и сама она – б е с с м е р т н а: для нее воистину "смерти нет", ибо смерть снимается умиранием, открывающим бессмертие (примерно этот же комплекс обнаруживает себя в своего рода инициации шамана, влезавшего в момент выбора судьбы на дерево, привязывающего себя к раскочкающимся ветвям [иногда определенно указывается, что он находится в люльке, ср. лодку] и в этом пограничном состоянии обретающего мудрость; ср. мотив висения Одина на Иггдрасиле и под.). Параллелизм заключений, кажущихся нескрупулезному сознанию парадоксальными, продолжается. Оспаривая представление древних о том, что смерть есть сон и забытие, а рождение – пробуждение, Платон утверждает верность обратного: рождение – сон и забытие, а смерть – пробуждение, припоминание-воспоминание, включение "тонкого" сознания, освобождающегося из-под бремени "телесного" существования вместе с душой. Смерть и есть то широкое водное пространство, то "море", переплыв которое умирает не только человек, но и сама смерть, преображающаяся по достижении *того* берега в воскресение, в соединение души с новым телом.

⁵¹Это "стояние перед смертью" во время тифозного бреда снова возвращает к "морскому", в образности которого жизнь и смерть постоянно дwoятся и меняются местами.

«У него был бред две недели с перерывами. Ему грезилось, что на его письменный стол Тоня поставила две Садовые, слева Садовую Каретную, а справа Садовую Триумфальную и придвинула близко к ним его настольную лампу, жаркую, вникающую, оранжевую. На улицах стало светло. Можно работать. И вот он пишет. – Он пишет с жаром и необыкновенной удачей то, что он всегда хотел и должен был давно написать, но никогда не мог, а вот теперь оно выходит. И только иногда мешает один мальчик с узкими киргизскими глазами в распахнутой оленьей дохе, какие носят в Сибири или на Урале. – Совершенно ясно, что мальчик этот – дух его смерти или, скажем просто, его смерть. Но как же может он быть его смертью, когда он помогает ему писать поэму, разве может быть польза от смерти, разве может быть в помощь смерть? – Он пишет поэму не о воскресенье и не о положении во гроб, а о днях, протекших между тем и другим. Он пишет поэму "С м я т е н и е". – Он всегда хотел написать, как в течение трех дней буря черной червивой земли осаждает, штурмует бессмертное воплощение любви, бросаясь на него своими глыбами и комьями, точь-в-точь как налетают с разбега и хоронят под собою берег волны морского прибойя. Как три дня бушует, наступают и отступает черная земная буря. – И две рифмованные строчки преследовали его:

Рады коснуться
и
Надо проснуться.

Рады коснуться и ад, и распад, и разложение, и смерть, и, однако, вместе с ними рады коснуться и весна, и Магдалина, и жизнь. И – надо проснуться. Надо проснуться и встать. Надо воскреснуть».

К трехдневной "буре черной червивой земли, осаждающей, штурмующей бессмертное воплощение любви" ср. описание подобного же явления в пренатальном состоянии в "Тирувашагам": "испытав результаты кармы, / В рождение в качестве человека, в утробу матери, испытав нападение бесчисленных червей [...]" – черви как образ угрозы и первому рождению и "второму" рождению – воскресению.

⁵²Интерес к Гёльдерлину свидетельствуется многими трудами Гейдеггера. Ср.: *Heidegger M. Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung*. Frankfurt a.M., 1981 (5te Aufl.).

⁵³*Heidegger M. Vorträge und Aufsätze*. Pfullingen, 1959. S. 27.

ПОВТОР КАК ОСОБЕННОСТЬ ПОЭТИКИ РИТУАЛЬНОГО ТЕКСТА

Л.Г. Невская

Двоякая сущность поэтики ритуального текста проявляется в том, что, будучи производной от семантики ритуала, она воплощает тот же мифопоэтический способ мышления и одновременно, детерминируемая этой семантикой, как совокупность эстетических приемов соответствующим образом участвует в организации текста. Эту взаимообусловленность ритуала и ритуального текста, когда первый является широким контекстом для второго¹, с особой очевидностью можно наблюдать при анализе такой характерной и принципиальной особенности его поэтики, как повтор языковых элементов разного уровня, а также семантических концептов разного уровня, определяющих его семантику. Здесь полностью принимается концепция сущности и роли ритуала, высказанная В.Н. Топоровым: «Прагматичность ритуала определяет его центральное положение в жизни человека и коренится в том, что с его помощью решается главная задача – гарантия выживания коллектива. Ритуал совершается в экстремальных условиях, когда угрозы безопасности жизни и миру максимальны (этому состоянию соответствует предельное возрастание негативных эмоций – беспокойство, тревога, угнетенность, печаль, тоска, отчаяние, страх, ужас). Исходя из данности, ритуал приводит к некоему оптимальному состоянию (ему сопутствует взрыв положительных эмоций – радость, восторг, чувство особой полноты переживания мира, свободы и другие признаки праздника и его участников), к устранению энтропии (хаотическая стихия) и установлению порядка. Ритуал прагматичен прежде всего потому, что он является главной операцией по сохранению "своего" космоса, по управлению и регулированию им, по контролю над ним, по проверке действенности его связей с космологическими принципами (степень соответствия). Отсюда первостепенная роль ритуала в мифопоэтической модели мира, установка на операционализм для тех, кто пользуется этой моделью. Только в ритуале достигается переживание целостности бытия и целостности знания о нем, понимаемое как благо и отсылающее к идее божественного как носителя этого блага. Это переживание сущего во всей его интенсивности, особой жизненной полноте дает человеку ощущение собственной укорененности в данном универсуме, сознание вовлеченности в сферу закономерного, управляемого определенным порядком, благаго. На этих путях складываются определяющие религиозные концепции, в числе их и одна из основных, связанная с понятием сакральности, неотделимой от ритуала, но им, естественно, не исчерпываемой»².

Погребальный ритуал, рассматриваемый под этим углом зрения, выполняет задачу нейтрализации опасной для социума открытости границы между сферой жизни и сферой смерти. Наряду с иными элементами обряда³ в восстановлении нарушенного самим фактом смерти порядка участвует и погребальное причитание. Если посмотреть на проблему с

точки зрения порождаемого текста причети, то очевидно, что она обслуживает конкретный случай (похороны конкретного лица), однако виртуозным варьированием текста (принципиальным его свойством, а не следствием искусности плакальщицы), постоянным возвращением к одному и тому же как в микросюжетах, так и в поэтических приемах достигается связь этого конкретного случая со всеми подобными событиями в прошлом⁴, возведение к прецеденту (обряду первопохорон).

Что касается собственно рассматриваемого поэтического приема повторения, то отчетливо ощущается его двойственность: при описании конкретной ситуации он как бы актуализируется, "оживает" вновь и вновь, приспособляясь к конкретному случаю; с другой же стороны, самой своей повторяющейся природой, варьирующей на разные лады одно и то же, сам этот прием абстрагируется и меняет характер описываемого события с единичного, конкретного, сиюминутного на постоянное, всегда бывшее.

Универсальный характер повторения как поэтического приема будет продемонстрирован на материале литовского, белорусского и русского погребального причитания, восходящего, как было показано в других работах автора, к некогда единому тексту, ныне функционирующему в разных языковых воплощениях.

Повторение как прием организации фольклорного текста⁵ действует на всех уровнях: звуковое уподобление, грамматическое выравнивание, повторение отдельных лексем или цепи синонимов, вплоть до повторения пространственных текстовых фрагментов. См. типичный зачин плача:

Aš dainelių daugiau nedainuosiu,
Aš dainelių daugiau nedainuosiu,
Aš raudutę, raudą raudosiu,
Raudą, raudą, raudutę raudosiu,
Raudą, raudą, raudutę raudosiu [Juška 361]

‘Я песен (уменьш. ф.) больше не пою (2 р.), я причитаньщице, причитание причитываю; причитание, причитание, причитаньщице причитываю (2 р.)’; см. также севернорусское:

Ой, как сѣгѣ дни, сѣгѣ денька,
Ой, сѣго днѣи, денька белова... [Ефименкова 93].

Специально будет рассмотрен особый прием повтора, состоящий в использовании семантически сближенных лексем. При таком порождении текста происходит синтез одновременно нескольких типов повтора – синонимичные лексемы заключаются в синтаксически параллельные конструкции, в которых уподобляются и другие элементы:

Ты на кого да нас по ки ну ла,
На кого нас по о с т а в и л а ?
Ты о с т а в и л а - с по ки ну л а
На желанного на батюшка.
Уж как наш желанной батюшко...
Уж он ходит по бе с е д у ш к а м,
Да по тихим ве ч е р и н о ч к а м;
Приберет себе молоду жену...
Богодана буде матушка
Не же л а н н а, не л а с к о в а,
Не л а с к о в а, не у п а д ч и в а (=не заботлива) [Барсов 71].

При подобном использовании синонимов происходит нейтрализация видо-родовых и видо-видовых семантических различий⁶, вплоть до полной семантической идентификации. Семантически "удвоенный" признак служит усилению общего смысла:

Я не брезгую ведь смерть да душегубица...
Я не бедным не брезгую убогим [Барсов 4].

Во многих случаях синонимическая парность лексем в тексте детерминируется архаическими представлениями (в свободном употреблении счастье их синонимами можно было бы лишь с натяжкой). Так, особая тема строится на аналогии смерти и сна:

Не могу я тебя до кли к а т ь с я,
Не могу я тебя до б у д и т и с я [Костромские причитания 61],

O mano mergite
Mieg' saldu miegelj.
Kas man gal p r i k e l t i
Jē jaunā pr i b u d j t ...
Nieks jē gal p r i k e l t i,
Jē jaunā pr i b u d j t [Kalvaitis 356]

'Моя девица спит сладким сном. Кто может ее мне разбудить, молодую пробудить... Никто ее не сможет разбудить (воскресить), молодую пробудить'. Актуальная для погребального причитания оппозиция "счастье—несчастье", составляющая к тому же единую парадигму с противопоставлением "жизнь—смерть", манифестируется, особенно в негативной части, многообразными синонимами:

Снесможнехонько мне, горяшецке,
Ходить по сырой земле
С такого горя великого,
С п е ц а л и с о к р у ц ы н ы [Костромские причитания 71].

Обширные фрагменты текста строятся на сквозном использовании рядов синонимов. См. репрезентативный текст, в котором не только семантически эквивалентны 'существительные, начинающие строку, и глаголы, завершающие ее, но сближены значения целых синтагм:

Со кручины буйна голова мотається,
Со досады руса коса расплетается,
От-тошна мой перстни да роспаялися,
Со обиды жемчуги да роскатилися,
Со досады цветно платье росшивается [Барсов 64],

т.е. текст порождается как нанизывание в произвольном порядке синтагм с общим значением 'деструкция (как следствие смерти, распространившейся на все, окружающее человека)'. См. также:

И не будет у меня, батюшка,
От часта дождя затулушки,
От буйна ветра загородушки,
От добрых людей оборонушки [Костромские причитания 91] –

здесь синонимичны не только конечные лексемы синтагм, но конкретные значения атрибутивно-номинативных сочетаний *буйны ветры, часты*

дожди обобщены до значения 'неблагоприятные условия жизни сироты', десемантизировался и превратился в антоним постоянный эпитет в сочетании *добрые люди*. Ср. параллельное литовское:

...nerasiu nei jokios užvėjelės,
nei jokio užstoječio...

'не найду я никакого заветрия, никакой затулушки'.

Следующая ступень "уплотнения" синонимов осуществляется как их использование в качестве однородных членов: *Забросят меня, горюху, они при старости и при древности* [Костромские причитания 53]; *Не увижу тябя, родимая, Не в торгах, во ярмарках, Не в гулящих праздниках* [там же 57]. В таком использовании синонимов повтор редуцирован до перечисления – одной из основных характеристик поэтики сакрального текста⁷.

Наконец, на следующей ступени сконденсированности смысла образуются аппозитивные конструкции, большая часть которых имеет уже формульный характер: *путь-дорога, пора-времечко, час-время*, лит. *laikas metas, laikelis valandėlė, metelis česelis*, *моря-океаны*, лит. *marios jūrės, ум-разум, род-племя, золото-серебро*, лит. *auksėlis sidabrėlis*, *буря-папара, лит. stūrmās burelis, житье-бытье, честь-хвала, тоска-кручина*, а также такие, в которых неразрывность лексем объясняется сопряженностью денотатов типа *хлеб-соль* или тяготением к соединению противопоставленных половин единого: *отцы-матери*, лит. *tėvelis motinėle* (два элемента, в сумме исчерпывающих значение 'родители'), *руки-ноги*, лит. *kojelės rankelės*. Свод таких соположенных лексем составлен для многих фольклорных традиций⁸. Что семантически происходит в данном случае? Нивелируются родовые различия (золото и серебро, моря и океаны и под.), десемантизируются конкретные значения при одновременном усилении смысла нового сочетания.

Особое место в ряду языковых повторов в текстах, основанных на мифопоэтическом мировоззрении, занимает та в т о л о г и я, специфический фольклорный прием, в наибольшей степени отражающий именно мифопоэтическое мышление. За счет тавтологии происходит одновременно звуковое и смысловое упорядочение текста⁹. Здесь практически все синтаксические связи в синтагме могут быть выражены тавтологичными элементами. В чем задача такого избыточного (бессознательного?) нанизывания однокоренных слов, не несущих дополнительного смысла? *Обдождят да мелки дождики* [Барсов 36], *mane visi lašėliai užlašės* [Juška 321] 'меня все капельки закапают', *родители отродили, родители спородили* [Барсов 10], *что за чюдушко мне да причюдилось* [там же 27] и т.д. – все это примеры чистой предикации, усиленного утверждения факта существования. Интенсификация вплоть до идеализации признака происходит в многочисленных здесь атрибутивных конструкциях типа *горюша горькая (горе-горькая), чужая чужина*, лит. *lygus lygumėlis* 'ровная равнинушка', *senā senystė* 'ста-

рая старость', *jauna jaunimēlis* 'юная юность', *старушка стародревняя*. О живучести приема, его актуальности для соответствующих представлений свидетельствуют образуемые вновь и вновь сочетания типа *razumnas razumēlis* 'разумный разум' (уменьш. ф.); то же – в адвербиальных конструкциях: *жалобно жалеть, нарядно наряжать* и т.п. Механизм приема как бы намеренно моделируется в случае: *я бы по часту туда стала учащи в а т ь* [там же, 20]. Феномен *figura etymologica* с очевидностью подчеркивает особенность архаической поэтики, состоящую в обращенности на саму себя, в гармонии особого рода, раскрывающейся посредством себя самой, замыкающейся на себе: *bēdā bēdavoti* – горе *горевать*, *dainā dainuoti*, *giesmā giedoti* – песню *петь*, *dovanā dovanoti* – подарки *дарить*, *kalbā kalbēti* – разговоры *разговаривать* и т.д. и т.п. вплоть до окказиональных неологизмов в духе общего принципа типа *неделюшку неделевать, дом домить, потеряшечку потерять* и т.п. Почти столь же часты в тексте конструкции с творительным падежом типа блр. *разлучаемся разлукаю вечною, гаварыць гаворками*, лит. *lapais lapiuojį, šakams šakuoji* 'листьями листвишься, ветками ветвишься', а также особо маркированное для погребальных представлений *умереть своей смертью*, лит. *mirti savo mirtimi*¹⁰. Это постоянное возвращение к себе включает объект в замкнутое время, вечное "сейчас", или в циклически замкнутое на себе, т.е. язык ритуального текста "работает" на общую семантику ритуала. Текст при этом не развивается, а, напротив, консервируется, часто приобретая формульный характер.

Одновременно с моделированием текста на основе использования синонимов – лексического поворота и тавтологии (одновременно звуковой и смысловой повторы) – пространные фрагменты текста могут строиться на уподоблении концептов. Для погребального фольклора это прежде всего сближение обозначений *locus'a* смерти:

Укатилось красное солнышко (= метафора умершего отца)

За лесушки оно за дремучи,

За горы оно за толкучия,

За облачка оно за ходячии

За часты звезды да подвосточныя [Барсов 1];

ср. лит. *Motulė pasrengus į didelę kelionelę į aukštą kalnelį, į mėliną šilėlį* 'Матушка снарядилась в дальнее путешествие, на высокую горюшку, в синюю пушицу'. Концепты 'высокая гора', 'дремучий лес', 'мхи-болота', 'синее море', 'чистое поле' и нек. др. в балто-славянской мифопоэтической традиции используются как синонимические обозначения отдаленности вообще, того света, чужого социума и под. Связь с ними принципиально трудна, так как обряд конкретных похорон воспроизводит архетипическую связь этого и того света, сферы жизни и смерти, оформляя их окончательный разрыв. В одном из сюжетов причитания – приходе замужней дочери на похороны родителей – деревня ее мужа (даже при реальной ее близости) в этой системе описывается как чужое, отдаленное, отделенное от "своего" пространство.

При этом пограничными объектами являются именно указанные выше концепты:

Отдалена от родимой я от родинки...
Я за мхами, сестрица, за дыбучима,
Я за темныма лесами за дремучима,
Как во эту во победную сторонушку
Буйныи ветры не провевают,
Птиченька к иам не прилетает...
Нет проходу в темных лесах дремучих,
Почтовой ямской нет дороженьки [Барсов 141–142].

Семантическое уподобление денотатов сопровождается соответствующим выравниванием атрибутов: при нивелировании конкретных значений на первый план здесь выступает обобщенный смысл, сводящийся к идеализированной характеристике объекта:

Ведь он за темными лесами,
Уж за высокими он да горами,
Уж за быстрыми он да ручьями,
Уж за глубокими он за реками,
Уж за синими он за морями [Обрядовая поэзия Пинежья 151];

см. типичный зачин литовского плача:

Ž alios lankos	}	2p.
L i g i o s pievos		
B a l t i d o b i l ė l i a i	}	2p. [Juška 395].
G i l u s d u n o j ė l i s		

Обращаясь к структуре иных семантических полей, в причитании столь же проработанных и функционально значимых, можно и здесь обнаружить отношения концептов, в других случаях далеко отстоящих друг от друга. Анализ семантического поля "дом" выявил изосемантизм его ключевых лексем и обретение ими нового смысла, не совпадающего с толкованием этих слов в словаре обычного типа. Так, одинакова функциональная значимость концептов или (если посмотреть с лингвистической точки зрения) набор значений лексем, манифестирующих горизонтальное пространство дома: дверь/ворота (порог, скоба)—сени—окно, которые в погребальном причитании употребляются в общем значении 'преграда смерти, ограждение от нее'. Противопоставленные обычно по признаку регламентированности/нерегламентированности входа, окно и дверь, в случае нейтрализации этого признака, предстают как синонимы с общим значением 'ограждение дома в случае возможной опасности'; изосемантизм поддерживается параллельностью синтаксических конструкций, содержащих эти лексемы:

...Усмотрела б, може, идуци я скорую смеретушку,
Тут задвинула б стекольчаты околени,
Заперла бы вдруг широкие вороточки,
Заложила бы новы двери дубовыя [Барсов 167].

Говоря точнее, здесь синонимичны не отдельные лексемы (окно, дверь, ворота), а действия с единой функциональной значимостью: задвинуть

околенки – запереть вороточки – заложить двери и т.д., параллельное употребление которых в тексте усиливает общий смысл 'преградить дорогу смерти'.

Спираль повтора охватывает все новые структурные части обрядового текста. Бинаристическое архаическое мышление детерминирует основное содержание текста причитания как противостояние жизни и смерти; преобладающим правилом порождения текста является открытый набор синонимичных смыслов, группирующихся вокруг этой оппозиции. Самая ситуация перехода от жизни к смерти моделируется преобразованиями типа "быть теплым – стать холодным" (*Лежишь в хатке тепленькой, а теперь идешь в хатку холодну*), "быть светлым – стать темным" (*Без тебя, болезно дитяtko, белы дни стали темнехоньки, темны ноченьки светлехоньки*) и т.п. Парадигматический ряд преобразований положительного смысла в отрицательный является принципиально открытым и лежит в основе моделируемого текста. При этом значение конкретных членов оппозиций нивелируется и они превращаются в способ кодирования основного смысла: противостояние жизни и смерти.

Другой прием порождения текста осуществляется за счет предикатов иного рода, кажущееся семантическое многообразие которых реально сводится к двум смыслам: "прекращение" (об обычном, характерном действии: *Отсветил да светел месяц, отогрело да красное солнышко, отжила да ты, родима да моя мамонька*) и "деструкция": дороги зарастают, дерево сломано, дом разрушен, опустел и тому подобные метафоры смерти. Таким образом, текст строится как произвольный набор любого числа указанных противопоставлений и преобразований, каждое из которых, утрачивая конкретный смысл, становится метонимическим воплощением общей идеи противостояния жизни и смерти, и это противостояние усиливается повтором трансформаций одного инвариантного смысла.

Итак, звук, морфема, слово, синтагма, предложение, более пространственные фрагменты текста причитания захвачены разного рода повтором – от механического повторения до семантического уподобления концептов и символов. Таким образом, сравнительно новые тексты похоронного причитания строятся по законам архаического мышления, которое "отождествляло все явления жизни и повторяло свои представления в поливариантных друг к другу формах"¹¹. Повторение, которое в современном фольклорном тексте воспринимается как характеристический эстетический прием, может быть реконструировано в своем сакральном смысле и назначении: с его помощью событие конкретной смерти, в тексте причитания включенное в цикл отождествлений ряда последовательно отстоящих от человека сфер, приобретает значение бывшего всегда, вечного, приравнивается к прецеденту.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ *Байбурин А.К.* Причитания: текст и контекст // *Artes Populares*. 14. Budapest, 1985. С. 59–77.

² *Топоров В.Н.* О ритуале: Введение в проблематику // Архаический ритуал в фольклорных и раннелитературных памятниках. М., 1988.

³ О трехъярусной одновременности реального, акционального и вербального уровней обряда см.: *Толстой Н.И.* Из "грамматики" славянских обрядов // Труды по знаковым системам. Тарту, 1982. Вып. 15.

⁴ Проблеме повторения как принципу мифопоэтического мышления посвящена основополагающая работа: *Eliade M.* Le mythe de l'éternel retour: Archétypes et répétition. P., 1949; русский перевод: *Элиаде М.* Миф о вечном возвращении: Архетипы и повторение // Элиаде М. Космос и история. М., 1987.

⁵ О повторении как особенности "идеального" фольклорного текста, основанной на факральном понимании времени и пространства, см. специально: *Bartmiński J.* O rytualnej funkcji powtórzenia. Przyczynek do poetyki sacrum // *Bartmiński J.* Folklor – język poetyka. Wrocław; Warszawa; Kraków, 1990. S. 199–204.

⁶ *Апресян Ю.Д.* Лексическая семантика: Синонимические средства языка. М., 1974. С. 235.

⁷ Примечательно, что и одна из моделей наименования самого жанра – *приченье*, *причитание* – соотносится именно с перечислением, причем двояким образом. Во-первых, этимологически: внутренняя форма названия жанра детерминирована тем же признаком, что лежит в основе родственных *число*, а также *читать* (первоначально 'распознавать и собирать знаки в единство') и далее *читать* [Фасмер IV 366, 367, 374; Sławski I 132–133; Brückner 83]. Лит. *skaityti* 'читать' и 'считать', этимологически соотносимое с *читать* [Fraenkel 792], в фольклоре сохранило "обрядовое" значение: *mano miela gailiai verkia, gailiai verkia, žodžius skaito* [LKŽ XII 674] 'моя милая горько плачет, причитает (= оплакивает словами)'. Вторая линия развития этимона – *читать*, *почитать*, *причитывать*, блр. *прычытваць* – демонстрирует происходящую в обряде сакрализацию покойного, осуществляемую именно в форме перечисления его достоинств (как реальных, так и приписываемых ему по требованию ритуала в соответствии с ценностными представлениями социума). Тот же образ лежит в основе записанного автором в дер. Пеляса (литовский языковой остров в белорусском окружении) *vyl'ičac pa n'ebodžyku* 'оплакивать покойника, в том числе и перечисляя его достоинства' (от блр. *лицыць*). О роли *вылічанняў* в местной традиции см. также: *Варфоломеева Т.Б.* О традиции похоронного причитания между речья Дитвы и Пелясы // Балто-славянские исследования. 1985. М., 1987. С. 72–74.

⁸ Исследователи языка народной поэзии отмечали в первую очередь именно эту ее особенность, однако рассматривали ее как данность без связи с природой обрядового текста. При этом составлялись в высшей степени полезные реестры парных конструкций: *Миклошич Ф.* Изобразительные средства славянского эпоса. М., 1895; *Moszyński K.* Kultura ludowa Słowian. Cz. II: Kultura duchowa, zes. 2, rodz. 18: Literatura ustna. Kraków, 1939; *Borowska N.* Redoublement des mots dans la poésie populaire (a propos du recueil des chansons de geste onégiennes) // *Lingua posnaniensis*. Poznań, 1951. [Т.] 3. S. 269–292; *Alyksynas K.* Lietuvių liaudies dainų kalbinės stilistinės ypatybės // *Literatūra ir kalba*. XI. Vilnius, 1971. [Т.] 1; *Ozols A.* Latviešu tautasdziesmu valoda. Rīgā, 1961. L. 229. А. Озол предполагал, что такие сочетания возникали в то время, когда не было слов с абстрактным значением как таковым и язык оформлял его подобным образом. Однако возникновение их лишь в обрядовых текстах, а не в номинативном употреблении говорит о том, что природа этих формульных сочетаний определяется особенностями смысла обрядового текста.

⁹ Впрочем, есть особый рода случаи, когда происходит дублирование ключевого семантического признака синтагмы, возникает "семантическая тавтология", эпанод, по терминологии старинных риторик: *могилушка умершая, тюрьма заключенная, сугрева теплая* (блр. *цёплае сагрэічча*), *подумать ужом-разумом* и т.д.

¹⁰ О параллельном употреблении конструкций с винительным и творительным в языках балто-славянского ареала см.: *Иванов Вяч.Вс.* Использование для этимологических исследований сочетаний однокоренных слов в поэзии на древних индоевропейских языках // *Этимология*. 1967. М., 1969. С. 41–42; *Топоров В.Н.* Из области балто-славянских фольклорных связей // *Lietuvių kalbos klausimai*. VI. Vilnius, 1963. [Т.] 6.

¹¹ *Фрейденаберг О.М.* Миф и литература древности. М., 1978.

ПРИНЯТЫЕ СОКРАЩЕНИЯ

Барсов – Причитания Северного края, собранные Е.В. Барсовым. М., 1872. Ч. 1: Плачи похоронные, надгробные и надмогильные.

Ефименкова – Ефименкова Б.Б. Севернорусская причеть. М., 1980.

Костромские причитания – Смирнов Вас. Народные похороны и причитания в Костромском крае. Кострома, 1920.

Обрядовая поэзия Пинежья: Материалы фольклорных экспедиций МГУ... / Под ред. Н.И. Савушкиной. М., 1980.

Фасмер – Фасмер М. Этимологический словарь русского языка. М., 1973. Т. 4. (Пер. с нем. О.Н. Трубачева.)

Fraenkel – Fraenkel E. Litauisches etymologisches Wörterbuch. Heidelberg; Göttingen, 1955–1965. Bd. 1–2.

Juška – Lietuviškos dainos / Užrašė A. Juška. Kaunas, 1954. Т. 3.

Kalvaitis – Prusijos Lietuvių dainos / Surinko... V. Kalvaitis. Tilžeje, 1905.

LKŽ – Lietuvių kalbos žodynas. Vilnius, 1981. Т. 12.

Ślowski – Ślowski F. Słownik etymologiczny języka polskiego. Kraków, 1952. Т. 1.

ЦЕРКОВНОСЛАВЯНСКАЯ ЛИТЕРАТУРНАЯ ТРАДИЦИЯ В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ XVIII в. И РЕЦЕПЦИЯ СПОРА "ДРЕВНИХ" И "НОВЫХ"

В.М. Живов

1. Развитие литературного процесса в России первой половины XVIII в. явным образом ориентировано на западные литературы, тогда как предшествующая литературная традиция (церковнославянская) декларативно отрицается. Показательно, что, если в "Поэтическом искусстве" Буало называются десятки французских авторов прошлого (хотя бы и с отрицательной оценкой), в программных произведениях русских классицистов ("Эпистола от российския поэзии к Аполлину" Тредиаковского, эпистола "О стихотворстве" Сумарокова) русские авторы практически не упоминаются (Сумароков говорит, правда, о Прокоповиче и Кантемире — именно потому, что они могли восприниматься как прямые предшественники русского классицизма). Зато упоминаются многочисленные античные и западноевропейские писатели, которые и воплощают в себе литературное прошлое: новая русская литература воспринимается не как продолжение старой русской литературы, но как продолжение литературы европейской¹.

В ходе этого развития на русскую почву переносятся западные литературные и лингвистические теории и появляются прямые подражания западным литературным образцам. Это побуждает ряд исследователей рассматривать русский литературный процесс как несовершенный сколок с западноевропейского². Такой подход вряд ли оправдан, хотя он и может выступать как противовес той трактовке, при которой русский литературный процесс предстает как автономное и саморазвивающееся явление, как это принято во многих историях литературы XVIII в. В рамках интерпретаций последнего рода литературное развитие изображается так, словно один русский автор продолжал или отвергал идеи, поэтику, установки другого и этим и определялась эволюция литературы. В XVIII в., однако, Россия в полной мере вовлечена в общеевропейские литературные перемены, и поэтому импульсы литературного развития могут быть не только внутренними, но и внешними (например, развитие медитативной поэзии в 1760–1779-х годах вряд ли следует трактовать как реакцию на предшествующее литературное направление, но скорее как отголосок европейских инноваций, в данном случае прежде всего немецких). Мы имеем здесь дело с тем, что А.С. Лаппо-Данилевский называл эпигенезисом, противопоставляя процессы подобного рода органическому развитию³.

Вместе с тем при всей ориентации на Запад русское литературное развитие не повторяло и не могло повторять западного в силу радикальных отличий исходной культурной (литературной и языковой) си-

туации и принципиального несходства задач литературного строительства. Отличия в культурной ситуации определяли то отношение новой русской литературы к предшествующей литературной традиции, о котором говорилось выше. В самом деле, отношение нового поколения российских поэтов (Кантемира и Тредиаковского, а впоследствии Ломоносова и Сумарокова) к предшествующей традиции силлабической поэзии было декларативно отрицательным. Во Франции классицизм выступает как преобразование уже существующей литературно-языковой традиции, к которой критически относятся, но которую не отрицают. Классицистические теории во Франции так или иначе ориентированы на "пороки" предшествующей литературы, предписания классицизма – это исправление прежних недостатков. Но исправление недостатков – это всегда продолжение литературного процесса, предполагающее преемственность. Литературное прошлое существует для французов в полном объеме, оно служит тем материалом, из которого Буало и Вожеля вырабатывают новую литературу и новый литературный язык.

В России дело обстоит принципиально иначе. Классицизм формируется как часть новой культуры, отрицающей культуру старую⁴, литературного прошлого для него практически не существует⁵. Поэтому у негативных предписаний французского классицизма, заимствуемых русскими авторами, отсутствует соответствующий объект (предшествующая литературно-языковая традиция). Силы русских авторов устремлены не на критику предшественников, а на создание новой литературы (нового литературного языка и новых литературных жанров). Первые русские классицисты воспринимают себя как создателей новой литературы и ожесточенно спорят о том, кто из них был первым, установившим в России "правильную" поэзию⁶. Значимым в этих спорах был, конечно, не только приоритет в изобретении нового стихосложения, но и приоритет в осуждении и отказе от стихотворства старого⁷.

2. Различия в исходных условиях диктуют и различия в задачах. Те задачи, которые ставили перед собой творцы новой русской литературы, существенно отличались от европейского стандарта, и это отражалось на характере рецепции западных теорий. Русским европейцам предстояло перенести в Петербург Европу в целом, а не какое-то частное направление европейской мысли. Поэтому в отношении к европейским теориям взгляды реформаторов неизбежно оказывались эклектичными⁸. Можно даже предположить, что имело место (в том числе и в творчестве одного и того же автора) сознательное стремление воспроизвести противостоящие друг другу позиции и перенести таким образом на русскую почву всю полноту европейского многообразия⁹. Следовательно, вопрос о том, чтобы все воспроизводимые мнения строго восходили к одной концепции-источнику, вообще не стоял: его заслоняла несравненно более важная и сложная задача – примирить заимствуемые воззрения с русским языковым и культурным фоном, сложившимся в результате развития, совершенно не схожего с европейским.

Этот характер рецепции ярко проявляется в отношении молодого Тредиаковского к спору "древних" и "новых", основные моменты которого несомненно были ему известны. Спор "древних" и "новых" был

главным культурно-идеологическим конфликтом классицистической Франции, в рамках которого решался отнюдь не только вопрос об отношении к античности, но и неизмеримо более важная проблема соотношения традиции и разума, исторической (или псевдоисторической) преемственности и современности как основы мировоззрения и мировосприятия¹⁰. Очевидно, что сформулированные в этом споре дилеммы могли иметь непосредственное значение и для русского самосознания, в частности и для выбора путей языкового и литературного строительства: в терминах этого спора могла в принципе обсуждаться проблема критериев обработки нового литературного языка, значимости традиции, искусственной регламентации и т.д.

Л.В. Пумпянский полагал¹¹, что молодой Тредиаковский примыкал к позиции "новых", ссылаясь при этом как на литературную практику Тредиаковского, так и на его прямое заявление в "Эпистоле от российской поэзии к Аполлину". Перечислив здесь основные достижения французского классицизма, Тредиаковский провозглашает:

Песен их что может быть лучше и складняе?
Ей! ни Греция, ни в том мог быть Рим умняе.
Славы и еще они, но по правде славны,
Что жены, тот красный пол, были в том исправны,
Сáпфоб греческа была в зависти великой,
Смысл девины Скудерй есть в стихе коликкой;
Горько плачущей Стихом нежной дела Сюзы,
Сладостнее никогда быть не может мўзы¹².

Таким образом, прямо говорится о преимуществе современной французской поэзии перед античной, и это, конечно же, точка зрения "новых".

Совершенно иная картина вырисовывается, однако, если обратиться к "Рассуждению о оде во обще", напечатанном Тредиаковским в 1734 г. в приложении к "Оде о сдаче города Гданска", всего лишь за год до "Нового и краткого способа", содержащего "Эпистолу к Аполлину". Это "Рассуждение" является переработкой "Discours sur l'ode" Буало (1693), направленного против "Parallèle des anciens et des modernes" Перро¹³. Сам факт, что Тредиаковский обращается к этой декларации "древних", ставит под сомнение его приверженность доктрине "новых". Прямое осуждение "новых", содержащееся в "Рассуждении", и вовсе не может быть согласовано с подобной приверженностью. В самом деле, Тредиаковский пишет: "Подлинно, хотя некоторые добраго вкуса не имеющие и противились было, что *Пиндар* пиита лирической на Эллинском языке, и *Горацции* подобнагож ремесла на латинском, толь совершенно Оды писали, что желающии ныне в том искусен быть, не может им не последовать. Они только одни умели писать так чудесно, когда, чтоб изъявить разум свои как бы вне себя быть, перерывали с умысла последование своая речи, и чтоб лучше воити в разум, выходили, буде позволено так сказать после *Боало*, из самого разума, удаляясь с великим старанием от того порядка методичнаго, и исправнаго связания Сенса, которой имел бы отнять всю соль, весь сок, или лучше, самую душу у лирическаия Поэзии"¹⁴. Последняя часть этого абзаца является прямым переводом Буало¹⁵, однако первая часть принадлежит самому Тредиа-

ковскому и выражает, следовательно, его собственное мнение, причем "новые" осуждаются здесь как "некоторые добраго вкуса не имеющие" (в переиздании 1752 г. эти слова опущены)¹⁶.

Итак, позиция Тредиаковского в отношении спора "древних" и "новых" оказывается полностью непоследовательной: в одних случаях он опирается на "новых", в других – на "древних" и, видимо, никаких неудобств от этого непостоянства не испытывает. Борьба мнений, идущая на Западе, как бы не затрагивает его, европейская культура выступает у него в некоем синтезированном виде, снимающем и обобщающем противопоставления, актуальные для культурной жизни Европы. В "Рассуждении о оде" этот синтезирующий подход проявляется повсеместно. Так, Буало противопоставляет Пиндара и Горация, связывая с ними два разных типа поэтической речи; у Тредиаковского эта оппозиция отсутствует и Гораций появляется вместе с Пиндаром как эквивалентный Пиндару образец одического стихотворства. Поэтика "Оды на взятие Намюра" сознательно противопоставлена у Буало (как эксперимент) "aux sages emportements de Malherbe"¹⁷ – Тредиаковский избирает в качестве образца для себя Буало, повторяет его рассуждения о поэтическом восторге и выражающей его поэтике и тут же говорит: "Гораздо не мал Энтузиазм в *Одах* и господина *Малгерба*, славнаго Лирическаго *Пииты* Французскаго"¹⁸. Учитывая, что подробности французской литературной полемики были Тредиаковскому известны, в этом синтезирующем подходе нельзя было не видеть сознательной установки¹⁹.

3. Сознательная установка на синтез противоречащих друг другу концепций обусловлена теми задачами, которые стояли перед новой русской литературой. Сколь бы резко ни декларировался отказ от прошлого, он не мог быть полным и последовательным. Литература никогда не возникает на предварительно расчищенном для нее месте. Субъективно прошлое полностью отрицалось, но в действительности использование элементов прежней литературно-языковой традиции было неизбежным. Кардинальной оказывалась здесь проблема естественной для русского языка версификации, проблема литературной стилистики и литературного языка. В этих вопросах европейская традиция могла оказать лишь малую помощь. Как в 1750 г. замечал Тредиаковский (критикуя Сумарокова и отчасти отвернувшись от своих европейских идеалов), "Расин научит токмо вздыхать по пустому; а Боало-Депро всех язвить и лучше себя: но оба сии нашему языку не научат"²⁰. Традиции были здесь сильнее декларативных антипатий. Это относилось не ко всем жанрам. Стихотворное послание, элегия, медитативный сонет или мадригал были новыми жанрами (как новинку и вводил их Тредиаковский в "Новом и кратком способе" – стихотворные послания силлабиков вряд ли были ему известны и вообще в счет не идут), и поэтому влияние литературной традиции могло сказываться на них лишь опосредствованно.

Непосредственным влияние литературной традиции было в сфере панегирической поэзии. Сколь бы новым ни был жанр оды или панегирической песни, он выполнял ту же функциональную роль, которую играли приветственные канты и силлабические панегирики, составлявшиеся презируемыми ныне стихотворцами "Спасского моста" и имевшие

более чем полувековую традицию, восходящую к Симеону Полоцкому и новоиерусалимским поэтам²¹. Вне зависимости от особенностей стихотворной формы поэтическое славословие занимало строго очерченное место в торжественном ритуале гражданского праздника – в обрядах императорского культа ода могла вытеснить канты, лишь став их полноценным эквивалентом, т.е. в своей фразеологии, стилистике и композиции она должна была ответить на те ожидания августейших слушателей, которые воспитывались полувековой традицией высоко-торжественных и триумфальных церемоний. Как писал Г.А. Гуковский, "сферой приложения силы искусства и мысли был в первую очередь дворец, игравший роль и политического, и культурного центра... и храма монархии, и театра, на котором разыгрывалось великолепное зрелище, смысл которого заключался в показе мощи, величия, неземного характера земной власти... Торжественная ода, похвальная речь ('слово') и были наиболее заметными видами официального литературного творчества; они жили не столько в книге, сколько в церемониале официального торжества... Поэзия, художественная литература вообще в это время существовала не сама по себе; она фигурировала как элемент синтетического действия, составленного живописцем, церемониймейстером, портным, мебельщиком, актером, придворным, танцмейстером, пиротехником, архитектором, академиком и поэтом – в целом образующего спектакль императорского двора"²². Немецкая церемониальная наука лишь поддерживала и кодифицировала сложившиеся в России традиции, и русская ода оказывалась в этом церемониале таким же эквивалентом панегирических виршей, как и ода немецкая²³.

Включение оды в традиции панегирической литературы и выполнение ею функций стихотворного славословия в рамках разработанного ритуала "гражданского культа" обуславливали ее лингвостилистическую преемственность в отношении торжественной силлабической поэзии и ее параллелизм с торжественной проповедью, выполнявшей аналогичные функции в рамках "церковного культа". Фразеология и стилистика силлабического панегирика восходили, с одной стороны, к фразеологии и стилистике барочной проповеди²⁴, а с другой – к фразеологии и стилистике славянской Псалтыри²⁵ (ср. сноску 24). Эти связи переносятся теперь и на одическую поэзию²⁶. Вслед за преемственностью поэтики шла и преемственность языка, и поэтому традиционная книжная лексика и фразеология оказывались необходимым компонентом одической речи. Таким образом, если в теоретических построениях синтезировались разноречивые европейские теории, то в литературной практике осуществлялся синтез совсем иного рода: трансформированных европейских образцов и национальной литературной традиции, значимость которой в теории игнорировалась. Это имело два взаимосвязанных следствия.

Первым следствием расхождения доктрины и литературной практики является несоответствие критической и практической установок: теоретические постулаты реализуются в критике чужого творчества и не распространяются на собственную литературную деятельность. Это приводит к тому, что авторы постоянно обвиняют друг друга в одних и тех же погрешностях. Отступления в пользу старой литературно-языковой

традиции никогда не узакониваются прямо, но только с помощью обиняков и натяжек. Соответственно при критическом подходе, когда пуристическая доктрина является во всем своем ригоризме, эти принятые допущения превращаются в непростительные ошибки, свидетельствующие о неумелости и дурном вкусе автора. Критическая и практическая установки существуют обособленно друг от друга, высказываемые замечания и совершаемые погрешности зависят не столько от автора, сколько от того, какова установка того или иного произведения (отсюда, в частности, очевидна неправомерность построения истории литературного развития на основе одних лишь авторских теоретических деклараций). Так, например, Сумароков обвиняет Тредиаковского в пристрастии к тавтологиям, представляющим собой одну из характерных черт барочной поэтики, ср. хотя бы пародийную песню "О приятное приятство", предназначавшуюся, видимо, для роли Тресотиниуса в комедии "Тресотиниус" (1750), высмеивавшей Тредиаковского²⁷. Об этом же Сумароков говорит и в "Ответе на критику": "*Беспорядок Оды долженствует быть порядочен*" (цитата из "Письма от приятеля к приятелю" Тредиаковского)²⁸. "Порядочный беспорядок, есть любимое ево изъяснение, как прекрасная красота, приятная приятность, горькая горечь, сладкая сладость: а Боало не говорит чтоб в Оде был порядочный беспорядок:

Son stile impétueux souvent marche au Hasard.
Chez elle un beau desordre est un effet de l'art"²⁹.

Казалось бы, речь действительно идет о специфическом пристрастии Тредиаковского, несовместимость которого с классицистической доктриной он просто не замечает. Однако в "Письме от приятеля к приятелю", т.е. в той самой критике, на которую отвечает Сумароков, в той же погрешности обвиняется этот последний. "... К подножию ног хорошоль? – замечает Тредиаковский о сумароковской оде. – всеконечно подножие есть не рук. А хотя и есть у нас во Псалмах: *поклоняйтесь подножию ногу его*; но сие есть перевод, и может быть, что на Еврейском языке имя *подножие*, не производится от ног, как то и на Латинском *scabellum* не от ног же. Низложить гордаго к Монашескому подножию, и без приложения ног, есть весьма дело славное и Героическое, а гордому чувствительное"³⁰. Аналогичную критику вызывает и выражение *низкий дол*, употребленное Сумароковым в "Оде парафрастической псалма 143". "В четвертом стихе сея строфы, – пишет Тредиаковский, – к существительному имени *дол*, Автор придал имя прилагательное *ниский*. Но мы дола никакóва не знаем не нискаго: разве по сему есть у Автора какой дол вышний. Сие точно называется у стихотворцов затычкою (калька с фр. *cheville*, кажется, употребленная здесь впервые. – В.Ж.), когда нечто ненадобное полагается в стих для наполнения его меры. При том, Господину Автору должно было знать, что прилагательныя имена полагаются или для бóльшаго изъяснения свойств в вещах, или для похваления, или так же для похуления, и для других подобных имеющих бóльшую силу околичностей: ибо кто скажет: *вода водяная*, или *солнце солнечное*; тот только что говорит по пустому. Равным образом кто

говорит и *ниский дол*³¹. Как можно видеть, и Тредиаковский, и Сумароков восстают против тавтологических словосочетаний в своих критических выступлениях, в то время как в своей литературной практике оба они такими словосочетаниями пользуются.

Аналогичное расхождение критической и практической установок имеет место и в отношениях Сумарокова и Ломоносова. Сумароков нападает на Ломоносова, упрекая его в "бессмысленных" метафорах, в том сочетании "далековатых идей", которое оказывается в противоречии с нормами классицистической поэтики и побуждает говорить о барочном характере ломоносовских од³². Этот конфликт теоретических взглядов рассматривается, начиная с Гуковского³³, как адекватное отражение принципиальных различий в стихотворческой практике³⁴, что приводит к недооценке рационального момента в одическом стиле Ломоносова и к игнорированию барочных элементов в поэтике од Сумарокова. В основе этого лежит неправомерное отождествление критической и практической установок. Между тем у Сумарокова нет ничего похожего на такое тождество. Показательно, что он неоднократно употребляет в торжественных одах те самые выражения, с помощью которых пародирует Ломоносова. Ср. во Второй вздорной оде: "Эфес говорит, Дамаск пылает, Тремя Цербер гортаньми лает, Средьземный возжигает понт"³⁵, и в оде на первый день нового, 1763 года: "Цербер гортаньми всеми лает, Геенна изо врат пылает. Раздвинул челюсти Плутон"³⁶. Еще один пример. В Первой вздорной оде: "Отверз уста правитель моря, Сто крат сильная стала буря, И Океан вострепетал"³⁷, и в оде на тезоименитство 1762 г.: "Вещает Царь Небесных стран. Природа бурей возшумела, Потрясся вихрем окиян"³⁸. Такие примеры можно было бы умножить³⁹.

Вторым следствием расхождения доктрины и литературной практики оказываются попытки внести в доктрину такие элементы, которые хотя бы отчасти легализовали особенности литературной практики, прежде всего непризнанную преемственность в отношении к церковнославянской литературной традиции. Эта задача обуславливает поиски в европейских теориях таких постулатов, которые делали бы подобную легитимацию возможной. Поиски этого рода и приводят русских авторов, прежде всего Тредиаковского, к теоретическим построениям "древних", которые в результате подобного использования получают содержание, существенно отличное от оригинального.

Яркий памятник такой рецепции – "Разсуждение о оде во обще" Тредиаковского. Как уже говорилось, в качестве образца для первой русской оды избирается ода на взятие Намюра Буало – произведение подчеркнуто экспериментальное, призванное передать на французском языке особенности поэтики и стиля Пиндара, идущие вразрез с основными установками французского классицизма (см. об отрицательной реакции на это произведение современников Буало)⁴⁰. Отстаивая ценность литературного наследия древних, Буало стремился показать французскому читателю красоты античной поэзии. Среди аргументов, с помощью которых Буало ниспровергает позицию "новых" (Ш. Перро), фигурирует, в частности, и тот, что критик, осуждая стиль Пиндара,

осуждает тем самым и сходную по стилю Псалтырь: "Le censeur... je parle n'a pas pris garde qu'en attaquant ces nobles hardiesses de Pindare, il donnoit lieu de croire qu'il n'a jamais conçu le sublime des psaumes de David, où, s'il est permis de parler de ces saints cantiques à propos de choses si profanes, il y a beaucoup de ces sens rompus, qui servent même quelquefois à en faire sentir la divinité"⁴¹. Именно эту поэтику, общую для Пиндара и Псалтыри, и пытается передать Буало в своей оде⁴². Таким образом, ода Буало стоит в очень сложном и неоднозначном историко-литературном контексте. Апелляция к Пиндару, полемически направленная против "новых", может в то же время ассоциироваться с особым престижем Пиндара у поэтов Плеяды: Буало здесь дает как бы "правильного" французского Пиндара, противопоставленного "неправильному" французскому Пиндару у Ронсара. Сама же правильность пиндарической поэтики обосновывается ссылкой на поэтику Псалтыри – открыто возражать против поэтики Псалтыри не могли себе позволить и "новые".

В отличие от Буало Тредиаковский пишет не экспериментальную оду, а образцовую оду, его намерение – заложить основания русской одической традиции. Поэтому, следуя в своем рассуждении за "Discours sur l'ode" Буало, Тредиаковский полностью игнорирует полемический контекст этого сочинения (ср. выше). Соответственно "смелые" допущения Буало становятся у Тредиаковского обязательными характеристиками жанра. Одна из таких характеристик – ориентация на стилистику Псалтыри. Сказав "о *Одах* чужестранными языками написанных", Тредиаковский в "Рассуждении" хочет указать образец, написанный на русском языке; в качестве такого русского образца и выступает у него славянская Псалтырь: "Охотник Российский может заметить высоту слова, какова должна быть в *Одах*, в псалмах святого Пииты псалтирического, то есть блаженнаго Пророка и Царя Давида; ибо псалмы не что иное, как *Оды*, хотя на Российский не стихами переведенные, как и на прочие христианские языки, но на Еврейском все они стихами сочиненные, по тогдашнему еврейских стихов обычаю. Увидит он тут и благородство материи, и богатство украшения, и великолепие слова; увидит удивительное вознесение к высоте слогом возлетающее, какого *Пиндар* и *Гораций* имеет, и какого Господин *Боало Денро* иметь приказывает; увидит и скажет, что то самыи божии язык"⁴³. Таким образом, развивая по видимости взгляды Буало, Тредиаковский в то же время узаконивает связь русской оды с славянской Псалтырью, а имплицитно, следовательно, и с традициями силлабического панегирика (представления Тредиаковского о первостепенной значимости Псалтыри как поэтического образца могли подкрепляться и рассуждениями высоко ценимого им Роллена)⁴⁴.

4. Практические результаты этого теоретического развития ясно видны на следующем примере. Первые строки оды Тредиаковского являются переводом начальных строк оды Буало. Тредиаковский пишет:

Кое трезвое мне пианство
Слово дает к славной причине?
Чистое *Парнасса* убранство,
Музы! не вас ли вижу ныне?⁴⁵

у Буало этому соответствует:

Quelle docte et sainte ivresse
Aujourd'hui me fait la loi!
Chaste nymphes du Permesse,
N'est-ce pas vous que je voi?⁴⁶

Из сопоставления видно, что "пиндарическими дерзостями" Тредиаковский пользуется для того, чтобы ввести в свою оду оксюморон (отсутствующий у Буало); оксюморон при этом является одной из отличительных черт барочной поэтики, решительно чуждых классицизму, в частности и в его буалоистской версии. Характерно, что это нарушение норм классицистического словоупотребления вызывает критическую реакцию у других адептов пуристической доктрины. В "Ответе на критику" Сумароков пишет (реализуя, естественно, критическую, а не практическую установку): «... любимое ево изъяснение, что б сплестать существительное имя с весьма противным именем прилагательным: на пример: *трезвое пианство*, в чем он тщился зделать подражение Боаловой Оде: "Quelle docte et sainte yvresse"; Но ето ни мало на то не походит»⁴⁷. Показательно, что Тредиаковский в переиздании 1752 г. этот стих исправляет, ср.:

Кое странное пианство
К пенюю мой глас бодрит!⁴⁸

Еще более показательно, что само выражение *трезвое пианство* взято из словаря духовной (аскетической) литературы, в которой оно обозначает мистический экстаз (ср. греч. μεθη νηχουλος, лат. *sobria ebrietas*), и применено к экстазу поэтическому⁴⁹. Таким образом, в программном сочинении, создавая образец классицистической оды, Тредиаковский пользуется клише, идущим из духовной литературы (скорее всего, латинской; очевидно, однако, что для Тредиаковского, воспитанника Славяно-греко-латинской академии, латинская, греческая и славянская патристика задавала единую литературно-языковую традицию) и противоречащим нормам классицистической стилистики.

Данный пример особенно значим еще и потому, что он представляет собой не случайную дань привычному словоупотреблению, а сознательное введение взятого из духовной литературы словосочетания как образца допустимого в высоком, одическом языке оборота. Действительно, в "Рассуждении" Тредиаковский вслед за Буало специально оговаривает свои поэтические смелости. Однако если Буало говорит в этой связи лишь о поэтике⁵⁰, то Тредиаковский особо останавливается на языковых моментах. Он пишет: "... Я всячески старался пиндаризовать, то есть Пиндару во всем подражать, так что я в ней меч сердитым, а трезвым пианство назвал, и прочия многия, гораздо дерзновенныя, употребил фигуры, с великолепием наивозможным мне слов, по примеру древних Пиит Дифирамбических, как то видно из всея Оды, а наипаче в четвертой надесять *строфе*, из фигуры, называемыя *Гипербола*, которая, хотя и чрезвычайна, и с правдою мало схожа, но *Диферамбичества*, чтоб вольно было так сказать, предрозостнаго законом позволенная"⁵¹. Пиндаризование, как можно видеть, превращается у Тредиаковского в тео-

ретический маневр, позволяющий, не порывая с классицистической установкой, связать оду с церковнославянской литературной традицией⁵².

5. Итак, давление литературной традиции побуждало русских классицистов отступать от той системы правил поэтики и стилистики, которую они усвоили от своих французских учителей. Оправданием этих отступлений было учение о поэтическом восторге – *furor poeticus*, который позволяет поэту нарушить законы по своему произволу. В русских условиях это право приобретает куда большую значимость, чем у французов; оно утверждается с большей настойчивостью и постоянством и отнюдь не ограничивается рамками того "beau desordre", который с осторожной умеренностью искусно усваивает, следуя рецептам Буало, настоящий классицист. "Пиндаризование" становится полным разрушением норм классицистической поэтики, узаконивающим барочную поэтику русской оды. Барочная поэтика, а отсюда и связь с предшествующей литературной традицией, оказывается нормативной, она выступает как свидетельство профетического одаренности поэта. Называя поэтический экстаз "трезвым пианством", Третьяковский приписывает ему провидческую значимость. Этот экстаз и обуславливает в конечном счете сродство одической поэзии и библейских пророчеств, тот "самый божий язык", в котором нарушение логических связей открывает стоящую за гранью простого разума истину. При таком отношении, однако, критерии оценки поэтического произведения перестают выводиться из рациональных принципов, выдвигавшихся классицизмом, и оказываются в полной зависимости от признания или непризнания профетического дара поэта. В явном противоречии с эстетикой классицизма одни и те же формальные характеристики могут сопутствовать и истинной, и ложной поэзии. Провидению истинного поэта противостоит слепота ложного, у которого отсутствие логических связей превращается в "сумбур", а на месте "трезвого пианства" оказывается "нетрезвый энтузиазм". Именно в соответствии с этой схемой и рассуждает Третьяковский, указывая на логическую непоследовательность в разбираемой им оде Сумарокова: "Не Энтузиазм ли то, Государь мой, нетрезвый? или лучше не Сумбур ли то прямо Сумбурный, где круглое с четырехугольным смешано? Надобно, чтоб наш Автор чрез чур хватил Гипшокренския воды, когда он сие сочинял"⁵³. "Нетрезвый энтузиазм" выступает здесь как отрицательный антипод "трезвого пианства", показывающий, что аномальность одической поэтики и стилистики четко осознавалась русскими авторами.

При всём том данная аномальность становится постоянной характеристикой высокого стиля, и эту странную императивность нельзя не связать с той неизбежной преемственностью новой поэтики по отношению к традиционной литературе, которая навязывалась самим языковым материалом. Описанная взаимосвязь учения о поэтическом восторге, барочной стилистики и поэтики и литературно-языковой преемственности была не индивидуальным ухищрением Третьяковского, а закономерным результатом литературного процесса. Действительно, ту же самую взаимосвязь можно обнаружить и у Ломоносова.

В "Кратком руководстве к красноречию" 1748 г. Ломоносов писал:

"Восхищение есть, когда сочинитель представляет себя как изумленна в мечтании происходящем от весьма великаго, нечаяннаго или страннаго и чрезестественнаго дела. Сия фигура совокупляется почти всегда с вымыслом, и больше употребительна у стихотворцев, например: Пифагор говорит у Овидия в превр. кн. 15:

Устами движет Бог; я с ним начну вещать.
Я тайности свои и небеса отверзу,
Свидения ума священнаго открою.
Я дело стану петь несведомое прежним;
Ходить превыше звезд влечет меня охота,
И облаком нестись, презрев земную нискость.

И Боало Детро, начиная оду свою на взятие Намюра, говорит: Какое ученое и священное пьянство дает мне днесь закон? чистыя Пермеския музы, не вас ли я вижу. Поспешай премудрый лик к звону, который моя Лира раждает. Сюда же принадлежат и следующие стихи:...

Какая бодрая дремота
Открыла мысли явный сон?
Еще горит во мне охота
Торжественный возвысить тон⁵⁴.

Как можно видеть, в приведенном пассаже соединяются в точности те же самые элементы, которые мы выделяли у Тредиаковского: указание на связь поэтического восторга с сверхъестественным откровенным знанием (которое, впрочем, Ломоносов называет мечтанием, т.е. наваждением, опасаясь вполне уравнивать поэта с подлинным боговидцем), подкрепленное ссылкой на античную (пифагорейскую) традицию, обращение к оде на взятие Намюра Буало как образцу экстаической речи поэта, легитимацию барочной поэтики и стилистики (в частности, вымысла и гиперболы) как необходимого средства выражения стихотворческого профетизма. В самом деле, в качестве одного из русских примеров Ломоносов цитирует свою Оду на прибытие Елизаветы из Москвы в Санкт-Петербург 1742 г.⁵⁵, в первой строфе которой, являющей экстаическое состояние поэта, содержится целых два оксюморона: *бодрая дремота* и *явный сон*. Оба этих оксюморона, очевидно, употреблены в том же смысле, что и *трезвое пианство* у Тредиаковского, – как обозначения поэтического восторга, сообщающего откровенное видение; и так же как у Тредиаковского, они поставлены в соответствие *sainte ivresse* Буало (в прозаическом переводе которого Ломоносов, однако, обходится без оксюморона). Сходство распространяется даже на детали. Действительно, Сумароков подвергает осмеянию и эти оксюмороны⁵⁶. В Первой вздорной оде, пародируя Ломоносова, он пишет:

Не сплю, но в бодрой я дремоте,
И на яву зрю страшный сон...⁵⁷

Сколь бы несообразными ни казались при критической установке рассмотренные черты высокой поэтики и стилистики, *figura poetica* в его специфическом русском облике становится постоянным признаком одического жанра и – в результате экстраполяции – конститутивным эле-

ментом высокого стиля. Лингвистическим выражением этого жанрового признака является "пиндаризование" – возведенное в систему отступление от лингвостилистических норм классицистического пуризма, при котором жанровым образцом оказывается Псалтырь. Следует подчеркнуть, что в русских условиях связь с Псалтырью приобретает не только литературное, но и лингвистическое значение. Действительно, связывая оду с Псалтырью, русские авторы могли опираться на бесспорный и имеющий длительную традицию французский прецедент⁵⁸, ставивший оду в особое положение в рамках классицистического канона. Однако во Франции связь оды с Псалтырью не относилась собственно к языку: Псалтырь оставалась латинской, ода – французской (французские переводы Библии не обладали тем культурным статусом, которым пользовались латинская или славянская Библии)⁵⁹. Собственно, имелись в виду общие черты поэтики (характер метафор, логического развертывания, композиции и т.п.), но не общность языковых элементов. В России апелляция к церковнославянской Псалтыри легализовала не только элементы библейской поэтики, но и грамматические и лексические элементы старой книжной традиции. Этот лингвистический аспект также был общезначимым, определяя не только поэтические вольности молодого Тредиаковского, но и общий характер русского поэтического языка. В его формировании первостепенное значение имела церковнославянская литературная традиция, и эта преемственность не зависела от теоретических установок того или иного автора. Очень показательна здесь языковая практика молодого Ломоносова.

В 1730-е годы общая языковая установка Ломоносова ориентирована, так же как у Тредиаковского и Адодурова, на разговорное употребление и как следствие – против славянизмов. Он, видимо, придерживается в это время еще более радикальных позиций, нежели Тредиаковский. Во всяком случае, в его пометах на "Новом и кратком способе" Тредиаковского выделены традиционно книжные элементы (те, которые в языковом сознании данного времени могли выступать как специфические признаки книжного языка), такие, как *ти, тя, мя, тажежде, токмо, тако, бо*, причем замечания Ломоносова относятся в равной мере к прозе и стихам. Можно думать, следовательно, что он не принимает того способа легитимации славянизмов как поэтических вольностей, которым пользуются Тредиаковский и Кантемир. В то же время Ломоносов ряд слов и выражений характеризует как "inusitatum", и это показывает, что ориентиром при отборе языкового материала было для него разговорное употребление, т.е. в данном отношении он разделяет то направление русской филологии, которое сложилось в 1730-е годы и было связано с усвоением вожеластицкой доктрины⁶⁰. Таковы были, надо полагать, воззрения Ломоносова в 1739 г., когда он пишет Хотинскую оду.

Эта ода, подобно написанной на пять лет раньше Оде о сдаче Гданска Тредиаковского, также создается как образец первой правильной оды (более "правильной", чем ода Тредиаковского). Чрезвычайно характерно поэтому, что и в этой оде выявляется та же самая преемственность по отношению к церковнославянской литературной традиции, которая свойственна оде Тредиаковского. Славянизмы в этой оде обычны, причем

здесь можно указать не только на неполногласную лексику и другие подобные формы (*брегъ, огонь, седьм* и т.п.), которые могли не ассоциироваться с церковнославянской традицией, но и инфинитивы на *ти-* (рифма *покрыти – склонити* в 3-й строфе), служившие одним из показателей книжного языка и допускавшиеся Адогуровым и Третьяковым в поэзии в качестве вольности⁶¹. Не менее значимо использование библейской фразеологии, ср.: "Небесная отверзлась дверь" (ср.: Пс. LXXVII, 23, 25: "и двери небесе отверзе"; Ап. IV, 1: "и се двери отверста на небеси"; стихиры Сретению: "да отверзется дверь небесная днесь")⁶²; "Россия, как прекрасный крин, Цветет под Анниной державой" (ср.: Ис. XXV, 2: "Да возрадуется пустыня и процветет яко крин")⁶³ и т.д.

Следует иметь в виду, что Хотинская ода и приложенные к ней "Письмо о правилах российского стихотворства" были полемически направлены против трактатов Третьяковского и его Оды на сдачу Гданска: в одних случаях Ломоносов спорит с Третьяковым, в других – соглашается с ним⁶⁴. В этом контексте упоминание Пиндара в Хотинской оде ("Витийство, Пиндар, уст твоих Тяжчаеб Фивы обвинили..."⁶⁵), несомненно, выступает как указание на характер поэтики: уже в 1739 г. Ломоносов "пиндаризует" вслед за Третьяковым, и, как и у Третьяковского, результатом этого "пиндаризования" оказывается легализация для высоких жанров элементов, восходящих к церковнославянской литературной традиции⁶⁶. Цитировавшееся выше рассуждение из "Риторике" 1748 г. лишь закрепляет этот опыт, изначально присутствовавший, как можно видеть, в формирующейся новой русской литературе.

Еще раньше оказываются закрепленными собственно лингвистические аспекты этого опыта. В соответствии с описанным направлением языковой практики Ломоносов в "Риторике" 1744 г. уже и теоретически узаконивает использование в риторически значимых жанрах языкового наследия предшествующей книжной традиции: "... Надлежит убежать старых и неупотребительных славенских речений, которых народ не разумет, но притом не оставлять оных, которые хотя в простых разговорах неупотребительны, однако знаменование их народу известно" (§ 123)⁶⁷.

6. Рассмотренная проблема представляется на первый взгляд одной из частных литературного процесса первой половины XVIII в. Именно она, однако, оказывается ключевой для понимания основных противоречий, возникавших при формировании новой русской литературы и нового литературного языка. В самом деле, последующее литературное развитие отодвинуло панегирические жанры на периферию литературного процесса, и эта новая перспектива (перспектива XIX в.) обусловила невосприимчивость читателя (и исследователя) к "одической теме неразрывности поэзии и государства"⁶⁸, к той поэзии табельных дней, которая воодушевляла европейский классицизм от Малерба до Хераскова. Классицизм и просвещенный абсолютизм исходили из общих идей рациональной регламентации и прогресса, которые должны были преобразить мир, избавив его от страха, суеверий и братоубийственных раздоров⁶⁹. Государство было предметом поэтического восторга и философской медитации именно потому, что оно как бы выступало распорядителем космичес-

кой гармонии на Земле. Поэтому победы монарха, его благоденствие, заключение союзов и мирных договоров были не только материалом изображения, но и темой философской и художественной рефлексии. Прогресс государства воспринимался при этом как прогресс разума и прогресс просвещения, причем не как частный прогресс данного общества, а как универсальное развитие принципа, составляющее всеобщее достояние⁷⁰. Такова была литература времен Людовика XIV во Франции, немецкая литература первой половины XVIII в. и литература русская – от Феофана Прокоповича до Державина. Именно поэтому "государственная" поэзия – столь утомительные для позднейшего читателя "Генриады" и "Петриды", равно как и бесчисленные оды на коронацию, тезоименитство или взятие очередной крепости, – отождествляясь с поэзией философской, оказывалась единственно достойным поприщем мыслящего поэта или, во всяком случае, вершиной его творчества.

В силу этого особого положения оды и других высоких жанров в системе новой литературы ее связь с церковнославянской литературной традицией имела принципиальное значение. Именно в спорах о высоких жанрах и в соответствующей литературной практике вырабатываются нормы новой поэтики и нового литературного языка. Высокая поэзия выступает как своего рода камертон, задающий характер того разнообразия, которое допускается новой литературой в отношении поэтики и языка. Поэтому связь оды с традициями церковнославянской литературы означает фактическую преемственность новой литературы по отношению к словесности предшествующего периода. Эта преемственность в значительной степени определяет национальную специфику русского классицизма. Самое ее существование ставит перед русскими филологами первой половины XVIII в. ряд сложных проблем, обусловленных противоречиями между этой преемственностью и ориентацией на европейские образцы. Именно этот противоречивый контекст определяет развитие литературных и лингвостилистических теорий, в частности рецепцию спора "древних" и "новых".

Таким образом, синтетическое восприятие западных литературных и лингвистических теорий диктуется специфическими условиями развития новой литературы в России. Одним из важнейших моментов была здесь легитимация той преемственности (хотя бы частичной) по отношению к предшествующей церковнославянской литературной традиции, которая навязывалась самим литературным процессом, но в теории старательно отрицалась. Эта легитимация выражалась в существенной реинтерпретации понятий западных литературных теорий и поисках таких концепций, которые в наибольшей степени поддавались реинтерпретации этого рода. Именно в этом плане особую ценность для русских авторов представляла позиция "древних". Образец античности, утверждаемый "древними", у русских авторов трансформировался в образцовую значимость славянской Псалтыри, т.е. того памятника, на который и была ориентирована церковнославянская литературная традиция. Этим легитимировались и традиционные элементы в поэтике, и традиционные элементы в языке. Вместе с тем установка на создание новой литературы и сопутствующая европеизации идеология прогресса культуры обуслов-

ливали повторение постулатов "новых". Этими разнородными стремлениями и определялся тот противоречивый синтез, который мы пытались проследить в настоящей работе.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹Некоторую аналогию этому явлению можно видеть и в позднейшем литературном развитии. Так, в романтическом движении проблема национального духа решалась обращением к народной древности. Любопытно, однако, что для Жуковского поиски этой древности лежали в основном вне России: его переводы романтических баллад содержат искомое погружение в далекую предысторию, но предыстория эта оказывается немецкой или английской.

²Ср.: *Achinger G. Der französische Anteil an der russischen Literaturkritik des 18. Jahrhunderts unter besonderer Berücksichtigung der Zeitschriften (1730–1780)*. Bad Homburg v.d.H.; Berlin; Zürich, 1970 (Osteuropastudien der Hochschulen des Landes Hessen, Reihe III: Frankfurter Abhandlungen zur Slavistik. Bd. 15).

³*Ланно-Данилевский А.С.* История русской общественной мысли и культуры: XVII–XVIII вв. М., 1990. С. 21.

⁴*Лотман Ю.М., Успенский Б.А.* Роль дуальных моделей в динамике русской культуры (до конца XVIII века) // Учен. зап. Тартуского ун-та. 1977. Вып. 414. С. 3–36.

⁵Отрицание предшествующей литературной традиции могло опираться на разные моменты, и лишь в 1750-е годы доминирующим стало здесь противопоставление тонического принципа силлабическому. Так, например, Кантемир первоначально просто поносит силлабические вирши Сильвестра Медведея и Федора Поликарпова:

Сенька и Федька когда песнь пели
Пред тобою,
Как намазаны двери скрипели
Ветчиною.

(Кантемир, I, с. 284).

Позднее Кантемир осуждает злоупотребление "подлых стихотворцев" рифмой "непредельных" (т.е. инфинитивов. – В.Ж.) на *-аму*, понеже она уху весьма неприятна" (Кантемир, 1744, с. 9; Кантемир, II, с. 6). Тредиаковский допускает подобные рифмы, но в "старых наших" стихах находит нестерпимым отсутствие тонических стоп (почему они и "походили больше на Прозу определенным числом идущую, нежели на поющиййся Стих") и двенадцати- или десятисложные размеры, которые "не только не могут Стихами назваться, но не лзя им дать имя и не правильных Стихов, по тому что они прегнусное некакое чудовище в Стихах" (Тредиаковский, 1735, с. 69, 71; Тредиаковский, 1963, с. 408, 410). В свой черед Ломоносов в "Письме о правилах российского стихотворства" (1739) осуждает замены хорейческих стоп на пиррихии, спондеи и ямбы и обязательную женскую рифму. Оспаривая по этим вопросам Тредиаковского, Ломоносов в то же время указывает на прежнюю литературную традицию как на источник заблуждения. В одном случае Ломоносов пишет: "Неосновательное оное употребление, которое в Московския школы из Польши принесено, никакого нашему стихосложению закона и правил дать не может". В другом случае он говорит: "Оное правило начало свое имеет, как видно, в Польше, откуда пришел в Москву, нарочито вкоренилось. Неосновательному оному обыкновению так мало можно последовать, как самим Польским рифмам..." (Ломоносов, Соч. Т. 3. С. 5, 9; Ломоносов, Полн. собр. соч. Т. 7. С. 12–13, 16).

⁶См.: Тредиаковский, 1963. С. 441–442; Ломоносов, Полн. собр. соч. Т. 9. С. 631; Сумароков, 1787. Ч. 9. С. 220; ср. еще: *Куник А.* Сборник материалов для истории Императорской Академии наук. СПб., 1865. Ч. 1–2. с. XL и след.; *Берков П.Н.* Ломоносов и литературная полемика его времени (1750–1765). М.; Л., 1936. С. 68 и след.

⁷Существенно, что практически вся последующая история литературы приняла на веру этот декларативный разрыв традиций и стала исходить из него в своей периодизации и представлениях о литературном процессе. Замечу, что эта схема отчетливо проводится, в частности, уже в кратком обзоре русской литературы, сделанном М.Н. Муравьевым для вел. кн. Елизаветы Алексеевны в 1793 г.; начало "европейской" поэзии в России связывается

здесь с Кантемиром, причем предшествующая литературная традиция (кроме проповеди Феофана) объявляется как бы несуществующей, а Ломоносов и Сумароков выступают как продолжатели кантемировского дела (ЦГАОР, ф. 728, оп. 1, № 1366, л. 1–9). По существу этот же стереотип литературного сознания запечатлен и в современной периодизации, согласно которой "древнерусская" литература охватывает все произведения, созданные до XVII в. включительно.

⁸ Ср.: Пумпянский Л.В. Кантемир // История русской литературы. М.; Л., 1941. Т. 1. С. 184.

⁹ Ср.: Лотман Ю.М. "Езда в остров любви" Третьяковского и функции переводной литературы в русской культуре первой половины XVIII в. // Проблемы изучения культурного наследия. М., 1985. С. 222–230.

¹⁰ Hazard P. La crise de la conscience européenne. 1680–1715. Paris: Fayard, 1961. P. 26–47.

¹¹ Пумпянский Л.В. Третьяковский и немецкая школа разума // Западный сборник. / Под ред. В.М. Жирмунского. М.; Л., 1937. С. 157–159; Он же. Третьяковский // История русской литературы. М.; Л., 1941. Т. 3. С. 217.

¹² Третьяковский, 1735. С. 39; см. также: Третьяковский, 1963. С. 392.

¹³ Песков А.М. Буало в русской литературе XVIII – первой трети XIX века. М., 1982. С. 20–21.

¹⁴ Третьяковский, 1734. Л. 13 об.

¹⁵ Ср. соответствующий пассаж у Буало: "... pour marquer un esprit entièrement hors de soi, rompt quelquefois, de dessein formé, la suite de son discours; et, afin de mieux entrer dans la raison, sort, s'il faut ainsi parler, de la raison même, évitant avec grand soin cet ordre méthodique et ces exactes liaisons de sens qui ôteroient l'ame à la poésie lyrique" (Boileau N. Despréaux. Oeuvres complètes. P., 1832. Vol. 2. P. 201–202).

¹⁶ Третьяковский, 1752. Т. 2. С. 31–32.

¹⁷ Boileau N. Op. cit. P. 203.

¹⁸ Третьяковский, 1734. Л. 13 об.

¹⁹ Ср. еще: Живов В.М., Успенский Б.А. Метаморфозы античного язычества в истории русской культуры XVII–XVIII вв. // Античность в культуре и искусстве последующих веков: Матер. науч. конф. М., 1984. С. 271–273.

²⁰ Куник А. Указ. соч. С. 449.

²¹ Панченко А.М. Русская стихотворная культура XVII века. Л., 1973. С. 103 и след.

²² Гукровский Гр. Очерки по истории русской литературы XVIII века: Дворянская фронт в литературе 1750–1760-х годов. М.; Л., 1936. С. 13–14.

²³ Пумпянский Л.В. Ломоносов и немецкая школа разума // XVIII век. Л., 1983. Сб. 14. С. 19. Ср. еще о церемонии поднесения од: Берков П.Н. Указ. соч. С. 24.

²⁴ См.: Позднеев А.В. Русская панегирическая песня в первой четверти XVIII века // Исследования и материалы по древнерусской литературе. М., 1961. С. 340 и след.; Панченко А.М. Указ. соч. С. 233.

²⁵ Ср.: Позднеев А.В. Указ. соч.

²⁶ См.: Морозов П. Феофан Прокопович как писатель. СПб., 1880. С. 97, 269; Соболевский А.И. Когда начался у нас ложно-классицизм? // Библиограф. Год 6-й (1890). № 1. С. 1–6; Живов В.М. Кошутинская поэзия в системе русской культуры конца XVIII – начала XIX века // Труды по знаковым системам. Тарту, 1981. Вып. 13: Семиотика культуры. С. 65–70; Uspenskij B.A., Živov V.M. Zur Spezifik des Barock in Rußland: Das Verfahren der Äquivokation in der russischen Poesie des 18. Jahrhunderts // Slavische Barockliteratur / Hrsg. R. Lachmann. München, 1983. Bd. 2: Gedenkschrift für Dmitrij Tschizewskij (1894–1977). S. 47–48; Klein J., Živov V. Zur Problematik und Spezifik des russischen Klassizismus: Die Oden des Vasilij Majkov // Zeitschrift für slavische Philologie XLVII (1987). H. 2. S. 276 ff.; Сазонова Л.И. От русско-о панегирика XVII в. к оде М.В. Ломоносова // Ломоносов и русская литература. М., 1987. С. 103–126.

²⁷ Сумароков, 1957. С. 284, 559.

²⁸ Куник А. Указ. соч. С. 473.

²⁹ Сумароков, 1987. Ч. 10. С. 108.

³⁰ Куник А. Указ. соч. С. 454.

³¹ Там же. С. 445.

³² *Tschizewskij D.* History of Russian literature from the eleventh century to the end of the Barock. s'Gravenhage, 1960; *Idem.* Das Barock in der russischen Literatur // Slavische Barockliteratur / Hrsg. D. Tschizewskij. München, 1970. Bd. 1; *Морозов А.* Ломоносов и барокко // Рус. лит. 1965. № 2. С. 70–96; *Он же.* Судьбы русского классицизма // Рус. лит. 1974. № 1. С. 13–27.

³³ *Гуковский Г.А.* Русская поэзия XVIII века. Л., 1927; *Он же.* Из истории русской оды XVIII века: (опыт истолкования пародии) // Поэтика. Л., 1927. Т. 3. С. 129–147.

³⁴ *Lachmann R.* Zur Frage der Wertung poetischer Verfahren (am Beispiel einer Lomonosov – Ode) // Colloquium Slavicum Basiliense: Gedankenschrift für H. Schroeder / Hrsg. H. Riggensbach. Bern; Frankfurt a.M.; Las Vegas, 1981. S. 361–385.

³⁵ Сумароков, 1987. Ч. 2. С. 207.

³⁶ Там же. С. 52.

³⁷ Там же. С. 206.

³⁸ Там же. С. 47.

³⁹ *Klein J., Živov V.* Op. cit. S. 244–245.

⁴⁰ *Janik D.* Geschichte der Ode und der "Stances" von Ronsard bis Boileau. Bad Homburg v.d.H.; Berlin; Zürich, 1968. S. 226; *Achinger G.* Op. cit. S. 28–29.

⁴¹ *Boileau N.* Op. cit. P. 202.

⁴² Такой же ход мысли виден у Буало и в его "Réflexions critiques sur Longin", в которых он также полемизирует с Перро. Защищая от Перро гомеровскую гиперболу (богиня Раздора "в небо уходит glavой, а стопами по долу ступает" – Илиада, песнь V, строка 443), которую повторяет Вергилий и превозносит Лонгин (в изложении того же Буало), он вновь ссылается на Псалтырь: «Ainsi cette expression du psaume: "J'ai vu l'impie élevé comme un cedre du Liban", ne veut pas dire que l'impie étoit un géant grand comme un cèdre du Liban: cela signifie que l'impie étoit au faite des grandeurs humaines; et M. Racine est fort bien entré dans la pensée du psalmiste par ces deux vers de son Esther, qui ont du rapport au vers d'Homère:

Pareil au cèdre, il cachoit dans les cieux
Son front audacieux»
(*Boileau N.* Op. cit. P. 407)

Таким образом, и здесь ссылка на поэтику Псалтыри служит одновременно оправданием и поэтических смелостей античной поэзии, и их воспроизведения в литературе классицизма. Поэтика Псалтыри выступает как не подлежащий критике образец возвышенного (sublime). Такое представление можно найти и у других французских авторов, например у Ж.-Б. Руссо, который также ссылается на Псалтырь в связи с рассуждениями Лонгина о возвышенном (*Rousseau J.B.* Oeuvres poétiques. P., 1823. Т. 1. P. 1; см. еще ниже).

Любопытно отметить, что гомеровская гипербола, получив санкцию Буало, становится постоянным образом русской одической поэзии, ср., например, у Сумарокова в Оде Елизавете о прусской войне:

... Но ону (пучину. – В.Ж.) Атлас презирает,
Ея ногами попирает,
Главой касаясь небесам...
(Сумароков, 1787. Ч. 2. С. 24)

Сходные образы могут быть найдены и у Ломоносова (ср.: Ломоносов, Соч. Т. 1. С. 147; Т. 2. С. 120 и т.д.).

⁴³ Тредиаковский, 1734. Л. 14 об.

⁴⁴ *Achinger G.* Op. cit. S. 28–29.

⁴⁵ Тредиаковский, 1734. Л. В об.

⁴⁶ *Boileau N.* Op. cit. P. 205.

⁴⁷ Сумароков, 1787. Ч. 10. С. 95.

⁴⁸ Тредиаковский, 1752. С. 21.

⁴⁹ Выражение μέθη νηφάλος восходит к Филону Александрийскому, у которого оно прилагается к восторженному состоянию души, мистически соединяющейся с Божеством.

Стоящая за этим выражением идея соотносится с платоническими представлениями и может быть поставлена в контекст развития культа души у греков (*Rohde E. Psyche: Seelencult und Unsterblichkeitsglaube der Griechen. Freiburg i.B.; Leipzig, 1894.*) В I в. в результате эллинистического переосмысления платоновских теорий и их соединения с риторической традицией (учением о восторге-пафосе и психологическими докторинами) эта идея стимулирует распространение представлений о поэтическом гении и пророческом даре поэтов (см.: *Lewy H. Sobria Ebrietas: Untersuchungen zur Geschichte der antiken Mystik. Giessen, 1929. S. 54–63; Флашар М. Sobria ebrietas // Сборник философского факультета / Университет у Београду. 1959. Кн. IV-2. С. 287–307; Coulter J.A. The literary microcosm: Theories of interpretation of the later neoplatonists. Leiden, 1976.*) Она отражается в риториках в учении о гении, вдохновении и *figura poetica*. Поэтическое вдохновение может при этом описываться как священное опьянение, дионисийский восторг, в котором поэту открывается тайная природа вещей. Одним из ярких свидетельств такого развития может служить трактат Псевдо-Лонгина "О возвышенном", в котором, в частности, говорится (XVI. 4), что поэт "должен быть трезв хотя бы и в вакхическом исступлении" (ὅτι κτῆν βακχεύμασι νηφεῖν βραχυκαίον); как показал М. Флашар, эти слова отражают непосредственное влияние учения Филона (*Флашар М. Op. cit. С. 308–322.*) Эта традиция и является, видимо, той почвой, на которой возникает "sainte ivresse" Буало; Буало при этом воссоздает античный колорит, пользуясь представлениями столь ценного им Псевдо-Лонгина (западноевропейская мистика, в которой данная традиция утверждалась в разнообразных формах, могла служить при этом опосредующим звеном).

"Трезвое пиаство" Тредиаковского указывает, однако, не на античную, а на патристическую традицию. И в латинской, и в греческой патристике это выражение достаточно обычно, встречаясь и у Оригена, и у Евсевия, и у Григория Нисского (*Lewy H. Op. cit. S. 119–164.*); в греческой патристике оно создает многовековую традицию, появляясь, например и у Симеона Нового Богослова (см.: *Krivocheina B. Le thème de l'ivresse spirituelle dans la mystique de St. Syméon le Nouveau Théologien // Studia Patristica. 1962. Vol. 5. P. 368–376; Архиепископ Василий (Кривошеин). Преподобный Симеон Новый Богослов (949–1022). Париж, 1980. С. 71–72.*) и может проникать в гимнографию (*Lewy H. Op. cit. S. 146.*). В данной традиции это выражение может означать как экстатическое состояние аскета, так и состояние верующих вообще, обоженных причастием и соединяющихся с Божеством. Отсюда и берет его Тредиаковский, применяя к поэтическому вдохновению и тем самым (видимо, бессознательно) возвращая привычные ему слова к их античным истокам.

⁵⁰Соответствующий пассаж у Буало звучит так: "J'y ai jeté autant que J'ai pu la magnificence des mots; et, à l'exemple des anciens poètes dithyrambiques, j'y ai employé les figures les plus audacieuses, jusqu'à y faire un astre de la plume blanche que le roi porte ordinairement à son chapeau" (*Boileau N. Op. cit. P. 203.*) Буало, таким образом, говорит преимущественно о содержательной стороне поэтики, рассуждая в терминах классицистического противопоставления "естественного" и "чудесного" (см.: *Brey R. La formation de la doctrine classique en France. P., 1957. P. 231–239.*) Буало оговаривает возможность чудесного в пиндаризирующей оде. Тредиаковский развивает и этот момент: "Не меньшеж у меня и пятая строфа смела, которая полагает, что якобы ЕЯ ИМПЕРАТОРСКОЕ ВЕЛИЧЕСТВО при осаде присутствует, и полководствует, вместо чтоб отдать, по правде, ту честь его сиятельству Графу фон Минниху" (*Тредиаковский В. Ода торжественная... Л. 16 об.*).

Этот подход не мешает Тредиаковскому в дальнейшем настаивать на классицистической естественности и простоте как необходимых качествах одического языка и изображения. Этот ригористический подход реализуется, естественно, в критике, при критической установке, когда он ругает Сумарокова за излишние "поэтические высоты" и говорит об одной из строф его оды, что "она вся то, что у Французов называется *фебюс*, а мы можем назвать, *надутых пузырей пускание*, или *ртом облаков хватание*" [*Жуник А. Указ. соч. С. 466; ср. у него же о том, что санкционированный Буало одический беспорядок отнюдь не означает, чтоб оде "соваться во все стороны, как угорелой кошке" (Там же. С. 473).*] Таким образом, и в отношении "чудесного" то, что допустимо в собственной поэтической практике, оказывается непростительным нарушением правил в чужих стихах – как уже говорилось, это закономерный результат расхождения между доктриной и практикой. В точности та же ситуация повторяется и тогда, когда Сумароков, отвергнув упреки Тредиаковского, те же самые упреки (в неясности и высокопарности) обращает к Ломоносову, рассматривая композицию, мотивику и образность его од (ср.: *Гуковский Г.А. Русская поэзия XVIII века.*)

⁵¹Тредиаковский, 1734. Л. 15–15 об.

⁵²Глагол *пиндаризовать* соответствует фр. *pindariser*. Первоначально этот глагол означал 'писать, подражая Пиндару; писать возвышенно, как Пиндар'. Именно в этом значении данный глагол употребляется в XVI в. Так, Ронсар писал (Оды, кн. II, 2): "Le premier de France J'ai pindarizé" (*Ronsard T. Oeuvres complètes. P., 1938. T. 1. P. 433*). У Ронсара, однако, были предшественники. Сен-Желе еще в начале XVI в. заявлял: "J'ai d'autres fois voulu pindariser". К концу XVII в., однако, этот глагол приобретает отрицательное значение - 'писать или говорить высокопарно, с аффектацией' (СФА², II, с. 279; СФА³, II, с. 340; ср.: Сокровище, 1988. С. 389), и это явно связано с переоценкой литературного наследия XVI в., той барочной поэтики, которая противопоставит классицистическому идеалу естественности. Гем более характерно, что Третьяковский "пиндаризует": игнорируя современное ему французское словоупотребление, он заимствует термин французской барочной поэтики, тем самым как бы объявляя, что ода является тем жанром, в котором нарушаются классицистические каноны.

⁵³Куник А. Указ. соч. С. 463.

⁵⁴Ломоносов, Соч. Т. 3. С. 264–265; Ломоносов, Полн. собр. соч. Т. 7. С. 284–285.

⁵⁵Ломоносов, Соч. Т. 1. С. 97.

⁵⁶Естественно, что при критическом подходе Сумарокова к Ломоносову Сумароков отрицает подлинность ломоносовского профетизма. Как мы уже видели, такое отрицание лишает всякого оправдания допущенные нарушения норм классицистической поэтики и стилистики, "трезвое пианство" превращается в "нетрезвый энтузиазм". В своей полемике с Ломоносовым Сумароков в точности следует тому образцу, который дал Третьяковский, критикуя его самого: "бодрая дремота" и "явный сон" также оказываются атрибутами пьяного сумбура. Эта тема возникает в Четвертой вздорной оде (Дифирамв Пегасу):

В безоблачной стране несуся,
Напившись ипокренских вод,
И их напившись трясуся
Производитель громких од!

.....
Род смертных, Пиндара высока,
Стремится подражать мой дух,
От запада и до востока,
Лечу на север и на юг...
(Сумароков, 1787. Ч. 2. С. 209–210).

Тот же мотив получает развитие и в Пятой вздорной оде (Дифирамв):

Позволь великий Бахус, ныне,
Направить гремещу Лиру,
И во священном мне восторге,
Тебе воспеть похвальну песнь!

.....
Крепчайших вин горю в жару,
Во изступлении пылаю:
В лучах мой ум блистает солнца,
Усугубляя силу их.
(Сумароков, 1787. Ч. 2. С. 214)

Таким образом, здесь завершается метаморфоза "священного восторга" в горячее "изступление" (ср. еще притчу Сумарокова "Обезьяна стихотворец" – Сумароков, 1787. Ч. 9. С. 169–170).

⁵⁷Сумароков, 1787. Ч. 2. С. 206.

⁵⁸Приведу лишь два дополнительных примера, показывающих, как сопоставление одической поэтики с библейской позволяет сохранить в оде черты того поэтического парения, которое противопоставит по существу идеалам классицизма (ср.: *Viëtor K. Geschichte der deutschen Ode. München, 1923. S. 117–119, 139–140*).

Мадемуазель де Гурней, защищая метафорический язык своих старших современников

(конца XVI – начала XVII в.) от нападок малербистов, пишет о полной метафор античной поэзии и указывает затем на Библию как на образец, не оставляющий места для сомнений: "... Mais véritablement il n'est pas besoin d'alleguer les hommes, les Heros ny les Dieux, où Dieu mesme parle; puis qu'il est certain que les plus sublimes Genies de la Bible, David, Isaïe, Salomon et autres, sont tissus par tout de Metaphores, et autant emancipées, s'il est permis de le dire, que le vol de ces esprits est haut" (*Uildriks A. Les idées littéraires de Mlle de Gournay: Réédition de ses Traités Philologiques des Advis et Presens... Groningen, 1962. P. 66*). Через несколько десятилетий схожие декларации находим у такого убежденного классициста, как Ж.-Б. Руссо: "... Si on a de l'ode l'idée qu'on en doit avoir, et si on la considère non pas comme un assemblage de jolies pensées, rédigées par chapitres, mais comme le véritable champ du sublime et du pathétique, qui sont les deux grands ressorts de la poésie, il faut convenir que nul ouvrage ne mérite si bien le nom d'odes, que les psaumes de David. Car où peut-on trouver ailleurs rien de plus divin, ni où l'inspiration se fasse mieux sentir; rien, dis-je, de plus propre à enlever l'esprit, et en même temps à remuer le coeur? Quelle abondance d'images! quelle variété de figures! quelle hauteur d'expressions! quelle foule de grandes choses, dites, s'il se peut, d'une manière encore plus grande! Ce n'est donc pas sans raison que tous les hommes ont admiré ces précieux restes de l'antiquité profane, où on entrevoit quelques traits de cette lumière et de cette majesté qui éclate dans les cantiques sacrés..." (*Rousseau J.B. Op. cit. P. 2-3*).

⁵⁹ Brunot F. La doctrine de Malherbe d'après son commentaire sur Desportes. P., 1969. P. 25–31.

⁶⁰ Ломоносов, Соч. Т. 3. Примеч., с. 6–11; Берков П.Н. Указ. соч. 56–57; Успенский Б.А. Из истории русского литературного языка XVIII – начала XIX века: Языковая программа Карамзина и ее исторические корни. М., 1985. С. 88–89.

⁶¹ [Адогуров В.Е.] Anfangs-Gründe der Russischen Sprache // Deutsch-Lateinisch- und Russischen Lexicon... СПб., 1731. С. 44. Цит. по: Drei russische Grammatiken den 18. Jahrhunderts. Nachdruck der Ausgaben von 1706, 1731 und 1750 mit einer Einleitung von В.О. Unbegaun. München, 1969 (Slavische Propyläen. Bd. 55); Третьяковский, 1735. С. 16; Третьяковский, 1963. С. 377.

⁶² Грещищева Е. Хвалебная ода в русской литературе XVIII в. // М.В. Ломоносов: Сб. статей / Под ред. В.В. Сиповского. СПб., 1911. С. 116–117.

⁶³ Солосин И. Отражение языка и образов Св. Писания и книг богослужебных в стихотворениях Ломоносова // Изв. ОРЯС. XVIII (1913). Кн. 2. С. 245–246; Cooper B.F. The history and development of the ode in Russia: A dissertation submitted for the degree of Dr. of Philosophy in the Univ. of Cambridge. Cambridge, 1972.

⁶⁴ Берков П.Н. Указ. соч. С. 66–67.

⁶⁵ Ломоносов, Соч. Т. 1. С. 20; Ломоносов, Полн. собр. соч. Т. 8. С. 29.

⁶⁶ Касаясь пиндаризма Хотинской оды, следует сделать оговорку. Как известно, эта ода написана по образцу оды Гюнтера на мир с Портою (на победы принца Евгения) 1718 г. (сопоставление этих од Гюнтера и Ломоносова см. у П. Кирхнера, 1961). Именно эту оду Гюнтера Готтшед приводит как образец немецкой пиндарической оды: "Unser Günther hätte wohl in dieser Art von Oden ein Meisterstück auf den Prinzen Eugen gemacht" (Готтшед, 1751. С. 432; Ср.: Фиетор, 1923. С. 87). Ломоносов в 1739 г. несомненно знал эту оценку Готтшета (ср.: Данько, 1940) и, упоминая Пиндара (в оде Гюнтера Пиндар не назван), мог иметь в виду традицию одической поэзии, представленную его немецким образцом, а не Третьяковским (ср.: Купер, 1972. С. 42). В общем европейском контексте, однако, и ода на взятие Намюра Буало, и ода Гюнтера на победы принца Евгения относятся к единому направлению. В это направление вписывается как Третьяковский, так и Ломоносов, причем пример Третьяковского не мог, конечно, оставаться для Ломоносова вполне безразличным.

⁶⁷ Ломоносов, Соч. Т. 3. С. 68; Ломоносов, Полн. собр. соч. Т. 7. С. 70. В данном параграфе Ломоносов говорит не об оде, а о проповеди. Поэтому можно было бы думать, что к поэтическому языку это высказывание отношения не имеет. Такое заключение вряд ли оправданно. В самом деле, хотя Ломоносов специально указывает, что "Риторика учит сочинять слова прозаическая; а о сложенни поэм предлагает Поэзия" (§ 4 – Ломоносов, Соч. Т. 3. С. 18; Ломоносов, Полн. собр. соч. Т. 7. С. 24), однако постоянно приводимые им в риторике 1744 г. стихотворные примеры ясно показывают, что он излагает стилистические принципы, справедливые как для высокой прозаической, так и для высокой поэтической речи – поэтический язык явно отождествляется с тем "штилем" (§ 123), которым должны быть написаны "витиеватые рассуждения" (§ 11) вообще. Ср. в Риторике: "Штиль в духовном слове должен быть важен, великолепен, силен и, словом, материи, особе

и месту приличен; ибо... о материи для святости своей весьма почитаемой, не пристало говорить подлыми и шуточными словами" (§ 123 – Ломоносов, Соч. Т. 3. С. 67; Ломоносов Полн. собр. соч. Т. 7. С. 69–70). В сходных выражениях говорит Тредиаковский о стиле оды (Тредиаковский, 1734. Л. 12 об.); в этом жанре "описывается всегда... материя благородная... важная... в речах превесма пиитических и очюнь высоких", причем этот стиль противопоставлен "шуточной и мужицкой" речи. Стилистические параметры оды и проповеди оказываются едиными, что несомненно соотносится с взаимосвязью этих жанров в литературном процессе.

⁶⁸ Пумпянский Л.В. К истории русского классицизма (поэтика Ломоносова) // Контекст. 1982: Литературно-теоретические исследования. М., 1983. С. 316.

⁶⁹ Лотман Ю.М. Об "Оде, выбранной из Иова" Ломоносова // Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз. 1983. № 3. С. 253–262; Живов В.М. Государственный миф в эпоху просвещения и его разрушение в России конца XVIII века // Век Просвещения: Россия и Франция. Le siècle des lumières: Russie. France: Матер. науч. конф. "Вишневецкие чтения – 1987". М., 1989. Вып. 20. С. 141–165.

⁷⁰ См. о генезисе этих представлений: Yates F.A. The Rosicrucian enlightenment London; Reading; Fakenham, 1975; Kosellek R. Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeit. Frankfurt a.M., 1979; Живов В.М. Государственный миф...

ПРИНЯТЫЕ СОКРАЩЕНИЯ

Готтшед, 1751 – *Gottsched J.Ch.* Versuch einer kritischen Dichtkunst... Leipzig, 1751. (Цит. по репринту: Darmstadt, 1982.)

Данько, 1940 – Данько Е.Я. Из неизданных материалов о Ломоносове // XVIII век. М.; Л., 1940. Сб. 2. С. 248–275.

Кантемир, I, II – Кантемир А.Д. Сочинения, письма и избранные переводы / Под ред. П.А. Ефремова: В 2 т. СПб., 1867–1868.

Кирхнер, 1961 – Kirchner P. Lomonosov und Johann Christian Günter // Zeitschrift für Slavistik. VI (1961), 4. S. 483–497.

Купер, 1972 – Cooper B.F. The history and development of the ode in Russia: A dissertation submitted for the degree of Dr. of the Philosophy in the Univ. of Cambridge. 1972.

Ломоносов, Соч. – Ломоносов М.В. Сочинения: В 8 т. СПб.; М.; Л., 1891–1948.

Ломоносов, Полн. собр. соч. – Ломоносов М.В. Полное собрание сочинений: В 10 т. М.; Л., 1950–1959.

Сокровище, 1988 – Trésor de la langue française. P., 1988. Т. 13.

Сумароков, 1787 – Сумароков А.П. Полное собрание всех сочинений. 2-е изд. М., 1787. Ч. 1–10.

Сумароков, 1957 – Сумароков А.П. Избранные произведения. Л., 1957.

СФА², I–II – Nouveau dictionnaire de l'Académie française. 2nde éd. P., 1718. T. I–II.

СФА³, I–II – Dictionnaire de l'Académie française. 3ème éd. P., 1740. T. I–II.

Тредиаковский, 1734 – Тредиаковский В. Ода торжественная о здече города Гданска. СПб., 1734.

Тредиаковский, 1735 – Тредиаковский В.К. Новый и краткий способ к сложению российских стихов с определениями до сего надлежащих званий. СПб., 1735.

Тредиаковский, 1752 – Тредиаковский В.К. Сочинения и переводы как стихами, так и прозою... СПб., 1752. Т. 2.

Тредиаковский, 1963 – Тредиаковский В.К. Избранные произведения. М.; Л., 1963.

Фиетор, 1923 – Viëtor K. Geschichte der deutschen Ode. München, 1923.

РЫЦАРЬ НА ПОХОРОНАХ ФЕДОРА ГОЛОВИНА (Из церемониальной эстетики Петровской эпохи)

С.И. Николаев

В делах Посольского приказа, относящихся к истории русского театра, сохранился следующий документ: "1707 г. февраля в 21 день по приказу дьяков Ивана Волкова, Михайла Родостасова отдано ис комедийной хранины латы добрые всяя воинские одежды, и с наручи, и с руками, и что на главу налагают комедиянту иноземцу Артемью Фиршту для того, что велено ему по приказу стольника Ивана Федоровича Головина привесте те латы на двор к нему для действия чина при погребении отца ево, боярина Феодора Алексеевича, и те латы привесте ему назад в комедию"¹.

"Иноземец Артемий Фиршт" – это золотых дел мастер Отто Фюрст, в 1704 г. ставший во главе театральной труппы публичного театра вместо скончавшегося в конце 1703 г. Иоганна Кунста. Покойный "боярин Феодор Алексеевич" – один из ближайших сподвижников "преобразителя России", Ф.А. Головин (ок. 1650–1706): вместе с Ф. Лефортом он возглавлял Великое посольство, первым из бояр сбрил бороду, был первым кавалером ордена Андрея Первозванного, первым фельдмаршалом, вторым генерал-адмиралом и т.д.² В его подчинении было несколько важнейших приказов, в том числе и Посольский, в ведении которого находились "комедиянты" О. Фюрста.

Петр любил Головина и искренне скорбел о нем; письмо Ф.М. Апраксину с извещением о смерти Головина он завершил словами: "Сие возвещает печали исполненный Петр"³. О погребении он заботился особенно и в январе 1707 г. неоднократно напоминал Ф.М. Апраксину и Ф.Ю. Ромодановскому: "О погребении адмирала також впредь будет к вам отписано"; "К погребению адмирала изволь чинить приуготовление, а когда будет все изготовлено, то немедленно о погребении указ к вам будет прислан"⁴.

Похороны Головина состоялись в Москве 22 февраля 1707 г. Словесное описание церемонии неизвестно, но узнать, для чего понадобились Фюрсту "латы добрые всяя воинская одежды", просто. Сохранилась современная гравюра, изображающая всю пышную погребальную процессию, в середине которой, перед певчими, находится всадник в полном рыцарском облачении, с опущенным забралом и обнаженным мечом в руках, опущенным острием вниз⁵.

Сколь ни удивительно зрелище средневекового рыцаря, въезжающего в Симоновский монастырь, это не курьез Петровского времени и вовсе не исключительный случай в русской истории петербургского периода. Рыцари неизменно появлялись на похоронах русских императоров. В огромной похоронной процессии 10 марта 1725 г., в которой гроб Петра I был под № 140, под № 95 и 96 значились "шталмейстер Козьма

Теремицкий, в позлащенных латах, с обнаженным мечем в руке, лошадь в богатой сбруе. Перья как на шлеме его, так и на лошади красные и белые"; "артиллерии капитан-лейтенант Вильмут в черных латах, пеший, с мечем в руке, обвязанным крепом, острием вниз. Перья на шлеме тоже черные"⁶. В церкви оба латника стояли у изголовья гроба. Такие же латники были в процессии на похоронах Николая I в 1855 г.⁷ В воспоминаниях А.Н. Бенуа приводится подробное описание похорон Александра II в 1881 г. Он наблюдал процессию из окна Академии художеств и был ею разочарован. «Разочаровался я и в том, что ожидал с наибольшим трепетом, а именно в "рыцарях". По церемониалу, установленному еще Петром I, погребальное шествие высокопоставленных лиц (а тем паче государя) должно было, на манер того, что происходило в других европейских государствах, включать в себя и геральдическое изображение Жизни и Смерти. Жизнь была представлена закованным в золотую броню рыцарем, верхом на покрытом золотой парчой коне. Смерть же олицетворял рыцарь в черных доспехах, следовавший пешком. Эти рыцари, наконец, и появились, но золотого как-то оттиснули другие группы, так что я его заметил только тогда, когда он уже готов был исчезнуть из моего поля зрения, а черный рыцарь с опущенным забралом шел такой ковыляющей походкой, его так качало во все стороны, он так волочил ноги, что можно было заподозрить его в крайней степени нетрезвости»⁸.

Описание и объяснения Бенуа достаточно исчерпывающи⁹, что позволяет заметить и отличие императорских рыцарей от латника на похоронах Головина: здесь только один рыцарь и цвет лат никак не оговорен. Это не забывчивость организаторов церемонии, другие свидетельства подтверждают присутствие только одного рыцаря. На похоронах генерала Патрика Гордона в 1699 г. – а церемониал составил сам Петр – был один латник¹⁰. Камер-юнкер Ф.В. Берхгольц вспоминает, что в январе 1722 г. в похоронной процессии генерала Ф.М. Кантакузена "ехал верхом на огромной и дикой лошади всадник, весь в латах"¹¹. Через несколько дней состоялись похороны генерал-поручика П.М. Голицына. Эти похороны Берхгольц уже подробно не описывает, а лишь замечает, что "процессия была та же, что и при погребении князя Кантакузена, с тою только разницею, что во избежание тесноты по обеим сторонам шли солдаты"¹². Ясно, что и тут был рыцарь.

Таким образом, при Петре I на похоронах генералов присутствовал рыцарь. Сразу отметим, что рыцарей еще не было на похоронах царя Федора Алексеевича (на которых присутствовал и Петр)¹³, а также позже – при погребении цариц и царевен¹⁴, духовных лиц (например, Феофана Прокоповича)¹⁵ и т.д. Один рыцарь был только в погребальной процессии военачальников, и введен такой обычай самим Петром. Право на новации подобного рода было задним числом оговорено Феофаном Прокоповичем в "Правде воли монаршей" (1722): "Может монарх государь законно повелевати народу не только все, что к знатной пользе отечества своего потребно, но и все, что ему ни понравится, только бы народу не вредно и воли Божией не противно было. (...) Сюда надлежат всякие обряды гражданские и церковные, перемены обычаев,

употребление платья, домов строения, чины и церемонии в пированиях, свадьбах, погребениях и прочая, и прочая, и прочая"¹⁶.

Рыцари на царских похоронах, как бы ни толковалась их символика, – это некоторая аллегория государственности, в определенном смысле зримое воплощение формулы "Король умер – да здравствует король!". Рыцарь на похоронах военачальников, несомненно, персонифицированное достоинство покойного. С течением времени рыцари в погребальной церемонии стали восприниматься как арабски культуры, и этим вызвано жгучее любопытство у одиннадцатилетнего мальчика Бенуа.

Для чего Петр ввел рыцаря в похоронный обряд? Очевидно, что в Москве начала XVIII в. рыцарь выглядел еще более дико, чем бритые подбородки или "немецкое платье". Последние были хотя бы известны по объявляемым немецкой слободы, в то время как полное рыцарское облачение никогда не входило в обмундирование русской армии, а по "латам" подразумевалась, собственно, только кираса; недаром и в Польском приказе не смогли толком назвать всю рыцарскую утварь (ср. "что на главу налагают"), а роль рыцаря поручена "комедианту" хотя не по призванию, так по должности.

Петр, с величайшим почтением относившийся к печальным процессиям, ввел эту театрализацию не для забавы. Заимствуя обряд царь вряд ли думал о средневековом рыцарстве и имел о нем твердое понятие, но в этом обряде, издавна распространенном в Европе¹⁷, он прозорливо угадал идею рыцарского этоса¹⁸, возникшую еще в античности. При этом он не ошибался: классическое средневековье полагало, что рыцарство родилось в античности¹⁹. Вскоре об этом можно узнать и каждый из переведенной с французского и изданной в Москве в 1710 г. книге А. Шхонебека "История о ординах или чинах воинских". В античности восходит и обычай участия в похоронной церемонии мима изображавшего покойного²⁰. Рыцарские латы знаменуют римские доблести, как новые образцы для подражания, упоминающиеся при Петре I в русской паренетической литературе в переводах как античные памятников, так и их позднейших пересказов, в частности знаменитого филолога Юста Липсия. Фактически это был один из элементов воплощавшейся Петром фундаментальной идеи средневековья *translatio imperii* (перенос власти)²¹.

Глорификация *homo militans*, человека воюющего, имела и более узкий, прикладной характер, как одно из средств создания дворянской элиты, "рыцарского сословия". Слово "дворянин" не носило еще привычного нам оттенка "благородства", поэтому в политическом лексиконе (в том числе самого Петра) появляется, за неимением лучшего, полонизм "шляхетство". "Шляхетство" прочно входит в обиход, и даже открытое после смерти Петра привилегированное учебное заведение было названо "Сухопутный шляхетный корпус", сохранивший (и надолго) в обиходе название "рыцарская академия"²².

Интерес к рыцарству на рубеже XVII–XVIII вв. был вовсе не шуточный. В 1698 г. два ближайших сподвижника Петра I – Б.П. Шереметев и П.А. Толстой – посетили даже настоящих рыцарей, мальтийских. Шереметев в Вене говорил, что путь его лежит на остров Мальту, в лонд

мальтийских кавалеров, "дабы, видев их храброе и отважное усердие, большую себе восприяти к воинской способности охоту"²³. Хотя он с нескрываемой гордостью явился в Москву с мальтийским крестом, очевидно, что истинные мотивы поездки носили более прозаический политический характер. Но вот беспристрастное свидетельство массовой беллетристики. Герой Повести о российском кавалере Александре неоднократно сражается в полном рыцарском облачении с опущенным забралом (почему и не узнает своих друзей также с опущенными забралами) в конном и пешем строю на мечах и копьях. Бывал Александр и на Мальте, а одним из его спутников был "мальтийский ковалер, силен и славен зело, имянем Тигранор"²⁴, а еще двадцать шесть мальтийских рыцарей бросятся на выручку Александру даже в Англию, где "великую ребелюю учинили"²⁵ и т.д. Дух рыцарства в этой, подчеркнем, оригинальной повести совершенно отчетлив, каково бы ни было происхождение этой части повести. В соответствии с этим духом и пафосом вполне уместно было и отождествление Петра с предводителем крестоносцев Готфридом Бульонским в поставленной после победоносного Персидского похода пьесе "Диалог о Гофреде, победившем сарацины" (1722). Конечно, для Европы начала XVIII в. приключения Александра – вопиющий анахронизм; невелико и художественное приобретение для русской литературы – ведь ко времени создания повести на русский были переведены политические романы Ф.Фенелона "Телемак" и Д. Баркляя "Аргенида", трактат Д. Локка и пр. И все же дух рыцарства в повести страшен верно.

Между тем конвенциональный характер рыцарского антуража при Петре I осознавался и никого не вводил в заблуждение. На парадных портретах и сам Петр и его соратники изображены в латах, но на полотне И.-Г. Таннауэра "Петр I в Полтавской битве" (1710-е годы) царь в первоначальном варианте был одет в латы и лишь потом "переодет" в преобразенский мундир²⁶. Феофан Прокопович, описывая известный эпизод с пробитой шляпой в "Слове о преславной над войсками свейскими победе" (1709), говорил: "Приближилася бяше (еже не без страха и трепета воспоминаем), приближилася бяше смерть явная ко боговенчанной главе твоей, егда железный желюд пройде сквозе шлем твой"²⁷. Через восемь лет в "Слове похвальном о баталии Полтавской" (1717) этикетный "шлем" был заменен "шляпой драгоценной": "Пишут историки, которые Российское государство описуют, что ни на едином европейском государе не видети есть так драгоценной короны, как на монархе российстем. Но отселе уже не корону, но шляпу сию цареву разсуждайте и со удивлением описуйте"²⁸. Возможно, эти исправления в пользу исторической достоверности были сделаны в обоих случаях не без участия Петра. Берхгольц замечает, что в 1723 г., в годовщину Полтавской битвы, "на императоре пред обедом был опять старый синий шведский (так! – С.Н.) мундир, который он имел в Полтавском сражении, а на кн. Меншикове кафтан и пшпага, служившие ему в том же сражении, которых он не снимал и во весь день"²⁹. Между идеальным и реальным, между церемониалом и бытом была определенная граница, и ее смещение в эпоху "романтического императора" Павла I имело плачевные последствия для самой

рыцарской идеи³⁰. Для национальной политической мифологии "шляпа" и "кафтан" оказались много важнее, чем эмблематические латы парадных портретов и погребальных шестивей.

Возвращаясь к похоронам Головина, можно полагать, что Фюрст являл собою персонифицированное рыцарское достоинство покойного. Какова была его роль в "действии чина при погребении" кроме того, что он ехал на коне в процессии? Никаких свидетельств по этому поводу нет, не упомянута церемония и в "Уставе воинском" 1716 г. Поскольку этот обряд заимствованный, можно обратиться к его истории в других странах, в частности в соседней Польше, где впервые архимим-рыцарь появился в конце XIV в.³¹ На похоронах военачальников рыцарь на коне на скаку врывался в костел, поднимал у гроба коня на дыбы, бросал оземь меч и сам падал на пол с оглушительным грохотом – это был последний взрыв жизни у смертного одра³². Хотя финальный эпизод всего действия – небезопасный как для рыцаря, так и для окружающих – иногда горячо осуждался, он сохранился до XIX в., а в 1820-х годах обряд с падением был полностью исполнен в Варшаве на панихиде по Александру I³³.

Было ли что-либо подобное в России, сказать трудно: источники молчат, но в любом случае рыцарская доля была тяжела. Известно, например, что при перезахоронении останков Петра III в 1796 г. рыцарь порядочно претерпел от мороза³⁴. В уже цитированных воспоминаниях А.Н. Бенуа рассказ о втором рыцаре заканчивается печально: «Потом рассказывали, что, дойдя до крепости, этот несчастный пеший "рыцарь смерти" свалился в беспамятстве, а по другим сведениям, он даже тут же умер, – несмотря на то, что для этой роли нашелся какой-то доброволец мясник с Сенной, знаменитый своей атлетической силой. Видимо, и сам Геркулес не смог бы одолеть весь этот бесконечный путь в пять, по крайней мере, верст, пешком, местами по скользкому снегу, коченея от холода, неся на своем теле пуда два железа и стали. Ведь его "доспехи" не были бутафорскими, а то были подлинные исторические латы XVI в., выданные на этот случай из императорского царскосельского арсенала...»³⁵.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹Московский театр при царях Алексее и Петре / Материалы, собр. С.К. Богоявленским. М., 1914. С. 143.

²См.: *Бантыш-Каменский Д.Н.* Биографии российских генералиссимусов и генерал-фельдмаршалов. СПб., 1840. Ч. 1. С. 1–27; Родословная Головиных, владельцев села Новоспасского / Собр. П.К (азанским). М., 1847. С. 179–209.

³*Голиков И.И.* Деяния Петра Великого, мудрого преобразителя России, собранные из достоверных источников и расположенные по годам. М., 1788. Ч. 2. С. 335.

⁴Письма и бумаги императора Петра Великого. СПб., 1907. Т. 5. С. 33, 50.

⁵См.: ОР БАН, собр. гравюр, № 356.

⁶Описание погребения блаженной памяти императора Николая I с присовокуплением исторического очерка погребения царей и императоров всероссийских и некоторых других европейских государей. СПб., 1856. С. 45. Ср.: *Феофан Прокопович.* Краткая повесть о смерти Петра Великого. СПб., 1819. С. 32.

⁷См.: Описание погребения... С. 95

⁸*Бенуа А.* Мои воспоминания: В 5 кн. М., 1980. Кн. 1–3. С. 385.

- ⁹Другие интерпретации символики см. в кн.: Описание погребения... С. 45, примеч.
- ¹⁰Там же. С. 7.
- ¹¹Дневник камер-юнкера Ф.В. Берхгольца. М., 1902. Ч. 2. С. 34.
- ¹²Там же. С. 37.
- ¹³См.: Современник. 1849. № 8. С. 58–71.
- ¹⁴Например, царевны Татьяны Михайловны в 1706 г.; см.: Полиное собрание законов Российской империи. СПб., 1830. Т. 4. С. 354–356.
- ¹⁵См.: Христианское чтение. 1882. № 1–2. С. 268–272.
- ¹⁶Полное собрание законов. Т. 7. С. 628.
- ¹⁷См.: *Хэйзинга Й.* Осень Средневековья. М., 1988. С. 278. К сожалению, только по названиям мне известны книги: *Giesey R.E.* The royal funeral ceremony in Renaissance France. Genève, 1960; *Landwehr J.* Splendid ceremonies: State entries and royal funerals in low countries 1515–1791. Leiden, 1971.
- ¹⁸См.: *Huizinga J.* Men and ideas. N.Y., 1960. P. 77–96; *Ossowska M.* Ethos rycerski i jego odmiany. W-wa, 1986.
- ¹⁹См.: *Гуревич А.Я.* Категории средневековой культуры. М., 1972. С. 119.
- ²⁰См.: *Гай Светоний Транквилл.* Жизнь двенадцати цезарей. М., 1964. С. 202.
- ²¹Ср.: *Лотман Ю.М., Успенский Б.А.* Отзвуки концепции "Москва – третий Рим" в идеологии Петра Первого: (К проблеме средневековой традиции в культуре барокко) // Художественный язык средневековья. М., 1982. С. 236–239.
- ²²См.: *Греч Н.И.* Записки о моей жизни. М., 1990. С. 8, 9.
- ²³*Павленко Н.И.* Птицы гнезда Петрова. М., 1984. С. 16.
- ²⁴Русские повести первой трети XVIII в. / Исследование и подготовка текстов. Г.Н. Моисеевой. М.; Л., 1965. С. 255.
- ²⁵Там же. С. 264.
- ²⁶См.: *Евангулова О.С.* Изобразительное искусство в России первой четверти XVIII в. М., 1987. С. 130.
- ²⁷*Феофан Прокопович.* Сочинения / Под ред. И.П. Еремина. М.; Л., 1961. С. 31.
- ²⁸Там же. С. 57.
- ²⁹Дневник камер-юнкера Ф.В. Берхгольца. Ч. 3. С. 95–96.
- ³⁰См.: *Эйдельман Н.Я.* Грань веков: Политическая борьба в России: Конец XVIII – начало XIX ст. М., 1986. С. 68–85.
- ³¹См.: *Chrościcki J.* Pompa funebris: Z dziejów kultury staropolskiej. W-wa, 1974. S. 86. Ср.: *Łoziński W.* Życie polskie w dawnych wiekach. Kraków, 1978. S. 215; *Rok B;* Zagadnienie śmierci w kulturze Rzeczypospolitej czasów saskich. Wrocław, 1991. S. 176–182.
- ³²Ср.: *Софронова Л.А.* Поэтика славянского театра XVII – первой половины XVIII в. М., 1981. С. 67.
- ³³См.: *Chrościcki J.* Op. cit. S. 86–87.
- ³⁴См.: *Пыляев М.И.* Старый Петербург. Л., 1990. С. 29.
- ³⁵*Бенуа А.* Указ. соч. С. 385.

ПОЭТИКА ПЕЙЗАЖНОГО ПАРКА И КУЛЬТУРА ПРОСВЕЩЕНИЯ

И.И. Свирида

Каждое из искусств по-разному и в различной мере воплощает категории культуры своей эпохи, реализует принципы художественного создания, вносит неравнозначный вклад в становление поэтики. У каждого из них есть свое счастливое время, позволившее сделать это с наибольшей полнотой. Таким для скульптуры была античность, для архитектуры – средневековье, Ренессанс – для живописи. В садово-парковом искусстве таковым стала эпоха Просвещения.

Культура Просвещения сформировалась в историческом пространстве, образовавшемся на стыке двух фаз в развитии европейского общества, когда созерцательно-теологический способ освоения мира уступил ведущее место экспериментально-сциентистскому. И если научные открытия, начавшаяся промышленная революция порождали наряду с социально-историческим оптимизмом технизацию взгляда на окружающий мир, на устройство природы, в том числе человека, то одновременно не могло не возникнуть стремление утвердить в меняющейся картине мира органически необходимые ему природные истоки. XVIII век, став временем все более ускоряющегося движения европейского общества по пути цивилизации, породил тенденцию сохранить естественное начало как меру вещей, соотнести его с прогрессом человеческого разума и привести их в гармоническое соответствие. Проблема "культура и природа" выступила стержневой в становлении Просвещения как культурной формации.

Поэтому не случайно именно в XVIII в. садово-парковое искусство, являющееся плодом диалога природы и искусства, как вид творчества, оказалось средоточием тех представлений и образов, которые определяли облик эпохи в целом. Именно тогда в первый и, может быть, в последний раз в европейской культуре оно вышло в число ведущих сфер творческой деятельности, претендуя наряду с музыкой и театром на роль художественной доминанты. Оно последовательно, программно воплотило особенности Просвещения как типа культуры, в свою очередь оказав воздействие на характер мышления эпохи, ментальность людей, стиль их жизни и поведения.

Мимо проблем садоводства в то столетие не прошел ни один сколько-нибудь крупный деятель – будь то художник, архитектор, поэт или философ. В XVIII в. сады явились сценой частной и публичной жизни, не только местом действия, но и символом эпохи. Именно тогда в садово-парковом искусстве совершились глубокие изменения, которые привели к становлению его особой разновидности – пейзажного естественного парка.

Авторы, пишущие о садово-парковом искусстве, обычно характе-

ризуют эти изменения в особых категориях "садового" стиля, прослеживая при этом смену французского регулярного парка пейзажным английским и соотнося при этом первый с классицизмом, а второй – с романтизмом. Однако тот и другой были порождением классицистической художественной системы, отражая лишь разные стадии в ее развитии¹. Как представляется, ни тот, ни другой тип парка не был связан с каким-либо одним "большим" стилем: регулярный парк XVII в. обладал чертами классицизма и барокко; в XVIII столетии пейзажный парк взял от классицизма нормативность, идеал прекрасной природы, архитектуру садовых павильонов; стиль рококо принес ему изменчивость настроений, гедонизм; эмоциональную окраску парку дал сентиментализм. Находили в нем место приемы, пришедшие из эпохи барокко, в частности иллюзионизм, а также предромантические тенденции. Как явлению века Просвещения ему в полной мере был присущ стилиевой плюрализм².

Регулярные и пейзажные элементы в композиции сада существовали на протяжении всей его истории. Однако регулярный парк как целое сложился и был осознан ранее. Пейзажная же разновидность долгое время развивалась на периферии садово-паркового искусства и конституировалась в европейской культуре лишь в XVIII в. Одновременно произошла актуализация пейзажной традиции, обнаруженной в садовом творчестве прошлого. Ее истоки стали искать в описаниях Гомера, Вергилия, Горация, Мильтона; в пейзажном духе предлагались реконструкции римских садов³; как предшественники английского парка трактовались великие пейзажисты XVII в. Особое значение приобрел китайский опыт – известный и ранее, именно в XVIII в., он оказал наиболее заметное влияние на европейское садоводство.

Если вслед за М. Бахтиным представить жанр как "некие твердые формы для отливки художественного опыта"⁴, то, возможно, было бы целесообразно охарактеризовать отличия между регулярным и пейзажным парком в категориях жанра, отдавая себе отчет в условности отнесения данного понятия к садово-парковому искусству. С середины XVIII в. регулярный ленотровский парк, который в системе классицистических жанров, по аналогии с другими видами творчества, может быть определен как "высокий", постепенно вытесняется пейзажным парком, который можно рассматривать как снижение жанра, что отвечало общей тенденции развития искусства того времени. Он утрачивает одическую торжественность, присущую геометрической композиции французского парка. На смену его величественным перспективам и застывшим боскетам, где в пышных туалетах церемонно выступают царственные, достойные стать героями трагедий персонажи, приходит естественная простота идиллии, пасторали пейзажного парка с иным типом обитателей, которые непринужденно прогуливаются по его извилистым дорожкам и облачены в свободно падающие, лишенные кринолинов одежды. Высокий пафос здесь сменяется непосредственностью, разнообразием чувств, задумчивостью и меланхолией.

Сад просветителей реализовывал многоаспектную, имеющую дидактическую направленность программу. В ней моделировались отношения человека с природой и обществом, воплощались основные категории

мышления просветителей, их представления о свободе, личном счастье, общественной пользе, пространстве и времени, типе человеческой личности, поведенческих нормах. В этой программе проявился антиномичный характер Просвещения – утопизм и прагматизм, обращенность его культуры вовне и эзотерические тенденции, стремление к социализации и индивидуализации личности, желание "натурализовать" искусство и окультивировать природу. Сад должен был обращаться к разуму и чувствам, его стремились сделать приятным и полезным. В целом деятели той эпохи полагали, что создание парков – дело людей просвещенных, обладающих широкими познаниями и хорошим вкусом. Но творить они должны по законам природы, в ней искать идеи и художественные приемы.

Противопоставление культуры и природы, осознание их конфликта и стремление к его снятию способствовали актуализации в XVIII в. вопроса о соотношении природы и искусства. Постоянно присутствуя в эстетической мысли того столетия, он привлекал особое внимание пишущих о садоводстве. Для данной сферы творчества этот вопрос имел особое значение; с его решением были связаны не только формы мимесиса, средства художественной выразительности, но в зависимости от него определялся и вид конкретного ландшафта, преобразовывался рельеф местности, ее растительность, изменялся облик самой природы.

В дискуссиях эпохи Просвещения в первую очередь речь шла не о том, что поставить выше – природу или искусство. Более важной выступила проблема, как привести природу и общество в гармоническое соответствие. Напомним, что для Гете истинное произведение искусства – это высшее произведение природы, выполненное человеком в соответствии с истинными законами природы.

Идеей гармонии природы и искусства была пронизана вся концепция пейзажного парка. Она же определяла его поэтику. Не случайно надпись, сочиненная Делилем для парка И. Чарторынской, гласила: "Боги полей – богам искусств" – те и другие там жили в согласии. "Друзьям природы и искусства" посвящались и возводимые в садах храмы (Вёрлиц).

Эстетические установки, определявшие взаимоотношения природы и искусства в XVIII в., в целом не подверглись принципиальному пересмотру. Они не вышли из рамок классицистической системы, требовавшей, чтобы искусство следовало натуре, "не покидая ее ни на шаг" (Лафонтен). Оно должно было подражать ей, искусственно воспроизводить ее. Изучать это подражание, равно как и "сложную сущность человеческой души" (Гердер), ставила своей целью новая, родившаяся в середине XVIII в., наука эстетика.

В XVIII в. теория подражания была распространена на все виды искусства и положена в основу их классификации. Ш. Батте к числу подражательных искусств наряду с поэзией, живописью и скульптурой отнес также музыку и архитектуру. Идея подражания натуре определяла и основы садово-паркового искусства. "Садовод своим творчеством лишь умножает естественность, помогает природе. Сад может быть прекрасным только в том случае, если будет скомпонован разумно и изобретательно, в соответствии с натурой", – утверждал В.Сераковский

При этом натура виделась как нечто упорядоченное и совершенное. Подражать ей нужно было, очистив "простую и целомудренную природу от... случайных, эффектных и искусственных выражений и действий" (Дж. Рейнольдс). Следование натуре означало воспроизведение идеальных представлений о природе, обществе, человеке, а правда воспринималась как соответствие моральному порядку.

В XVIII в. натура понималась как идеальная лишь в совокупности прекрасных деталей. Она "не образует совершенного целого, а лишь разбрасывает повсюду свои совершенные плоды, которые разумный и галантливый человек выбирает... соединяет и связывает по своему усмотрению и лишь тогда создает совершенное целое, которое ученый мир называет прекрасной натурой"⁵.

Посредником между человеком и природой выступало искусство. В нем видели гармонизирующее начало. Культивированное парковое пространство было необходимо, чтобы преодолеть "слишком заметный диссонанс", "грубую резкость", которые возникают, если сразу дается переход от здания, совершенно упорядоченного, к неупорядоченному сельскому виду, писал П. Гонзаго. Эстетики XVIII в. полагали, что в природе содержатся все человеческие потребности и радости; извлечь их из нее – задача изящных искусств. Они не создают нового и не уничтожают старое; искусство "только во все вносит порядок, усиливает и украшает"⁶, – подчеркивал Баттэ.

Как показал Ю.М. Лотман, классицизм никогда не переходил грань, отделяющую искусство от действительности. Ее важно было обозначить и в парке. Хотя окружающие его границы старательно маскировались, однако вход в него Ф. Гижицкий предписывал отметить "украшенными воротами", чтобы человек "не имел сомнения, вступает ли он в место, организованное в соответствии с правилами искусства, или в дикий лес"⁷.

Однако присутствовать в парке искусство должно было незаметно, чтобы не нарушить иллюзию натуральности. Проблему, которую хотел разрешить в пейзажном парке один из его ведущих теоретиков, Ватле, сводилась к тому, чтобы "максимально приблизиться к искусственному, как можно меньше отдаляясь от природы"⁸. При этом нужно следовать "самому простому вкусу, то есть наиболее близкому Природе", "не затмевать природу" обилием украшений, построек, особенно "не ставить двух одинаковых", не перегружать парк надписями. "Истинный вкус, ловкое умение и естественная разумность" – вот залог успеха⁹.

Принцип незаметного воздействия на природу в саду совпал с общей установкой эпохи: "Великая цель искусства – потрясать воображение. Поэтому художник не должен подчеркивать тех средств, которыми он этого достигает: зритель должен только почувствовать воздействие результата его усилий"¹⁰. Для достижения этого мастера XVIII в. заимствовали средства у самой природы, следовали правилам ее "поэтики". Она, по их мнению, творит по принципу разнообразия. Ей нравится разнообразить один и тот же механизм бесчисленными способами... "Природа напоминает женщину, которая любит переодеваться, – ее различные наряды, скрывающие то одну, то другую часть тела, дают надежду настойчивым поклонникам когда-нибудь узнать ее всю"¹¹, – писал Дидро,

характерным для XVIII в. образом облекая мысли своего научного сочинения во фривольную форму. Нужно, "чтобы одно место, колико можно, прикрывало другое"¹², — учил садоводов А. Болотов. Подобным образом и в пейзажном парке композиция строилась так, чтобы перед зрителем он раскрывался постепенно.

В XVIII в. в интерпретации природы все больше утверждалась идея движения, трансформации. Ламетри писал: "Я вижу все в состоянии действия и противодействия, все гибнет в одной форме и восстанавливается в другой, повсюду всевозможные превращения, разложения, сочетания, явления, несовместимые с однородностью материи"¹³. Разнообразие и подвижность, изменчивость природы подчеркиваются и в облике парка. *Varieté* — наиболее часто называемая теоретиками черта, которую они хотят видеть в нем. Ментальность человека XVIII в., ощущавшего ускорение времени, жадного к новостям, подверженного капризам все быстрее изменявшейся моды, не была настроена на общение с привычными, приглядевшимися вещами. Он хотел смены впечатлений и настроений, многообразия видов. Неотъемлемым элементом пейзажного парка стала заимствованная в природе извилистая линия — она прорисовывала его дорожки, определяя направление движения гуляющих, очерчивала границы водоемов; она вела за собой взгляд, увлекая его от одной группы нерегулярно расположенных посадок к другой и по принципу разнообразия чередующихся с прямолинейными перспективами. Эта линия была призвана объединить разнородные элементы парка в динамичное целое, естественность которого не должна была возбуждать сомнений.

При этом было важно сопоставить различные виды, а следовательно, и вызываемые ими чувства. В связи с этим в пейзажном парке могла появиться и симметрия, которая "имела целью отточить воображение, ибо даже наиболее совершенные творения природы могли утомить его"¹⁴. Пейзажный парк мог контрастировать и как целое с регулярным садом, сохранившимся от предшествующего времени.

Разнообразие впечатлений во многом достигалось варьированием растительных композиций, соединением различных пород деревьев и кустарников, полевых и садовых цветов, сопоставлением их форм и раскраски. Этому служил также способ взаимодействия в пейзажном парке природы и архитектуры. Их гармония виделась как соединение "некоторой степени дикости в садах" с "симметрией строения", и этот принцип весьма последовательно проводился на практике.

Разнообразие отличало саму архитектуру сооружений, среди которых были подражания зданиям различных эпох начиная с древности. Оно было присуще также отдельным парковым павильонам, которые часто имели асимметричные планировку и объем.

Архитектура и природа сочетались в парке не только по принципу контраста, но и единства противоположностей. Это выражалось и в общей композиции парка (основной дворец-вилла часто служил как бы точкой отсчета, по мере удаления от которой растительность получала все большую свободу), и в планировке его видовых перспектив, которые часто завершались постройками или кадрировались ими. Архитектура и

растительность парка были включены в единую идейную и эмоциональную программу. При этом природа в большей степени, чем ранее, сохраняла свою специфику: фрагменты сада перестали быть "лиственным городом", "зелеными апартаментами", а зелень, сходная со скульптурой, графическим орнаментом, освободилась от архитектурно-геометрических очертаний. Наблюдалась экспансия не архитектурных, а естественных форм: постройки, приобретаая облик руин, становились частью пейзажа, обрастали плющом, как бы превращались в изменяющуюся во времени органическую материю.

Но и традиционные ордерные постройки неразрывно соединялись с окружающим пространством. Так, интерьеры виллы в Натолине (под Варшавой) были ориентированы на аллею парка, с которым ее связывал также открытый овальный салон. Он "входил" в окружающее пространство через колоннаду, а его свод покрывала роспись, изображающая голубое небо с облаками.

Если архитектура как бы "вращалась" в пейзаж, то и он в свою очередь старался заполнять всю ее поверхность и пространство в виде пейзажных росписей, растительного живописного орнамента и лепнины, а также настоящих клумб, фонтанов, гротов, устраивавшихся во дворцах и виллах. Их интерьеры часто приобретали облик садовых беседок, террас. В парковой архитектуре широко использовались или имитировались необработанные природные материалы.

Чтобы подчеркнуть "естественность" сооружений, архитекторы позволяли себе придавать им вид небрежно исполненных, как бы сотворенных самой безыскусной природой, но по контрасту виртуозно отделяли интерьер, полагая такое сочетание гармоничным, отвечающим хорошему вкусу.

Выявлению "естественного" начала в парке служил также прием неожиданности, который считался чрезвычайно важным для восприятия. "Неожиданная новость" – так назывался целый раздел сочинения В. Серарковского, посвященного садам¹⁵. Если в барочных садах, чтобы удивить посетителя, часто прибегали к техническим устройствам типа фонтанов-шутих или рушащихся под ногами мостиков, то в пейзажном парке неожиданности были связаны преимущественно с природными, натуральными, а не натуралистическими эффектами. Это были внезапно открывающиеся виды или преграждавшие путь, обозначая границы парка, заросшие рвы, которые вызывали восклицание "ах! ах!"; ставшее их названием. Порой неожиданности представляли как инсценированные сцены. "Неожиданностью" мог быть и целый парк. Л. Семеньский так описывал украинскую Софиевку С.Щ. Потоцкого: "Издали ничто не предвещало, что там, впереди прячется страна чудес... Этот парк является истинной неожиданностью, напоминающей те восточные повести, в которых перед королевичем, потерявшимся в пустыне, вдруг предстает зачарованный замок. Действительно... неожиданности здесь встречаются на каждом шагу"¹⁶, – заключал автор.

Однако чередование видов в парке было важно не только само по себе. Оно было связано со сменой настроений. Именно их разнообразие составляло суть пейзажного парка. Поэтому место, где при созерцании

руин пробуждались грустные мысли, должно было сменяться фермой, призванной "развеселить путника" (Гижицкий). "Нужно возбудить в зрителе самые различные чувства, дать ему испытать впечатления удивления, радости, тоски; нужно неожиданно, путем контрастов увлечь его мысль все новыми и новыми картинами, чтобы не дать ей ни на минуту остановиться, остыть... до тех пор, пока наконец она не достигнет всей мощи восхищения", – писала Х. Радзивилл¹⁷.

Совокупность сложившихся в парковом искусстве XVIII в. принципов была объединена новой категорией "живописность" (picturesque), которая была сформулирована эстетикой того столетия. Ее разработали английские садоводы и теоретики У. Гилпин, У. Прайс, Х. Рептон. Она не сводилась, как это порой интерпретируется, лишь к имитации приемов живописи, к воспроизведению в парках видов, запечатленных на полотнах К. Лоррена, С. Розы или голландских мастеров, хотя это действительно имело место в садоводстве той эпохи. Живописность означала более широкое эстетическое понятие, характеризующее тип художественной экспрессии, выработанный в XVIII в. и свойственный различным видам творчества той эпохи. Она соответствовала новому типу восприятия, ментальности, присущих людям Просвещения, для которых была важна не только верность мысли, но и эффективность ее подачи. "Живописные путешествия", в большом числе издававшиеся в XVIII в., были прежде всего "занимательными путешествиями". Публику нужно воодушевлять и вдохновлять, полагал Ф.К. Дмоховский, а для этого в произведениях необходимо "прекрасное разнообразие", которое, как говорилось выше, было в числе важнейших принципов пейзажного парка. Именно разнообразие наряду с необычностью и неожиданностью Гилпин называл в качестве основных признаков живописности. Полагая, что она и есть то прекрасное, которое воздействует на нас своими эффектами, он считал, что подобным образом влияет на человека и природа, нарушая спокойствие, прерывая однообразие, достигая драматичности¹⁸.

Категория живописности предполагала не только определенные средства выразительности, как разнообразие форм, линий, красок, но и соответствующую архитектурную тематику. К ней относились псевдоготические сооружения, руины, поверхность которых обладала особым, привлекательным для этого времени, также живописным свойством – шероховатостью (roughness), как его называл Гилпин. Принцип живописности во многом определял искания архитекторов той эпохи, у которых проблемы объема часто отходили на второй план (поэтому Р. Виттковер характеризовал архитектуру этого времени как псевдопалладианскую, а не палладианскую). Рейнольдс называл Дж. Ванбрука – создателя многих соединенных с парками построек – архитектором, работавшим по живописным принципам.

Триумф принципа живописности был обеспечен тем, что он казался наиболее близким естественной природе. "Живописное" пространство парка могло легко сочетаться с окружающим пейзажем, визуально скрывая "печальное разделение искусства и природы" (И. Чарторыская).

В соответствии с принципом естественности моделировался не только облик парка, но и весь садовый быт. Повседневное поведение его оби-

тателя получало особую семантическую нагрузку, обретало свою поэтику. Оно носило характер морально-эстетической игры в садовую утопию. Парковая жизнь была своего рода театром, где действие разворачивалось на всем зеленом пространстве газонов, в парковых постройках, служивших одновременно сценой и декорацией. В парковом "театре" частыми были и театральные переодевания. Особенно любили наряжаться в пастушек. На "сцене" парка были свои условности, своя динамика и драматургия действия, свои персонажи, которым в духе эпохи отводилась не только сюжетная, дидактическая, но и конкретно практическая роль. Так, например, отшельники, которые олицетворяли в парке идею самоуглубления, могли исполнять функции сторожа.

В пейзажном парке имитировались принципы естественной жизни "естественного человека" с обязательным трудом, естественным равенством, идиллическим спокойствием лишенной противоречий аркадийской жизни. Там культивировались добродетельные чувства и занятия, самым обворожительным из которых считалось садоводство.

Поэтика пейзажного парка определялась не только его образным строем, характером поведения его обитателей, но и типом его восприятия, в основе которого лежала иллюзия. Естественный парк не претендовал на право быть естественной природой. Дж. Рейнольдс называл пейзажные сады обманом, а В. Сераковский полагал, что садовод должен так увлекать человека разнообразием видов, чтобы тот не замечал обмана. Иллюзия подлинности, документальной достоверности вообще была важна для восприятия людей XVIII в., она служила художественным приемом для писателей, различным способом стремившихся убедить читателя в достоверности описываемых ими явлений, доказать подлинность документов, связанных с жизнью героев их произведений. Слово "иллюзия" постоянно фигурировало на страницах садоводческих сочинений. Иллюзии наполняли и мир самого парка, что требовало особого отношения к нему его обитателя. Воспринимать иллюзии, по мнению людей той эпохи, был способен лишь человек просвещенный: чем менее образованны и более невежественны люди, тем менее они склонны поддаваться какой-либо иллюзии. Просвещенный зритель не только был подвержен иллюзиям. Они служили для него предметом особого удовольствия. "Чтобы быть счастливым, нужно быть свободным от предрассудков, иметь достоинство, здоровье, вкус и страсти, быть склонным к иллюзиям" – говорилось в одном из сочинений той эпохи¹⁹. Иллюзии не противостоят правде, они необходимы.

Дидро видел преимущество живописного пейзажа перед естественным в том, что тот позволяет зрителю радоваться вдвойне – не только красоте пейзажа, но и "иллюзии натурального", "верности копии", достигнутой благодаря ловкости копииста. Подобную радость получал и посетитель парка от схожести с известными живописными полотнами. Этому помогал иллюзионизм художественных приемов, искусство имитации. Как писал А.Поп, тот достигает истинных достоинств, кто приятно вводит в заблуждение, поражает, разнообразит и скрывает границы, тем самым возведя иллюзию в число основополагающих принципов пейзажного парка.

"Естественность" облика пейзажного парка, стремление сохранить в нем "порожденные природой нерегулярности" (В. Сераковский) в действительности облекались в строго продуманные, подчиненные гармоническому целому формы. Как писал, Н.А. Львов, в парке нужно "единообразие прервать противоположением, противоположение связать общим согласием и дорожками, которых излучины и повороты не для того сделаны, что так вздумалось садовнику, но каждая из которых имеет свое намерение и причину"²⁰. В этом продиктованном "общим согласием", обусловленном разумными причинно-следственными отношениями контексте прочитывались все случайности и неожиданности, которые были неотъемлемым средством выразительности естественного парка. Как подчеркивал Ш. де Линь, описывая сад К. Понятовского на Сольце в Варшаве, там все эффекты выглядели как случайности, но такие, которых "нельзя избежать". Не проявлялось ли в этом свойственное культуре Просвещения, с одной стороны, отрицание истинных случайностей, механистический детерминизм, а с другой – осознание все же необходимости их появления как преодоление фатализма. Вместе с тем случайности, возникавшие по воле садовника, для людей той эпохи были свидетельством способности человека создавать такие обстоятельства, которые без его участия вообще не могли бы выступить в природе.

Тем самым принципы пейзажного парка вписывались в общее основание, на котором развивалась культура Просвещения. Они отражали представление той эпохи о вечных и неизменных законах природы, о способности человека совершенствовать свои и ее исходные свойства для достижения идеала естественности, обеспечивающего гармонию человека, природы и общества. Стремление к этому идеалу определило не только идейно-философскую концепцию пейзажного парка, но и его образные средства, способ конструирования всего его художественного текста. Новые значения слились с новыми формами. А "растворить содержание в форме"²¹ – это и есть, по словам Томаса Манна, искусство.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹Przybylski R. Ogrody romantyków. Kraków, 1978.

²Свирида И. Садово-парковое искусство в системе культуры Просвещения // О Просвещении и романтизме: Советские и польские исследования. М., 1989.

³Lorentz S. Domus Aurea Nerona i willa Laurentina // Meander. 1946. N 6; Hunt J.D. Garden and grove: The Italian Renaissance garden in the English imagination: 1600–1750. Princeton, 1986. P. 194–196.

⁴Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 447.

⁵Sierakowski W. Architektura cywilna dla młodzi narodowej. Kraków, 1796. T. 1. S. 22.

⁶Цит. по: Памятники эстетической мысли. М., 1964. Т. 2. С. 378.

⁷Giżycki F.K. O przyozdobieniu siedlisk wiejskich. W-wa, 1827. S. 63.

⁸Watelet C.H. Essai sur les jardins. P., 1774. P. 53.

⁹Сartoryska I. Myśli różne o sposobie zakładania ogrodów. Wrocław, 1805. S. IX, XII, 2.

¹⁰Цит. по: Мастера искусств об искусстве. М., 1967. Т. 3. С. 415.

¹¹Дидро Д. Избранные сочинения. М., 1978. Т. 1. С. 339.

¹²Болотов А.Т. Некоторые практические замечания о садах новейшего вкуса // Экономический магазин. 1784а. Ч. 20. С. 29.

¹³Цит. по: Хрестоматия по французскому материализму XVIII в. Пг., 1923. Вып. 1. С. 53.

¹⁴Цит. по: *Morawińska A. Augusta Fryderyka Moszyńskiego Rozprawa o ogrodnictwie angielskim. Wrocław, etc., 1977. S. 82.*

¹⁵*Sierakowski W. Postać ogrodów... Kraków, 1798. T. 1.*

¹⁶*Siemieński L. Dzieła. W-wa; 1881. T. 1. S. 144.*

¹⁷Цит. по: *Radziwiłł M. Ostatnia wojewodzina wileńska. Lwów, 1892. S. XVIII.*

¹⁸*Morawski S. Studia z historii myśli estetycznej XVIII i XIX w. W-wa, 1961. S. 21.*

¹⁹Цит. по: *Mauzi R. L'idée du bonheur dans la pensée française au XVIII^e siècle. P., 1960. P. 112.*

²⁰Цит. по: *Гримм Г.Г. Проект парка Безбородко в Москве (материалы к изучению творчества Н.А. Львова) // Сообщ. Ин-та истории искусств АН СССР. 1954. № 4/5.*

²¹*Манн Т. Собр. соч. М., 1961. Т. 10. С. 10.*

"НЕ-БОЖЕСТВЕННАЯ КОМЕДИЯ" КРАСИНЬСКОГО (Жанровые признаки и идейный контекст)

Л.А. Софронова

Сохраняя существенные признаки и изменяя второстепенные, жанр обеспечивает непрерывность развития культуры. В эпохи, нацеленные на разрушение жанровой системы, как эпоха романтизма, жанр теряет свою устойчивость. Индивидуальный код господствует над ним, но не уничтожает окончательно. Осколки различных жанров объединяются, образуя новые художественные структуры. Некоторые из них сильно изменяются под давлением не только литературных, но и историко-культурных факторов.

Жанр передает информацию последующим эпохам не только о форме, в которой реализуется замысел художника. Он доносит прошлые смыслы, которые зафиксировала его отстоявшаяся форма, следовательно, создает смысловой ареал. Он не теряет на пути эволюции значений, присущих ему в разное время. Только иногда они не работают и оживают, если жанр начинает функционировать в пригодном для них культурном пространстве, включаясь в смысловые переключки эпохи. Существовая вместе, эти значения, живые и дремлющие, делают жанр фактом мировидения культурной эпохи. Жанр способен не только определить модус художественного воспроизведения, но и тип отношения к миру. Он моделирует картину мира, она явно зависит от жанра.

З. Красинский в "Не-Божественной комедии" сближает совершенно различные жанровые образования, явно восходящие к мелодраме, мистерии, моралите и утопии, не маркируя их границы и раскрывая их смысловой потенциал в сопоставлении. Эти жанры нельзя отнести к "поливалентным", т.е. способным "соединяться, сливаться с другими, родственными, близкими им (в силу внешних и внутренних факторов) жанрами"¹. Они встречаются в "Не-Божественной комедии" как принципиально несоединимые. Поэт выстраивает из них единое целое, прекрасно осознавая, какое между ними расстояние. Но для него на первом месте стоят их смысловые возможности; он имеет их в виду, сохраняя самостоятельность каждого из жанровых образований, закрепляя за ними отдельные темы и сюжетные ходы.

Среду, в которой обитает главный герой "Комедии", Хенрык, Красинский воссоздает с помощью мотивов мелодрамы. Линия его отношений с женой развивается под знаком семейной драмы и заканчивается трагически: разрывом, безумием и смертью жены. Участь сына героя внешне также зависит от этого жанра. Моралитетные мотивы определяют ряд испытаний героя, переводящих план "Комедии" из реального в сакральное пространство. Олицетворение злых сил, Девица (она же иллюзия любви), борется за Хенрыка с Ангелами, которые отводят его от пропасти греха. Жанровые признаки мистерии воссоединяют с утра-

ценным божественным началом истории. На сцене появляются высшие силы, надстраивается верхний ярус картины мира, небо.

Историческая тема в "Комедии" решается через жанр утопии. Именно утопия, притом в нескольких жанровых разновидностях, оказывается способной вместить сложный комплекс исторических значений, воспроизвести романтическое видение истории. Она во многом скрыта под другими жанровыми напластованиями, не развита, но существует в "Комедии" отнюдь не как схема, удобная для заполнения романтическими смыслами. Утопия выступает в смысловой и композиционной структуре "Комедии" на правах доминанты. Она явно выделяется среди перечисленных выше жанров, не однажды определяя многослойную, полифоническую структуру "Не-Божественной комедии".

Утопия позволила Красиньскому включить "Комедию" в идейный контекст эпохи, одновременно воплотив этот контекст в романтической драме.

"Божественная комедия" Данте, первую отсылку к которой содержит уже название драмы Красиньского, – это подоснова всей ее сюжетной конструкции, ее смысловой фон.

"Комедия" Данте относится к жанру видений, является апогеем этого жанра, она вобрала в себя весь материал эпохи: эсхатологический, моральный, формальный, политический². Видение Данте превратилось в аллегория земной жизни, в трактат по этике и не перестало быть "Библией новой культуры, сотворенной человеком" (Джоберти)³. Жанр видений был очень распространен в средние века. Его основной мотив – путешествие на тот свет – означал путь к спасению. Этот мотив, и особенно контрастное противопоставление двух миров – земного и загробного (рая или ада), делают видение жанром, непосредственно предшествующим утопии. Соответственно и "Комедия" Данте таит в себе возможности развития утопии. Красиньский цитирует Данте и наполняет романтическую драму теми значениями, которые присущи "Божественной комедии". Так он открывает ряд утопических мотивов, вошедших в "Не-Божественную комедию".

Следуя Данте, Красиньский отправляет своего героя в путешествие, дает ему проводника, рисует перед ним картины, полные ужаса и тревоги. Путь Хенрыка по лесу состоит из ряда сюжетных эпизодов III части, перекликающихся с дантовским путешествием по аду. Хенрык без фантастических ухищрений, с помощью проводника, попадает в лес, не вмещающийся в реальное пространство "Комедии". Цель Хенрыка, как и во всяком жанре видений, основанном на путешествии, – познание: он хочет увидеть своими глазами строителей новой жизни. Проводник Хенрыка, выполняя ту же функцию, что Вергилий у Данте, очень далек от своего прообраза. Красиньский снизил его характеристику очень резко. Посыльный лагеря свободы, он за деньги соглашается провести Хенрыка по этому лагерю, притом смертельно боясь за свою жизнь. Это отнюдь не ясновидец, связующий автора с читателем (Б. Ярхо); как точно назвал его один из постановщиков "Не-Божественной комедии", это "трус свободы".

Лес, в котором находится лагерь, имеет все признаки опасного

пространства. Он изолирован, в него невозможно попасть самостоятельно. Он не освещен. Уйти из него следует со светом зари. Повстанцы разделены на группы, подобно дантовским грешникам. Хенрык шествует мимо них, почти не вступая с ними в беседы. Их освещают костры, мерцающие, как адское пламя. Можно утверждать, что Красиньский акцентирует свою зависимость от Данте, не скрывая цитатную природу III части.

Если Данте переносил землю в ад, населяя его круги реальными историческими персонажами, то Красиньский "реальным" персонажам, Панкратию, Леонарду, придавал демонические черты, землю представлял как ад. Ад у него налагается на землю, что соответственно искажает строение мироздания. Красиньский не только воплотил это искажение в "Не-Божественной комедии", но и не раз писал о нем, рассуждая о современной истории. Как бы утверждая возможность такой операции с художественным пространством, поэт однажды сказал, что "в других эпохах, где есть твердая вера, незбылемы небеса, обряды, религия, ад бывает где-то, но не здесь. В наше время ада нет ни за землей, ни под землей, он – на земле"⁴. "Чтобы попасть в него, – считает поэт, – не нужно, как во времена Гиббелина спускаться к пупку Люцифера. Теперь можно остаться на поверхности"⁵. Это ад XIX в., ад болезненных и жестоких перемен.

Если ад Данте – это воплощение природы зла, если в его аду происходит падение души, угасает дух, переходя в абсолютную материю, то ад Красиньского – это история, утерявшая дух, ее полная материализация.

Ад Данте размещен в четко описанном пространстве. Это "воронка, опрокинутая пирамида с огромным основанием сверху, где в крошечной тьме едва различаются круги..."⁶. "Данте вздыбливает его вверх и вниз, вытягивает по вертикали. Буквально и с гениальной последовательностью и силой осуществляет вытягивание мира (исторического в своем существе) по вертикали Данте"⁷. Мир и ад Красиньского также имеют осью вертикаль, но проведена она не в реальном, а в метафизическом пространстве. В реальных измерениях ад и весь мир романтика линейен. Лишь изредка вертикаль прорывается наружу. Это происходит потому, что для него гораздо больше значило время, чем пространство. Отсюда и ад Красиньского ориентирован прежде всего во времени, хотя внешне он расположен на "острие пространства" (Е. Шацкий). Он являет собой будущее.

Интертекстуальные связи с "Божественной комедией" Красиньский прежде всего использует для создания аксиологической системы. Цитаты из "Божественной комедии" становятся шкалой оценок будущего, которое польский поэт провидел в "Не-Божественной комедии". Это будущее он конструирует с помощью утопических мотивов. Таким образом, одну утопию он поверяет другой. И это еще только начало цепи утопических мотивов, которые использует Красиньский, цепи довольно сложной, звенья которой контрастируют по значению. В колебании этих значений вырастают основные эпизоды III части "Не-Божественной комедии".

В эпоху Красиньского социально-политические утопии пришли на смену дидактическим. "Естественный человек", отнесенный в идеальное

прошлое, уже не интересовал утопистов. В природе перестали искать потерянный рай. Вневременные утопии исчезли в век, пронизанный историзмом. Романы-утопии (Г. Крабе, Б. Анфантен), утопии-трактаты (Сен-Симон, Фурье, Оуэн) перенесли идеальное состояние человечества из неотмеченного пространства во время. Так утопии соотносились с представлениями о развитии человеческой жизни, об истории. Пространственные параметры утопии потеряли свою значимость. На первый план выдвинулось время, к которому были отнесены утопии, т.е. утопии превратились в у-хронии. Время утопий нового типа, конечно, было столь же условно, как и место утопий XVIII в. Все большее число утопий привязывается к реальным странам и городам, но не к экзотическим, географически не конкретизированным пространствам. Но они отодвигались во времени, преимущественно к XX–XXI столетиям. Утопия теперь ориентировалась на будущее, мечта о золотом веке из плюсквамперфекта, столь характерная для прежних утопий, переместилась в футурум⁸. Так утопия вписывалась в историю. "В XIX в. утопия сливается с историей; хочет быть предвидением будущего, грядущего мира"⁹. Утопия стремится реализоваться, выполняя законы истории, но и законы истории не против нее. «Утопия, которую мы долго считали синонимом явно невозможного, чего-то "слишком хорошего", чтобы быть правдой, оказывается конечным результатом действия законов природы», – писал один из философов XIX в.¹⁰

Утопия, продолжая сохранять четкое разграничение мечты и действительности, все же поколебала незыблемость этой границы. Постепенно зарождались представления о возможности сблизить жизнь и мечты о будущем, утопию и историю. Утопия стала восприниматься как предвосхищение будущего, к которому неуклонно движется история. Ее цель оказалась предначертанной социальной утопией. Этому во многом способствовала теория прогресса, которая сама во многом утопична, особенно когда наделена продуманной картиной счастливого будущего человечества. Как только утопия и история оказались связаны в общественном сознании, стали возникать теории перехода от истории к утопии. Одним из самых вероятных стала называться революция. "Более близкие к нам времена порождают миф о революции как чудесном преображении плохого общества в совершенное, как бы одноразовым актом, чуть ли не в один день. Будут установлены новые законы, и тут же воцарятся свобода, равенство и братство, все будет лучше и прекраснее..."¹¹. Так утопия сближалась не только с историей, но и с политической практикой, теряя присущую ей изначально оторванность от жизни. Теперь она в нее была готова воплотиться, причем любой ценой.

Красинский не был согласен с такой концепцией истории, он считал, что человечество не может заплатить любую цену за светлое будущее. Потому в "Комедии" он следовал не литературному жанру утопии, а утопии политической, утопии действия. Переложенная на язык романтического искусства, эта утопия и вызвала к жизни новый художественный феномен – дистопию. Красинский, не допуская вмешательства в историю человеческого вмешательства, представив общество будущего, предвосхитил и будущий подвид утопии – дистопию. Именно он оказался идеальным для

описания утопической истории, ее целей и результатов. Бог и история – одна из ведущих проблем романтизма, сопротивлявшегося социологизации жизни человеческого общества во времени. "Там мысль Бога о людях и мысль людей о Боге, связанные воедино", – писал об истории Красиньский¹². Наибольшую опасность, с точки зрения Красиньского, представлял переворот, бунт, революция. XIX век был для поэта временем "боли, перехода, нужды, последней битвы природы с человеком среди грохота машин и звона денег. У него в руках мешок золота и локоть, которым он намеревается измерить будущее"¹³, но поэт не верил, что революция что-то может изменить. Его идеалы, его утопия лежали в прошлом. Перед тем как описать эту авторскую утопию, обратимся к переосмыслению социальной утопии в дистопию в III части "Не-Божественной комедии".

Подвид жанра утопии, дистопия, развивается в XX в., когда зарождаются общества тоталитарного типа. Красиньский только предугадывал подобное общество и соответственно только наметил дистопию, описывая путь перехода к новой жизни через революцию. Выбор жанра, следовательно, обеспечен осмыслением движения истории, прогнозированием этого движения. Прогноз приобретает конкретные очертания именно благодаря избранному жанру. Точнее говоря, Красиньский этот жанр сконструировал, чуть ли не впервые трансформировав таким образом утопию, что будущее преобразуется в картину ужасов, смерти, насилия. Его люди будущего живут не в идеальных городах, не в хрустальных дворцах, а в военном лагере. Как огромный лагерь военных действий видел будущую Европу и А. Мицкевич в "Истории будущего", этом предвосхищении дистопии.

Пока картина будущего не развернута, дана штрихами, но весь комплекс значений будущей дистопии эта картина имеет. Парадигматическое строение дистопии Красиньский прописал полностью, не развивая сюжет. Красиньский определяет эти значения, заявляя о них, не опирая на них сюжетные синтагмы. Каждое из них могло бы быть основой эпизода, но так как дистопия Красиньского – это еще не модель, а пред-модель, этого не происходит.

В отличие от утопии дистопия не имеет в своей основе противопоставления двух миров, хорошего и дурного. Дистопия вводит читателя в замкнутый мрачный мир¹⁴. Выхода из этого мира нет, сравнить его не с чем. Необязательно предполагать и вход в него, т.е. появление некоего путешественника, олицетворяющего движущуюся точку зрения дидактических утопий. Красиньскому, правда, такой герой еще был нужен, ему был необходим сторонний взгляд на возможное движение истории, на борьбу прошлого и настоящего; потому мотив путешествия оказывается "многослойным": он присутствует не только в развернутой цитате из Данте, но и в создании дистопии.

Мир дистопии уже завершен, в нем заполнены все клетки, нет пустот, он уже состоялся. Развитие его практически невозможно, в дальнейшем он способен только разрушиться. Если утопия отрицательно оценивает настоящее и ищет утешения или в прошлом, или в будущем (различаются утопии ретро- и проспективные), то дистопия занята только будущим, которое рисуется в апокалиптических тонах.

Точкой отсчета в дистопии всегда является человек, который не может быть счастлив, теряя дух, мораль, превращаясь в винт хорошо отлаженной общественной машины или в неразумную рабочую скотину. В утопии же на первом плане – почти всегда общество в целом, входя в которое на разумных, верных основаниях человек обязан быть счастливым.

Противостоя утопии, критически в отличие от нее взирая на будущее, дистопия лишена сатирических интонаций. Они присущи антиутопии, которая обычно подразумевает сравнение двух миров. Дистопия не разоблачает, подобно антиутопии, она не утешает, как утопия, не дает рецептов осчастливления человечества в художественной форме, она – предостерегает.

"Утопизм состоит... в абсолютизации абстрактных принципов, в требовании осуществить идеал здесь и теперь, хотя для этого нет материальных, социальных и психологических условий"¹⁵. Это насилие над историей, над движением времени, которое утописты считают необходимой помощью миру, находится в центре внимания поэта и философа истории Красиньского. Он, имитируя утопию, уловил то общее, что есть в утопическом мышлении и революционной идеологии. Литературная и политическая утопии однородны: та же уверенность в существовании однозначного решения проблем переустройства общества, стремление улучшить мир любыми средствами, то же проникновение общих идейных установок во все сферы человеческой жизни. Всякая утопия, действия и слова, недовольна существующим порядком вещей, гаит в себе отнюдь не мечту, а мятеж против не устраивающей ее действительности. Именно это в утопии и революции не мог принять Красиньский. Именно это тревожило Мицкевича, который в "Истории будущего" выразил опасения перед революционными изменениями в Европе, которых он ждал приблизительно в 1835 г.

Красиньский осознал трагические последствия немедленного исполнения всех революционных требований, результаты их очевидной сосредоточенности на целях, для которых все средства, вплоть до террора, хороши. "Средства вообще всегда свидетельствуют о духе людей, о духе свободы или рабства, любви или ненависти. Есть опасность в осуществлении какой-либо цели во что бы то ни стало. Если для осуществления совершенно справедливого социального строя и счастья людей нужно замучить и убить несколько миллионов людей, то главный вопрос совсем не в цели, а в применяемых средствах, цель уходит в отвлеченную даль, средства же являются непосредственной реальностью"¹⁶. Эту мысль Н.А. Бердяева в какой-то мере предвосхитил З. Красиньский.

Поэт создает общество, которое строится на противопоставлении старого и нового. Все, что наблюдает Хенрык в лагере повстанцев, описывается через понятие "новый". Они провозглашают новый мир, вручают небеса новому богу, у них новая жизнь, новая любовь, новые песни. Они сами – новые люди. "Нельзя быть гражданином двух миров сразу. Завоевание нового мира – это в то же время добровольное изгнание из старого мира"¹⁷, добавим – и борьба с ним. Новые люди Красиньского безжалостно расправляются с прошлым (Мицкевич в "Истории будущего" вводит сообщения о расправах над королями и

вельможами, об убийствах простых граждан); они презирают все старое и видят в этом знак своей "новизны". Они порывают с прошлым, выталкивают его из памяти. Они уже не помнят, что значит слово "герб": это слово из языка умерших. У них теперь новые слова, предвещающие новояз Дж. Оруэлла.

Строя новый мир, бунтовщики достигают результатов только через разрушение. Они, разрушители старого мира, полагают, что разрушение равно созиданию, ибо оно совершается во имя всеобщего будущего счастья. Это общий мотив утопической литературы XIX в. Так В.Ф. Одоевский в "Городе без имени", выстраивая оппозицию старого и нового, следующим образом характеризует устроителей нового мира их же словами: "Посреди старого общества нельзя было привести в исполнение обширную систему Бентама: тому противились и старые люди, и старые книги, и старые поверия"¹⁸. Героям Одоевского пришлось уничтожить. То же проделывают и персонажи Красиньского. Рисуя картины совершаемых ими жестокостей, поэт явно хочет назвать кровавую цену будущего всеобщего благоденствия, выступает против насильственного внедрения всемирного благоденствия, против неоправданных средств для достижения великой цели.

Новые люди утверждают, что они обладают другой, новой природой. Она, с их точки зрения, изменилась в результате социального переворота бунта. Известно, что всякое перестраивание социально-политических систем сочетается с попытками переделать человеческую природу, даже полностью изменить ее или хотя бы заявить об этом. Это не удавалось ни разу, но каждая утопия вновь декларирует изменение человеческой природы, задает идеал человека и представляет его как данность. "Революция в значительной степени есть расплата за грехи прошлого: есть знак того, что не было творческих духовных сил для реформирования общества. Поэтому нельзя ждать от революции явления нового человека. Мститель за зло прошлого не есть новый человек, это еще старый человек"¹⁹. Новый человек Красиньского не только отрицает все старое; он, выталкивая из памяти прошлое, забывает и о своем "Я". Бунтовщики, провозглашая лозунги новой жизни, отказываются от представлений о себе как личности. Напомним, что у Мицкевича в "Истории будущего" вместе с именем исчезает "Я". Имя заменили цифры, которые присваивались по номеру гражданского свидетельства о рождении.

Люди, никак не индивидуализированы и, собранные вместе, образуют только толпу, но не собрание личностей; у Мицкевича – серии, которые он предлагает вслед за Фурье. Обезличивание человека – одна из ведущих тем дистопий XX в.; достаточно вспомнить альф, бет, дельта "Дивного нового мира" О. Хаксли. Один человек незначим, он приобретает ценность только в толпе, и потому человечество значит больше, чем человек. Все делается во имя человечества, человек забыт, и сам себя он не ценит.

Человек, утерявший личность, теряет и Бога. Как пишет Н. Бердяев: Бога нет без человека, но и человек не самодостаточен, он подымается, растет перед Богом. "Есть нужда человека в Боге, и есть нужда Бога в

человеке"²⁰. В утопических системах она немедленно отпадает, человек опустошается.

Разделение материального и духовного, разведение их по полюсам, их абсолютная противоположность пронизывает план изображения лагеря повстанцев. Так поэт развивает свою излюбленную идею о том, что "по сути дела материальное изобилие и материальная нищета – это всегда великое молчание духа индивидов и народов, это скотская жизнь на высшем или низшем уровне своем – и моральная жизнь, кажется, тем временем отдыхает, чтобы затем восстать и прогреметь"²¹. Лишившись души, бунтовщики потеряли смысл веры и отреклись от Бога. Эта их черта – обязательная характеристика общества будущего. Религией жертвовали утопии XIX и XX вв.: как обязательную черту отметил этот отказ Мицкевич в "Истории будущего", Хаксли в "Дивном, новом мире", А. Платонов в "Котловане". На первый план везде выдвигался отказ от религии и ее замена. Примеры можно было бы умножить. Они обнаруживаются в современной Красиньскому идеологии: утопические социалисты отказались от христианской доктрины, предлагали свои, новые религии, где на место Богочеловека вставал человек. Потому и герои Красиньского разывают на куски старого Бога, превращают его в прах, побеждают его дух, т.е. теряют свободу. Это ритуальное разрушение прежних сакральных ценностей становится основой новой религии; новым же богом оказывается пророк будущего. Он призывает в неистовой пляске растоптать храм умершего бога, сжечь костры и алтари. Веру бунтовщики заменили "новой идеей", ключевые слова которой: "человечество", "всеобщее равенство" и "счастье". Она по основным признакам противостоит христианской доктрине. Если Бог-Отец приносит в жертву сына, а Бог-Сын искупляет добровольной жертвой грехи человечества, то новый бог сам требует жертв, подобно языческому божеству. "Труп каждого угнетателя – это жертва, принесенная на алтарь свободы, это и сам алтарь", – утверждают бунтовщики. Новый их бог – это не страждущий Бог, призывающий к терпению и упованию на спасение. Это бог наслаждений, полной свободы плоти (но не духа), который не только позволяет, но и призывает устранить все, что мешает немедленно достичь блаженства в земной жизни. Это живой бог, а не Богочеловек; он не пережил тайны воплощения, он сам плоть, и плоть призывает уничтожить или боготворить. Будущий храм видится ему украшенным черепами и кинжалами. Отправление нового культа, культа свободы, происходит на развалинах храма, где повержен крест и из травы светится лик Богородицы.

Не только вера, но и любовь как высшее проявление духа утрачена в новом жестоком мире. Она становится удовольствием, свободной любовью. Ею занимаются свободные гражданки, отдаваясь вождям народа и вообще всем свободным гражданам. Любовь – важнейшая тема всякой утопии. Сексуальная свобода "Дивного, нового мира", *lex sexualis* общества, конституированного Е. Замятиным, строгая регламентация сексуальных отношений у Дж. Оруэлла – это всегда знак максимальной стесненности, несвободы, подавления личности. Задан он и у

Красиньского, который не мог не знать концепций Сен-Симона о полном освобождении женщины, в том числе и от брака, не мог не иметь представления о многочисленных попытках создания новой морали. Вспомним, что Оуэн критиковал семью как институт, Фурье объявлял женщину свободной в выборе сексуального партнера.

Вера не освящает дел человека, и он, отрекшись от духа, стремится теперь только обладать вещами, но не создавать их. Бунтовщики проклинают труд. Они презирают его даже как средство достижения богатства. Пахарь забыл землю, которую он возделывал, ремесленник – ремесло. Все заняты только конечной целью – благосостоянием, которое перестало быть средством жизни. Перед нами вариация постоянного утопического мотива. Ничего неделание – обычное времяпрепровождение в утопических странах, созданных народным сознанием и писательской фантазией. Страна Кокейн, Шляраффенлянд и другие чудесные земли населены праздными веселыми людьми, но они не проклинают труд, а чудесным образом процветают в изобилии. В лесном лагере праздность зловеща, грозит смертью и предвещает всеобщую разруху. Последовательное развитие этого мотива в совершенном виде предстанет в "Чевенгуре" А. Платонова.

Обрисовав таким образом общество будущего, как бы проверив возможность развития истории, Красиньский развивает мотив утопии, обращенной в прошлое и противопоставляет его картине будущего, воплощенной в видении лесного лагеря. Он намечает историческую утопию. Она, в отличие от наиболее распространенных утопий этого типа, не обращена к естественному состоянию человечества, золотому веку, а вспоминает средневековье, образ которого проступает сквозь наброски современности.

Хенрык, лишившись облика героя мелодрамы и забыв о призвании поэта и борьбе с демоническими призраками, превращает эти воспоминания в связанное целое и выступает как мужественный рыцарь, защитник традиций и истинный аристократ. Он готов пожертвовать собой, чтобы восстановить прошлое, т.е. защитить родину. Он великодушен по отношению к врагам (не подсылает убийц к вождю бунтовщиков Панкрацию, принимает его у себя в родовом замке), не терпит предательства и решительно ведет за собой войска. Он горячо верит, что только церковь спасет его и народ. Сабля предков, знамена и гербы, портретная галерея, перья султанов, родовой замок в долине, своды покоев и сырые темницы – это все штрихи "портрета" средневековья, рассеянные в "Не-Божественной комедии". Они дополняют характеристику Хенрыка и суть знаковой по сравнению с "революционной", высокой, морали, иных нравственных идеалов. Хенрык в их контексте помещен в прошлое и противопоставлен будущему – так выстраивается мотив исторической утопии. Прошлое по сравнению с настоящим и тем более с будущим совершенно, потому к нему нет возврата и воспоминания о нем не вселяют надежд. Оно утопично, и этот утопический портрет прошлого близко смыкается с мотивом утопии, именуемой Е. Шацким "утопией идеального отечества". Этот вид утопии встречается "в истории чаще и представляет собой явление, пожалуй, более далекое, чем вымышленные путешествия"²².

Прошлое вмещает для Красиньского все добродетели, присущие идеальному отечеству. Оно должно было бы остаться неизменным, но люди не осознают сути движения истории, потому прошлое стирается с карты жизни, и вместе с ним люди утрачивают и родину. Звучание этого мотива в "Не-Божественной комедии" усиливается реальной польской историей XIX в. Таким образом, родина в "Комедии" не отодвинута во времени, но за нее сражается Хенрык, и последние шляхтичи присягают ему на верность. Во имя родины он жертвует сыном, друзьями, своей жизнью.

Так систему ценностей романтик откладывает на оси времени, так мотив времени сближается с патриотической темой, и два подвиды утопий: историческая и утопия отечества – образуют мощный противовес дистопии; их трагический пафос поддерживает скрытое и явное цитирование "Божественной комедии" Данте. Красиньский в этом хоре утопий последнее слово оставляет за утопическим мотивом, обязанным своим происхождением милленаризму.

Милленаристское учение²³, возникшее в средние века и связанное с именем Иоахима Флорского, предполагало исполнение Апокалипсиса в истории. Милленаристы ожидали страшного суда, второго пришествия и Царства Божия на земле. Все существование человечества делилось на три эры: Бога-Отца, Бога-Сына, последней же должна была быть эра Святого Духа. Эта эра станет эрой Евангелия от Иоанна, эпохой истинного соединения людей с Богом. Ее скорый приход предвещали грозные исторические события, в том числе революции, эти знаки вечного земного града. Они вписывались в апокалиптический ряд, приобретая утопический смысл.

Красиньский, опираясь на это учение, бывшее одной из ведущих утопий не только средних веков, барокко, но и романтизма, пытается соединить историю с Богом, вернуть ее в истинное русло. Он воспринимает революцию как исполнение предсказаний Откровения Иоанна, ожидая, что уставшая земля обратится к Богу и любви как к последнему спасению, т.е. история восстановится, вновь ощутит Божественное Провидение, одухотворится. Так происходит существенный сдвиг, равнозначный тому, который произошел при переходе от космологии к истории. Рождество Христово сокрушило старый мир; история началась, соединившись с Богом. Теперь их хотят разорвать, но этого не произойдет, предсказывает Красиньский, и Бог вновь выступит абсолютным свидетелем истории, а история и человек после бунта вновь подчинятся установленному миропорядку.

Символом окончания исторического хаоса становится крест, который преобразует пространство "Комедии", придает ему черты сакрального локуса. Он возникает в речах Хенрыка и в видении над долиной величественного образа Бога. Он предстает перед Панкрацием, который возгласом Юлиана Отступника: "Ты победил, Галилеянин!", – возвещает историю Богу. Так она обретает смысл и ее осеняет Божественное Провидение.

Милленаристская утопия соединяется с ведущим мессианистским мотивом избранности Польши среди других европейских народов. Ей

принадлежит будущее, это она спасет Европу – Европа не воскреснет без поляков, ибо без них она как без сердца, – но не насилием, а через страдание, искупляя вину истории всех народов (из боли воскреснет дух, только из подлости нет воскресения). Так Красиньский христианизует мировую историю, конкретизирует ее очертания, превращая в польскую историю, и тем самым вводит "Не-Божественную комедию" в самую суть польской духовной жизни. Так в "Комедии" ожидание Царства Божия на земле переплетается с патриотическими мотивами: Польша становится единственным путем к этому царству, если не его воплощением на карте истории.

Итак, в "Не-Божественной комедии" не раз встречаются утопические мотивы различного происхождения. Они оказываются не данью форме, а способом встраивания ее в идейный контекст польского романтизма. Центральный утопический мотив, давший название всему произведению и определивший замысел его композиции, Красиньский заимствует из "Божественной комедии" Данте. Он цитирует его и тут же отягощает значениями будущей дистопии, преображая современность и ее будущее в земной ад, и конструирует это будущее, опережая литературное время. Так создается один из наиболее значимых подвидов современной утопии – дистопия.

Открывая ряд произведений этого жанра, который оказался адекватной формой для политических и философских сочинений XX в., Красиньский проявляет себя как романтик, провидящий будущее литературы. Он, предвосхитив дистопию, немедленно противопоставляет ей историческую утопию, которая незаметно сливается с утопией идеального отечества. Именно в прошлом помещает поэт совершенный образ Польши, именно в будущем он не видит ее вообще – все собирает в себе один военный лагерь в лесу, будущее оказывается в руках великих переделывателей мира, Панкрация и Леонарда. Там нет места Польше.

Так на оси времени, но в разных направлениях поэт разводит два мотива утопии, проспективный и ретроспективный, в одном видя спасение, в другом – катастрофу. Мир утопий Красиньского был бы неполон без отзвуков мессианистской концепции, этой утопической системы взглядов, где Польша занимает особое место избранного народа. Она уравнивается комплексом милленаристских идей о будущем всеобщем царстве Духа на земле, царстве любви и гармонии истории и Божественного Провидения. Погруженные в ткань романтической драмы, милленаристские и мессианистские мотивы, восходящие к наиболее архаическим утопиям, создают полифоническое звучание смыслов истории, которые слышатся то в прошлом, то в будущем, но не в настоящем. Утопия равнодушна к настоящему времени. Все вышеперечисленные утопические мотивы, пришедшие в "Не-Божественную комедию" из разных эпох, из прошлого и из будущего, создают особое пространство, в котором сочетаются, пересекаясь, как художественные приемы, так и историко-культурные параметры этого произведения; его поэтика вписывает его в историко-культурный контекст.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹Михайлов А.Д. Старофранцузская городская повесть и вопросы специфики средневековой пародии и сатиры. М., 1986. С. 39.
- ²Ярхо Б.И. Из книги "Средневековые латинские видения" // Восток–Запад: Исследования. Переводы. Публикации. М., 1989.
- ³Цит. по: Санктис Ф. де. История итальянской литературы. М., 1962. Т. 1. С. 218.
- ⁴Krasiński Z. Dzieła. W-wa, 1973. Т. 3. S. 568.
- ⁵Цит. по: Kubacki W. Leonard – wielki mistrz szabatów rewlucji // Ruch Literacki. 1960. N 3. S. 177.
- ⁶Санктис Ф. де. Указ. соч. С. 253.
- ⁷Бахтин М.М. Формы времени и хронотоп в романе // Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 306.
- ⁸Гумилев Л.Н., Панченко А.М. Чтобы свеча не погасла. Л., 1990. С. 71.
- ⁹Шацкий Е. Утопии // Утопия и традиция. М., 1990. С. 93.
- ¹⁰Цит. по: Шацкий Е. Указ. соч. С. 93.
- ¹¹Там же. С. 135.
- ¹²Цит. по: Janion M. Zygmunt Krasiński. Debiut i dojrzałość. W-wa, 1961. S. 145.
- ¹³Цит. по: Listy Krasińskiego do Jerzeja Lubomirskiego. W-wa, 1965. S. 774.
- ¹⁴Чаликова В.А. Утопический роман: жанровые и автобиографические источники современных антиутопий и дистопий // Социокультурные утопии XX века. М., 1985. Вып. 3; Она же. Предисловие // Там же. С. 94–95.
- ¹⁵Шацкий Е. Указ. соч. С. 42.
- ¹⁶Бердяев Н. Судьба России. М., 1990. С. 272.
- ¹⁷Шацкий Е. Указ. соч. С. 75.
- ¹⁸Одоевский В.Ф. Русские ночи. М., 1985. С. 73.
- ¹⁹Бердяев Н. Указ. соч. С. 324.
- ²⁰Там же. С. 240.
- ²¹Krasiński A. Irydion. Przypisy autora. W-wa, 1972. Т. 1. S. 733.
- ²²Шацкий Е. Указ. соч. С. 69.
- ²³Janion M., Żmigrodzka M. Romantyzm i historia. W-wa, 1978. S. 29–32.

ЧЕШСКИЕ "БЕСЕДЫ"

(О литературном жанре и городской культуре)

Л.Н. Титова

Прага 30–40-х годов XIX столетия. До чего же красив этот город, уже тогда один из крупных европейских центров общественно-культурной жизни, славящийся своим Карловым университетом, подготовка к 500-летию которого уже началась (хотя событие это должно состояться лишь в 1848 г.), своими площадями (уже преобразившейся, принявшей почти современный вид Староместской и более милой сердцам коренных пражан Малостранской), мостами ("Насколько большее впечатление на путешественника производит Карлов мост, да разве можно даже сравнивать его со столь откровенно пустым (holý), хотя и огромным мостом регенсбургским!" – патетически восклицает патриот-будитель Й.В. Седлачек¹), новыми дворцами, украсившими набережные Влтавы и окрестности Градчан, город, озаряемый светом газовых фонарей, освещавших дорогу пражанам, спешащим в Сословный театр, способный принять до 5000 зрителей. Безусловно, Прага – один из красивейших городов Европы. И это не "патриотическое" воодушевление современного богемиста, знающего и любящего Прагу наших дней. Дадим слово Ф.И. Тютчеву, которому можно верить безусловно. Впервые посетив Прагу весной 1841 г., он писал своему другу Вацлаву Ганке: "Волшебный город эта Прага! – Я, москвич, должен сознаться, что ничего не видывал краше ее... Ни один город не оставил во мне такой живой памяти. Ни один город не смотрит на посетителя такими чудными, человечески-понятливыми глазами (...) В ней столько жизни настоящей и столько пророческого... В самом деле, нельзя, посетив Прагу, нельзя не чувствовать на каждом шагу, что на этих горах, под полупрозрачною пеленою великого былого, неотразимо и неизбежно зреет еще большая будущность!"².

Чем же жила в эти годы Прага – город, носивший громкий титул столицы Чешских земель, о самостоятельности которого – политической, административной, культурной, – однако, говорить еще не приходится.

Согласно реформе Иосифа II пражские районы Мала Страна, Старе Место, Нове Место и Градчаны в 1784 г. объединены в единый городской комплекс с одним магистратом, во главе которого стояли бургомистр с двумя заместителями – "императорско-королевскими" чиновниками. Магистрат, имевший три "сената" (политический, юридический и полицейский), нес ответственность за управление городом. Однако если при Иосифе II магистрат избирался сорока мещанами, так называемыми репрезентантами, то при Франце I исчезает и эта видимость городского самоуправления. С 1808 г. в течение целых 40 лет советники магистрата назначаются из Вены. На долю чешского мещанства остается лишь

участие в так называемых сборах – вооруженных отрядах, на которых возлагалось поддержание порядка во время парадов в дни государственных праздников.

Трудно говорить и об активной общественной национальной жизни Праги на этом этапе чешского возрождения³. Сословный театр, несколько любительских сцен и концертных залов собирали немногочисленную публику. Правда, мемуаристы вспоминают о пражских салонах, где встречались семьи, принадлежащие к одному общественному слою, хотя, как правило, открытые дома в Праге составляли исключение.

Популярным развлечением пражских городских "верхов" были балы-маскарады ("редуты"), которые обычно приурочивались к масленице. Согласно "Привилегии", дарованной в 1751 г. Марией Терезией тогдашнему бургомистру Старого Места Праги Яну Вацлаву Фридриху из Фриденберка, на эти великолепные собрания пражской аристократии допускались лишь особы рыцарского звания, королевские советники и высшие офицерские чины. Только они и могли так дорого (2 злотых 40 крейцеров) платить за билет на "редуту". Значительные послабления были сделаны при Иосифе II. Состав участников праздников был расширен. Балы-маскарады было разрешено устраивать в домах зажиточных горожан. Снижена цена билета (правда, в годы наполеоновских войн принято было от каждого участника "редуты" взимать по одному злотому в пользу вдов и членов семей, кормильцы которых пали на поле брани). В 1831 г. "привилегия", по-прежнему контролирующая порядок проведения "редут", была передана дирекции пражского Сословного театра. История сохранила подробные сведения о грандиозном бале-маскараде, состоявшемся в здании театра 29 февраля 1848 г., незадолго до бурных революционных событий, потрясших Прагу⁴.

Иные, хотя, пожалуй, и более разнообразные, развлечения предоставляла Прага в 30-40-е годы так называемой широкой публике. Особенно в зимние, предрождественские, недели сменяли друг друга бродячие комедианты, фокусники и борцы, дававшие представления на улицах города. В Сословном театре выступали то гимнасты братья Цандлеры из Лондона, то венгерские певцы и танцоры. Для своих "оптических представлений" театр арендовал и венец Дёбнер, чудесным образом превращавший на затемненной сцене солнечный пейзаж в ночной, а цветущие яблони в заснеженные зимние деревья. Недалеко от Цепного моста, на набережной Влтавы, пражане дивились экзотическим животным – о зверинце Праушнера писали газеты. На Стршелецком острове поражали воображение своим искусством римские акробаты. Даже владельцы крупных пражских трактиров считали своим долгом приглашать для увеселения посетителей то лилипутов, то гиганта-венгра Яноша Толди.

Еще одна характерная черта быта чешского города этих лет – и в то же время своего рода обязательный ритуал "патриотической жизни" пражан – посещение мест, связанных с памятными событиями национальной истории, таких, как Шарка, Гвезда и др. Во время этих "пикников" пели, читали стихи, импровизировали⁵. Упоминание о них нередко можно встретить в мемуарной литературе, корреспонденции деятелей чешской культуры, журнальных заметках. Не обошли их вниманием отечествен-

ные беллетристы и художники (Й.К. Тыл, К.Г. Маха, К. Сабина, Фр.Я. Рубеш, Й. Манес, Фр.Кс. Прохазка).

Говоря об общественно-культурной атмосфере Праги 30–40-х годов, нельзя не остановиться на новых по сравнению с предшествующим периодом "формах" ее организационной структуры. Речь идет прежде всего о зарождающихся в этот период культурно-просветительских кружках и обществах, "читательских клубах" и библиотеках (студенческих, ремесленных и др.), "академиях", балах и "беседах". Такие клубы и различного рода объединения, возглавляемые молодой чешской интеллигенцией (типа "Варки" – "патриотической дружины", созданной Фр. Диттрихом), составляли основу пражской общественной жизни. В конце 30-х годов в одной Праге их насчитывалось свыше 60. Свою основную задачу они видели в развитии родного языка, распространении чешской литературы, сплочении национального общества. Члены подобных кружков собирали деньги, на которые приобретали чешские книги. Таким образом создавались довольно богатые библиотеки (например, смиховская библиотека Фр. Шебека). Позже, в годы баховской реакции, почти все они были конфискованы.

Участникам одного из кружков, возглавляемых Фр.Л. Ригером, Й. Пихлем и Фр.Шумавским, провозгласившими себя "единым культурным славянским обществом", принадлежит заслуга в организации первого чешского бала – "вещи, неслыханной до того времени и в пражской общественной жизни совершившей истинный переворот, тем более что завершилась она полным успехом, несмотря на все препятствия, чинимые властями, да и насмешки"⁶. Этот бал, положивший начало прославленному чешским балам 40-х годов, состоялся 5 февраля 1840 г. в зале Каетанского театра. "Проложить путь родному языку к общественной жизни"⁷ – такую задачу ставили перед ними современники. Й. Пихл позже вспоминал: "Шли разговоры, что, дескать, каждый, прежде чем войти в зал, должен выдержать экзамен из чешской грамматики Я. Неедлы"⁸.

Зал Каетанского театра был украшен картинами чешских художников К. Свободы, Кв. Манеса и др. Музыкальная программа составлена из народных мелодий. "Чешская речь, искренняя, естественная, слышалась в зале... приятно было видеть, как сами танцующие без напоминаний останавливают тех, кто по забывчивости начинал говорить по-немецки..."⁹.

В полночь на память о первом чешском бале присутствующим раздавали стихотворение Й.К. Тыла "Скоро наступит весна и в чешском крае". В последующие годы во время балов распространялись "Помненки" ("Незабудки") – сборнички рассказов и стихотворений чешских авторов. В сборник 1843 г. вошли стихи поэтесс Властимилы Ружичковой, Анны Главсовой, Вилемины Вольфовой и др.

С каждым годом чешские балы получают все большее распространение. По свидетельству Й. Кочи, в 1811 г. в них приняло участие в одной лишь Праге около 2500 человек¹⁰. Примеру столицы вскоре последовали и другие города Чешских земель: Кутна Гора, Домажлице, Турнов, Пльзень, Часлав, Индржихув Градец. В 1843 и 1844 гг. в Словакии проводятся так называемые словацкие балы. Несколько "славянских балов" было организовано в Вене.

К середине 40-х годов чешские балы постепенно уступают место "беседам" ("патриотические академии"), из которых позже рождаются объединения "Ческе беседы", принимающие активное участие в национальном движении.

Первые "беседы" состоялись весной 1841 г. в Сватовацлавском зале. "Это были, собственно, танцевальные вечера, перемежавшиеся в перерывах декламацией, пением и музыкальным исполнением"¹¹. В последующие годы "беседы" нередко проходят на Жофинском острове.

"Вчелу", "Кветы" он читает,
барышень он приглашает
на прогулки, чешский бал,
Жофин и Вацлавский зал

– вот идеал "патриота" в представлении Тыла.

Чешское общество нуждается в программе для своих балов и "бесед". Этой цели служат "декламованки" – стихотворения, сыгравшие заметную роль не только в популяризации родного языка в общественной жизни страны, но и в развитии отечественной литературы, публицистики и театра на вершинном этапе национального возрождения.

Благодаря специфике "декламованки" как поэтического жанра, положению, занимаемому ею в чешской художественной культуре, она концентрирует многие признаки этой культуры и испытывает явную зависимость от культурной ситуации. Так жанр реагирует непосредственно не только на литературный контекст, но и на общекультурный.

Становление чешской литературы в первой половине XIX в. характеризуется стремлением к многообразию стихотворных жанров. За довольно небольшой отрезок времени возникает ряд как новых форм, определяемых нормативной поэтикой (ода, басня, эпиграмма), так и специфически чешских. Что касается "декламованок", неправомерно было бы утверждать, что они определяли лицо чешской поэзии, хотя этот жанр был присущ – разумеется, в разной степени – творчеству большинства поэтов национального возрождения, начиная от представителей "школы Пухмайера" вплоть до поколения Тыла и Сабины.

Относясь к жанрам, вызванным к жизни актуальными потребностями, "декламованки" пережили период стремительного взлета – с середины 30-х до конца 40-х годов, но так же быстро и устарели, оказавшись на периферии чешской литературы¹².

"Декламованки" представляли собой преимущественно лирические либо лирозпические стихотворения. Их авторы обращались к широким слоям населения. Для многих участников "бесед", балов и "академий" эти стихотворения нередко означали первое знакомство с отечественной поэзией, и их создатели вынуждены были с этим считаться. Все это обусловило живую, непосредственную связь между автором, исполнителем и слушателем.

"Декламованки" писались, как правило, от первого лица, так что во время их исполнения декламатор нередко воспринимался как автор. Поэты намеренно отступали на задний план, стараясь подчеркнуть роль исполнителя, вызвать у слушателя впечатление, что на его глазах рождается импровизация, что декламатор реагирует на поведение

публики и комментирует его. Обычно "декламованки" строились так, что исполнитель имел возможность вставить в стихотворение что-либо и от себя.

Все это в значительной степени обусловило художественные особенности "декламованок". Их авторы широко пользуются простыми и привычными сравнениями, общепринятыми эпитетами, разговорно-бытовыми интонациями. Речевая единица в "декламованках" уже не закреплена за стиховой единицей, как это было принято в классической поэзии. Стихотворения часто прерываются репликами, благодаря чему создается эффект живой разговорной речи. В "декламованках" (особенно Фр.Я. Рубеша) много разговорных оборотов. В целом нельзя сказать, что эти стихотворения блещут внешними эффектами и изысканностью формы, хотя их отличает большое ритмическое разнообразие и выразительность – ведь ритм должен привлечь внимание слушателя, способствовать восприятию впервые услышанного текста, причем текста стихотворного.

Еще одна деталь, касающаяся языковой стороны "декламованок". В них часто встречаются слова и целые пассажи, заимствованные из чужих языков, в первую очередь немецкого. В текстах этих стихотворений нередко можно встретить и искаженные слова чужого языка – либо для характеристики лиц, знакомых с их правильным звучанием ("палаграф", "дилектор"), либо для сатирического высмеивания тех социальных слоев, которые намеренно уснащали свою речь немецкими, французскими и латинскими фразами. Стремление сберечь родной язык, сопротивление модному "европеизму", искусственно создаваемым формам онемеченного быта – все это диктовало авторам "декламованок" протест против "чужевластная мод". Искажение чешского языка – один из главных способов характеристики "действующих лиц" стихотворений Фр.Я. Рубеша, Й.К. Тыла, Яна из Гвезды и других авторов.

Лирический герой "декламованки" – человек, который идет в ногу со временем, как правило сталкивающийся с целым рядом проблем, выдвигаемых новыми формами общественной, культурной жизни, по отношению к которой ему следует занять определенную позицию. Может герой "декламованки" происходить из сельской местности, провинции; тогда его реакции на мир усиливались; контраст между его непосредственностью и городской "испорченностью" становился основным в композиции стихотворения. Обычно сюжет такой "декламованки" представлял собой первую встречу "селянина" с каким-либо новым, знакомым ему явлением городской жизни. Тот, естественно, попадал в неловкое положение, не знал, как себя вести, так как плохо ориентировался в непривычной среде (наиболее популярное стихотворение подобного рода – "Крестьянин в бильярдном зале" Яна из Гвезды). Критика форм городской культуры, заложенная в "декламованке", выражала победу "здорового сельского разума" над городскими панами, подчеркивала патриархально-отсталый характер деревенского "простака", возмущение "развращающей" цивилизацией, "греховным" образом жизни современного города.

Конкретность этой критики в наши дни не ощущается так остро, как ощущалась она современниками Рубеша и Тыла. Между тем в свое время

она носила злободневный характер, касаясь актуальных явлений чешской действительности. Отдельные эпизоды общественной жизни, вопросы воспитания, взаимоотношения чешскоязычного и немецкоязычного населения города, те изменения, которые претерпевала Прага в эти годы массовой миграции сельского населения, – вот проблемы того "замкнутого мира" патриотического общества, о котором свидетельствует Я. Малы¹³.

"Декламованки" оставили нам свидетельство о той эпохе, в которой они создавались. В них отразилась жизнь Праги, тогдашний ее дух и нравы. Применительно к этим стихотворениям нельзя говорить о широте и верности художественных обобщений, богатстве социального и психологического содержания; однако несомненен широкий круг затрагиваемых ими идей и явлений, живость, точность стихотворного языка, стройность сюжетного развития, а это отнюдь не мало для жанра, долгое время не воспринимавшегося "всерьез".

К "декламованкам" можно отнести слова Ф. Водички – прекрасного знатока чешской культуры XIX столетия. "Было бы ошибкой, – писал он, – оставлять без внимания, не подвергать анализу ту литературу, которая хотя и не ставит перед собой цель вести народ к важным общественным преобразованиям, но которая – в художественном отношении нередко весьма успешно – способна осветить положение человека в данной общественной ситуации, постичь те идеологические представления, которые формируют его общественное сознание, определяя специфику его чисто человеческих черт и отношений, показывая его радости и огорчения"¹⁴.

"Декламованки" – это и стихотворения "на случай" (например, о таких "вредных" привычках, как курение, нюханье табака, пристрастие к пиву, кофе, карточной игре; либо упреки в адрес молодежи за ее слишком "смелые" нравы, неумение вести себя в обществе, манеру одеваться и пр.), но это и стихотворения, объективный смысл которых шире повода, вызвавшего их к жизни. Так, на рубеже 30–40-х годов в "декламованках" превалирует тема патриотизма. Вопросы национальной жизни – центральная или хотя бы периферийная тема стихотворений Фр.Я. Рубеша, Й.К. Тыла, Фр. Доухи, Я. Мелихара и других авторов. То, что подобные темы затрагиваются именно в этом жанре поэзии, вполне логично – ведь "декламованки" были вызваны к жизни стремлением привлечь к национальному делу широкие слои населения, способствовать сплочению общества.

Другое дело, что понимание проблемы и ее раскрытие соответствуют взглядам авторов "декламованок" и ограничиваются преимущественно внешними признаками патриотизма. Быть патриотом – значит говорить по-чешски, воспевать красоту своей земли, прошлое народа. Именно поэтому стихотворение Фр.Я. Рубеша "Я – чех!", представляющее собой, по образному выражению З. Неедлого, "чешский мир в миниатюре"¹⁵, воспринималось современниками как программное произведение.

Сведения о первых "декламованках" относятся еще к началу XIX в. Они читались на школьных "академиях", входивших в обязательную программу обучения, о чем можно судить по воспоминаниям

Й. Гавелки¹⁶. Выбор стихотворений для чтения был довольно беден: альманахи Пухмайера, "Rozmaitosti" Я. Гибла и "Novoroženky" Клицперы и Хмелы. Несколько позже появляется сборник С.К. Махачека "Krasořečník", включавший также стихотворные переложения сказок и повестей, способных привлечь внимание не очень требовательного и подготовленного слушателя.

С середины 20-х годов "декламованки" получают все большее распространение в Праге и чешской провинции. Одним из первых откликов на это характерное для чешской общественно-культурной жизни явление была заметка Й.Кр. Хмеленского "О так называемой музыкальной академии"¹⁷, где исполнялись стихотворения В.Кл. Клицперы.

Не следует забывать, что и в эти годы Прага остается двуязычным городом, общественная жизнь которого испытывает сильнейшее воздействие со стороны немецкой культуры. Это непосредственно отражается и на судьбе чешской "декламованки", которая должна была выдержать нелегкую конкуренцию с немецким репертуаром пражских "бесед". Нередко одно и то же стихотворение имело два языковых варианта – чешский и немецкий. «Как-то раз, – вспоминает пражский литератор А. Вртятко, публиковавший свои заметки на страницах журнала "Кветы под псевдонимом Бенатский, – кажется, это было в 1837 году, меня пригласили посетить "академию" в одном из домов, расположенных на малостранском берегу Влтавы, и прочитать там "декламованку" на немецком языке. Я воспользовался предложением, чтобы исполнить то же стихотворение и по-чешски... Чувство патриотизма одержало победу над чуждой нам культурой. Чешский перевод понравился гораздо более немецкого оригинала. На следующей "академии" я уже декламировал стихотворения из только что вышедшего сборника Рубеша. Его "декламованки" пользовались огромным успехом. Барышни наперебой просили стихи, чтобы переписать их, чему помешал пан издатель, который стал раздавать сборничек всем желающим. Поистине незабываемые минуты...»¹⁸.

"Декламованки" вобрали в себя весь опыт, накопленный отечественной поэзией начала столетия. Истоки их можно проследить в творчестве незаслуженно забытых пражских литераторов: Фр.Б. Веверки (1793–1830), часто публиковавшего свои "куплеты" на страницах журнала "Гиллос", и М.С. Патрчки (1787–1838), известного в свое время сборниками "Миханице" ("Смесь").

Однако подлинным творцом чешской "декламованки" стал В.Кл. Клицпера. Деятельный будитель, талантливый драматург и поэт, он видел в ней средство усиления национального самосознания, распространения чешского языка среди широких слоев населения. Об этом ясно говорит "вступительное слово" его издателя Яна Гостивита Поспишила, предпосланное "декламованке" Клицперы "Печальная судьба". "Это стихотворение, – пишет Поспишил, – было сочинено автором в 1826 г. с той же целью, что и все другие стихотворения пана Клицперы, а именно для чтения их вслух в таком обществе и в таких местах, где недругов чешского языка, в коих тогда не было недостатка, и тех, кто плохо знает родной язык, этими благозвучными напевами побудить к восприятию

чешской поэзии, отучить их считать ее ненужной и непонятной"¹⁹. Иными словами, "декламованки" Клицперы явились своего рода "защитами" чешского языка и литературы, продолжившими традицию "защит" эпохи Просвещения²⁰.

Именно такой характер носят наиболее популярные "декламованки" Клицперы – "Стихотворение без названия", "Шесть и двадцать", "Женское сердце". Присущее Клицпере тонкое чувство языка, проникающее в самую природу "театрального", звучащего со сцены слова, подсказало ему речевые формы, основанные на богатстве живых разговорных интонаций. Особенно явно сказалось это в "декламованке" "Обезьянка мельника". Успех ее обеспечивался тем, что стихотворение давало декламатору возможность использовать весь арсенал актерского мастерства. Талант Клицперы-драматурга проявился здесь с полной силой.

Наиболее значительным и талантливым автором произведений этого жанра чешской поэзии был Франтишек Яромир Рубеш (1814–1853). "Истинно национальным поэтом" называет его К. Сабина в рецензии на сборник Рубеша "Стихотворения и песни" (1840)²¹, а в написанной несколько позже статье развивает свою мысль: "Его стихотворения стали самыми доступными и близкими чешскому обществу, которое искренно полюбило его... В 40-е годы не было другого чешского поэта, чьи произведения читались бы с таким усердием и декламировались на общественных собраниях столь же часто. Не было ни одного вечера, праздника, торжества, устраиваемого патриотическими чешскими кругами, на котором не прозвучало хотя бы одного стихотворения Рубеша. Его популярность была сродни популярности Крылова, басни которого знала вся Россия"²².

Известность Фр.Я. Рубеша объясняется несколькими причинами. Прежде всего, "декламованки" в течение довольно длительного времени были основным жанром его поэтического творчества (чего нельзя сказать ни об одном другом чешском поэте этого времени), и он достиг в нем несомненных успехов. Уже само обилие этих стихотворений позволило Рубешу создать широкую картину чешской действительности. Читателя и слушателя привлекали идеализация в его поэзии старых времен – без "суеты и заблуждений" ("Через сто лет"), сентиментальное прославление сельской жизни с ее многовековыми традициями ("Vesničanka").

Популярности Фр.Я. Рубеша способствовала и его проза, тематически тесно связанная с "декламованками". В отличие от последних повести и рассказы Рубеша давали возможность создать развернутые характеры, отразить жизнь современного чешского города. Кроме того, они были лишены дидактизма и назидательности, являвшихся непременным условием "декламованок". Проза и поэзия Рубеша всегда окрашены легким юмором, что нередко ставилось в упрек популярному автору "декламованок". В его произведениях, с точки зрения критиков, было недостаточно остроты, сатиры, "ловкости". "Рубеш не умеет подать недостатки, которые видит в жизни современного чешского общества, так, чтобы они сами себя высмеяли, выставили в невыгодном свете"²³.

Первым открыто заявил о необходимости сделать жанр "декламованки" более актуальным, соответствующим потребностям современ-

ности, К. Гавличек-Боровский: "Доколе пиво будет едва ли не единственной темой и спасением рубешовских шуток!"²⁴. Не мог удержаться от критики в адрес Рубеша и актер Ян Кашка – один из активных членов тыловской "дружины". "Жаль, очень жаль, – писал он, – что ты так редко вкладываешь бич в руки своему Палечку"²⁵. Выделявая веселые коленца, он мог бы раздавать удары направо и налево, а веселый смех только помог бы перенести их более стойко"²⁶.

Выше уже упоминалось о связи "декламованок" с другими областями чешской художественной культуры, прежде всего с прозой. Такие специфические черты "декламованок", как особенности их тематики, языка, подчеркнута информативная функция, позволяют говорить о близости этого поэтического жанра к прозе и в то же время о влиянии прозы на "декламованки". Особенно явно это можно проследить на примере двух областей художественного творчества самого Рубеша – его стихотворений и юморесок.

Фр. Свейковский обратил внимание на близость поэтических произведений и прозы эпохи гуситского движения²⁷. Автор даже ввел термин "прозаизация" стихотворного текста для обозначения этого явления. Тогда, однако, "прозаизация" имела иную функцию по сравнению с XIX в. Например, латинский трактат перелажался на стихи, чтобы сделать его доступным широким слоям, которые смогли бы его легче запомнить. То есть тексты, несущие важную общественную информацию и предназначенные для массовой агитации, распространялись путем устного исполнения, чтения, декламации. Характер стиха при этом, естественно, был иной по сравнению с письменной литературой, как правило нерифмованный. Примечательно, что целым рядом черт он напоминал "декламованку" 30–40-х годов XIX в.

Нелишне напомнить и о том, что в репертуар "бесед" входило так называемое *besední čtení* – проза, тематически тесно связанная с "декламованками". Авторы этих небольших прозаических произведений, носящих также дидактический характер и предназначенных для народа, выбирали для их сюжетов такие факты, реалии современной общественной жизни, которые легко могли стать предметом шуток, иронии. Об этом круге чтения, рассчитанном на самые широкие слои населения, можно судить по двум книгам: "Sbírka besedních čtení" Фр. Гайниша была издана в 1818 г., в начале 30-х годов вышел сборник Й. Габриэла "Jiřinky".

"Декламованка" сыграла немаловажную роль и в становлении чешского сценического искусства, прежде всего в развитии любительского театра этого времени. Если в Праге и других крупных городах Чешских земель "декламованки" читались как номера программы на "беседах" и других собраниях чешской общественности, то в провинции их, кроме того, часто декламировали во время антрактов на любительских спектаклях (например, "декламованка" В.Кл. Клицперы "Стихотворение без названия" прозвучала впервые на любительской сцене Градце Кралове).

Важно подчеркнуть связь между "декламованкой" и драмой, в первую очередь народной. И здесь и там присутствует фигура комментатора, цель которого – завязать контакт со зрителями. Сначала он приветствует:

их, затем комментирует действие спектакля и, наконец, прощается со зрителями²⁸. Эту роль комментатора, высказывания которого обычно были окрашены юмором, публика воспринимала как обязательную составную часть спектакля. Иногда роль комментатора заменялась читаемым прологом или эпилогом. Эти выступления, составляемые для определенных спектаклей ("Эпилог к театральному представлению любительского театра на Малой Стране" Рубеша, "Путь чешских художников" для Общества Прокопа Тыла и др.), нередко имели в своей основе стихотворение, тематически не связанное с пьесой. Чаще всего это были "декламованки". Таким образом, старая традиционная форма народного театра – пролог – в 30–40-е годы получила новое содержание – "декламованку".

При этом важно помнить, что эти стихотворения не только читались. Исполнители стремились, насколько позволял текст, еще и "играть". Доказательством, в частности, служит то обстоятельство, что со второй половины XIX в., когда "традиционный" тип "декламованки" начинает сходить со сцены, у некоторых авторов она переходит в драматическое выступление или же комбинируется с ним. Следовательно, "декламованку" можно рассматривать как своеобразный драматический монолог, поэтический жанр, оставивший след и в истории чешской театральной культуры.

С середины XIX в. "декламованки" уступают место: в музыке – так называемым массовым песням, в публицистике – фельетону, в поэзии – эпиграммам. Это обусловлено изменениями в области восприятия культуры (от пассивной роли слушателя к активному индивидуальному чтению), что вело за собой как преобразования в отдельных ее сферах, так и переориентацию художественного сообщения.

На примере "декламованок" прослеживается динамика развития чешской поэзии, переход от "камерного" характера творчества представителей "школы Пухмайера" к произведениям, рассчитанным на слушателей, принадлежавших к самым различным социальным слоям общества. В "декламованках", как и в "картинках из жизни", характерных для прозы и драматургии рассматриваемого периода, намечились темы, которые впоследствии были подхвачены и развиты реалистической литературой. Анализ этих стихотворений помогает решить вопрос о специфике художественной жизни Чехии эпохи национального возрождения, характерных чертах отечественной поэзии, драматургии и театра, а также проясняет роль традиции как органичной части культуры²⁹.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ ССМ. 1827. S. 94.

² Тютчев Ф.И. Стихотворения. Письма. М., 1957. С. 382.

³ По мнению автора последней работы о культуре чешского национального возрождения Вл. Мацеры, в Чешских землях в 30-е годы XIX в. вообще не существовало общественной национальной жизни: "замену ей создавала патриотическая общественная жизнь", являвшаяся "каким-то искусственным микромиром" последней (*Macura VI. Znamení zrodu. Praha, 1948. S. 139*).

⁴ Bass E. Čtení o roce osmačtyřicátém. Praha, 1948. S. 21–29.

⁵ Так, в июле 1842 г. к замку Точник пришло несколько тысяч пражан. Фр. Диттрих

читал присутствующим свое стихотворение "Точник", положенное на музыку Я. Лаблером. Текст и ноты были напечатаны на отдельных листовках, подобно "ярмарочным песням".

⁶ Bass E. Op. cit. S. 228.

⁷ Filipek V. J.K. Tyl, jeho snážení a působení. Praha, 1859. S. 65.

⁸ České besedy. 1842. S. 176.

⁹ Filipek V. Op. cit. S. 65.

¹⁰ Kočí J. České národní obrození. Praha, 1978. S. 402.

¹¹ Otruba M., Kačer M. Tvůrčí cesta J.K. Tyla. Praha, 1961. S. 133.

¹² "Декламованки" удерживаются в репертуаре "бесед" вплоть до 70-х годов XIX в. Однако следует признать, что уровень стихотворений Г. Пршегофа, Фр.К. Драгоневского, В.В. Трнобранского и других авторов этого времени несомненно уступает произведениям Рубеша, Тыла и их современников. "Декламованки" 60–70-х годов – своего рода анахронизм как с точки зрения общественных потребностей, так и с точки зрения развития отечественной литературы.

¹³ "Тогдашние патриоты, – пишет Малы, – жили в каком-то замкнутом мире, из которого были исключены все другие слои чешского общества. Этим объясняется, что достаточно было произнести одно лишь слово касательно патриотических дел, как ранее незнакомые люди тотчас признавали друг в друге сторонников и чувствовали такое взаимное доверие, какого трудно было ожидать при первой встрече... В эти годы в Чехии и Моравии патриоты воистину составляли свою особую ложу..." (Malý J. Vzpomínky a úvahy starého vlastence. Praha, 1872. S. 59–60).

¹⁴ Vodička F. Cesty a cíle obrozené literatury. Praha, 1958. S. 10–11.

¹⁵ Nejedlý Z. Bedřich Smetana. Praha, 1951. Sv. 4. S. 97.

¹⁶ Havelka J. Vzpomínky / Připr. J. Čermák // Sborník Národního musea v Praze. Praha, 1958. Řada C, sv. 3, č. 1. S. 95.

¹⁷ Čechoslav. 1824. S. 239–240.

¹⁸ Květy. 1844. S. 135.

¹⁹ Klicpera V.Kl. Deklamovanky. Hradec Králové, 1841. S. 52.

²⁰ См.: Тумова Л.Н. Чешская культура // Культура народов Центральной и Юго-Восточной Европы в эпоху Просвещения. М., 1988. С. 93.

²¹ Vlastimil. 1840 // Sabina K. O literatuře. Praha, 1960. S. 11–15.

²² Sebrané spisy Karla Sabiny. Praha, 1912. Sv. 2. S. 344.

²³ Rubeš Fr.J. Vybrané spisy. Praha, 1912. Sv. 2. S. 55.

²⁴ Havlíček K. O literatuře. Praha, 1955. S. 184.

²⁵ Имеется в виду журнал "Палечек" (1841–1847), на страницах которого публиковались юморески Фр.Я. Рубеша.

²⁶ Zbraslavský-Kaška J. Z Prahy k Šumavě a nazpět // Květy. 1845. S. 235.

²⁷ Svejtkovský F. Veršované skladby doby husitské. Praha, 1965. S. 155.

²⁸ Bogatyrev P. Lidové divadlo české a slovenské. Praha, 1940. S. 55–57.

²⁹ Традиции "декламованок" четко прослеживаются в чешской театральной культуре межвоенного периода, в первую очередь в творчестве Э.Фр. Буриана, И. Восковца и Я. Вериха, а также в послевоенном чешском театре. Так называемые малые сцены, получившие широкое распространение в Чехословакии на рубеже 50–60-х годов нашего столетия ("АВС", "Семафор", "Рококо" и др.), взяли на вооружение старую испытанную традицию – обращение со сцены к зрителям с куплетами на актуальные темы общественной жизни, прямо переключавшимися со стихотворениями Рубеша, Тыла и других "предмартовских" авторов.

ПОД ЗНАКОМ ГРОТЕСКА (О творчестве С. Мрожека)

В.А. Хорев

М.М. Бахтин доказал, что уже на самых ранних стадиях развития культуры существовал двойной аспект восприятия мира и человеческой жизни, "двумирность", по его выражению. Один из способов видения мира для эпохи позднего европейского средневековья был назван им "гротескным реализмом". По словам Бахтина, "все поле реалистической литературы последних трех веков ее развития буквально усеяно обломками гротескного реализма, которые иногда оказываются не только обломками, а проявляют способность к новой жизнедеятельности"¹.

Бахтин и другие исследователи² установили изменение функций гротеска в историческом времени, определили черты романтического и неоромантического гротеска, а также "несмеющегося смеха сатиры XIX в." (определение Бахтина), главной функцией которой становится обличающе-поучающий и развлекательный смех.

По мнению М. Кундеры, «для Рабле смешное и комическое было еще единым целым. В XVIII столетии юмор Стерна и Дидро является еще неким воспоминанием раблезианского смеха. Гоголь в XIX веке – это уже меланхолический юморист: "Если долго и внимательно вглядываться в комические истории, они становятся все трагичнее", – сказал он. Европа так долго взглядывалась в комические истории своего существования, что в XX веке смешной эпос Рабле превратился в абсурдные комедии Йонеско: "Вряд ли есть что-нибудь, что отделяет Ужасное от Комического", – сказал он. Европейская история смеха закончена»³.

Раблезианский смех действительно претерпел значительную трансформацию в XX в., но комическое начало, пусть в соединении с ужасным, трагическим и драматическим, все же не сошло со сцены. Примером тому не только роман Я. Гашека "Похождения бравого солдата Швейка", но и произведения самого Кундеры, сатирический роман которого "Шутка" получил мировое признание, а также творчество многих выдающихся европейских мастеров смеха. К этим мастерам относится и польский писатель Славомир Мрожек, творчество которого вобрало в себя драматический опыт XX в. с его кризисом цивилизации, фашизмом и тоталитаризмом сталинской системы.

Блестящий сатирический талант Мрожека органически соединил "злобу дня" со "злостью века", равно волнующие современников; его новаторские, общественно значимые произведения появились тогда (Мрожек дебютировал в конце 50-х годов), когда не только польская литература и польский театр, но и общество в целом испытывали потребность в очистительном смехе, помогающем сокрушить устаревшие каноны мышления и поведения.

Саркастический смех Мрожека был понятен не только польскому, но и

зарубежному читателю и зрителю. Конструируя гротескные, абсурдные ситуации (а также пародируя известные литературные образцы), Мрожек исследовал механизм стереотипного мышления. Он высмеивал различные современные и историко-культурные мифы, штампы газетной статьи, а также "естественные" человеческие рефлексы, которые во многом формируют личность, принуждая ее каждый раз играть какую-нибудь роль, носить какую-нибудь маску. Мрожек создал многозначные символические обобщения и аллегории (притчи и параболы) и своеобразные, распространяющиеся на различные общественные ситуации "модели" человеческого поведения.

В рассказах Мрожека читатель легко узнавал приметы своего времени. Понятна и в чем-то даже близка, например, читателю ситуация в рассказе "Слон". В нем директор зоопарка по случаю национального праздника – дня образования Народной Польши – берет обязательство "внести свой скромный вклад в общее дело труда и борьбы" и завести в зоопарке слона "хозяйственным способом". В ткань повествования искусно вводятся выразительные газетные штампы, передающие бюрократически-канцелярскую атмосферу времени: "Заботиться надлежащим образом о роли организации в деле воспитания молодежи"; "Эти недостатки не должны иметь места"; "По мере того как развивалась наша страна, недостатки устранялись в плановом порядке" и т.п.

Исходная ситуация в этих рассказах разрастается до гиперболизированных, абсурдных размеров. К этому приводят доходящие до нелепости мысли и действия персонажей, поначалу не лишённые рациональных мотивов. Они диктуются разными причинами: желанием угодить власти ("Слон"), насолить начальству ("Последний гусар"), страхом перед ним ("Путь гражданина"), примитивной верой в непосредственное воздействие искусства на души людей ("Воспоминание молодости") и т.д. В упомянутом рассказе "Воспоминание молодости" обычная встреча деревенских читателей с писателем оборачивается "судным днем" для жителей деревни, их стремлением покаяться во всевозможных прегрешениях – так подействовали на них возвышенные, очищающие и мобилизующие тексты "агронома человеческих душ". Мрожек пародирует здесь клише соцреалистической литературной критики начала 50-х годов, которая призывала "инженеров человеческих душ" создавать произведения, "воздействующие на жизнь". Он пародирует также псевдокрестьянскую манеру повествования части польских прозаиков, обратившихся в конце 50-х годов к жизни польской деревни.

Пародия на "производственную" и "деревенскую" прозу своего времени содержится и в рассказе "Свадьба в Атомицах". В нем писатель пронзительно затронул экологическую тему, в те годы еще не стоявшую так остро, как сегодня: "Аkurat начали у нас переделывать природу. То, что было занято лесом, цивилизовали, провели мелиорацию, а в пустыне лес посадили. Реку повернули, чтобы текла в другую сторону". Позднее, как мы хорошо знаем, эти абсурдные замыслы переделки природы были воплощены не только в конкретных проектах, но и в конкретных свершениях – хотя бы нашего Минводхоза.

Рассказы Мрожека разнообразны по темам, сюжетам, проблемам.

С годами над явным сатирическим началом в них начинает преобладать философское; сатирическое вмешательство в повседневную жизнь, характерное для сборников "Слон" (1957), "Свадьба в Атомицах" (1967), сменяется конструированием моделей, обнажающих разного рода идиотизмы, укоренившиеся в общественном сознании. При этом большинство рассказов последующих сборников "Дождь" (1962), "Два письма" (1970) и опубликованных в периодике сохраняет притчевый характер.

Ясный аллегорический смысл заключен, например, в рассказе "Тот, кто падает". Не имеет значения, что сюжет его совершенно невероятен, важен смысл, вывод из рассказа о падающем зловонном шаре, состоящем из миллионов сцепившихся людей: "Все начинается с одного. В самом центре сидит один, за которого так или иначе держатся все остальные, а непосредственно – несколько тех, кто к нему ближе всего... они не видят, что падают. Низы не видят, потому что не могут, а верхи – потому что повернуты лицом внутрь, а задом выпячены наружу".

Гротеск Мрожека высмеивает как явления общественной жизни, так и определенные формы, способы мышления.

Персонажи рассказов Мрожека пытаются отнестись "разумно" даже к самым абсурдным, невероятным, фантастическим явлениям – и это не может не быть смешно. "Разумно" – значит в соответствии со своим опытом, в соответствии со стереотипами сознания. У Мрожека несколько излюбленных стереотипов – объектов его беспощадной сатиры: борьба и романтическая жертвенность, конформизм и трусость, невежественное самодовольство, "силовое" воспитание, обывательские представления о писательском труде и воспитательной роли литературы и др.

Например, в рассказе "Как я сражался" гротескно представлена исторически ставшая непреложной для носителей польского национального сознания норма поведения – героическая жертвенность, пусть бессмысленная, во имя национальной идеи. В городе создается баррикада. Жители принесли, привезли, притащили на нее все, что имели: лампы, железо, картон, стеклянные банки, ленты, фотографии, белье и грампластинки, швейные машины, перины и одеяла, протезы от Союза инвалидов, "инкунабулы из архива Исторического музея и книги из Академии наук". Баррикаду укрепляют даже малыши из детсада, которые жертвуют своими игрушками: плюшевыми мишками и куклами укрепили правый фланг баррикады". Но баррикада рухнула, все усилия по ее возведению оказались бессмысленными.

Итак, под сатирическим прицелом в рассказах Мрожека оказываются национальные мифы, мешанский образ мышления, философия "умения жить", философия приспособленчества к действительности, к окружению, к власти. Обобщая проблематику прозы писателя, можно сказать, что в ней все более очевидно проступает присущее всему его творчеству (в том числе и драмам) постоянное беспокойство за личность, подавленную обществом, за деградацию человека, вынужденного подчиняться отжившим, но еще держащим крепкой хваткой все живое принципам общественного существования, демагогии, ханжеским условностям, догмам.

Философия личности, поиски решения проблемы свободы личности определяет и развитие драматургии Мрожека. В ней критика справедливо

выделяет два периода – до драмы "Танго" (1964) и после нее. Мрожек-драматург дебютировал трехактной "драмой из жандармских сфер" (по его определению) "Полиция" (1958). В ней создана ситуационная модель отчуждения человека от собственного творения, которая приложима ко многим реальным явлениям общественной жизни.

Как и в рассказах, в ранних драмах Мрожек использует прием, называемый в логике *ad absurdum* — доведение до нелепости. Он либо додумывает до абсурда правдоподобные ситуации (как в драме "Полиция"), либо, наоборот, абсурдные ситуации приводят в движение реальные механизмы общественного поведения и мышления (как происходит, например, в драме "Страдания Петра О'Хейя").

В "Полиции" логическая цепочка такова: целью полиции является борьба с правонарушениями; успешная работа полиции (все граждане выбирают "прелесть лояльности") делает бессмысленным ее существование; для своего спасения полиция сама создает себе преступников. Полицейский сержант-провокатор превращается в политического заключенного и, исполняя свою роль, становится настоящим революционером, в то время как недавно выпущенный на свободу последний заговорщик становится адъютантом Генерала, в которого он раньше бросал бомбу. Социальные роли оказываются взаимозаменяемыми. В финале пьесы все герои арестовывают друг друга, наступает, казалось бы, торжество абсурда, но это не только логичный результат развития исходных положений драмы, но и объективная закономерность работы полицейской машины, которая вечно нуждается в жертвах и находит либо фабрикует их. К тому же она вынуждает людей к показной лояльности.

Иначе построена драма "Страдания Петра О'Хейя". Здесь в обычном семейном доме разворачиваются совершенно необычные события. Абсурдно исходное условие действия: героя извещают о том, что в его ванной завелся тигр-людоед. Этот тигр нужен Мрожеку как предлог для анализа общественных последствий придуманного события. Они столь же абсурдны, как и вызвавший их тигр в ванной, но они отражают исторически сложившиеся и реально существующие в обществе психологические, бюрократические, демагогические стереотипы и рефлексy. В частную жизнь героя драмы вторгаются представители разного рода общественных, научных, развлекательных, туристских организаций – от сборщика налогов до Министерства иностранных дел – и даже некий молчаливый сибирский охотник. По Мрожеку, общество не считается с правами личности, подавляет ее свободу и в конечном счете убивает ее. Гротеск Мрожека здесь перекрещивается с изображением трагизма судьбы личности в современном мире в произведениях Ф. Кафки. "Я раскусил вас, – провозглашает герой под занавес пьесы. – Вы настигли меня. Но не далее как вчера я читал еще газеты в окружении семьи. А сегодня! Наука и политика, школа и администрация объединились и вторглись в мой дом. Не я, а они стали его жителями".

В драмах Мрожека человек не свободен и не самостоятелен в решениях, принимаемых, казалось бы, им самим. С помощью демагогической казуистики его можно склонить к действиям против себя, можно внушить, что из "высших соображений", для пользы дела или для блага

других он должен отдать себя... на съедение ("В открытом море"). И вот уже персонаж этой драмы уверяет себя в целесообразности возвышенной жертвенности этой смерти. Можно, конечно, видеть в этом злую выдумку сатирика, но с большим основанием – пародийное заострение пропагандистских лозунгов, еще недавно назойливо звучавших во многих странах "реального социализма".

В мире драм Мрожека, как в выпуклом зеркале комнаты смеха, отражаются, деформируясь, существенные черты реального мира, жизненный опыт его поколения, испытывавшего доходившее поистине до абсурда насаждение ложных идей и ценностей, давление цинизма и произвола как власть имущих, так и просто разнузданного мещанства. Гротескные ситуации сочетаются у него с реалистическими и даже натуралистическими подробностями предметного мира, с почти репортерской записью живого языка, обычаев и нравов современности. Исследование с помощью гротеска бессмысленности многих форм (в том числе языковых), которыми скована жизнь обыкновенного человека, сближает творчество Мрожека с драматургией "театра абсурда" С. Беккета, Э. Ионеско и их последователей. Можно сравнивать и общую атмосферу драм, проводить параллели между отдельными художественными приемами (например, в пьесе Мрожека у тихого обывателя вдруг появляется тигр в ванной, у Ионеско однажды утром по улицам города вдруг пронесится носорог) и емкими философскими обобщениями. Но и разделяет этих художников немалое. Мрожек не утверждает чудовищную бессмысленность человеческого бытия вообще и не отождествляет жизнь со смертью, что изобретательно делает в своих драмах Беккет; его в меньшей степени, чем Ионеско, волнует проблема иррациональной жестокости и озверения людей.

У Мрожека силен интерес к общественному механизму человеческого существования, к проблемам отчуждения человека в обществе, конформизма личности и насилия над ней. Мысль о противостоянии личности враждебным ей силам высказывает, например, один из героев (Князь) драмы "Индюк": "Наша эпоха – эпоха отчуждения. Все, чем в давние времена занимался человек, чтобы выжить, вырвалось у него из рук и стало анонимной, внечеловеческой силой".

Ионеско заметил однажды, что его "театр абсурда" – это "театр правды". С не меньшим основанием это можно сказать о драмах Мрожека.

Для Мрожека абсурдна не жизнь вообще, а общество, в котором человек не может быть самим собой. Неудовлетворенность своей судьбой рождает претензии быть или хотя бы казаться кем-то другим в обществе, в котором каждый оказывается не на своем месте. Так происходит в драме "Индюк". Капитан забросил службу ради игры на скрипке, Князь – государственные дела ради преследования влюбленной пары, Поэт больше не пишет стихи, а крестьяне не хотят пахать, сеять, косить... Это общество, в котором царит всеобщая невозможность действия, всеобщая "неохота", а в результате – маразм и застой. Отсутствие "концепции развития" (это констатация Поэта, одного из героев драмы) дает чудовищные плоды, подобно тому как символическая связь индюка и курицы – конусообразное яйцо, из которого проклевывается уродливое существо.

Как и в других случаях, Мрожек демонстрирует всеисилие тотального террора и демагогии. Все на свете можно доказать, обосновать, признать – даже умение играть на скрипке Капитана, начисто лишённого музыкального слуха.

Есть и еще одно существенное отличие пьес Мрожека от западной драмы абсурда. Свои гротескные притчи Мрожек строит, опираясь на польскую национальную культурную традицию. Они восходят к смеховой культуре XVI–XVII вв., к народным комедиям, представлявшим "мир, вывернутый наизнанку"⁴, в гротескном плане. В них, говоря словами М. Бахтина, "истина восстанавливается путем доведения лжи до абсурда"⁵.

В творчестве Мрожека живут и развиваются традиции тех польских писателей, которые стремились с помощью насмешки, иронии, сарказма осудить отрицательные стороны жизни, пробудить у соотечественников благородство стремлений. Особенно прочны в его кладке элементы великой польской романтической литературы, которая вошла в духовный и художественный опыт многих поколений поляков. Важно учитывать, что традиция сформировала читательское восприятие, поэтому обращение к ней, ее переосмысление – неперемённое условие успеха всякого новаторского произведения.

Сколь бы многообразным не представало перед нами наследие польского романтизма, в нем можно, пожалуй, выделить две основные линии отношения к Польше, два типа патриотизма, равно связанных с историей страны, ее борьбой за государственную независимость, за свободу, против угнетения и социальной несправедливости. Один тип определен воспеванием и утверждением достоинств родины в поэзии А. Мицкевича, другой нашел выражение в творчестве Ю. Словацкого, которому принадлежат обращенные к Польше знаменитые слова гневного обвинения в адрес национального прошлого: "Ты была попугаем и павлином народов". Сарказм, горечь и ирония Словацкого рассчитаны на пробуждение у соотечественников чувства патриотизма и вызваны болью и страданием поэта за свою родину.

В русле "обличительной" традиции, прочно укрепившейся в польской литературе (только в драматургии XX в. в творчестве таких мастеров драмы, как С. Выспянский, С.И. Виткевич, В. Гомбрович, Т. Ружевич и др.) развивается все творчество Мрожека. Хотя некоторые его рассказы и драмы могут показаться далекими от польской жизни, их универсализм, "общечеловечность" коренится в национальном опыте, в традиции, утвердившей связь польской литературы с историческими судьбами нации. В то же время Мрожек показывает, что умами многих поляков все еще владеют патологические пережитки периода политической неволи, выглядящие сегодня как анахронизмы, стереотипы романтического мышления, такие, как надежда на чудо, которое вдруг изменит жизнь в лучшую сторону, идея польского мессианизма, мученичества, жертвенности, убежденность в том, что литература и искусство должны служить национальной идее, и т.д.

Полемизируя с романтическими клише, Мрожек прибегает к пародии. Он часто перефразирует мотивы, строки, формулировки известных классических произведений. Например, формула "Умер последний заговор-

щик. Родился новый верноподданный" подытоживает превращение героя "Полиции" из бунтаря в лояльного обывателя и отсылает читателя к известному сюжету драмы Мицкевича "Дзяды" – превращению мечтателя Густава в бунтаря Конрада. У Мрожека это превращение перевернуто, происходит, так сказать, с обратным знаком. Узник в "Полиции" – это анти-Конрад, предпочитающий бунту и борьбе идейный конформизм.

В пьесе "Индюк" звучит эхо драмы Ю. Словацкого "Кордиан" – отзвук намерений романтического героя, не воплотившихся в поступок. Действие пьесы "Индюк", по авторской ремарке, вообще "происходит в романтизме". Не случайно поэтому ее героиня Лаура говорит строфами Словацкого, а другие персонажи пародируют диалоги драм романтиков (и более позднего "неоромантика" С. Выспяньского). «Пылкие натуры, шальные идеи, в общем – это наша романтическая традиция, атаки уланов, "Очи черные"...» – со скрытой иронией говорит о себе Морис, герой драмы "Контракт". Этот расхожий и поверхностный, хотя и не беспочвенный, миф о польском национальном характере, миф, над созданием которого потрудились не только романтическая литература, но и ее многочисленные эпигоны, Мрожек безжалостно высмеивает во многих своих драмах. Пародийная игра Мрожека с романтизмом, с одной стороны, показывает сегодняшнюю нежизнеспособность романтизма как способа мышления, философии, мировоззрения, с другой – активизирует внимание читателя, разумеется, того, кому доступно понимание переклички двух эпох польской культуры. И вообще диапазон ассоциаций и реминисценций в драмах Мрожека требует определенной интеллектуальной подготовленности читателя и зрителя, ассоциативности их мышления. Драмы Мрожека прочно связаны не только с романтической литературой, но и с творчеством непосредственных предшественников – талантливых польских драматургов XX в. С.И. Виткевича и В. Гомбровича.

Станислав Игнацы Виткевич (1885–1939) – теоретик и практик польского авангардизма 20–30-х годов – выступал против "скуки" традиционного театра, за насыщение его элементами "чистой формы", которая достигается, в частности, гротескной деформацией мира, введением абсурдных ситуаций и алогичных ассоциаций. Однако лучшие драмы Виткевича имели жизненную основу, зло высмеивали противоречия и абсурдность многих вполне реальных ситуаций польской и европейской действительности, выражали тревожное, трагическое восприятие окружающего мира, неприятие его автором, предчувствие его катастрофы. Одна из ключевых проблем творчества Виткевича (а позднее и Мрожека) – страх перед уродливым общественно-политическим развитием современного мира, в котором к власти приходят маньяки-диктаторы (драмы "Дюбал Вахазар", 1921, впервые опубликованная в 1962 г., и "Сапожники", 1934, опубликованная в 1948 г., и др.).

Мрожек, несомненно, многим обязан и Витольду Гомбровичу (1905–1969), в романах и драмах которого главное место занимает тема формы и маски. По мысли Гомбровича, человек никогда не бывает самим собой, а всегда принимает те или иные, навязанные окружением позы и маски. Так, представляя механизм духовной жизни человека, писатель объясняет отношения между людьми вообще как отношения между масками.

Свобода личности проявляется в ее способности снять маску, разрушить отжившую форму (в том числе и с помощью смеха), но при этом... приходится надевать новую маску и создавать новые формы. Эти же проблемы продолжает разрабатывать Мрожек.

Ни драмы Виткевича, ни драмы Гомбровича при жизни их создателей не имели такого успеха, как пьесы Мрожека. Известный историк театра Я. Котт заметил по этому поводу, что "Виткевич пришел слишком рано, Гомбрович – не вовремя, Мрожек был первым, кто пришел в подходящий момент".

Об успешном продолжении Мрожеком содержательно-формальных поисков своих предшественников свидетельствует его драма "Танго", получившая мировое признание. По мнению того же Котта, "Танго" кажется новым актом из пьес Виткевича и Гомбровича. «От Виткевича в "Танго", – писал он, – салон, револьвер, и в салоне ловелас и трупы... От Гомбровича – борьба форм с безликостью, война условностей с развратом».

"Танго" можно назвать историко-философским гротеском, хотя по форме пьесы укладывается в рамки традиционного жанра "семейной драмы". Но это внешнее впечатление. "Танго" скорее пародия на семейную драму, и три поколения одной семьи, выступающие в пьесе, рассмотрены под увеличительным стеклом гротеска. Содержание пьесы разрушает форму бытовой драмы, превращая ее в трагическое историко-философское обобщение. Картина нравственного разложения и интеллектуального упадка в одной семье – это картина всего современного мира, мира в состоянии кризиса нравственных ценностей.

Вчерашний бунт старшего поколения против традиции, против норм и обычаев принес хаос и бессмыслицу: устранение всех правил, всех морально-этических норм и преград привело к тому, что нечего больше устранять. Возникшая ситуация напоминает парадокс драмы "Полиция": освобождается последний заключенный, и полиции больше не с кем бороться.

Представитель молодой интеллигенции Артур выход из ситуации упадка видит в возврате к традициям. Он пытается навязать своим домашним старые обычаи и порядки: проводит генеральную уборку в захлавленной гостиной, заставляет домашних достать из сундуков старую, пропахшую нафталином одежду и, главное, решает сыграть свадьбу с невестой Алей, соблюдая традиционный церемониал вплоть до благословения бабки. Но реанимация прошлого не удается, эксперимент Артура проваливается. В старых формах уже нет содержания, они не могут спасти мир, а нового содержания, новых идей у него нет. Попытки навязать свои убеждения силой оканчиваются трагически, как всегда в истории заканчиваются попытки насильно осчастливить людей.

Сила оказывается на стороне лакея Эдека, заурядного хама, который на свой лад воспринимает идею террора, высказанную Артуром ("Думалто он хорошо, да только был слишком нервным", – говорит Эдек об Артуре). Эдек убивает Артура, завладевает его возлюбленной, подчиняет себе конформиста дядю Евгения. На смену бессильному интеллигенту приходит торжествующий хам. Насилие и беспринципность торжествуют.

Грозное предостережение современникам: воспользовавшись попустительством интеллигенции, на исторической арене всегда может появиться торжествующий хам, который без угрызений совести может ударить, убить, объявить чрезвычайное положение, нажать на спусковой крючок или на кнопку ракетной установки. И всегда найдутся адвокаты, которые приведут тысячи оправдывающих его действия аргументов, всегда найдутся те, кто охотно пойдет плясать под его дудку.

"Танго" – "рубежная" пьеса в творчестве Мрожека. В ней как бы подытоживается проблематика предшествующих драм и в то же время намечается поворот в творческой эволюции писателя – поворот от драмы "ситуация", в которой действуют не столько индивидуализированные герои, сколько марионетки, персонифицирующие идеи, к драме с психологически углубленными характерами. Одновременно в драмах Мрожека ослабевает гротескное начало, хотя он и не отказывается полностью от своего излюбленного приема. Сам драматург писал в этой связи в 1973 г. на страницах журнала "Диалог", что "контрастные, конфликтные и напряженные ситуации", максимально "приправленные гротеском и комизмом", ему надоели. "Мне кажется, – замечал он, – что нынче люди о серьезных вещах хотят слышать серьезные слова, хотят верить, что тот, кто говорит, несет ответственность за свои слова".

Новый период в творчестве Мрожека открывает драма "Эмигранты" (1974). В "Эмигрантах" совершенно реалистическим образом сопоставлены судьбы двух польских эмигрантов, живущих в захудалой гостинице в каком-то городе Западной Европы. Один из них, АА, интеллигент, который эмигрировал по политическим убеждениям в поисках большей свободы мысли и высказывания, пишет книгу о свободе и рабстве. Другой – ограниченный человек, чернорабочий, родом из крестьян, приехал за рубеж на заработки. Герои ненавидят друг друга, но расстаться не могут. Их объединяет и трудно скрываемаемая тяжелая ностальгия, и общая доля: оба они жизненные банкроты, оба влачат жалкое существование в чужой стране, снимая на двоих убогую каморку под лестницей. В "Эмигрантах" смех высекается из столкновения интеллекта с примитивом, двух различных языковых пластов. Это мастерски осуществляется драматургом в диалоге действующих лиц. В нем встречаются и характерные для Мрожека комические и пародийные интонации, и пронизательные, глубокие суждения о жизни. В комедийно-сатирической оболочке драмы "Эмигранты" заключена трагическая суть. Впрочем, это, наверное, закономерно. Еще Ф.М. Достоевский заметил, что "в подкладке сатиры всегда должна быть трагедия. Трагедия и сатира – две сестры и идут рядом, и имя им обеим, вместе взятым, – правда". Правдивое описание безысходности эмигрантских судеб в драме Мрожека подводит к философскому выводу о разобщенности людей.

АА пишет книгу о "невольнике, то есть о самом себе". Для этого он покинул родную страну, но, "бежав из нее, он перестал быть рабом", и книга потеряла свой смысл. И лишь встреченный им ХХ, ранее "раб государства", а теперь невольник собственной жадности, раб вещей, представляется идеальным объектом для наблюдений, позволяющих надеяться на написание книги. Ибо «быть рабом вещей – это рабство еще более совер-

шенное, чем тюрьма. Это рабство в чистом виде, потому что здесь нет никакого внешнего насилия, никакого принуждения. Тут уж только сама душа раба лишает себя свободы, потому что жаждет лишения свободы. "У тебя душа раба, – обращается АА к ХХ, – поэтому ты меня интересуешь". Но ХХ подвел исследователя проблемы рабства. Пусть ненадолго, но он все же взбунтовался против тирании денег и позволил себе "мгновение свободы", романтический жест: он рвет в клочья деньги, заработанные тяжким трудом и лишениями.

Герои "Эмигрантов", по сути дела, участвуют в нескончаемом философском споре, который особенно активно ведется в ХХ в., – о границах свободы личности. Освобождение от внешнего принуждения, по Мрожеку, вовсе не означает абсолютной свободы человека (в отличие, например, от Н.А. Бердяева, для которого свобода от мира приобретает самодовлеющее значение).

Финал пьесы со сценой неудавшегося самоубийства ХХ и драматическим монологом АА подводит к выводу: нет ни абсолютной свободы, ни рабства в чистом виде. Остается только храп ХХ, рыдания АА и его мечта о создании "доброе и разумное сообщество" людей, мечта недостижимая, потому что трудно, если не невозможно, достичь взаимопонимания между людьми в современном мире.

Кроме "Эмигрантов" в 70-е годы Мрожек опубликовал ряд пьес, в которых на разном сюжетном материале ставятся проблемы, уже бывшие предметом художественного анализа писателя: выхолощенность современного искусства и утрата обществу гуманистических ценностей – радиопьеса "Бойня" (1973); идеологический кризис современного общества, одиночество и неприкаянность человека – "Горбун" (1975); аллегорическая история из XVIII в., в которой звучит горькая ирония над иллюзорными стремлениями человека отыскать ценностные ориентиры в окружающем мире, – "Ватцлав" (1979) и др.

В этих пьесах присутствует и важная для Мрожека мысль о том, что свобода личности предполагает прочные нравственные основы. Яркое художественное воплощение она нашла в драме "Посол" (1982). Как и "Эмигранты", это одна из наиболее "реалистических" пьес Мрожека (хотя в ней немало условностей, в том числе неопределенность места и времени действия). Авторская ремарка содержит указания режиссеру (и читателям): «Автор предупреждает, что назойливое "остранение" должно быть исключено, равно как и натурализм».

Драма эта весьма злободневна. В ней искусно вскрывается механизм манипулирования общественным сознанием. С помощью типичного для Мрожека приема – логическое рассуждение выявляет смысл абсурдной идеи – показано, например, как искусственно создается "образ врага": государства, которое представляет Посол, уже нет, но оно должно существовать в сознании народа соседней страны как враждебное, чтобы держать народ в повиновении, заставив его ненавидеть соседей.

В пьесе высмеиваются псевдомарксистские лозунги, которые до недавнего времени господствовали в общественном сознании в бывших социалистических странах (по словам "представителя правительства", "считаться надо только с тем, что должно быть, а не с тем, что есть"), и в очеред-

ной раз отвергается принесшая столько горя идея насильственного осчастливливания людей. Трагикомично звучит фраза того же персонажа: "Мы лучше знаем, чего он хочет... У него лишь индивидуальное сознание, а у нас коллективное".

Главное действующее лицо драмы – Посол. Это новый для Мрожека герой – человек, защищающий свое достоинство. За маской пресыщенного жизнью чиновника и шута вздорной женщины оказывается личность с твердыми и благородными убеждениями. Спасая иноземного рабочего, попросившего убежища в посольстве, он делает выбор между подлостью и порядочностью в пользу последней, и это превращает его, несмотря на обрушившиеся невзгоды, в свободного человека. Он не поддается на демагогические уловки "представителя правительства", который считает, что ради политики можно пойти на сделку с совестью ("Политика важнее геофизики. Политика важнее всего..."), и оправдывает антигуманные действия своего правительства с помощью "законов истмата, исторической диалектики и диалектической истории, в соответствии с которыми совершается неизбежный исторический процесс".

Неизбежность исторического процесса не исключает свободного волеизъявления человека и не отменяет ни порядочности, ни совести, ни веры в существование общечеловеческих нравственных принципов. "Человек только тогда человек, – говорит Посол, – когда он во что-нибудь верит". "Я должен верить в Бога, чтобы быть человеком", – говорит спасенный им рабочий.

Драмы Мрожека многозначны. Это и затрудняет, и облегчает их прочтение, поскольку допускает возможность их истолкования в разных плоскостях: бытовой, философской, социальной, национально-патриотической и т.д. Герои многих драм Мрожека выступают как модели определенного, польского и европейского, исторического и национального сознания. О "польских судьбах" в драмах Мрожека, представленных, например, в "Эмигрантах" и в более поздних – "Портрет" (1985) и "Контракт" (1986), можно говорить и в прямом значении, и в расширительном: Польша и Запад, место Польши в Европе.

Примером может быть драма "Контракт". Ее завязка достаточно невероятна: один из постояльцев респектабельного швейцарского отеля изобретает экстравагантный способ ухода из жизни – нанимает платного убийцу. Именно это "экспериментальное" обстоятельство позволяет автору вскрыть тайные пружины действия персонажей и их национально-историческую обусловленность. В споре героев драмы Магнус выказывает себя защитником старых европейских традиций, "традиционного стиля и вообще традиционных ценностей", которые, впрочем, прекрасно совмещаются с предательством и эгоизмом, а также с полным равнодушием к судьбам других людей и народов. "Меня с души воротит от всех этих славянских неврастений и прибалтийско-карпатских комплексов. Твоя историческая дефективность меня не волнует, она мне омерзела и осточертела", – заявляет будущая жертва будущему убийце, который представляет страну, расположенную "на востоке от Запада и на западе от Востока". Он хочет выбиться в люди, "принять участие в жизни евро-

пейских высших сфер", избавиться от предписанных ему Европой роли провинциального варвара и комплекса неполноценности.

В драме идет все тот же мрожековский спор о свободе личности и ее нравственной основе. Эта основа обнаруживается у Мориса, несмотря на весь его примитивизм, наглость и жадность. Слуга оказывается способным на барский жест, который компенсирует его предыдущие унижения, – он отказывается от огромного состояния в пользу Магнуса. Поступок Мориса как бы искупает его прегрешения и дает ему шанс обрести духовную свободу в будущем.

Мрожек вывел польскую драму и театр на европейский и мировой уровень. Но он не был одинок в своих усилиях. Вместе с Мрожеком в конце 50-х – начале 60-х годов ряды драматургов пополнили такие талантливые авторы, как Т. Ружевич, М. Бялошевский, С. Гроховяк, И. Иредыньский, Я. Абрамов и другие новаторы польской драмы и театра.

При всем своеобразии и опоре на национальные культурные традиции творчество Мрожека (а также Т. Ружевича, С. Зелиньского и других польских писателей сатирического направления) отразило одну из важных тенденций развития литературы восточноевропейских стран: сатирико-гротесковое изображение жизни. Под знаком гротеска развивается творчество замечательных мастеров прозы и драматургии: чешских (Грбал, Парал, Кундера, Фукс), болгарских (Радичков, Стратиев), венгерских (Эркень) и др. Не случаен и нынешний успех в нашей стране запрещенных ранее гротескных произведений М. Булгакова ("Собачье сердце", "Роковые яйца" и др.), сатиры М. Зощенко и современных его продолжателей во главе с М. Жванецким, произведений писателей-эмигрантов В. Войновича, В. Аксенова, С. Довлатова и др.

Гротеск, абсурд, пародия – излюбленные средства писателей отмеченного направления – не являются для них самоцелью. В гротескных ситуациях, подчеркнем еще раз, причудливо преломляется реальная действительность, ее уродливые стороны, логическое развитие которых (в том числе и доведение их до абсурда) обнажает их опасность для нормального человеческого существования; представленные в гротескном свете реальные элементы мещанской общественной и личностной психологии отрезвляюще воздействуют на читательское сознание. Успешно решаются с помощью гротеска и задачи искоренения стереотипов мышления, пустой фразы, фальши и демагогии, которые получили сегодня столь большое распространение. И в этом один из залогов развития литературы под знаком гротеска.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле. М., 1965. С. 29.

²Например, см.: Манн Ю. О гротеске в литературе. М., 1966.

³Kundera M. Die Kunst des Romans. München, 1987. S. 141.

⁴См. о них в кн.: Мочалова В.В. Мир наизнанку: Народно-городская литература Польши XVI–XVII вв. М., 1985.

⁵Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 123.

ФИЛОСОФИЯ И ПОЭТИКА (Casus Станислава Игнатия Виткевича)

В.В. Мочалова

Попытки рассмотрения культуры той или иной эпохи как единой системы предполагают осмысление характера, направленности и интенсивности внутренних связей между составляющими ее областями. Их иерархия и взаимодействие в исторической перспективе представляются динамическими, изменчивыми, подвижными, иногда взаимно обратимыми. Сами по себе отдельные сферы культуры эпохи могут выступать и как неслиянные и как нераздельные, и как основополагающие и как производные, частные, вторичные, обусловленные. Так, философия может быть рассмотрена и как основание некоей культурной эпохи, ее мировоззренческий и интеллектуальный фундамент, и как ее особая часть, скажем, исторически, социально или системно обусловленная. В свою очередь, поэтика как совокупность конкретно-исторических норм художественного сознания и мышления может быть описана как элемент соответствующей культуры, но может быть и использована как инструмент ее познания и описания. В этом случае поэтика будет пониматься как некий структурный принцип или, по меньшей мере, существенный признак данной культуры.

Представление о внутреннем единстве исторически конкретных культурных эпох побуждает к сопоставительному анализу составляющих культуру элементов самого разного порядка, их специфических связей и соотношений. Немаловажным в этой перспективе представляется осмысление исторических взаимодействий между философией данной эпохи и ее поэтикой, их взаимосвязи и взаимообусловленность. Результатом подобного рассмотрения может явиться типология связей между философией и поэтикой в различные культурные эпохи, которая представляется существенной при построении типологии культур.

Не претендуя никоим образом на систематическое цельное построение такого рода, позволим себе сформулировать значительно более скромную, но ориентированную именно в этом направлении задачу: отметить некоторые типы исторических отношений между философией и поэтикой и в этой перспективе остановиться на одном из специфических эпизодов, относящемся к польской культуре межвоенной эпохи.

Поэтика во всей совокупности своих проявлений в художественном творчестве – явление историческое и как таковое обусловлена общими историко-культурными закономерностями данной эпохи (если говорить более детально, то придется учесть направление, течение, школу и т.п.). Несомненной представляется ее связь с мировоззренческими установками эпохи, философскими основаниями того или иного общекультурного движения, хотя обнаружение и понимание этой связи требует специального анализа, побуждающего выйти за рамки собственно лите-

ратуроведения и учесть общепhilософский контекст эпохи, возвести интерпретацию текста к исторически определенным типам мышления вообще и мышления об искусстве в частности. Это осознается филологической наукой, о чем свидетельствует, например, освоение ею наследия Аристотеля, которое предполагает привлечение таких его работ, как "Этика", "Метафизика", "Политика", при анализе его "Поэтики" для восстановления единой концепции философа, причем «"Поэтика" включается в общую систему аристотелевского учения о знании и получает свое место в ней»¹.

Философские проблемы гносеологии, специфика познания средствами искусства, соотношение истины искусства и истины действительности, сознания и художественного творчества не только осмысляются в специальных трудах, но и имплицитно присутствуют в текстах с выраженной доминантой эстетической функции, т.е. в текстах литературных.

При этом литературными могли становиться и собственно философские тексты, как бы облекая свою "философичность" в литературную плоть, заимствуя литературные жанры и образы. Показательно, что Платон, отказывавший как философ словесному искусству ("подражанию") в способности познать суть вещей (в "Государстве"), не только выступает как художник слова в своих диалогах², поэтических сочинениях, но и обнаруживает в них литературную одаренность, ставящую его в ряд наиболее значительных греческих поэтов и прозаиков, а его эпитафия Аристофану, Сапфо и Пиндару свидетельствуют о восхищении и понимании их высокого и непреходящего значения. Это связано с платоновским уподоблением поэтов пророкам, представлением об одержимости, исступлении, безумии, вдохновении как об источнике (божественном) поэзии в отличие от следования правилам технэ, предлагаемым софистической риторикой и доступным для освоения. Поэтому резкое противопоставление рассудочному знанию боговдохновенности поэтического творчества звучит и в "Ионе" ("поэт – это существо легкое, крылатое и священное, и он может творить лишь тогда, когда сделается вдохновенным (и исступленным) и не будет в нем более рассудка; а пока у человека есть этот дар, он не способен творить и пророчествовать", 533 D – 534 E), и в "Федре" ("Кто же без исступленности Муз подходит к порогу творчества в уверенности, что он станет творцом благодаря одному лишь умению, тот еще далек от совершенства; и точно так же творчество здравомыслящих исчезает перед творчеством исступленных", 245 A – 245 B), и в других диалогах Платона. Примечательно, что софисты, с которыми полемизирует Платон, первоначально, как свидетельствует само название этих мыслителей, считались "мудрецами", носителями мудрости и знания, и лишь с середины V в. до н.э. стали пониматься как учителя красноречия, знатоки технэ, к которому в это время причислили словесное искусство, т.е. и здесь как бы обнаруживается первоначальная близость мудрости-софии и риторической науки. По-видимому, позволительно говорить о раннем "синкретическом" единстве двух рассматриваемых сфер – так, и поэт-философ Ксенофан, и Пиндар называют свое творчество "софия", "мудрость", осознавая себя и творцами, и пророками, и истолкователями одновременно.

Если мы обратимся к каноническому для новоевропейских поэтик тексту послания Горация к Луцию Кальпурнию Пизону и его сыновьям, то здесь можно говорить не только о заметной разведенности философа и поэта, но и о настойчивом указании на необходимость их объединения: основной постулат Горация – гармония, достижимая лишь на путях соответствия всех частных элементов поэтики (сюжета, персонажей, настроения, языка и др.) целому, – обрѣтается поэтом, владеющим философией, ибо лишь философия способна дать ему представление о таком соответствии.

Специализация дисциплин на протяжении веков приводила к тому, что осмысление проблем словесного творчества, созидание теоретических нормативных и описательных текстов могло осуществляться, так сказать, на чисто филологических путях, как бы вне общепhilosophического контекста данной эпохи. Примером такого дизъюнктивного подхода, стремления к методической строгости и научности в представлении его сторонников, была, в частности, немецкая позитивистская наука о литературе (здесь можно сослаться на известную полемику Унгера с Шерером по вопросу о соотношении проблем истории немецкой литературы с проблемами истории философии, или, говоря в общем, истории мировоззрения и идей).

Другая тенденция, так сказать, конъюнктивная, также имеет богатую традицию: здесь достаточно сослаться на работы Августа Вильгельма и Фридриха Шлегелей. Для первого теория искусства представляла собой не техническую дисциплину, но философскую науку; второй в своей "Истории европейской литературы" (1803) писал: "Философский и поэтический дух эпохи находится в точном соотношении. Там, где господствует материалистически-эмпирическая философия, всегда можно с полной определенностью заключить о поэзии, рассчитанной на грубое чувственное наслаждение и пошлую обыденную жизнь. И влияние философии на теорию искусства и создания поэзии можно повсюду видеть и принимать в расчет. Кроме того, для оценки различных литературных произведений нужна критика, а последняя невозможна без философских познаний и различий. Итак, поэзия и философия в качестве критики – основные элементы нашей истории литературы"³.

Последовательные этапы осмысления связи между философией и поэтикой можно обозначить, обращаясь к трудам исследователей, так или иначе наводивших мосты между ними. Так, например, Брюнетьер считал поэзию метафизикой, проявляемой в образах и таким путем внятной сердцу – здесь очевидна попытка увязать философию (метафизика) с поэтикой (в образах) и психологией восприятия (сердце). Или Веселовский, отечественный основоположник исторической поэтики, видел в истории литературы "историю общественной мысли, насколько она выразилась в движении философском, религиозном и поэтическом и закреплена словом"⁴. В 20-е годы нашего века русский философ (и, кстати, по определению Е.В. Пастернак, "философствующий писатель") Г.Г. Шпет рассматривал поэтику как "грамматику поэтической мысли"⁵. Построения Шпета, ориентированные на поиски начал (смыслов) бытия, которые не "даны", а "загаданы", но могут быть благодаря интуиции непосред-

ственно восприняты, а затем опосредованы описанием, истолкованием, предвосхитили некоторые идеи современной герменевтики – теории интерпретации текстов⁶. К концу 20-х годов Шпет предложил понимание философии языка как основы философской культуры.

В связи с нашей темой представляется существенным отметить 20–30-е годы нашего века как новый этап сближения гуманитарной науки, филологических категорий с учением о бытии, связанный не только с именем выдающегося отечественного мыслителя Г.Г. Шпета, но и с именами современных ему европейских философов М. Хайдеггера, позже Х.-Г. Гадамера. Для тенденции сближения философской мысли и проблем понимания, интерпретации, поэтики текста превращение герменевтики из теории истолкования письменных памятников в поисках их "истинности" в "свершение бытия" (по Хайдеггеру), из метода гуманитарных наук в своего рода онтологию (по Гадамеру) представляется весьма значимым.

Обращение Хайдеггера, по большей части занимающегося – также в русле феноменологии – онтологическими проблемами, к вопросу об "истоках художественного творения" стало существенным для истории культуры XX в., а также показательным моментом развития философской мысли его первой трети. Спустя несколько лет после выхода в свет основного философского труда Хайдеггера "Бытие и время" (1927) он задается вопросом о сущности искусства, творении и истине, технэ⁷, что оказалось совершенно неожиданным для знавших его людей, поразило их, как указывает в своем комментарии к соответствующей работе А.В. Михайлов⁸. Хайдеггер обосновывает мысль о том, что "художественное творение раскрывает присущим ему способом бытие сущего. В творении свершается это раскрытие-обнаружение, то есть истина сущего. В художественном творении истина сущего полагает себя в творение. Искусство есть такое полагание истины в творение"⁹, более того – "искусство есть становление и совершение истины", оно дает ей "истечь" источая "в творении истину сущего"¹⁰. Идея загадки присутствует у Хайдеггера, как и у Шпета, однако ее развитию придано иное направление: у Шпета "загадана" действительность, у Хайдеггера "загадкой является само искусство", причем если Шпет полагает возможным узреть смысл загаданного, то Хайдеггер, не притязая на разрешение, видит задачу в том, чтобы "увидеть саму загадку".

Наиболее существенным в интересующем нас аспекте представляется рассуждение Хайдеггера о соотношении истины и прекрасного: "Истина есть истина бытия. Прекрасное не встречается наряду с истиной и помимо нее. Когда истина полагает себя вовнутрь творения, она является. Такое явление, как бытие истины внутри творения и как творческое бытие истины, есть красота. Прекрасное принадлежит событию разверзания истины (...) Правда, прекрасное покоится в форме, но только потому, что некогда форма высветлилась из бытия как сущности сущего. Тогда бытие разверзлось как *eidos*. *Idea* встраивается в *morphe*. *Synolon* единая цельность *morphe* и *hyle*, а именно *ergon*, есть по способу *energeia*. Такой способ бытийного пребывания становится *actualitas*, присущей *ens actu*. *Actualitas* становится действительностью. Действительность становится предметностью. Предметность становится переживанием. В том способе,

каким для мира, определенного западным духом, есть сущее, сущее как действительное, скрывается своеобразный параллелизм красоты и истины. Сущностному преобразованию истины соответствует сущностная история западного искусства"¹¹. Таким образом, бытие и искусство, истина и прекрасное, по Хайдеггеру, оказываются не только неразрывно связаны и обусловлены внутренне, но и обнаруживают свой "параллелизм" в сущем, в действительности, свое единство. С точки зрения нашей темы особо значимо в этих построениях Хайдеггера осмысление роли формы, совокупного пребывания образа и сути – в итоге делания, работы, труда, в произведенном, в творении (эргон), и эта совокупность и есть энергия, присущая сущности в действительности (а не в потенции).

Определенную близость этим взглядам Хайдеггера можно обнаружить в творчестве самобытного польского философа того же поколения (он был на четыре года старше Хайдеггера) – Станислава Игнатия Виткевича. Вообще эта фигура представляется чрезвычайно показательной: и как личность, стоящая на границе двух культурных эпох, которая безусловно наследует прошлое, но обращена – мыслью и творчеством – к будущему и провидит его с беспощадной пронизательностью; и как личность, объединяющая в одном лице философа, стремящегося к созданию "общей онтологии", и художника, драматурга, прозаика, как бы переводившего свои философские идеи в категории поэтики.

Для культуры эпохи Молодой Польши, наследником которой выступал Виткевич, грань между искусством и жизнью, человеческой и творческой личностью оказывалась стертой, как размытыми представляли и границы между религией, философией и искусством, взаимно просвечивающими друг в друге, обменивающимися своими функциями и ролями, смыслами и значениями. Неудивительно поэтому, что к исповедуемой философии была причастна вся личность целиком¹² – Виткевич не относился "к тем философам, которые лишь занимаются философией: он переносил ее в себя. Как его собственная жизнь, так и почти все его художественное творчество были с необычайной силой подчинены философской одержимости"¹³. Философский собеседник Виткевича, Р. Ингарден, свидетельствует, что, не имея специального профессионального образования и должным образом продуманного и последовательно применяемого метода, "он был более философом, чем многие из тех, кто смотрел на него свысока, относясь к нему в лучшем случае как к философствующему литератору, а не как к ученому. Он был философом прежде всего потому, что у него были собственные проблемы, которыми он жил, которые его лично интересовали и серьезно до глубины волновали (...) слагались при этом в единую систему, создавали слитное целое и открывали перспективы для последующих проблем (...) Он был философом и в том смысле, что проблемы, которыми он занимался, были в подлинном смысле этого слова философскими: они касались структуры бытия, его фундаментальных квалификаций и конечного смысла"¹⁴.

В необходимом сокращении основные положения философии Виткевича, его эстетики, выраженные в его первой опубликованной книге "Новые формы в живописи и вытекающие отсюда недоразумения" (1919),

которую он, по собственному признанию, начал писать в России в 1917 г., далее в его основном философском труде "Понятия и утверждения, имплицитированные понятием Существования" (1935)¹⁵, а также в его богатом критическом наследии, можно сформулировать следующим образом. Общая онтология призвана охватить целое, однако понятие бытия имплицитирует понятия единства и многообразия, существенные свойства и бытия как целого, и элементов этого целого, т.е. Отдельных Существований. Возможность соединения этих противоположностей, единства и многообразия, – неразрешимая загадка, в терминологии Виткевича – Тайна Бытия, Существования. Оно представляет собой единство благодаря Форме Существования, воссоединяющей многообразии Отдельных Существований.

Религия, философия и искусство обладают общим источником, именуемым "метафизическим чувством" (в одноименной работе 1931 г. Виткевич называет его "непосредственно данным единством личности"); оно противоположно житейским чувствам (любовь, гнев, радость и др.) и названо так для различения с понятиями. Необходимым условием любого творческого акта является метафизическое чувство, реализуемое вовне; его художественным выражением становится Чистая Форма, понимаемая как такая конструкция, в которой множество элементов представлено в виде единства, не объяснимого ни логически, ни психологически¹⁶.

В духе подобного понимания произведение искусства определяется Виткевичем как конструкция, состоящая из произвольно избранных простых и сложных элементов, созданная индивидуумом для выражения единства его личности и непосредственно действующая в силу самой конструктивности¹⁷. "Метафизический ужас перед загадкой бытия" снимается, таким образом, в искусстве, ибо здесь единство личности фиксируется единством структуры многообразных символов.

Эти взгляды на сущность и роль искусства (отождествляемого Виткевичем с Чистой Формой) были свойственны ему на протяжении всей его интеллектуальной и творческой жизни, более того – можно сказать, что они не претерпели существенных изменений со временем. Характерное нераздельное осмысление религии, философии, искусства, возведение их к единому истоку присутствует уже в его первом упомянутом труде, философское вступление к которому представляло собой краткое изложение его основной книги ("glówniaka", как Виткевич ее называл), а ведь между этими значительными работами – многолетнее расстояние. И уже в первой из них, в главе "Об исчезновении метафизических чувств в связи с общественным развитием", параллельно и неразрывно рассмотрены как "самоубийство философии", так и "упадок искусства", вызываемые одной и той же причиной. И позже, в "Метафизических чувствах" (1931), Виткевич объединяет эти сферы с точки зрения их генезиса («Общим источником религии, философии и искусства я считаю то, что когда-то неудачно называл "метафизическим чувством" (...) Сегодня я назвал бы это чувство "непосредственно данным единством личности"»¹⁸), а в "Немытых душах" (1936) – в плане их общего конца ("за совершенство обобществления человечество должно заплатить: а) концом религии (...) б) самоубийством философии (...) и

в) упадком искусства (...) Сейчас, после отказа от искусства и написания моего *główniaka* (1917–1932), я примирился со всем этим как с великой исторической необходимостью и считаю, что так должны примириться с этим все, и тогда наступит рай на земле»¹⁹).

Эти же идеи находят свое непосредственное выражение в художественных текстах Виткевича. Так, в романе "Прощание с осенью" (1925) они звучат в репликах персонажа: "Религия и искусство обладают одним и тем же источником в непосредственном данном одиночестве индивидуума во Вселенной, из которого рождается метафизический страх"²⁰.

При этом, по собственному свидетельству Виткевича, зарождение его эстетико-философских воззрений относится к еще более раннему периоду: «...Теоретическим формистом, а по существу исповедующим теорию Чистой Формы, я был начиная с 16-го года жизни, т.е. более или менее с 1902 года. Уже тогда я выработал принципиальные основы этой теории (...) Я стремился возратить живописи ранг искусства, который она утратила, дать ей равные права с музыкой, о "превосходстве" которой над реалистической живописью говорилось тогда среди музыкантов. Здесь находится источник моей теории, а не в каких-то немецких эстетиках, которые я в то время совершенно не читал»²¹.

Истоки теоретических построений Виткевича связаны с тем периодом его жизни, когда он был преимущественно практиком и теоретиком живописи, однако и здесь уже проявился характерный для него синкретический подход к искусству, отказ от изолированного осмысления его по видовым и родовым признакам, но и тенденция (может быть, более выраженная в последующие периоды) к иерархическому построению внутри единой сферы искусства с преимущественным выделением музыки. Как представляется, понимание музыки у Виткевича сопоставимо с ницшеанским, во всяком случае обусловлено его тяготением к дионисийскому типу творчества. Роль и значение музыки Виткевич видит в высшем и наиболее полном, непосредственном воплощении Чистой Формы, и эта оценка особенно рельефно выступает на фоне его понимания, например, романа или жанра портрета, которые он, напротив, исключает из этой сферы. Показательно, что эпиграфом к драме "Соната Вельзевула" (1925) Виткевич выбирает слова Бетховена о музыке как о более высоком откровении, чем всякая религия и философия (*Musik ist höhere Offenbarung als jede Religion und Philosophie*), именно в силу ее предельного соответствия требованиям "чистоты формы", воплощавшим известную тенденцию времени. Вспоминая о стремлении к чистоте А. Бремона (чистая живописность, чистая театральность, чистая музыкальность), Ч. Милош связывает его с поисками Виткевича, показывая, что бремоновское "невыразимое" (*ineffable*) есть не что иное, как виткевичевская Чистая Форма²².

Рассмотрение художественных поисков и философских построений Виткевича в культурном контексте его времени обнаруживает как их органичность, так и особенности индивидуального пути художника. «В стремлении к "чистоте", – пишет Ч. Милош, – соперничали друг с другом разные ветви искусства, порой с неожиданным результатом. Здесь скорее лидирует музыка, живопись же способна стремиться к абстракции;

труднее представить себе "чистое" действие в театре, что тем не менее вводится в теории, а частично и на практике двумя эксцентриками, работавшими в одно и то же время, но не знавшими друг о друге, – поляком Станиславом Игнатием Виткевичем и французом Антуаном Арто»²³. Усилия Виткевича, направленные на обоснование и создание Чистой Формы, доступной музыке, в других видах искусства вызывали разноречивые толкования в современной ему критике, сопровождавшиеся и поиском эстетических прецедентов. Так, полемизируя с Виткевичем в книге с недвусмысленным названием "Борьба за содержание" (1929), К. Ижиковский тонко подмечает и его близость к Пшибышевскому, и их отношение к "духу музыки": «Виткевич был воспитан в атмосфере Молодой Польши, и у него много сходства с Пшибышевским. Как для последнего "метаслово" было выразителем "обнаженной души", так для Виткевича "чистая форма" – это символ "единства в многообразии". Оба занимаются тем, что я называю философией утраченного рая: искусство они считают средством, способным на мгновение воссоединить метафизические и культурные разрывы. Оба они как поэты завидуют музыке»²⁴.

Под утратой рая у Виткевича понимается распад прежде существовавшего духовного единства, цельности, обусловленный падением метафизического чувства упадок религии, культуры, искусства. "Метафизические и культурные разрывы" образовались в процессе общественного развития именно в местах прежнего единения, общности происхождения и сущности, и лишь искусству, понимаемому как Чистая Форма (в отличие от реалистических, натуралистических, жизнеподобных, логически сообразных и рационально воспринимаемых ипостасей), дано – как по мановению дирижерской палочки – восстановить утраченные связи. Однако, в понимании Виткевича, и это искусство обречено на уничтожение, и здесь его историческая эстетика смыкается с его историософией. В его основных упоминавшихся эстетико-философских трудах теория живописи основывается на общефилософской теории бытия, а концепция истории искусства дана в контексте философии истории (ср. у А. Мичиньской: "В истории философии следует искать ключ к его философии истории"²⁵).

По Виткевичу, исчезновение метафизического чувства вследствие общественного развития приведет в будущем к исчезновению личности и возникновению безличного конгломерата особей по типу муравейника. Прекрасное, дающее ощущение метафизической тайны, свободное от переживания одиночества во Вселенной, окажется за пределами восприятия нового общества, обретшего массовое счастье ценой утраты индивидуальности, свободы, гуманистических ценностей: "... неправда, что люди будущего употребят свое свободное от работы время на познание истины и восприятие прекрасного. Познавать истину могут те, кто ее создает, и те, ради кого она была создана; понимать прекрасное могут те, через кого и для кого оно возникает. Людям будущего не понадобится ни истина, ни прекрасное; они будут счастливы – разве этого недостаточно? {...} существование старых и создание новых произведений Чистого Искусства в опасности. Скоро ни на что не останется времени, нервы отупеют, скоро все эти прекрасные времена, сияющие

отражением Великой Тайны Бытия, закатятся в серую тьму будущей механизированной жизни"²⁶. Это катастрофическое сознание, предчувствие и понимание неотвратимости конца мира гуманистических ценностей, бессилия перед лицом этой неотвратимости, абсурдности существования, страх перед уничтожением породили, как писал Р. Ингарден, не только искусство, но и философию Виткевича, и все его жизненные метания. По сути, считает Ингарден, Виткевич был экзистенциалистом задолго до возникновения этого течения, и, вероятно, формулирование его идей совпало по времени с выступлением Хайдеггера, которого тем не менее Виткевич не читал²⁷.

В данном случае вопрос о реальном знакомстве того или иного мыслителя или художника с идеями и текстами другого не представляется первостепенным. Напротив, если отсутствуют свидетельства такого знакомства, тем большее значение и ценность обретает сходство или созвучие идей, утверждаемых хотя и одновременно, но независимо (ср. упомянутую синхронность сходных театральных попыток Виткевича и Арто) и как бы обретающих таким образом дополнительное подтверждение. Имя Хайдеггера в исследованиях, посвященных Виткевичу, выступает скорее в экзистенциалистском контексте, однако более существенной представляется близость их взглядов на сущность и судьбы искусства.

У Виткевича особый интерес представляет соотношение, взаимодействие его философии и художественного творчества, реализующиеся на нескольких уровнях.

Некоторые идеи обретают свое воплощение на тематическом уровне; так, представления о грядущей катастрофе, гомогенизации общества, грозящей гибелью культуре в целом и ее отдельным носителям, отражены в тематике многих художественных текстов Виткевича – драмах "Новое освобождение", "Красавцы и уроды", "Сапожники", романах "Прощание с осенью", "Ненасытность" и др. Здесь интересно отметить амбивалентность отношения Виткевича к гибнущей культуре, буңтарским ниспровергателем, критиком, но и носителем которой он является, к тем силам, приобретающим в его произведениях стихийный, демонический, иррациональный характер, которые являются субъектом уничтожения прежнего миропорядка и ценностей культуры, – к индивидуализированной, безликой массе. Это обуславливает и амбивалентность в трактовке персонажей, выступающих одновременно носителями высокого и смешного, силы и слабости. Образы персонажей строятся так, что допустимым эффектом может оказаться отношение к ним, сочетающее восхищение и отвращение, страх и смех, преклонение и иронию.

Эта амбивалентность отношения Виткевича к неизбежной стихии сопоставима с блоковским ощущением "духа музыки", которую он воспринимает как «дикий хор, нестройный вопль для цивилизованного слуха. Она почти невыносима для многих из нас, и сейчас далеко не покажется смешным, если я скажу, что она для многих из нас и смертельна. Она – разрушительна для тех завоеваний цивилизации, которые казались незыблемыми; она противоположна привычным для нас мелодиям об "истине, добре и красоте"; она прямо враждебна тому, что внедрено в нас воспитанием и образованием гуманной Европы

прошлого столетия»²⁸. Как и для Виткевича, хранителем "духа музыки" для Блока являются те же варварские массы – в списках действующих лиц в драмах Виткевича они представлены как "подмастерья, 1-й и 2-й", "крестьяне", "четыре палача", "шестеро из лейб-гвардии", "гиперрабочий", "охранник" и т.п.

Сам Виткевич писал о своем катастрофизме в контексте развития соответствующих тенденций в европейской мысли: «Эти взгляды, которые я сформулировал еще в 1914 г. (перед самой войной) и выразил в жанре очерка в 1918-м ("Новые формы в живописи", ч. IV) до знакомства с трудами Шпенглера и Знанецкого (с ними я значительно расхожусь – Шпенглер не признает необратимости общественных явлений, а лишь цикличность культур) и которые отражены в моих романах и пьесах начиная с 1918 г., лишь теперь становятся модными. В последнее время их популяризирует замечательная и забавная книга Хаксли "Прекрасный новый мир"²⁹. (Примечательно, что это сопоставление романов Виткевича с книгой Хаксли проводит и Милош, выстраивая более широкий сравнительный контекст: «...наше столетие породило романы о тоталитарном устройстве завтрашнего дня, такие, как "Мы" Замятина (1926), "Прекрасный новый мир" Хаксли (1932), "1984" Оруэлла (1948). Наравне с ними я бы поставил два романа Станислава Игнатия Виткевича – "Прощание с осенью" (1927) и "Ненасытность" (1930) (...) Этого рода литература предвестия стала результатом всеобщего и почти маниакального интереса к будущему, который можно понять, если в течение одной жизни происходят колоссальные изменения в окружающей человека действительности и он ощущает l'accélération de l'histoire»³⁰.)

Обращаясь к тому, как конкретно отражены эти взгляды Виткевича в его романах и драмах, мы можем отметить и еще один уровень взаимодействия его философского и художественного творчества – уровень персонажей и уровень высказывания. Виткевич как бы расписывает общую "идейную" партитуру на отдельные голосовые партии, каждая из которых представляет собой некий фрагмент философских построений автора, часть этого известного целого. Так, несогласие со Шпенглером, например выраженное в цитированном выше отрывке из работы о Хвистеке, буквально повторяет уже упоминавшийся персонаж из "Прощания с осенью", Атаназий Базакбал: "Шпенглер был бы прав, если бы не провозглашал цикличность изменений"; а один из персонажей драмы "Янулька, дочь Физдейки" варьирует идею цикличности истории, повторяемости эпох. Отдельные группы персонажей могут воспроизводить излюбленные идеи автора, однако с отличной (часто иронической) нюансировкой. Так, например, Павел Бездека из пьесы "Каракатица, или Гирканическое мировоззрение" обещает создать в Гиркании "поистине прекрасный уголок в Бесконечности мира. Искусство, философия, любовь, наука, общество – одна большая каша". Здесь очевидна ироническая по отношению к идее Виткевича об общем генезисе религии, философии и искусства, их изначальном и сущностном единстве интонация, которая тем не менее никак саму идею не отменяет, не является как бы ее вариацией в иной тональности.

Еще один, весьма специфический, симбиоз философии и художествен-

ного творчества может быть обнаружен на материале романов Виткевича. О своих намерениях и задачах в этой области Виткевич недвусмысленно заявлял: "Я пытаюсь (возможно, безуспешно) создать тип интеллектуального, причем философского, романа: такой роман я хотел бы читать сам, но его нет, поэтому я пишу"³¹. Действительно, отсутствие такого типа романа до опытов Виткевича отмечалось многими, причем особенно показательны отклики со стороны профессиональных кругов; процитируем, в частности, философа Я. Лещиньского: "...таких романов, какие писал Виткевич, нет, насколько я знаю, во всей мировой литературе. Ибо их писал философ в *предельном* понимании этого слова, а это случай совершенно исключительный. Правда, существуют философские в широком смысле романы, ищущие смысла мира и смысла нашего пребывания в нем (...) Но чтобы *сугубо* философские проблемы составляли саму плоть произведения, занимали мысли героев и разрешались в их рассуждениях (...) чтобы факты обыденной жизни всякий раз представляли перед нами в свете онтологии, порой даже в ее терминологическом описании – для этого нужна философская одержимость и владение темой, присущее подлинному философу. В романе Виткевича все проникнуто метафизикой: великолепием, а вместе с тем и ужасом бытия"³².

В иной перспективе рассматривает симбиоз литературы и философии в "Ненасытности" К. Помян, давший своему исследованию выражающее его итог название – "Роман как философское высказывание". Помян отмечает, что двойственность "Ненасытности", выразившаяся в сосуществовании здесь литературы и философии, которые друг другу мешают, является результатом раздвоения, характерного для мысли Виткевича и обнаружимого во всех его произведениях. Виткевич одновременно признает существование двух факторов, действующих в мире людей: личности и необходимости, детерминированной родом, что выражается в постоянном использовании двух перспектив – "перспективы личности, находящейся под угрозой в связи с общественным прогрессом и пытающейся спасти ценности, придающие ее жизни какое-то значение, и перспективы рода, для которого благом является как раз исключение единичности. Первая из этих перспектив является перспективой части, вторая – перспективой целого; первая – партикулярна, вторая – универсальна; первая – ведет к писанию романов, вторая – к писанию философского трактата». Виткевич, понимая, что между единицей и массой устанавливаются взаимоисключающие отношения, тем не менее как бы принимает оба полюса. "Его стихией является как раз противопоставление, которое он пережил столь интенсивно и искренне, что это вынуждает нас обращаться к текстам, являющимся записью этого переживания"³³. Однако это безусловно заслуживающее внимания рассуждение вызывает и возражения. Во-первых, перспектива личности для Виткевича – отнюдь не только перспектива части и партикулярности, отдельности, отделенности, изолированности, но и попытка преодоления этого путем переживания целостной Тайны Бытия, творческого усилия, направленного на создание Чистой Формы, объединяющей все частное. Здесь он сближается с Хайдеггером, считавшим, что искусство (и в этом условии его истинности, подлинности) выражает разрыв между индиви-

дуальным и общим существованием, как бы снимая его. Виткевич видел в художественном творчестве непосредственное утверждение права одиночества как такового, ценой которого существование вообще возможно³⁴. Диалектика части и целого – индивидуума и коллектива – у Виткевича утверждает именно возможность (потенциальную и актуализированную, например в творчестве) индивидуума воссоздать целое, в то время как коллектив, сообщество (и в философских, и в художественных текстах) предстает способным лишь к уничтожению, является внутри себя атомизированным и гомогенным (в художественных текстах персонажи этого типа не индивидуализированы).

Философские взгляды Виткевича не только реализуются в художественном творчестве, по-разному преломляясь в поэтике его драм и романов, но и выступают с нею в некоем специфическом симбиозе: заостряя, можно сказать, что его теоретические труды писал художник, а пьесы и романы – философ, теоретик искусства³⁵. Во всяком случае, автор всех этих текстов выступал, пользуясь его терминологией, единым в своем многообразии. В этой связи представляются неоправданными попытки раздельного рассмотрения его наследия или противопоставления философского и художественного творчества Виткевича, имевшие место в течение последних двух десятилетий, когда его значение в истории польской культуры стало интенсивно обсуждаться. Подобные попытки имели бы смысл относительно иного этапа нашей условной типологии соотношения философии и поэтики, этапа позитивистской неслиянности и разведенности разных сфер культуры. Эпоха Виткевича – это принципиально новый уровень их соотношений, когда можно говорить и о взаимопроникновении философии и поэтики художественного творчества, о демонстративном включении в их сферу поэтики бытового поведения (ср. характерные для этого времени театрализованность эротической сферы, обоснование наркотической практики, мифотворчество и др.). Но и сама по себе личность Виткевича – оригинального мыслителя, создававшего в своем творчестве "метафизический хеппининг", трагического одиночки, переживающего и пытающегося воплотить в Чистой Форме Тайну Бытия, представляется совершенно особенным, возможно, уникальным звеном в предполагаемой, потенциальной типологии взаимосвязей между философией и поэтикой.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ См.: *Миллер Т.А.* Основные этапы изучения "Поэтики" Аристотеля // Аристотель и античная литература. М., 1978. С. 23.

² Вряд ли стоит делать оговорку относительно особой функции философской прозы Платона, ориентированной на поиск истинного знания.

³ *Шлегель Ф.* Эстетика. Философия. Критика. М., 1983. Т. 2. С. 43.

⁴ *Веселовский А.Н.* Историческая поэтика. М., 1989. С. 41.

⁵ *Шпет Г.Г.* Соч. М., 1989. С. 408.

⁶ Один из основоположников современной герменевтики, Х.-Г. Гадамер, в известном труде 1960 г. также ставит проблему истины применительно к познанию искусства, расширяет "эстетическое измерение в область трансцендентного", обозначает "онтологический поворот герменевтики на путеводной нити языка", исследует "онтологию произведения искусства" (*Гадамер Х.-Г.* Истина и метод. М., 1988).

- ⁷ Кстати, оценивая ее совершенно иначе, чем греки, без платоновской брезгливости. См.: *Хайдеггер М.* Исток художественного творения // *Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв.* М., 1987. С. 295.
- ⁸ Там же. С. 180.
- ⁹ Там же. С. 280–281.
- ¹⁰ Там же. С. 304, 309.
- ¹¹ Там же. С. 311–312.
- ¹² *Wyka K.* Trzy legendy tzw. Witkacego // *Wyka K.* Łowy na kryteria. W-wa, 1965. S. 211. Согласимся и с К. Помяном в том, что Виткевича нельзя расчленить на художника, писателя и философа, выступавших в этой личности в единстве на протяжении всей его жизни. См.: *Pomian K.* Powieść jako wypowiedź filozoficzna // *Studia o St. I. Witkiewiczu.* Wrocław, etc., 1972. S. 9.
- ¹³ *Leszczyński J.* Filozof metafizycznego niepokoju // *St. I. Witkiewicz: Człowiek i twórca.* W-wa, 1957. S. 93.
- ¹⁴ *Ingarden R.* Wspomnienie o St. I. Witkiewiczu // *Ibid.* S. 173–174.
- ¹⁵ *Witkiewicz St. I.* Nowe formy w malarstwie i wynikające stąd nieporozumienia. W-wa, 1919. Подробнее о философских воззрениях Виткевича, помимо уже указанных работ Р. Ингардена и Я. Лещиньского, см., в частности: *Kotarbiński T.* Filozofia St. I. Witkiewicza // *St. I. Witkiewicz: Człowiek i twórca.* S. 11–20; *Pomian K.* Filozofia Witkacego // *Pamiętnik Teatralny.* 1969. N 3; *Szpakowska M.* Światopogląd St. I. Witkiewicza. Wrocław, etc., 1976; *Michalski B. K.* System "ontologii ogólnej", czyli "ogólnej nauki o istnieniu" St. I. Witkiewicza // *Studia o St. I. Witkiewiczu.* S. 199–226.
- ¹⁶ *Witkiewicz St. I.* Pisma filozoficzne i estetyczne. W-wa, 1976. T. 2. S. 11.
- ¹⁷ *Ibid.* S. 42–43.
- ¹⁸ *Witkiewicz St. I.* Uczucia metafizyczne // *Ilustrowany Kurier Codzienny.* 1931. N 345.
- ¹⁹ *Witkiewicz St. I.* Niemyte dusze // *Witkiewicz St. I.* Dzieła wybrane. W-wa, 1985. T. 1. S. 712.
- ²⁰ *Witkiewicz St. I.* Pożegnanie jesieni. W-wa, 1927. S. 259.
- ²¹ *Witkiewicz St. I.* Bilans formizmu // *Głos Plastyków.* 1938. N 8/12. S. 40–42.
- ²² *Miłoz Cz.* Granice sztuki // *St. I. Witkiewicz: Człowiek i twórca.* S. 82–83.
- ²³ *Miłoz Cz.* Świadcstwo poezji. W-wa, 1987. S. 30.
- ²⁴ *Irzykowski K.* Walka o treść: Beniaminek. Kraków, 1976. S. 111–112.
- ²⁵ *Micińska A.* Na marginesie "Narkotyków" i "Niemytych dusz" // *Witkiewicz St. I.* Dzieła wybrane. S. 513.
- ²⁶ *Witkiewicz St. I.* Nowe formy w malarstwie ... S. 137.
- ²⁷ *Ingarden R.* Op. cit. S. 175.
- ²⁸ *Блок А.* Крушение гуманизма // *Блок А.* Собр. соч.: В 8 т. М.; Л., 1962. Т. 6. С. 112.
- ²⁹ *Witkiewicz St. I.* Leon Chwistek – demon intelektu // *Zet.* 1933/1934. N 2.
- ³⁰ *Miłoz Cz.* Świadcstwo poezji. S. 102.
- ³¹ *Witkiewicz St. I.* Jedyne wyjście // *Witkiewicz St. I.* Dzieła wybrane. S. 186.
- ³² *Leszczyński J.* Op. cit. S. 118.
- ³³ *Pomian K.* Powieść jako wypowiedź filozoficzna. S. 30–31.
- ³⁴ *Witkiewicz St. I.* Nowe formy w malarstwie... S. 20.
- ³⁵ В интересах постулируемой типологии ср. у современного философа: "Мне кажется, что философская мысль и есть внутреннее тождество (и – артикулированный диалог) мысли эстетической и теоретической (...) философия действует на читателя своим эстетическим началом. В методе философии (и в ее предмете) начало теоретическое существует лишь в переходе – в парадоксальном переходе, в точке наибольшего осуществления – в эстетическое начало, в эстетический принцип движения мысли. Вряд ли стоит специально оговаривать обратимость такого перехода" (*Библер В. С.* От наукоучения – к логике культуры: Два философских введения в двадцать первый век. М., 1991. С. 246, 248).

ДИАЛОГ: ФИЛОСОФИЯ И ПОЭТИКА (Мартин Бубер и Витольд Гомбрович)

О.Р. Медведева

Диалог как философская, культурологическая, эстетическая проблема все чаще привлекает внимание исследователей в нашей стране. Причины понятны: именно диалог противостоит монологизму, совсем недавно доминировавшему в общественной жизни, политике, культуре и обнаружившему свою полную бесперспективность. Тупик всеобщей объективации – это тупик и индивидуалистической и коллективистской концепций существования, полюсных по отношению друг к другу. Первая исходит из принципиальной невозможности общения между субъектами: человек есть закрытое, изолированное, обращенное к самому себе существование; он находится в диалоге с самим собой, сам познает, созидает и определяет себя, человек отчужден от другого, и его главная проблема – одиночество. Вторая – коллективистская – концепция существования, хотя и декларирует взаимность в отношениях человека и общества, не обеспечивает подлинного диалога, чаще всего сводит его к формальному контакту, прагматическому или официальному, "вещательному", либо не предусматривающему ответа, либо предусматривающему вполне определенный ответ.

Диалог же не в обычном коммуникативном, а в онтологическом, экзистенциальном смысле есть результат, следствие самого контакта, его содержательное, творческое наполнение.

Сегодня, в пору встречных движений в глобальном масштабе, мы на каждом шагу убеждаемся в том, что диалог сложнее, ответственнее и плодотворнее монолога.

Но задолго до нынешнего дня, в совершенно иной историко-культурной ситуации, в период межвоенного двадцатилетия с характерными для него тоталитаристскими тенденциями, монологическими по своей сути, предпринимались попытки преодолеть ограниченность и индивидуалистической, и коллективистской доктрины.

Так называемый третий путь был обозначен еврейским философом Мартином Бубером (1878–1965), а также польским писателем Витольдом Гомбровичем (1904–1969), разумеется, каждым в сфере его деятельности и с помощью присущих ей средств.

Мартин Бубер писал: "Жизнь и мышление у нас относятся к одной и той же проблематике. Подобно тому как жизнь ошибочно полагает, что необходимо выбирать между индивидуализмом и коллективизмом, так и мышление ошибочно считает, что необходимо сделать выбор между индивидуалистической антропологией и коллективистской социологией. Найти подлинно третье решение – это значит указать путь, выходящий за пределы индивидуализма и коллективизма.

Ни одиночество, ни общность сами по себе не являются основополагающими фактами человеческой экзистенции. То и другое, рассматриваемые сами по себе, всего лишь могучие абстракции. Одиноким человек – это факт экзистенции, ибо он вступает в жизненное отношение с другим одиноким человеком. Общность тоже факт экзистенции, поскольку она строится на основе жизненных отношений между людьми. Однако основополагающим фактом человеческой экзистенции является состояние "человек с человеком"¹.

Ни Бубер, ни Гомбрович в официальном научном обиходе у нас до сих пор не существуют: их произведения не публикуются, крайне редко появляются и посвященные им работы². До недавнего времени иначе и быть не могло. Думается, что Бубера у нас не издавали не потому, или, вернее, не только потому, что он еврейский религиозный мыслитель, глашатай духовного сионизма, а потому, что он последовательный проводник идеи диалога – между Богом и человеком, а также между людьми. (Эта идея сформулирована в его основополагающих работах "Я и Ты" (1922), "Проблема человека" (1947), "Элементы межчеловеческого" (1954) и др.) И Гомбровича, как нам кажется, мы не знаем не только потому, что он писатель-эмигрант (оказавшись по стечению обстоятельств в августе 1939 г. в Аргентине, он после окончания второй мировой войны не вернулся в Народную Польшу, и в последующие годы его отношение к господствовавшему в ней режиму было не вполне лояльным), но и потому, что смысл всего его творчества – в противостоянии коллективистскому сознанию («Личность существует для того, чтобы говорить "я"; "мы" – это злоупотребление»³), в отстаивании автономии личности в условиях тотальной зависимости и – главное – в утверждении диалога как основного свойства бытия.

Справедливость нашего предположения о причинах "непопулярности" Бубера и Гомбровича косвенно подтверждает судьба еще одного ученого, разглядевшего раньше других особенность нового сознания, – судьба Бахтина, чьи философские и эстетические работы, пронизанные идеей "самоопределения в другом", также долгое время оставались недоступными читателю.

Впрочем, в "монологическом" государстве не давали ходу не только философским трудам, в которых мысль о диалоге как фундаменте существования формулировалась *expressis verbis*. Объявляли "поэзией классового врага", преследовали и художественные произведения, политически нейтральные, лишь структурно требовавшие диалогически активного, творческого читательского восприятия.

Однако, как говорил Бубер, "история течет, и это означает, что одно время не равняется другому"⁴. Сегодня обращение к творчеству двух крупнейших диалогистов XX в. представляется естественным – оно позволяет осознать наше настоящее и наши перспективы.

Сопоставление имен Бубера и Гомбровича подсказано самим польским писателем⁵. (Один из исследователей его творчества назвал его "главным гомбровичеведом", так как автор "Фердыдурке" сам наметил все возможные аспекты изучения собственного творчества, интерпретировал его, хотя – что непременно следует иметь в виду – порой и не без доли мистификаторства.)

Писатель хорошо знал мировое философское наследие от античности до Кьеркегора, Хайдеггера, Сартра, имел неакадемическое, сугубо личное представление о разных философских школах. Об этом свидетельствуют многие его работы, в первую очередь "Дневник" (1953–1966) и "Путеводитель по философии за шесть часов с четвертью" (1969). Но к идее диалога Гомбрович пришел независимо от Бубера. С трудами Бубера он познакомился лишь в 1947 г., в то время как его собственная концепция сформировалась еще в довоенной Польше. Она отчетливо выражена уже в сборнике рассказов "Мемуары периода созревания" (1935), в романе "Фердыдурке" (1937). Пораженный близостью взглядов, Гомбрович послал Буберу свою только что законченную и еще не опубликованную драму "Венчание" (позднее она принесла польскому писателю мировую известность). Между Гомбровичем и автором "Я и Ты" завязалась переписка⁶. Письма Бубера и Гомбровича опубликованы и прокомментированы. Их философское "родство" отметили многие исследователи, но интересующий нас вопрос о корреляции диалога как онтологической проблемы и проблемы поэтики в этих исследованиях не ставился.

Попытаемся охарактеризовать в сопоставлении с идеями Гомбровича буберовскую философию человека. Ее можно назвать философией Бытия-Не-Объектом.

По Буберу, Я может реализоваться исключительно через встречу с Ты. До этой встречи Я – лишь пустая возможность. Встреча взаимно конституирует Я и Ты. И Ты – не объект, а "партнер жизненного события"⁷. Я и Ты созидаются в контакте. Они не самодостаточны и не самостоятельны по отношению друг к другу. Невозможно определить, кто из них первичен. Первично отношение между ними. Сфера Межчеловеческого, Взаимного-Навстречу-Друг-Другу, согласно Буберу, и есть основа духовности. Все, что локализуется в человеке, а не между ним и миром, например знание, оставляет его непричастным миру. Что же происходит с личностью – ведь Ты, которое ее формирует, всегда иное? Именно в этих бесконечных столкновениях с самым разным Ты личность начинает осознавать себя как таковая, начинает ощущать свой личностный стержень. "Через Ты человек становится Я. Противостоящее приходит и исчезает, события-отношения множатся и рассеиваются, и в этой смене становится все более ясной, усиливаясь раз от разу, неизменность партнера, приходит осознание Я. Правда, оно возникает, все еще в паутине отношения, в связи с Ты, как возможность различить того, кто стремится к Ты, пока однажды не разорвется связь и в какой-то краткий миг Я окажется противостоящим самому себе, изолированному, как некоему Ты, чтобы затем тотчас овладеть собой и отныне вступать в отношения, уже осознавая себя"⁸.

И для Гомбровича мир и человек диалогичны. Как и в антропологии Бубера, у Гомбровича Я без Ты просто не возникает: человек – изначально, по рождению и окончательно, пожизненно – обречен на таким образом понимаемый диалог. Все в мире диалогично – "мир написан на два голоса"⁹. (Ср. с бахтинским: "Два голоса – минимум жизни, минимум бытия".) Как и Бубер, Гомбрович не принимает "монологического существования" (так еврейский философ назвал хайдеггеровскую концепцию человека, который "не есть человек, действительно живущий с людьми, но есть человек, действительно с ними жить не могущий"¹⁰). "Одиночество, которым веет от Камю, представляется мне не менее страшным, чем марксистский жесткий коллективизм", – словно вторит ему Гомбрович¹¹. И поясняет: "Запад живет представлением о человеке отчужденном и об абсолютных ценностях. А перед нами все отчетливее встает формула: человек плюс человек (...) И это вовсе не следует связывать с коллективизмом того или иного толка. Бубер (...) очень неплохо определил это, сказав, что прежнему индивидуализму пришел конец и самым большим разочарованием, которое ждет человечество в ближайшем будущем, будет крах философии коллективизма, которая видит в личности функцию массы, подчиняет ее реальной жизни абстракциям вроде таких, как класс, государство, народ, раса, и лишь на руинах этих представлений родится третье видение человека, открывающее новые перспективы межчеловеческой солидарности: человек в связи с другим конкретным человеком, Я в связи с Тобой и с Ним..."¹². Межчеловеческому Гомбрович придает поистине всеобъемлющее значение: "Человек через человека. Человек в отношении к человеку. Человек плюс человек. Человек, созидаемый человеком. Человек, укрепленный человеком"¹³ – такова знаменитая формула писателя, словно усиливающая мысль Бубера.

Исходя из предмета интересов Бубера и Гомбровича, их часто называют экзистенциалистами. Но, по сути, они были еретиками экзистенциализма как конкретного течения европейской мысли, ибо для них Я никогда не возникает раньше Другого и "существовать означает сосуществовать"¹⁴.

В произведениях Гомбровича разных лет и разных жанров (их все следует считать художественными, включая "Дневник" и эссе, так как писатель никогда не отказывался от фантазии, вымысла, литературной игры) мы находим множество аналогичных высказываний, варьирующих и дополняющих, конкретизирующих вышеприведенное определение сферы межчеловеческого: "Человек глубоко зависим от своего отражения в душе другого человека, даже если это душа кретина"¹⁵; «Я признаю зависимость человека от человека (...) для меня человек постоянно создается людьми. Это – отправной пункт моего мира, в котором человек связан с человеком, в котором человек стремится к человеку, в котором он находится под постоянным давлением человека, ежеминутно создается и преобразуется, в котором трудно говорить об определенном, статичном человеке, где важнее непрестанно детерминирующие нас "межчеловеческие" напряжения и натяжения»¹⁶; "Не рассматривайте меня как самостоятельную душу в космосе – путь ко мне ведет через других

людей"¹⁷. Из этого с непреложностью следует, что нет Человека-Самого-По-Себе, что он думает и чувствует "для людей", чтобы "срифмоваться с ними"; он подвергается деформации вследствие высшей необходимости – "настраиваться с другими в форме"¹⁸.

"Форма", по Гомбровичу, это как бы акт восприятия одним человеком другого. Она и причина и следствие межчеловеческого, так как человек и продуцирует ее и подчинен ей. (Здесь отметим, что это лишь одно из толкований формы. Гомбрович использует ее и для обозначения других явлений, в частности общественных стереотипов, выработанных культурой норм поведения и т.п.)

Поскольку всякий человек иной (например, молодой, старый, сильный, слабый), поскольку во всякий момент он создаваем другими и является результирующей действий как его самого, так и его окружения (с одним – "благородный, с другим – подлый, с третьим – умный, а с четвертым – глупый"¹⁹), а ситуации разнообразны и изменчивы (число комбинаций неисчерпаемо), человек в сфере межчеловеческого – "как щепка в штормовом море"²⁰. Человека как такового вообще нет в этом мире абсолютной относительности. Однако в человеке "жажда формы" как бы гасится: "неприятно к форме", нейтрализуется "жаждой свободы". К чему же приводит это сочетание разнонаправленных воль?

Как уже было сказано, в системе взглядов Бубера Я, не преодолев отчуждения, погибает. Это Я не страдает от контакта с другими, не ощущает искажающего влияния другого. Напротив – обретает в нем и с ним полноту, силу, мощь.

И у Гомбровича Я без Ты не самотождественно. Но оно находится в неизбывном противоречии между желанием быть собой и зависимостью от других: «...Если форма нас деформирует, то мораль требует сделать из этого выводы. Быть собой, защищаться от деформации, дистанцироваться по отношению к самым "личным" чувствам, мыслям настолько, насколько они меня выражают, – вот главный нравственный долг.

Просто, не так ли?

Но вот фатальная трудность: если "я" всегда искусственно, определено собственными формальными непреложностями, то есть другими людьми и культурой, то где искать это мое "я"? Кто же я на самом деле и в какой степени я вообще "есть"? Этот вопрос, который становится все более актуальным в современной философии, занимал меня, когда я писал "Фердыдурке" (...) Я не нашел другого ответа, кроме такого: я не знаю, кто я на самом деле, но я страдаю, когда меня деформируют. Таким образом, я как минимум знаю, кем я не являюсь. Мое "я" – это только моя воля быть собой – и ничего больше»²¹. «Это воля к подлинности, упрямое, вопреки всему "я хочу быть собой", которое не что иное, как трагический и безнадежный бунт против деформации. Я не могу быть собой, однако я хочу быть собой – вот антиномия из тех, что неразрешимы...»²².

И все-таки Гомбрович пытается по-своему разрешить эту "неразрешимость": форма не может быть изжита, но она может быть осознана, и

это осознание позволяет личности сохраниться, не рассыпаться под взглядами других.

Мы пытались выделить сходное в концепциях Бубера и Гомбровича. Теперь отметим различие: в мире Бубера есть вечное Ты, Бог, который все примиряет и приводит в гармонию. В безбожном же мире Гомбровича, в "безграничном пространстве полного неверия"²³ судьбы решаются не на небесах, а "в человеческом храме" и "конечной инстанцией для человека является человек, а не абсолютная ценность"²⁴. Мир этот полон противоречий и хаоса.

Как видим, идеи Бубера и Гомбровича и перекликаются и расходятся. У нас нет возможности последовательно сопоставлять их одну за другой. Вероятно, в этом и нет надобности. И все-таки подобие двух уникальных в контексте своего времени явлений наталкивает на определенные размышления.

Любопытно, что здесь есть совпадения и биографического порядка.

И Бубер и Гомбрович родом из Польши, зажатой между Востоком и Западом, а в 30-е годы – между двумя тоталитарными государствами²⁵. И Бубер и Гомбрович покинули Европу: Бубер в 1938 г. уехал в Палестину (из Швейцарии), Гомбрович в 1939 г. – в Аргентину. Дело, конечно же, не в самом факте отъезда (осознанный у Бубера, у Гомбровича он был в известной мере случайным). Существенно то, что их близкие друг другу по духу идеи были порождены оппозицией к европейской культуре: Бубер противопоставлял античному монологизму (Боги говорят человеку) библейский диалогизм (Бог говорит с человеком, договор между ними имеет характер взаимного обязательства); Гомбрович отрицал Европу как "логово фердыдуркизма", т.е. совершенных, но переставших расти, омертвевших, клишированных форм, ритуального, не наполненного внутренним смыслом поведения, чреватого вторичной дикостью. «По-настоящему мы сразимся с фердыдуркизмом в Париже и в Лондоне, когда "Фердыдурке" будет переведена на английский и французский. Надо атаковать чудовище мнимой зрелости (в терминологии Гомбровича "зрелость" противостоит "молодости", т.е. всему подлинному, живому, "невысказанному", не обретшему форму. – *О.М.*) в его собственном логове», – говорил он²⁶.

Вероятно, и Бубер и Гомбрович интуитивно чувствовали: чтобы приблизиться к диалогу, надо удалиться от тогдашней Европы. Бубер выбрал древнейшую землю Израиля, Гомбрович оказался в стране Незрелости. В отличие от застывшей в своем совершенстве Европы Аргентина еще могла чем-то стать. Гомбрович писал: "Они не пережили формы, не познали ее драмы. Грех в Аргентине менее грешен, святость менее свята, отвращение менее отвратительно, и не только красота тела, но и вообще всякая добродетель здесь менее возвышенна, будто готова хлебать из одной миски с грехом (...) Что есть Аргентина? Тесто, которое еще не стало лепешкой, нечто недопеченное или протест против механизации духа, ленивый, беззаботный жест человека, который гонит от себя (...) слишком интеллигентную интеллигенцию, слишком красивую красоту, слишком нравственную нравственность? В этой атмосфере, в этом созвездии мог бы возникнуть подлинный и творческий протест

против Европы, если бы... если бы мягкость сумела стать твердой... если бы неопределенность могла стать программой..."²⁷.

Ни Бубер, Ни Гомбрович не нашли идеала там, где надеялись его найти. Быть может, они не знали, что надо было двигаться в сторону диалогической Японии?

Разумеется, совпадение идей Бубера и Гомбровича свидетельствует не столько об общей географической или исторической почве их возникновения, сколько об общем духовном климате эпохи. Оно также свидетельствует о нерасчленимости культуры: философия и литература, использующие разные "языки", выступают в ней как целое.

Бубер пришел к диалогическому видению мира через хасидизм и европейскую философию, Гомбрович – через европейскую философию и жизненные наблюдения. Как философ, Бубер строил некую идеальную, искусственную гармонизированную модель. Поэтому в ней больше согласия: личность защищена взаимоотношением, обоюдностью контакта: Я и Ты терпимы, внимательны и любопытны друг к другу. Гомбрович, как писатель, крепко держится реальности. Его тема – не высокое духовное единение в диалоге, а гримасы диалога, уродливая, насильственная, форсированная ломка друг друга. Отсюда и дисгармония отношений, и взаимная враждебность Я и Ты, и жестокость, и непочтительность... Буберовская "духовная мистерия" диалога превращается у Гомбровича в "игру", а серьезный, ровный, хотя отнюдь не бесстрастный, тон Бубера – в иронию, гротеск, сарказм "Фердыдурке" и "Транс-Атлантика". Интересно отметить, что и в философских работах Бахтина человек охотно и доверчиво идет на диалогическую встречу с другим сознанием, с удовлетворением и спокойствием "ищет себя среди других людей", вслушивается в их голоса, не ожидая никакого подвоха. И совсем иначе – в конфликтных столкновениях Я и Другого, Я и Всех Других – видит Бахтин диалог, когда начинает анализировать художественное произведение, сотканное из пульсирующей материи жизни.

Вообще же сопоставление Бубера и Гомбровича оказывается возможным лишь в том случае, если мысли польского писателя иерархизировать, упорядочить, очистить от самобытного, оригинального выражения и при этом, конечно, упростить, снять их внутреннюю противоречивость, отыскать симметрию в несимметричном по самой своей природе.

"Если бы ему (Гомбровичу. – *О.М.*) сказали, что его философия может быть систематизирована, он разгневался бы или расхохотался. Или сделал бы и то и другое", – сказал один из друзей писателя²⁸. И сам Гомбрович подчеркивал: "К счастью, я не теоретик, а художник. Художник – это не рассуждение, а извержение. В художнике все происходит одновременно, все взаимодействует: теория с практикой, мысль со страстью, жизнь с оценкой и пониманием жизни, жажда личного успеха с требованиями создаваемого произведения, нужды произведения с универсальной истиной, красотой, добродетелью, нет ничего, что господствовало бы над остальным, все функционально, как во всяком живом организме. Это разнообразие подходов, тот факт, что художник

сидит одновременно на нескольких стульях, обеспечивает ему большую свободу маневра (...). Противоречие, которое есть смерть для философа, для художника – жизнь"²⁹.

Мысль писателя, хотя и философская, экзистенциальная, не обязана быть дисциплинированной, ей дозволено быть капризной, ей положено быть непредсказуемой.

Гомбрович возражал против того, чтобы его "убеждения" называли философией: «...произведение есть всего лишь произведение. Оно – не сатира. Не "расчет с национальной совестью". Не философия. Не историсофия. Что же оно? Рассказ, который я рассказал»³⁰. По его убеждению, "художник – это форма в движении. В отличие от философа, моралиста, теолога художник – это неустанная игра"³¹. Добавим: игра потенциальных и скрытых значений, дополнительных смыслов. Мышление Гомбровича – это мышление художника. Его яркие, броские, часто парадоксальные афоризмы – не философские дефиниции. Их нельзя принимать на веру. Гомбрович не раз выдает за чистую монету мистифицированные суждения, норovit подсунуть читателю в качестве подлинного Гомбровича квази-Гомбровича, Гомбровича в кавычках – таков герой его "Дневника". Но в целом его диалогические убеждения полностью подтверждаются и его писательским "курсом".

Как же философское, научно значимое, объективно-истинное соотносится с литературным, эстетически, художественно значимым, с его мерцающей истинностью? Как "беллетризуется" идея? Как дискурс реализуется в поэтике (в смысле конкретной структуры, а не свода канонов)? И как поэтика перешифровывается в дискурс? И, кроме того, как надындивидуальное – культура – соотносится с предельно индивидуальным – художественным творчеством?

Ответы на поставленные вопросы важны и потому, что поэтику необходимо "прочитывать" адекватно породившей ее культуре, в противном случае неизбежны недоразумения. (Скажем, применение недиалогических принципов чтения к диалогически ориентированной литературе может привести к полному непониманию текста читателем. Не случайно интерпретация творчества Гомбровича с позиций психоаналитической критики дала лишь частные результаты. В последние годы оно все чаще анализируется с помощью более продуктивных в данном случае "диалогических" методик: коммуникации, игры, интеракции и т.п.)³² Оказалось, что только они способны связать в тугой узел идеи и образы Гомбровича. В этом смысле можно сказать, что литература, созданная Гомбровичем, получила то литературоведение, которого заслуживает.)

Диалогизм был основным свойством сознания Гомбровича. Он неизменно вычленял диалог в окружающем мире и неизменно воспроизводил его в мире художественном. Диалогической была и поэтика бытового поведения писателя. Его жизнь и творчество словно перетекают друг в друга. Он придумывал и "писал" свою жизнь как роман, как свое любимое и главное произведение. Личное, сокровенное он приносил в творчество, но и замысловатую творческую игру он приносил в жизнь. Он умудрился скрыться в образе даже в таком исповедальном жанре, как "Дневник", который критики именно по этой причине часто называют "Антиднев-

ником". Человек долгие годы одинокий, Гомбрович всегда был в окружении людей. И в повседневной жизни он нуждался в партнерах. Это прежде всего имел в виду его друг, писавший: "Гомбрович олицетворял собой текст "Фердыдурке"³³. В частности, этим объясняется, почему столь важны и столь бесценны воспоминания о писателе, фиксирующие и сохраняющие для потомков "устного" Гомбровича. Те, кто был рядом с ним, а точнее, те, кто оставался рядом с ним, становились причастными к его творческой лаборатории. Понятно, что далеко не каждый был способен включиться в игру, оценить ее и выдержать беспощадный, исполненный фантазии поединок. Точно так же как не каждому дано вступить в диалог с произведениями Гомбровича.

Автор "Фердыдурке" справедливо упрекал критиков в том, что они много пишут о его "концепциях" и как бы не замечают его "искусства"³⁴. А ведь он действительно нашел для выражения своей "идеологии" своеобразный, неподражаемый язык, человеческий, живой, "не нудный, а забавный"³⁵.

Диалогизм структурирует в художественном мире Гомбровича все без остатка. Он детерминирует отношения внутри текста (между героями, героями и повествователем) и за текстом (между автором и повествователем, автором и читателем).

Все строится на игре взаимных отражений. Герои всегда находятся под взаимным прессом, под властью чужого сознания и отчаянно защищаются, пытаются избавиться от навязываемой формы, маски, "рожи". Мотив единоборства, схватки, свалки – не высокого спора, а комического, карикатурного перетягивания каната, не кто кого убедит, а кто кого осилит, одолеет – как очень характерный для творчества Гомбровича отмечают многие его исследователи (кульминационные моменты "Фердыдурке", финал "Транс-Атлантика"). Маска, однако, оказывается вечной победительницей: с трудом содрав одну, герой тут же оказывается в другой. Парадоксально, но "без маски у человека нет лица"³⁶. Красноречив в этом смысле заключительный, итоговый абзац "Фердыдурке": "...Ибо от рожи некуда бежать, разве что в другую рожу, а от человека можно укрыться только в объятиях другого человека. А от попы вообще не убежать. Гонитесь за мной, если хотите. Я убегаю с рожей в руках"³⁷.

Практически все произведения Гомбровича – это варианты подобного извращенного диалога: между людьми не достигается волнующее единение, зато "достигается" нажим, давление, игра. Гомбрович словно раскрывает буберовское представление о превращении диалога в игру, «когда Ты превращается в То, в третье лицо. Это конец и для Я. В таком случае человек "сворачивается в клубок", не признает другого, а видит в нем лишь некую форму собственного Я»³⁸. Именно в результате такой объективации возникают чудовищные "рожи", "мины", "попы" (последнее, по Гомбровичу, маска ребенка, напыленная на взрослого; *uripić* – в его терминологии – превратить взрослого в попу, в ребенка, инфантилизировать). Для автора "Фердыдурке" характерно такое противозаконное

словоупотребление и словообразование: низкое в значении категориального, придумывание по грамматической модели несуществующих слов. Перверсивное соединение понятий и терминов, своего рода "языковая распушенность", ничем не стесненное, издевательски-вызывающее обращение со словом словно приглашает к диалогу с "настоящей", "серьезной" философией (подобно тому как диалог с "настоящей", "серьезной" литературой стимулирует, например, нестандартное использование прописных букв в "Транс-Атлантике": нет особо значимых слов, например Родина или Любовь в романтической литературе, – значимо каждое слово. Гомбрович предлагает читателю выявить их подлинное значение без авторских подсказок, под свою ответственность наделить их значением).

Поскольку диалог для Гомбровича не столько оспаривание истины, слияние или борьба чувств, сколько экзистенциально необходимый акт коммуникации – просто чтобы быть, – слово творит человека (и событие).

Вспомним Бубера: "...Изначально ошибочно стремление понять феномен межчеловеческого как психический. Правда, когда двое разговаривают друг с другом, чрезвычайно важно то, что происходит в душе каждого из них. (...) Но это лишь скрытый аккомпанемент самой беседы, наполненной значением фонетического события, смысл которого не в одном из партнеров, не в них обоих, а лишь в их живой, совместной игре, в их Между"³⁹. Следовательно, "не речь находится в человеке, а человек пребывает в речи"⁴⁰. Сравним это высказывание со знаменитой репликой из "Венчания": "Не мы говорим слова, а слова говорят нас"⁴¹, – и мы поймем, почему слово в произведениях Гомбровича "событийно". Оно может двигать действие, и напрасно пытаться предугадать, в какой момент оно откажется развиваться согласно собственной логике, а вопреки ей, абсолютно произвольно круто повернет, ведомое словом, как, например, в рассказе "Пир у графини Котлубай" (сборник "Мемуары периода созревания"), где сюжет строится на фонетическом совпадении слов: гостей аристократического салона потчуют капустой (kalafior), и в это же время из дома убегает деревенский мальчишка по фамилии Капуста (Kalafior), или в "Транс-Атлантике", где сюжет разрешается взрывом смеха, выраженном словом "бух", или "бессловесностью": молчит, лишь изредка откликается на происходящее героиня драмы "Ивонна, принцесса Бургундская" (1938) – проблема не в том, что в ее окружении никто никого не слышит, а в том, что никто без никого не существует, т.е. не в экзистенциальном одиночестве, а в экзистенции как таковой.

Релятивный, неустойчивый мир в произведениях Гомбровича не "суммирует"; не приводит к единству и позиция повествователя. Он все время меняет точку зрения, раздает компрометирующие или опровергающие друг друга не альтернативные, а параллельные оценки одних и тех же событий. Словом, действует принцип: возможны варианты. Классический пример в этом смысле представляет повествователь "Транс-Атлантика", отдающий предпочтение то Отчизне, то Сынчизне (высокий патриотизм, общественное служение и низменные инстинкты), вечно колеблющийся. Вот образец его речи: "Я не настолько глуп, чтобы в

Наше Время что-то думать или не думать. Ну уж коли ты здесь остался, немедленно топай в Посольство или не топай. Зарегистрируйся там или не регистрируйся, потому что если ты регистрируешься или не регистрируешься, навлечешь на себя или не навлечешь большие неприятности"⁴². Ясно, что читатель не может быть единомышленником (или противником) такого повествователя: вслед за ним он шарахался бы из стороны в сторону, то и дело отказываясь от своих суждений. Читатель Гомбровича не должен полагаться на повествователя, даже если тот изо всех сил старается войти к нему в доверие (как в автоматическом романе "Фердыдурке").

В произведениях Гомбровича стараются "перекричать" друг друга и разные стили, например барочное повествование и бульварная проза ("Транс-Атлантик"). Писатель нарочито сталкивает их в одном произведении.

Гомбрович то вступает в основательный спор с философами ("Дневник"), то просто поддразнивает тени великих многочисленными аллюзиями ("Фердыдурке").

Вызывающе авангардный во всем: от "чистого абсурда" заголовков до неожиданных финалов, – писатель ведет своеобразный поединок и с литературной традицией, то демонстрируя связь с ней, то весьма решительно ее игнорируя.

Но, пожалуй, наиболее диалогичны его произведения в жанровом смысле: легко угадываются базисные схемы шекспировской трагедии ("Венчание", "Ивонна"), детектива ("Одержимые"), польской шляхетской гавенды ("Транс-Атлантик"). Лиши эти произведения пародического измерения, не заметь связи с "оригиналом", не соотнеси их с фоновыми текстами культуры (и не только с самими текстами, но и с их жизнью в культуре, восприятием, традиционным толкованием, местом в истории литературы и в национальном сознании) – и перед нами предстанет совершенно другое произведение. Оно утратит глубину, покажется легковесным и в то же время малопонятным, нередко просто кичем.

Гомбрович множеством способов стимулирует активность читателя, домогается от него участия в диалогической процедуре. И здесь мы приближаемся к центральному пункту той диалогической системы отношений, в которой существует всякое произведение Гомбровича. Этот пункт – встреча автора и читателя.

В отличие от конвенциональной литературы в диалоге, предлагаемом Гомбровичем, автор не имеет особых привилегий. Во всяком случае, компетенция читателя здесь значительно выше, чем обычно. Тексты Гомбровича как бы повернуты к читателю, рассчитаны на активную воспринимающую деятельность. Более того, его произведения лишь в связи с читателем обретают собственную идентичность – Я нет без Ты не только "внутри" произведения, но и в реальной его жизни. Оно создается для Ты, склонного к взаимодействию. Оно отличается социотропизмом значений, которые генерирует читатель"⁴³.

Произведения Гомбровича – продукт нескованного художественного мышления, "хулиганского" с точки зрения степенной традиционной (точнее, традиционалистской) литературы. Они свободно организованны,

странны, незавершенны с точки зрения житейской логики. Они "ждут ответа". Один читатель, познакомившись с ними, останется в недоумении, другой разгневется на сыгранную с ним злую шутку, но третий подхватит диалог-игру, игру творческую, глубоко личностную, несводимую к некоему общему знаменателю читательского восприятия.

Таким образом, в произведениях Гомбровича читателю заранее отводится место в художественной структуре. Читатель – категория культуры – оказывается и категорией поэтики.

Диалогическая предустановленность делает творчество Гомбровича бесстрашно противоречащим самому себе, открытым для контакта, готовым внять неповторимому голосу Другого, обогатить себя чужим опытом и чужой точкой зрения и испытать радость отношения, т.е. не посягать на свободу Другого, а это значит и самому быть суверенным, сознающим свое Я – свободным.

И сам писатель, исповедующий и проповедующий диалогизм, предстает в своем творчестве как "живой лик человеческой свободы"⁴⁴. Так назвал Гомбровича его аргентинский друг Алехандро Руссович, давший ему в свое время почитать книгу Мартина Бубера "Проблема человека".

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Бубер М. Проблема человека // Лабиринты одиночества. М., 1989. С. 93–94.

² В свое время в русском переводе выходили труды Бубера "Еврейское искусство" (1902) и "Обновление еврейства" (1919). Уже после того как была написана эта статья, вышел в свет фрагмент работы Бубера "Проблема человека", ее заключительный раздел "Перспективы" (см.: Лабиринты одиночества. С. 88–97).

³ Gombrowicz W. Dzieła. Kraków, 1988. Т. 8. С. 160.

⁴ Buber M. Falszywi prorocy // Znak. 1980. № 7. С. 834.

⁵ См., например: Gombrowicz W. Dzieła. Т. 7. С. 34–35; Gombrowicz R. Gombrowicz w Argentynie: Świadectwa i dokumenty. 1939–1963. P., 1987. С. 18, 19, 49, 109; Tango Gombrowicz. Zebrał, przełożył, wstępem opatrzył R. Kalicki. Kraków; Wrocław, 1984. С. 184.

⁶ См., например: Tango Gombrowicz. S. 184. Интересная деталь: Гомбрович обращался к Буберу за поддержкой, полагая, что авторитет философа может способствовать изданию его произведений в Европе. Гомбрович долгие годы жил на отшибе, в добровольном изгнании. Его книги не публиковались, не переводились – он бедствовал. Бубер, высоко отозвавшись о творчестве автора "Венчания" ("чрезвычайно смелый, почти головоломный эксперимент"), откликнулся на просьбу Гомбровича и прислал ему рекомендацию, которую позволил использовать по своему усмотрению. Она написана по-польски и звучит весьма забавно: "Польский писатель Витольд Гомбрович – прекрасный автор, обладающий сильным, мужественным, неукротимым талантом, без промахов и без запинки. Его следует переводить. Мартин Бубер" (Письмо от 30.I.1955 г.).

⁷ Buber M. Społeczne i międzyludzkie // Znak. 1980. № 7. С. 865.

⁸ Бубер М. Я и Ты. Иерусалим, 1978. С. 156–157.

⁹ Gombrowicz W. Dzieła. Т. 8. С. 248.

¹⁰ Лабиринты одиночества. С. 89.

¹¹ Gombrowicz W. Dzieła. Т. 7. С. 72.

¹² Ibid. С. 34–35.

¹³ Ibid. С. 35.

¹⁴ Tango Gombrowicz. С. 76.

¹⁵ Gombrowicz W. Dzieła. Т. 7. С. 85.

¹⁶ Gombrowicz W. Dzieła. Т. 3. С. 128.

- ¹⁷Gombrowicz W. *Dzieła*. T. 7. S. 72.
- ¹⁸Ibid. S. 303.
- ¹⁹Gombrowicz W. *Varia*. W-wa, 1989. Cz. 3. S. 530.
- ²⁰Roux D. *de*. *Rozmowy z Gombrowiczem*. P., 1969. S. 58.
- ²¹Ibid. S. 60–61.
- ²²Gombrowicz W. *Dzieła*. T. 8. S. 9.
- ²³«Мне казалось, я подозревал, что Фредерик (...) также "молится" – и я даже был уверен (...) что он не притворяется, а действительно "молится" – в том смысле, что старается обмануть не только других, но и себя (...) Его молитва была всего лишь ширмой, прикрывающей огромное пространство его немолитвы... то есть это был акт извергающий, "эксцентрический", который выводил из храма вовне, в безграничное пространство полного неверия» (Gombrowicz W. *Dzieła*. T. 4. S. 16).
- ²⁴Gombrowicz W. *Dzieła*. T. 7. S. 148.
- ²⁵Мартин (Мордехай) Бубер родился в Вене, детство провел во Львове у своего деда Шломо Бубера, известного знатока иудейской раввинистической литературы. Бубер считал себя польским евреем, знал польский язык.
- ²⁶Tango Gombrowicz. S. 65.
- ²⁷Gombrowicz W. *Dzieła*. T. 7. S. 113–114.
- ²⁸Tango Gombrowicz. S. 96.
- ²⁹Roux D. *de*. *Op. cit.* S. 61.
- ³⁰Gombrowicz W. *Dzieła*. T. 8. S. 29.
- ³¹Ibid. S. 64.
- ³²См., например: *Jarzębski J.* *Gra w Gombrowicza*. W-wa, 1982; *Łapiński Z.* *ja Ferdydurke*. Lublin, 1985.
- ³³Tango Gombrowicz. S. 248.
- ³⁴Gombrowicz W. *Dzieła*. T. 8. S. 13.
- ³⁵Gombrowicz W. *Dzieła*. T. 7. S. 147.
- ³⁶Ibid. S. 60.
- ³⁷Gombrowicz W. *Dzieła*. T. 2. S. 254.
- ³⁸Tarnowski J. *Martin Buber – nauczyciel dialogu* // *Znak*. 1980. № 7. S. 868.
- ³⁹Buber M. *Spoleczne i międzyludzkie*. S. 865–866.
- ⁴⁰Бубер М. *Я и Ты*. С. 167.
- ⁴¹Gombrowicz W. *Dzieła*. T. 6. S. 163.
- ⁴²Gombrowicz W. *Dzieła*. T. 3. S. 14.
- ⁴³Zaleski K. *Wokół recepcji Gombrowicza* // *W kręgu literatury Polski Ludowej*. Kraków, 1975. S. 192–193.
- ⁴⁴Tango Gombrowicz. S. 121.

О СТИХОТВОРЕНИИ КАВАФИСА "ДОМ С САДОМ"

Т.В. Цивьян

Хранящееся в архиве Кавафиса, это стихотворение было впервые опубликовано в 1968 г.¹: четырнадцать строк, написанных чернилами на листке линованной бумаги; варианты и добавления внесены карандашом. Насколько нам известно, оно не служило предметом специального анализа – впрочем, нельзя исключать, что соответствующая литература просто отсутствует в наших библиотеках. И все же много оснований предполагать, что оно осталось на периферии внимания исследователей, и тому есть причины. Вот это стихотворение:

ΣΠΙΤΙ ΜΕ ΚΗΠΟΝ

- 1 Ἦθελα νᾶχω ἓνα σπίτι ἐξοχικό
μ' ἓναν πολὺ μεγάλο κήπο – ὄχι τόσο
γὰ τὰ λουλούδια, γὰ τὰ δένδρα, καὶ τὲς πρασινάδες
(βέβαια νὰ βρισκονται κι αὐτὰ εἰν' εὐμορφότατα)
- 5 ἀλλὰ γὰ νᾶχω ζῶα. Ἄ νᾶχω ζῶα!
Τουλάχιστον ἑπτὰ γάτες – ἡ δὺς κατάμαυρες,
καὶ δὺς σάν χιόνι κάτασπρες, γὰ τὴν ἀντίθεσι.
Ἐναν σπουδαῖο παλαγγάλο, νὰ τὸν ἄγροικῶ
νὰ λέγει πράγματα μ' ἔμφασι καὶ πεποιθήσιν.
- 10 Ἄπο σκυλιά, πιστεύω τρία θὰ μ' ἔφθαναν.
Ἐθ' ἤθελα καὶ δὺς ἄλογα (καλὰ εἶναι τ' ἀλογάκια).
Κ' εἰς ἄπαντος τρία, τέσσαρα ἀπ' τ' ἀξιόλογα
τὰ συμπαθητικὰ ἐκεῖνα ζῶα, τὰ γαϊδούρια,
14 νὰ κάθονται ὀκνά, νὰ χαιροντ' ἡ κεφάλες τῶν.

Февраль 1917

И его подстрочный перевод:

ДОМ С САДОМ

- 1 Хотел бы я иметь загородный дом
с очень большим садом – не таким,
чтобы в нем были цветы, деревья и трава
(конечно, пусть будут и они; они так красивы),
- 5 но чтобы иметь животных. Ах, иметь бы мне животных!
По меньшей мере семь кошек – две совершенно черные
и две совершенно белые как снег, для контраста.
(Одного) умного попугая, чтобы мне слушать,
как он говорит [разные] вещи с жаром и убеждением.
- 10 Что касается собак, думаю, трех мне бы хватило.
Хотелось бы мне и двух лошадей (хороши лошадки).
И, конечно, тройку-четверку тех достойных
и симпатичных животных, осликов,
14 пусть расположатся лениво, пусть радуются их упрямые головы.

Карандашные добавления сводятся к следующим. Вариант названия – Ζῶα ‘Животные’. После 1-й строки – еще две, уточняющие местоположение дома:

Στό τέλ[ος] τοῦ Μωχαρέμβει, πρὸς τὸ Κανάλι
(κοντὰ στήν πόλιν ἕμως, σὲ προάστειο)

– александрийские топонимические реалии, с разъяснением в скобках ‘близко к городу все-таки, в пригороде’. В 12-й строке цифровой вариант: *два-три*, а не *три-четыре* (количество осликов).

Таков воображаемый и немного странный сад Кавафиса; странный потому, что, в общем, он никуда не вписывается: ни в канонические представления поэтических садов-зверинцев, ни в соответствующие литературные жанры, ни, наконец, в поэтический мир самого Кавафиса, теперь, казалось бы, разгаданный и описанный. Но это на первый взгляд: уходящее от явного, от канонов, от клишированного образа самого Кавафиса, это стихотворение, может быть, и есть кавафианское по преимуществу, т.е. прикровенное, отсылающее к глубинному уровню и намеренно уводящее от реалий.

Строя свое исследование кавафианского myth in progress – *Александрии*, – Э.Кили кладет в основу два мифологических образа: Адониса и Протея, следуя в этом за другим великим греческим поэтом, Г. Сеферисом, в его интерпретации мира Кавафиса; бесплодный Адонис и постаревший, исчерпавший себя и больной Протей, который потерял способность к превращениям, – таков его беспощадный приговор². Хотя тема садов Адониса в данном случае как бы лежит на поверхности, здесь она затрагиваться не будет. Протей же может быть больным, усталым и старым, но, пока он носит свое имя, он сохраняет способность к превращениям; утерав ее, он прекращает свое существование. В этом отношении Сеферис был, как нам кажется, излишне категоричен, и Кавафис-Протей оставался верным себе. Возможно, превращения совершались с помощью едва заметных сдвигов и поэтому были не столь заметны, особенно на фоне той зыбкости и неопределенности, которыми пропитана поэтика Кавафиса и которые заставляют читателя искать тщательно скрытые смыслы³.

И стихотворение “Дом с садом”, на первый взгляд такое простое, едва ли не шуточное, при приближении обнаруживает некие странности, каждая из которых и объяснима, и незначительна, и находится где-то на грани обычного, и все это может быть и так и не так (та же кавафианская амбивалентность).

Итак, Кавафис, этот “aristocrat and bohemian with his exclusively urban mentality”⁴, “something of an aristocrat, a connoisseur, an imperfect gentleman”⁵, обращается к сельской идиллии и создает весьма своеобразный пейзаж, как бы построенный на самоотрицании, важнейшей категории в поэтике Кавафиса⁶. Стихотворение названо “Дом с садом”, дом вынесен на первое место, но его по сути дела нет; эпитет *загородный*, его помета, – указание на разъединение с *городом*. Важен не сам дом, а то, что Кавафис переносит место своего обитания за пределы *города*; это уже отмечено, если

помнить о привязанности Кавафиса к своей александрийской квартире на rue Lepsius и его "исключительно городской ментальности" (см. выше). Дом забыт, больше в стихотворении он не появится, но (в карандашном варианте) Кавафис сделает шаг назад, к *городу*, к промежуточности положения этого воображаемого дома: *близко к городу все-таки, в пригороде*. Место определено, и дом уступает место саду, исчезающему в свою очередь, хотя и по-иному. Сад должен быть очень большим, но это не сад в собственном смысле слова: Кавафис уже готов сказать, что в нем не должно быть растений, но как бы спохватывается и делает уступку, конечно, пусть будут и они, и в этом контексте они так красивы звучит как формальная отписка и/или ирония, особенно если вспомнить стихотворение 1903 г. "Искусственные цветы": *Я не хочу настоящих нарциссов – ни лилии мне не нравятся, ни настоящие розы, украшающие обычные сады: Дайте мне искусственные цветы... истинные дары истинного Искусства*.

И в городе, и за городом, дом – не-дом, сад – не-сад; все это строится по известному клише загадок (*ни внутри, ни снаружи, ни в небе, ни на земле* и т.п.), кодирующему особо отмеченные в мифологическом словаре объекты.

Построенные таким образом первые четыре строки являются своего рода вступлением, подготовкой к тому, чтобы высказать "заветное" желание (может быть, тоже с долей иронии) – то, ради чего писалось стихотворение (и что подчеркивается вариантом его названия – "Животные"). Оказывается, речь идет о зверинце, и тогда сразу определяется жанр стихотворения: бестиарий, столь популярный в средневековье и оживший в XX в. в авангардизме, прежде всего у верлибристов, но не только у них. Верлибристский бестиарий, в свою очередь, включается в класс текстов, использующих конструктивный принцип каталога, перечислений и литаний⁷. Прием этот весьма свойствен и поэтической технике Кавафиса, ср. хотя бы описание одежд и украшений александрийских царей в одноименном стихотворении, обстановки комнаты в "Послеполуденном солнце", Антиохии ("Гречанка искони...") и др. Таким образом, один из слоев этого стихотворения – проработка приема каталогизации, перечисления, нанизывания (ср. в греческой традиции такое нанизывание дистихов, например, по алфавиту). Круг чтения Кавафиса может помочь в поисках если не прототипа, то хотя бы контекста, в который вписывается рассматриваемое стихотворение. Во всяком случае, ему, вероятно, были известны "каталогизирующие верлибры" Уитмена и "Бестиарий, или кортеж Орфея" Аполлинера.

Специфика жанра бестиариев, прежде всего, конечно, средневековых, предполагает их амбивалентность, когда каждое животное выступает как символ определенных свойств, отсылающих к человеку. В переводе на современную терминологию это означает, что бестиарии управляют зооморфный код модели мира (ММ). Специфика же кодов ММ состоит в их взаимопереводимости, что в конце концов и обеспечивает полноту описания картины мира; отсюда уже открывается путь к разным ее интерпретациям – от философских осмыслений до шутки⁸. Легко

предположить, что поэзия XX в. не могла пройти мимо такого семиотического по преимуществу источника и обыгрывала его самым прихотливым образом (ср. в русской авангардистской поэзии такие разные воплощения бестиария, как "Зверинец" Хлебникова⁹ и "Зверинец" Пастернака, а также "Зверинец" Мандельштама).

Под углом зрения этого приема новой поэзии стб́ит, как представляется, анализировать и это стихотворение Кавафиса с достаточно своеобразным подбором обитателей его сада-зверинца; см. "в порядке появления" (как пишут в перечислении персонажей пьесы): *кошки, попугай, собаки, лошади, ослы* – все с обстоятельным указанием количества. Последнее определенно указывает на прием: пристрастие Кавафиса к цифровым обозначениям известно, особенно в отношении дат и возраста. см., например: "Об Аммоне, умершем в возрасте двадцати девяти лет в 610 году"; "Сентябрь 1903 года"; "Портрет двадцатитрехлетнего юноши сделанный его другом и ровесником, художником-любителем"; "Двое юношей 23–24 лет" и т.д., ср. также "Четыре стены моей комнаты". Такая числовая проработанность, которая, казалось бы, указывает на особую достоверность, почти избыточную точность, на самом деле именно своей избыточностью уводит от реальности, обращается в свою противоположность: цифры, т.е. количество, для сюжета (реалий) несущественны. Цифры нужны как таковые, как самостоятельное семиотическое средство, создающее с помощью своего кода особый уровень описания.

Счет и пересчет в "Доме с садом" настолько настойчив, что должен привести к мысли: для Кавафиса чуть ли не более важным является количество обитателей его сада – и количество каждого вида, и дистрибуция. Как будто весь этот сад и животные придуманы для того чтобы можно было устроить своего рода "Ziffernspiel". Призрачность точных цифр раскрывается в их чередовании с приблизительными или в ослаблении их значения шифтерами неопределенности:

к о ш к и – (по меньшей мере) с е м ь;

п о п у г а й – о д и н (впрочем, это может быть и неопределенный артикль);

с о б а к и – (думаю, что мне хватило бы) т р и;

л о ш а д и – д в е;

о с л ы – т р и - ч е т ы р е;

7 (кошек) разбиваются на 2 + 2 (черные и белые) и 3 (остальные, впрочем, о них ничего не говорится, так что вычитание производит читатель). Так вводится магическое (и мифологическое) число 7 с соответствующими разбиениями 3 + 4. С семи начинается и семью (3 или 4) кончается. Игра с числами, на уровне реалий случайная, зависящая от авторского каприза или прихотливости его вкусов, оборачивается в итоге законом мифологии чисел¹⁰, что и определяет внутреннюю дистрибуцию. Это особенно очевидно на примере кошек. Их "задумано" 7, и это "самое меньшее"; к кошкам автор, очевидно, имеет особое пристрастие, он хочет, чтобы был контраст черных и белых (2 и 2). К 3-м же остальным он совершенно безразличен, их как бы и не существует. Это равнодушие или рассеянность переводит всю числовую точность в план той же

неопределенности или безразличия к реальности, как и *дом*, которого нет, и *сад*, где растения – лишние.

С другой стороны, обилие цифр в каталогизирующем жанре может вызываться и требованиями самого жанра – так сказать, дублирование перечисления, транспонирование идеи каталога на числовой уровень. Любопытно, что в уже упомянутом "Бестиарии" Аполлинера мы встречаем ту же игру. В стихотворении "Верблюды" указывается (два раза на пять строк) число верблюдов:

LE DROMADAIRE

Avec ses q u a t r e dromadaires
Don Pedro d'Alfaroubeira
Courut le monde et l'admira.
Il fit ce que je voudrais faire
Si j'avais q u a t r e dromadaires.

И эта цифра как бы вызывает к жизни целый числовой каркас, организуемый комментарий к стихотворению: "L'Infant du Portugal, don Pedro d'Alfaroubeira, se mit en route avec d o u z e (разрядка наша. – Т.Ц.) compagnons pour visiter les s e p t parties du monde. Ces voyageurs étaient montés sur q u a t r e dromadaires... Le prince portugais... revint dans son pays au bout de t r o i s ans et q u a t r e mois"¹¹ (цифры "вертятся" вокруг той же семерки: $7 = 3 + 4$; $12 = 3 \times 4$).

Так же растекаются, уходят в песок и другие критерии выбора животных. Для кошек (хотя и только для части из них) важен цвет, точнее, противопоставленность по цвету. Попугай выбирается г о в о р я щ и й, т.е. здесь вводится артикулированный звук, речь, и автор подсмеивается над тем, с каким жаром и убеждением он преподносит свою болтовню. А дальше как бы провал интереса – собаки и лошади. О собаках не сказано ничего, как будто они нужны лишь "для комплекта"; что же касается лошадей, то замечание в скобках *хороши лошадки*, почти повторяет снисходительное *красивы* о растениях, без которых саду не обойтись. Здесь можно вспомнить контрастное по тональности стихотворение Кавафиса о конях Ахилла – божественных животных, так оплакивавших смерть Патрокла, что Зевс, увидев это, стал раскаиваться в том, что их, бессмертных, он отдал слабым и жалким людям, подверженным произволу судьбы –

...над бедою неизбывной смерти
льют слезы благодетства кони эти¹².

Но особая этой, 11-й, строки звуковая организация, отчасти переходящая и в 12-ю строку, свидетельствует и об особой нагрузке, и о переходе к чему-то значимому:

[thathela ke düo aloya (kala ine taloyakia)
kex apandos tria tessera aptaxiolya]

Анаграммированное [aloya] подводит к последним обитателям зверинца, едва ли не главным его героям – *ослам* (осликам): им отведены 3 строки, т.е. больше всего, с отмеченными эпитетами – *достойные* и *симпатичные*, с именованьем Ζῷα 'животные', имеющим у Кавафиса значение

некоей положительной выделенности – ‘благородными животными’ он называет коней Ахилла. Кавафис, который не может обойтись без парадокса, видит особую прелесть ослов как раз в том, что хрестоматийно и фольклорно считается их пороками: лень и упрямство. Получается, что загородный дом, сад, зверинец – все это задумано для того, чтобы “симпатичные животные” могли полностью реализовать эти свои качества и поэтому особенно наслаждаться жизнью. Может быть, этот поворот и есть скрытый смысл стихотворения – уход от рутинных оценок, поиски смысла в том, что кажется бессмысленным с точки зрения убогой повседневности.

Если принимать это стихотворение как некую легкую шутку и попытаться найти ему аналогии в живописи (а почему бы и нет?), то вот один из возможных вариантов. Сад с цветами, деревьями и травой (все-таки!), в котором гуляют черные и белые как снег кошки, болтает попугай, где-то еще бродят собаки и лошади и наслаждаются беззаботной жизнью ослы, вызывает ассоциацию с фантастическими садами Руссо-таможенника – джунгли с полосатой кошкой, превращенной его фантазией в тигра. Эта ассоциация, возможно, вызвана ощущающимся у Кавафиса в этом стихотворении элементом игры и элементом нереальности, в данном случае производным от ‘игры’.

Нереальность же у Кавафиса, в свою очередь, выводится из неопределенности, которая на языковом уровне определяется уже достаточно точно. В данном случае это выбор глагольных наклонений. Из 12 глагольных форм только две стоят в изъявительном наклонении: πῖστεύω ‘думаю’ в 10-й строке употреблено в значении вводного слова (близкого к ‘мне кажется’) и тем самым вносит свою долю неопределенности; εἶναι в синтагме καλὰ εἶναι (12-я строка), т.е. в составном именном сказуемом, имеет ослабленную предикативность. Все остальные глагольные формы – в косвенных наклонениях (Subj., Cond.), с опативным значением, подчеркиваемым и глаголом θέλω ‘хотеть’ – ‘хотел бы’, т.е. с оттенком той же неуверенности в исполнении желания (sc. неопределенности).

Филигранная техника Кавафиса в использовании грамматических ресурсов языка¹³ проявляется здесь в “перетекающем” использовании так называемого балканского конъюнктива, να + Verb. fin., в конструкции с глаголом заменяющего инфинитив, в конструкции с глаголом и γὰρ, вводящего придаточные цели, в независимом употреблении имеющего значение ‘пусть будет’, Hort. (т.е. выражающего желание, надежду и далеко не всегда уверенность в осуществлении, sc. неопределенность). Один и тот же глагол (и почти подряд) Кавафис проводит через все эти конструкции: 1-я строка – Ἦθελα νάχω ἕνα σπῆτι, 5-я строка – ἀλλὰ γὰρ νάχω ζῶα. Ἄ νάχω ζῶα! – т.е. ‘хотел бы иметь’ → ‘но чтобы иметь’ → ‘Ах, иметь бы мне’. В итоге нейтральное значение как бы приглушается, стирается в пользу более яркого ‘пусть’. Эта аура распространяется и на другие употребления να, где это ‘пусть’ также пробивается через грамматическую нейтральность, оставляя при этом возможность разных трактовок, например строки 8–9: ‘[я хотел бы иметь] ‘умного попугая, ч т о б ы слушать, к а к он говорит’ или ‘ч т о б ы его слушать, п у с т ь

он говорит' или, наконец, 'умного попугая, пусть я буду слушать, пусть он говорит'; то же в строках 13–14: 'чтобы расположились' или 'пусть расположатся'. Если учесть еще и обилие характерных для Кавафиса именных конструкций, когда отсутствие глагола создает возможность подстановки разных форм, станет еще более явной общая неопределенность, заключенная в выражении желаний, в выполнимость которых автор вряд ли верит с самого начала.

В определенном смысле этот "план желаний" носит как бы созерцательный характер: перечислив и описав состав своего зверинца, Кавафис от него отстраняется, исчезает вместе с *домом, садом и городом* – Александрией, – столь же реальным (отраженным в топонимах), сколь и вымышленным, "Александрией Кавафиса", определяемой Э. Кили как "sensual city"¹⁴.

Это узнаваемое "растворение", но обычно оно относится у Кавафиса к прошлому, к категории воспоминаний, отодвигаемых так далеко, что они становятся трудноразличимыми, зыбкими. Здесь же эта зыбкость передвигается в будущее, вернее, в *modus irrealis*, и все стихотворение начинает восприниматься как некий порыв (к чему?), как желание оторваться от того, что есть, что привычно и не может быть изменено¹⁵. Нереальность этого порыва и заставляет автора превращать все в игру. Поэтому и сам анализ этого стихотворения ставит много вопросов. Стоит ли искать подтекст в надежде, что он может быть сформулирован более точно? Искать ли по средневековым источникам символику животных, чтобы в итоге составить симболярий этого неканонического зверинца, в котором место ожидаемых оленей и ланей занимают лошади и ослы и куда помещены попугай и кошки, традиционно связываемые с домом, с интерьером¹⁶ (хоть кошка и гуляет сама по себе)? Искать ли биографические обстоятельства, которые объяснили бы это, в общем выпадающее из кавафианского корпуса, стихотворение? Наконец, искать ли его литературные источники *sub specie* интертекстуальности?

Возможно, все это имеет смысл. Есть, однако, иной путь, и он, в применении к особенностям поэтического мира и личности Кавафиса, кажется не только допустимым, но, может быть, и более обоснованным: читать это стихотворение не мудрствуя лукаво, а так, как оно написано, воспринимая его буквально, как некую фантазию автора, как его потребность вырваться из привычного мира и создать некий новый локус. Он как будто вполне достижим: место найдено, состав обитателей более чем реален (ни сирен, ни единорогов), прообраз райского сада просматривается. Но те самые легкие сдвиги, о которых говорилось вначале, – *недом, не-сад*, неопределенность точных чисел, подбор животных (продуманный? случайный?), усиление *modus'a irrealis'a* на языковом уровне – все говорит о его недостижимости, о чем автор знает заранее; потому-то он постоянно дает ощутить несерьезность своего отношения к своим же мечтам. В этом смысле перед нами действительно преходящий сад Адониса и усталый Протей, который добровольно отказывается от превращения, задуманного и "разработанного" им самим.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Καβάφη Κ.Π. 'Ανεκδοτα ποιήματα 1882–1923. Φιλολογική έπιμελεια Γ.Π. Σαββίδη. 'Αθήνα, 1982. Σ. 171.

² Keeley E. Cavafy's Alexandria: Study of a myth in progress. Cambridge (Mass.), 1976. Passim.

³ Цивьян Т.В. Анализ стихотворения К. Кавафиса "На корабле" // Цивьян Т.В. Лингвистические основы балканской модели мира. М., 1990.

⁴ Bien P. Constantine Cavafy. N.Y.; L., 1964. P. 6.

⁵ Enright D. Too many Caesars: The poems of C.P. Cavafy // Enright D. Conspirators and poets: Reviews and essays. Chester Spring, 1966.

⁶ Μερακλής Μ.Γ. Είσαγωγή // Καβάφη Κ.Π. Ποιήματα. 'Αθήνα, 1985. Σ. 28–29.

⁷ Czerny Z. Le vers libre français // Poetics. W-wa, 1961. P. 277.

⁸ Муратова К. Средневековый бестиарий // Средневековый бестиарий. М., 1984; Микушевич В. Карнавал бытия // Там же.

⁹ Nilsson N.Å. Velimir Chlebnikov and his poem Zoo // Avant Garde. 1991. N 5/6.

¹⁰ Топоров В.Н. О числовых моделях в архаичных текстах // Структура текста. М., 1980; Цивьян Т.В. Числа у Кавафиса // Балканские чтения-2: Тезисы симпозиума. М., 1992.

¹¹ Apollinaire G. Alcools suivi de Le Bestiaire. P., 1967. P. 176.

¹² Καваφис Κ. Лирика / Пер. С. Ильинской. М., 1984.

¹³ См. об этом, в частности: "Cavafy was a most deliberate craftsman and poetic technician... he counted syllables, was proud of his ingenuity in rhyming, took great care with punctuation because he considered it vital to a poem's meaning, and used specific vowels to produce desired effects" (Bien P. Op. cit. P. 42–43).

¹⁴ Этой системе посвящен отдельный раздел в его упомянутой выше книге.

¹⁵ Возможно, причина этого не столько стремление к прошлому или будущему, сколько непереносимость настоящего, the unbearable character of present, о чем пишет Бродский (Brodsky J. Pendulum's song // Brodsky J. Less than one. [S.l.:] Penguin Books, 1987. P. 59).

¹⁶ Обратимся снова к аполлинеровскому бестиарию: *Je souhaite dans ma maison: ! ...Un chat passant parmi les livres ...* Продолжая "живописные" аналогии, вспомним хотя бы интерьер в "Le Cortigiane" Карпаччо: не такой же ли это попугай, какого учили мандельштамовские дамы в порочно-длинных платьях?

НА ГРАНИЦЕ ЖИЗНИ И ЛИТЕРАТУРЫ

Н.М. Куренная

Обращение к публицистике – не редкость в творческих биографиях многих писателей, различных по таланту и мировосприятию, принадлежности к той или иной национальной литературе. С развитием в XX в. социологической науки документальная проза получила дополнительные возможности, расширила свои тематические рамки, завоевала новые литературные пространства. Документалистика, благодаря актуальности поднятых проблем и талантливому их отображению, заняла важное место в культуре многих народов, воздействуя на настроение общества, формируя представление о сложностях его развития.

На определенном творческом витке у многих художников возникало стремление к непосредственному общению с современниками, немедленному отклику и осмыслению значительных явлений жизни, их документально-художественному исследованию. Если чисто литературное произведение – плод писательского вымысла и "произвола", не имеющего в виду определенного адресата, то любая публицистическая книга предполагает, с одной стороны, диалог с современником, рассчитана хотя бы на минимальное представление читателя об описываемом явлении, а с другой – адресована будущему. Основной элемент такого произведения – документ, вокруг которого располагаются лирические высказывания повествователя, портретные и пейзажные зарисовки, драматические сцены, являющиеся его полноправными составными частями, "отвечающими" за художественность, позволяющими отнести книги такого рода к литературе.

Проблема обращения писателей к публицистике всегда вызывала разноречивые мнения, особенно много споров возникало вокруг больших художников. Конечно, помня давнюю, еще аристотелевских времен, дефиницию, что "художник – первый политик", можно было бы оставить сомнения в стороне, но многочисленные вопросы о целях и побуждениях писателей – создателей публицистических произведений вновь и вновь встают перед исследователями. Почему авторы этих книг сознательно выбирают документально-художественную форму, тем самым сужая число потенциальных читателей, поскольку очевидно, что такие произведения (в качестве примера можно привести выдающиеся документальные книги русской литературы – "Остров Сахалин" А.П. Чехова и "Архипелаг ГУЛАГ" А.И. Солженицына) адресованы относительно подготовленному, а значит, и не столь уж широкому читательскому кругу. Это "трудные" для чтения книги.

Подобные произведения невозможно рассматривать только как своеобразное исполнение гражданского долга их создателями. В первую очередь раскрытие темы, выбранной ими, требовало именно документальной формы и научной достоверности, так как сугубо художественная форма

развела бы неизбежно читателя и текст на довольно значительное расстояние.

На наш взгляд, рождение таких книг вызвано желанием писателей запечатлеть для истории самые сложные и острые проблемы жизни своих современников, снять с них идеологическую и официально-апологетическую вуаль с помощью документально подтвержденных фактов, не щадя эстетических чувств читателя, нарушая возможную комфортность бытия, будоража совесть.

Ни в одной литературе мира не было столь "массового бегства" писателей в документалистику, как это имело место в Венгрии в межвоенный период. В эти годы возникло течение "народных писателей"¹, участники которого считали одной из своих основных задач создание документально-художественной литературы, изображающей действительность. Под пером "народных писателей" рождался качественно новый жанр – литературная социография, соединившая научную достоверность и объективность социологического очерка с элементами художественного произведения – психологизмом, лиричностью, автобиографическими реминисценциями.

Причины такого своеобразного явления кроются прежде всего в общественно-политической и культурной обстановке того времени. В Венгрии в конце 20-х – начале 30-х годов, характеризующихся экономическим и социальным кризисом, неоднократной сменой правительств, наступает период относительной стабилизации. Во многих областях культуры происходит смена поколений, в литературе появляется целая плеяда молодых талантливых поэтов и писателей, переживших буржуазную и пролетарскую революции и получивших образование в годы всеобщего кризиса, неуверенности и нестабильности. Они начинают искать в обществе здоровые силы, ту опору, с помощью которой можно было бы создать независимую, идущую "особым путем" новую Венгрию.

Молодая интеллигенция поворачивается лицом к венгерскому крестьянству, составляющему в это время большинство населения страны. Увиденное в деревне повергло многих из них в шоковое состояние, действительность оказалась слишком далекой от их наивных представлений о крестьянстве как могучей, здоровой субстанции. Однако часть литераторов, которая сама была плотью от плоти той самой крестьянской Венгрии, объединяется и с помощью документально-художественных произведений пытается привлечь внимание общества к проблемам своих земляков, способствовать изменению их жизни к лучшему. Именно в этом и состояла их основная задача. Не имея достаточного жизненного и художественного опыта, они обращаются в первую очередь к хорошо знакомому и осмысленному материалу – судьбе тех социальных групп, из которых они вышли. Нередко объект их изображения был сужен до рассказа о собственной семье (Д.Ийеш, Й. Дарваш), историю которой они исследуют по вертикали (во времени) и по горизонтали (предельно расширяя круг лиц, принадлежащих к одному семейному клану.)

При анализе творчества "народных писателей" нельзя не отметить, что создание литературных социографий явилось для них одной из первых

ступеней мастерства, той кладовой фактического материала, из которой они черпали на протяжении долгих лет писательского труда.

Документально-художественный стиль изложения, взятый на вооружение "народными писателями", помог многим из них достичь сильного воздействия на читателя благодаря умелому отбору и чередованию фактического материала – архивных данных, газетных публикаций, статистических отчетов, свидетельств очевидцев – с художественным описанием быта, пейзажа, характеров действующих лиц. Порой логика цифр и фактов действовала сильнее, чем художественные обличения.

Со страниц литературных социографий звучал живой авторский голос, поведавший о жизни подлинного, а не вымышленного героя, малоизвестного венгерской литературе. Впервые среда, в которой он существовал, стала объектом изображения. Каждое действующее лицо литературных социографий имело подлинное имя, каждый факт был строго документален. Стремление к правдивому, научно-объективному изображению крестьянской жизни приводило к освобождению от вымышленной фабульности, центром сюжетосложения становились не индивидуальные человеческие судьбы, а прошлое и настоящее целых поселений, что подчеркивалось уже в названиях социографий: "Люди пусты" Д. Ийеша, "Крестьяне Алфельда" П. Вереша, "Уголок бурь" Г. Фейи, "Самое большое венгерское село" Й. Дарваша.

Пропорции художественного и социологического в литературных социографиях были всегда индивидуальны и зависели прежде всего от своеобразия творческой манеры автора, его умения овладеть материалом, расставить необходимые акценты с помощью продуманной композиции. Авторы социографий составляли хронику жизни одной семьи, одного поселка или села из разнообразных фрагментов – от исторических справок до деталей быта, народных поверий и примет, создавая реалистически точное панно, повествующее о становлении и существовании определенного сообщества людей.

В связи с выяснением специфики этого, казалось бы, оригинального венгерского жанра нельзя не отметить семантического родства двух терминов, обозначающих по существу одно и то же явление в разных национальных литературах: в венгерской – это литературная социография, в русской – художественное исследование (автором этого термина является А.И. Солженицын, определивший "Архипелаг ГУЛАГ" как "опыт художественного исследования").

Анализ текстов венгерских документально-художественных произведений, "Архипелага ГУЛАГ", а также "Острова Сахалин" Чехова, что, на наш взгляд, вполне закономерно свидетельствует о типологической близости их творческого метода, определения своих целей и задач. Именно научное исследование, предпринятое художниками, составляет суть и смысл этого жанра.

В венгерском литературоведении социографию 30-х годов нередко называют "оппозиционным жанром"², имея в виду оппозиционное по отношению к существующим общественным порядкам отношение создателей этих произведений. Разоблачительная сущность литературных социографий межвоенного периода очевидна; не случайно задуманная в

середине 30-х годов серия документально-художественных произведений под общим названием "Открытие Венгрии" была запрещена властями после выпуска третьей книги. Но социографии продолжали печататься в небольших издательствах, в журналах левой ориентации.

Обратная связь, реакция на социографии в Венгрии межвоенного периода, была различной – от резкого неприятия до сочувствия и даже потрясения. Критика, за исключением прогрессивной, отказывала им в какой-либо художественности, ставила под сомнение общественную значимость этих книг, считая недостойным обращение талантливых писателей к подобному жанру.

Довольно быстро сформировались два типа литературных социографий: один тяготел к репортажу, воздействуя на читателя умело отобранными и объективно воспроизведенными фактами, главным средством построения таких произведений была техника монтажа разнообразных частей; второй отличался лирическим субъективным началом, сочетающимся со строгой документальностью описываемых событий и лиц. Характер таких книг менее энергичен, а плавное повествование больше напоминает хроники.

Авторы этих произведений не звали к свержению существовавшего строя, не агитировали за иную форму государственности, но документальный материал, приведенный ими, заставлял задумываться над причинами бед и "тихих" трагедий, которые разыгрывались в венгерских селах в среде беднейших слоев – батраков и наемных рабочих.

Авторов социографий отличало глубокое уважение к документальному материалу и умение работать с ним, отбирая наиболее показательные и типичные явления и осуществляя тем самым творческий поиск, без которого невозможно было бы и создание крупных художественных произведений.

Венгерские социографии, созданные в 30-е годы талантливыми писателями Д. Ийешем, Л. Надем, Й. Дарвашем, Г. Фейей и др., до настоящего времени являются и литературным и историческим свидетельством своей эпохи. Вообще литературная социография, как и очерк, постоянно балансирует на грани литературы, социологии, истории; очевиден ее "пограничный" характер. Интересно в этой связи письмо А.П. Чехова к А.С. Суворину, в котором он считал своей заслугой то, что его "Сахалин" долго будет жить как "литературный источник"³.

Один из участников течения "народных писателей", Й. Дарваш, так определял свою задачу при написании литературных социографий: "Меня интересовали не только лежащие на поверхности факты и впечатления, а в первую очередь то, что стоит за ними и в конечном счете определяет все общественные проявления: совокупность социальных отношений в деревне"⁴.

Еще одна особенность литературных социографий заключается в том, что они по существу не имеют традиционного финала, поскольку неисчерпаем жизненный материал, составляющий их основу. Авторы документально-художественных произведений всегда первооткрыватели, за которыми могут пойти другие исследователи, оттолкнувшись от собранного и систематизированного ими фактического материала. В. Шклов-

ский определил очерк как оценку жизни; к этой характеристике можно добавить, что очерк, как и литературная социография, – констатация состояния жизни на определенном историческом витке.

В формировании венгерской литературной социографии четко прослеживаются два периода. Первый охватывает межвоенные годы, второй начался в середине 50-х годов и с разной степенью плодотворности длится до настоящего времени. О социографиях 30–40-х годов уже говорилось выше. Но имеет смысл отметить еще одну "чисто венгерскую черту" документально-художественных произведений, созданных "народными писателями" в те годы. Они сознательно ограничивали круг своих интересов одной генеральной темой – жизнью и судьбой венгерских крестьян. Такая локальность тематически, с одной стороны, повышала степень интенсивности и глубину изображения предмета, с другой же – в определенной мере вела к обеднению писательского мировоззрения⁵. (Естественно, это утверждение относится не ко всем авторам социографий.) Подобная односторонность значительно суживала их читательский круг, приводила к заслуженной критике "народных писателей".

История течения после окончания второй мировой войны не получила значительного продолжения, но национальные традиции создания художественных социографий продолжали жить в венгерской литературе, обогащаясь новыми возможностями, тенденциями и темами. Существенное развитие этот жанр получил вновь в начале 60-х годов, отчасти по той же причине, что и в начале 30-х: в литературу пришло новое поколение писателей, ищущих близкие им темы, героев, жанры. Литературные социографии, создаваемые ими, по сравнению с аналогичными произведениями межвоенного периода, качественно иные. Во-первых, из-за сознательного отказа их авторов от исключительного исследования крестьянских проблем, хотя и эта тема продолжает жить во многих современных документально-художественных книгах. Во-вторых, за прошедшие годы изменился социальный портрет венгерского общества, что с неизбежностью привело к возникновению новых, ранее не существовавших проблем. Одной из основных задач литературных социографий нового периода становится в первую очередь тщательное исследование жизни рабочих – шахтеров, ткачей, такелажников, нефтяников, железнодорожников. Но цель и у нового поколения создателей литературных социографий, и у их предшественников одна – обратить внимание читателей на самые острые и трудноразрешимые проблемы венгерского общества, более того – с определенной научной достоверностью спрогнозировать его будущее "горячие точки". В этом смысле литературная социография сохраняет свой "оппозиционный характер" по отношению к существующим общественным порядкам.

Разумеется, эти произведения не дают готовых рецептов переустройства и совершенствования условий жизни различных слоев общества, коэффициент их полезного действия состоит прежде всего в нахождении, определении и авторском анализе наиболее актуальных и сложных явлений венгерского социума.

В конце 60-х годов в крупнейшем издательстве страны возобновилась публикация серии "Открытие Венгрии", что свидетельствовало о важ-

ности и значимости для национальной культуры литературных социографий. (До настоящего времени вышло более 50 томов, авторами которых стали не только писатели и журналисты, но и ученые – историки, этнографы, социологи.)

Естественно, не каждая социография становилась событием современной литературной жизни, но такие из них, как "Стоячая вода" А. Вега, многие документальные книги Д. Молдовы, "История: взгляд снизу" Ш. Ласло-Бенчика, по праву относятся к значительным художественным произведениям 60–70-х годов благодаря талантливо осуществленному синтезу двух основных слагаемых – точности художественных средств и продуманному отбору документального материала, соблюдению их пропорций.

Открыть знакомые, но не познанные явления повседневности, угадать их влияние на все общество, изобразить интересно и художественно ярко – в этом секрет успеха у широкой читающей публики лучших венгерских социографий.

Как и в 30-е годы, средства, которые выбирают их создатели, достаточно разнообразны и индивидуальны. Нередко авторы обращаются к истории, стремясь найти там не только объяснение глобальных причин того или иного явления, но и душевного склада людей определенной местности, привлекая на помощь этнографию, новейшие статистические материалы. Существует и еще один способ глубокого погружения в проблему, к которому прибегают писатели: на время они становятся одними из тех, кому посвящены их исследования. Профессиональные знания создателей литературных социографий порой настолько обширны, что позволяют им делать неожиданные, но документально обоснованные и объективно верные выводы, становящиеся достоянием современной науки.

Жанр литературной социографии находится в постоянном движении, меняя свои формы и художественные средства, увеличивая спектр поднимаемых проблем, расширяя круг авторов. Неизменными остаются только цели ее создателей: исследовать прошлое и настоящее, прогнозировать будущее общества, широко привлекая для этого документы и факты. Неоценима и роль этих произведений как литературно-документальных свидетельств определенных исторических периодов.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ A magyar irodalom története. VI. Vp., 1969. 646. old.

² Иллеш Л. Возрождение жанра // Иностран. лит. 1975. № 4. С. 181.

³ Милюгин Л., Гитович И. Чехов. М., 1983. С. 322.

⁴ Darvas J. A legnagyobb magyar falu... Vp., 1969. 8. old.

⁵ Дарваш Й. От старого "Открытия Венгрии" до нового // Пути художественного прогресса: Литературно-художественная критика в ВНР. М., 1978.

ИКОНА В ТВОРЧЕСТВЕ К. МАЛЕВИЧА

О.Ю. Тарасов

"Черный квадрат в белом окладе – это не простая шутка, не простой вызов, не случайный маленький эпизодик..."

А. Бенуа

Последняя футуристическая выставка картин 0,10 (ноль-десять) состоялась в декабре 1915 г. в петроградском "Художественном бюро" на Марсовом поле и вошла в историю искусства рождением на ней супрематизма. Малевич показал на выставке 49 беспредметных картин, в том числе и знаменитый "Черный супрематический квадрат", который уже традиционно определяется как "знак ничто", "знак космической смерти", "конец и начало", "абсолютная первооснова формы и цвета" и т.д. В историографии ХХ в. о "Черном квадрате" сказано, наверное, все, что может его как-то объяснить или описать. И все же его "бесконечность" дает если не беспредельное, то, во всяком случае, очень глубокое историко-культурное поле, где одним из наиболее важных окажется вопрос о силе разрушения культуры в России после 1917 г. В чем заключались причины столь мощного крушения традиции? Как могло произойти, что веками накопленный опыт не нашел достаточно эффективных средств защиты против насилия над культурой? Почему разрушение происходило так быстро? И хотя все это вопросы поистине онтологического порядка и касаются целого русского культуры, а их решение (и даже постановка) не тема отдельной небольшой статьи, однако в них упирается такая, казалось бы, частная проблема, как направленность "философии" "Черного квадрата" и идеологии супрематизма, их вызов иконе. Именно икону (как опыт, традицию, "старую" культуру) супрематизм Малевича поставил своей целью преодолеть и заменить. "За мною течение в поисках нового человека новых путей", – заявлял Малевич в письме 1916 г. к Бенуа, отправляясь на поиски "нового человека" со своей новой иконой – "Черным квадратом". "У меня одна голая, без рамы (как карман) икона моего времени"¹. В силу "авантюрно" запутанной историей клубка причин и следствий онтология советского авангарда столкнулась с осой и по-своему уникальной онтологией русской православной иконы. Не случайно, что только после 1917 г., когда советский авангард приступил к прямой реализации своих концепций в истории (призванных "рационально" изменить человека и общество), Малевич подвел под супрематизм более разработанную "философскую" базу в духе антирелигии. "Уже икона не может быть тем смыслом, целью и средством которой была раньше, – обращался он к массам в 1921 г., – она отошла в музей, где может еще спастись под новым смыслом не религиозного понятия, а искусства; но по мере нашего углубления в новый творческий смысл, она потеряет и это значение, в нее ничто нельзя вложить, ибо она будет бездушным манекеном прошлой духовной и утилитарной жизни"².

Сближение в период "боевого десятилетия" (1907–1917) авангарда и иконы в пространстве русской культуры и наступление авангарда были

частью сложнейших процессов, породивших взрывоопасные эклектические соединения. Они фиксировали одновременно агрессивни-нигилистические импульсы сознания авангарда и высвободившиеся архаические энергии сознания масс. Но было бы некоторым упрощением считать, что "авангард виноват во всем", что он все-таки победил и создал в Советской России ту новую реальность, которую затем "сфотографировал" сталинский соцреализм. В рождении этой реальности (сталинизма) сыграли свою роль не только многочисленные "истоки", берущие начало в отдаленном прошлом русской истории, но, видимо, и катастрофическое и "сверхсуммативное" соединение разновременных структур сознания. Именно последнее определило многоступенчатый срыв сталинской ментальности в архаику³. Структуры сознания советского авангарда были всего лишь компонентами этой сложнейшей конфигурации. Правда, компонентами весьма существенными и несущими историческую ответственность наряду с другими.

Нам хотелось бы только наметить те общие свойства сознания европейского и русского авангарда, которые могут казаться вполне безобидными и даже конструктивными, но лишь до определенной границы – до границы срыва в архаику мышления, которая затем накладывается на реальную историю.

ГРАНИЦА СРЫВА

Когда говорят об особенностях супрематизма и русского авангарда 10–20-х годов в целом, справедливо подчеркивают их радикализм и необыкновенную динамику по сравнению с авангардом западным. Однако при рассмотрении причин этого явления историко-культурное поле зачастую сжимается до верхнего, "событийного" исторического ряда. Прямо противоположный и по-своему интересный подход предложил Б. Гройс, увидевший "неслыханный" динамизм русского авангарда и его "шанс для экспансии и успеха" в исторической отсталости России, "в близости русской жизни к архаическому, доисторическому, дотрадиционному или даже внеисторическому"⁴. Однако, затрагивая очень важную проблему – проблему архаики мышления авангарда, автор решил ее, на наш взгляд, несколько односторонне: он увидел эту архаику только лишь в "русскости". Фактически отождествляя тип русского интеллигента и художника-авангардиста и выделяя в этом типе "западное сознание" и "русское подсознание", Гройс подчеркивает отсутствие "сдерживающих моментов" именно в том, что русский авангардист обращался к архаике собственного мышления, т.е. к "русскому" подсознанию, в то время как западный художник вынужден был брать знаки этой архаики извне, "из других экзотических культур и, естественно, не мог себя чувствовать при этом вполне уверенно: зазор между собственным подсознанием и его символизациями неизбежно сохранялся и не мог не действовать парализующе"⁵. Сразу отметим: если замечания автора о "переинтерпретации" русской иконы и опоре на нее русского авангарда в стремлении отделить себя от Запада имеют основания, то экскурс в национальную психологию далеко не убеждает. История знает немало примеров, когда другие, западные,

нации в аналогичной с русской историей ситуациях начинали вести себя совсем "по-русски" со всеми вытекающими из архаики поведения последствиями. Архаика сознания западного авангарда (в частности, итальянского футуризма и неопластицизма) здесь не исключение, а подтверждение. Вопрос же о том, почему у этой архаики не оказалось "исторических шансов" на реализацию, — это совсем другой и специальный вопрос.

Для исследуемого нами круга проблем важно не "русское" подсознание русского интеллигента (каковым Малевич, на наш взгляд, не был по существу) и не некая близость русского народа к элементарному, архаическому, а своеобразное соответствие общих структур сознания авангарда с целью исторических катаклизмов русской культуры.

Если идти к "радикализму" и "динамизму" Малевича от "чужого", выделяя "общее", то этим "общим" с западным авангардом окажется граница срыва в архаику мышления: заявления Малевича ничуть не "архаичнее" и не радикальнее заявлений Мондриана или Маринетти. "Свое" же как глубина этого срыва выявляется в принципе только на онтологическом уровне.

В самом первом приближении граница срыва может быть понята как граница гносеологии и онтологии. Но в строгом смысле срыв в архаику происходит как сознательный акт уже на гносеологическом уровне, и связан он здесь с главной проблемой поэтики авангарда — проблемой прошлого, которая и делает эту поэтику "археологичной". В своем поиске знаков наиболее существенных смыслов редуцированное авангардистское сознание движется по временным слоям культурной памяти с целенаправленностью и любопытством археолога. Однако если профессиональный археолог занят реконструкцией культуры, ее связей и синтеза, то поиски авангардистского сознания напоминают скорее опыт любительской, "занимательной" археологии, своего рода страсти начинающего антиквара. Картина связей и последовательностей им отвергается как нечто абсолютно излишнее на фоне стремления откопать как можно больше разного древнего, "архаического", интересного, любопытного — всего того, что может привлечь, занять, удивить и т.д. Другими словами, авангардистское сознание рекомбинирует опыт традиционных культур, и в этой рекомбинации его интересует не синтез, а простая сумма, складывающаяся из цитат — знаков культурной памяти. Цитаты эти перепутаны и извлечены из предварительно разрушенных культурных слоев. Заметим, что "маньяристское" и "барочное" цитирование, противопоставление-столкновение в зеркале "лгущих" и "истинных" подобию, каталогизация знаков, объединенных как бы случайно, но на самом деле концептуально, — важнейшие формулы авангардистского текстопостроения, а следовательно, и сознания. Они легко прочитываются, например, в одном из рассуждений К. Малевича о сути вещей: "Человек определил существование вещей заранее для него непонятных, несуществующих и хочет исследовать их, взять любую из вещей определенных человеком и попробовать ее исследовать и мы увидим, что она сразу под напором исследующего орудия распадается на множество составных вещей вполне самостоятельных, и исследование докажет, что вещи не существовало, существовала только сумма вещей..."⁶.

В своем "археологическом" устремлении к прошлому авангард был не оригинален: в "близкой истории оно питалось идеями нового искусства рубежа веков, и в частности символизма. "Новизна современного искусства, – писал Андрей Белый, – лишь в подавляющем количестве всего прошлого, разом всплывшего перед нами; мы переживаем ныне в искусстве все века и все нации; прошлая жизнь пронесется мимо нас. Это потому, что стоим мы перед великим будущим"⁷. Авангард только задумал довести поиск прошлого "до предела"; он захотел работать в архаической стилистике сознания, на глубинах самих его эстетических предрасположенностей, на зыбкой границе сознания и подсознания. Целенаправленный порыв в архаику, в "парадоксальные" сферы человеческой ментальности удачно иллюстрируется известной строфой хлебниковского "Ладомира":

Туда, туда, где Изагаги
Читала "Моногатори" Перуну
И Эрот сел на колени Шангти,
И седой хохол на лысой голове
Бога походит на снег,
Где Амур целует Маа – Эму,
Где Юнона с Цинтекуатлем
Смотрят Корреджио...

На уровне гносеологии такого рода поиск уже методически мог снимать любые ограничения и предполагал все: как высокомерие скептического незнания, так и высокомерие всеведения. Но главное – этот метод как прорыв в архаику таил опасность мощного пафоса рекомбинации-разрушения, "холод" которого ничего не щадил. На границе перехода с уровня гипотезы на уровень реальности архаика мышления могла быть рационализирована и направлена на разрушение произвольно отбираемых объектов, включая не только культуру, но и самого человека. То есть на уровне онтологии такой тип сознания легко мог оказаться "вне реальности", и не случайно, например, в 1919 г. идеи Маринетти показались чересчур "радикальными" и "архаическими" даже Муссолини, проводившему в то время политику заигрывания с монархией и церковью⁸.

Положение "усугублялось" игровым элементом поэтики авангарда, мотивом игры и смеха как важнейшими структурообразующими линиями авангардистского сознания. Здесь граница срыва могла выступать как граница смешного и серьезного.

То, что к сфере игры принадлежала большая часть авангардистских способов текстопостроения (маскировка и кодировка смысла, построение эпатажирующей фразы, использование алогизмов и ритмические повторы), в доказательстве не нуждается. В режиме редуцированного сознания оказывалось "все возможно": безмерное преувеличение, смешение пропорций, нелепость и абсурд, наконец, сколь угодно одностороннее выстраивание прихотливых вариантов. Возбуждению – неотъемлемому свойству игры – Малевич придавал космический смысл и видел его в основе жизни. "Возбуждение и мысль, – писал он, – считаю главнейшими основами жизни общежития человека... Возбуждение – космическое пламя живет беспредметным и только в черепе мысли охлаждает свое

состояние в реальных представлениях своей неизмеримости, и мысль, как известная степень действия возбуждения раскаленная его пламенем, движется все дальше и дальше внедряясь в бесконечное, творя по за собою миры вселенной"⁹.

Желание первым достичь границы и ее пересечь – естественное желание спортивного духа игры и состязания. Как и в любых формах последнего, в авангарде существует система правил, связанная с заданием и пересечением заветной черты. Если задание соотносится с принципиальным вызовом, обетом или обещанием, то достижение и пересечение границы – с открытием д р у г о г о и опережением соперника на последнем этапе борьбы. В этом смысле кубизм Малевича – это еще (или уже) не авангард: это просто разгадывание уже разгаданных загадок Брака и Пикассо. Авангард настоящий – супрематизм – появился на свет как д р у г о е слово, которое не обязательно должно было оказаться н о в ы м; известная поговорка "все новое – хорошо забытое старое" вполне адекватна археологическому аспекту авангарда. Но по правилам игры слово обязано быть другим по сравнению с предыдущим. В отличие от иконы, где раскрытие "подлинной реальности" осуществляется как раскрытие Бога, именно Этого, в авангардистском сверхобъекте происходило раскрытие и н о й реальности. Поэтому если иконописный канон как выражение коллективного религиозного опыта может лишь изменяться и разрушаться в зависимости от соотношения "мирского" и "сакрального" в культуре (но не "открываться", поскольку Бог един), то авангардистский канон каждый раз должен открываться заново.

Не будем сейчас вслед за Хейзингой рассматривать всю культуру как игру и отыскивать элементы состязания в религиозном опыте и иконе. Нельзя только не отметить, что игра и сопутствующие ей состязание, возбуждение, наконец, смех допустимы в традиционной православной культуре лишь до определенной черты. Иконописец мог "играть" только на нюансах формы (канонической схемы), т.е. до некоторой границы видимого и невидимого, о которой писал П. Флоренский. Но за этой границей, где наступало пространство абсолютной свободы, смеха быть не могло: он оказывался излишним в области принципиально серьезного, которое выводилось из формулы "Христос никогда не смеялся". В замечании С. Аверинцева: "смех" – это не свобода, а освобождение"¹⁰, – кроется очень важный момент для понимания границы срыва. Вся опасность незаметного перехода грани смешного и серьезного во многом вытекала из отождествления авангардом смеха и свободы: спортивное представлялось тотальным, оно увлекало и со свойственным ему смелым порывом перейти границу бесконечно отодвигало предел; в итоге не ощущалось, что нарушена заповедная зона – сфера сакрального и человеческая судьба.

Ортега-и-Гассет писал о дегуманизации нового искусства, отметив в нем культ спортивного, но понял этот культ, надо заметить, только как оздоровительную силу. Всю неустойчивость и опасность границы прорыва к "абсолютной свободе" на онтологическом уровне он не заметил.

МИФОЛОГИЗМ И ЭЛИТАРНОСТЬ МЫШЛЕНИЯ

Граница срыва усложняется и обретает большее наполнение, когда речь заходит о мифологизме, который сочетается в авангарде с элитарностью мышления. Хотя сам авангард мыслит себя вне элиты и "над" культурой (его "занимательный" археологический поиск предполагает, что он берет "все, что плохо лежит"), он отслеживает и вбирает не только "архетипические" знаки, но и принадлежащие элитарной культуре идеологические установки, отработанные или еще "длящиеся" в культуре мыслительные ходы, отдельные идеи. Заметим, что сознание авангарда не просто их впитывает, отражает или цитирует, но у т р и р у е т и о г о л я е т.

Так, заострение критики устоявшихся ценностей морали, религии, культуры столкнули авангард с понятием, которое благодаря Шопенгауэру и Ницше сделалось ключевым для духовной истории XX в., с понятием "нигилизм". Известно, что учение о спасении и этика Шопенгауэра должны были занять "опустевшее место веры". Они стали первым примером распространившейся впоследствии атеистической "религиозности". Суть мира, по Шопенгауэру, не есть рассудок, логос, идея, абсолютный дух или трансцендентальный субъект, но порыв, стремление, жизнь, воля. За всем не стоит никакого Бога, но только бессельный и бесосновный порыв к жизни. Впервые оспаривая убеждение в рациональности мировой основы, которое господствовало со времен древних греков, Шопенгауэр делал вывод о бессмысленности и ничтожности мира. Поэтому последнее слово его главного труда – "Мир как воля и представление" – это Ничто.

У Ницше "тоска по Ничто", "вера в полную обесцененность", "бессмысленность" получают крайнюю форму атеистического нигилизма, которая означает убеждение в никчемности, внутренней противоречивости и бессмысленности действительности. «В "Человеческом, слишком человеческом", – пишет Г. Кюнг, – внезапно возникает вопрос: "нельзя ли перевернуть в с е ценности". А в "Веселой науке" "безумец" пророчествует: последствие смерти Бога – "блуждание в бесконечном Ничто". С этих пор нигилизм становится великим "вопросительным знаком" Ницше, печать которого ложится на всем. Сквозь все привычное, обманчиво представляющееся столь прочным, чем дальше, тем отчетливее проступает Ничто»¹¹.

"Ничто" как вопрос, заданный Ницше реальности, полностью обесценивал мир, который вдруг оказался "небожествен, неморален, "бесчеловечен"¹². Догмат веры стал излишним, а сам человек обесценился, потому что "смерть Бога" мог вынести только сверхчеловек. "Не продвинулись ли мы, именно как смеющиеся, лишь на шаг дальше в презрении к человеку?" – начинал свой вопрос Ницше и заканчивал его подозрением в ложности и абсурдности всего: «...беспощадное, основательное, из самих низов идущее подозрение относительно нас самих, которое все больше, все хуже овладевает нами, европейцами, и с легкостью могло бы поставить грядущие поколения перед страшным или-или: "отбросьте или свои почитания, или самих себя!" Последнее было бы нигилизмом; но не было ли и первое – нигилизмом? Вот наш вопросительный знак»¹³.

Может быть, и не без основания черпал сомнения Ницше в своем времени – времени "отчаявшегося прогресса", о котором писал: "Наше время производит впечатление промежуточного состояния; старые миропонимания, старые культуры отчасти еще живы, новые еще не прочны и непривычны, а потому лишены законченности и последовательности. Кажется, будто все становится хаотическим, старое погибает, новое никуда не годится и становится все бессильнее"¹⁴. И совсем "по-авангардистски" звучали его слова: "Мы шатаемся, но не следует робеть из-за этого и жертвовать новыми приобретениями. Кроме того, мы не можем вернуться к старому, мы уже сожгли наши корабли; остается только быть храбрым, что бы из этого ни вышло"¹⁵.

Пророчества Ницше сбывались, видение им самой сути событий поражает до сих пор: «Величайшее из новых событий – что "Бог умер" и что вера в христианского Бога стала чем-то не заслуживающим доверия – начинает уже бросать на Европу свои первые тени»¹⁶. К началу XX в. тени Ницше окончательно закрывают собой историческую реальность, искажают ее и убеждают индивида в ее бессмысленности и ложности. То, что в европейской культуре нового времени подготавливалось так давно и многообразно, вышло на свет в авангарде. Воля к власти, дионисийство, сверхчеловек – эти темы были развиты и утрированы в дальнейших поисках возможных "заменителей" Бога. Усваивая нигилистическую линию и глядя в глаза Ничто, авангард решился на изменение "ложного, бессмысленного" мира, инъецируя свои собственные объекты "подлинной реальности", которые мыслились "иконами": через них гносеология должна была перетекать в онтологию.

"Подъем к чистой форме", осмысление картины как объекта "подлинной реальности" одинаково были близки всем новым направлениям – кубизму, футуризму, орфизму, супрематизму, неопластицизму¹⁷. Если говорить о приоритетах, то французский кубизм первым сформулировал, что картина – это самостоятельный организм, который заключает в себе "raison d'être". "Пусть картина не будет простым подражанием, – писали А. Глез и М. Метценже, – пусть она открыто заявит о своем существовании"¹⁸.

Во французском кубизме произошел колоссальный творческий прорыв. Он сделал первый, а потому самый тяжелый и энергоемкий шаг на пути к "подлинной реальности", абсолютной свободе и разрушению "ложного" мира. "Все аналитически разлагается и расчленяется, – писал о кубизме Бердяев. – Таким аналитическим расчленением хочет художник добраться до скелета вещей, до твердых форм, скрытых за размягченными покровами. Материальные покровы мира начали разлагаться и стали искать твердых субстанций, скрытых за этим размягчением"¹⁹. Французский кубизм окончательно диагностировал разрушение тех ценностей, на которых держалось неизменно-статическое, иерархически упорядоченное и антропоцентрическое устройство мира. Облик бытия, лишившись своих основных определений и черт, стал разрушаться. Это означало, что категории "цели", "смысла", "бытия", с помощью которых миру приписывалась некая ценность, сначала были поставлены под сомнение – в кубизме, а в абстрактном искусстве (неопластицизм,

супрематизм, орфизм и т.д.) – отброшены окончательно: мир предстал обесцененным.

В своем стремлении "добраться до скелета вещей" сознание авангарда попадало в платоновский "Филеб". Картины Малевича и Мондриана напоминали платоновские геометрические первоидеи. Однако нельзя не иметь в виду и то, что это подсознательное схватывание платоновских первоидей очень сильно было окрашено сознательным новоевропейским нигилизмом. Идеалы и ценности человека – истина, справедливость, мораль, религия – не существуют сами по себе. Они представляют собой продукты человеческих намерений и ума. Поскольку же человек помещает их в вещи и таким образом сам создает себе ценности и идеалы в соответствии со своими жизненными потребностями, то вполне возможно их заменить, создать другие ценности "подлинной реальности", так как появилась потребность изменить мир и жизнь.

Наряду с атеистическим нигилизмом в авангарде обнаружились и такие черты элитарного мышления, как механистический рационализм и самоуверенный профетизм. И в этом плане сравнение, например, идеологии авангарда с идеями Просвещения не кажется бесполезным. Именно к идеям Просвещения и еще ддящимся в начале XX в. инерциям сознания отсылало механистическое восприятие общества французским кубизмом и итальянским футуризмом, т.е. к тем самым логикам сознания, с помощью которых еще в XVIII в. осмысливалась картина мира и общества как нечто машиноподобное, что может быть разобрано на составляющие, разъединено, частично взято, частично отброшено.

В этой системе "железобетонная" лексика авангарда, его индустриально-технологические метафоры и "механические" формы полотен и объектов вылепливали жутковатый образ эстетической и социальной мегамшины, сама возможность исторической реализации которой могла только утратить. Утрированность и оголенность его логик в соединении с нигилистическими установками видна во многих высказываниях итальянских и русских футуристов. Маринетти в знаменитом манифесте 1909 г. писал: "... Гонимый автомобиль со своим кузовом, украшенным громадными трубами со взрывчатым дыханием... рычащий автомобиль, как будто бегущий по картечи, прекраснее Самофракийской Победы. Мы хотим воспеть человека, держащего маховик, идеальная ось которого проходит сквозь землю... Мы хотим прославить войну – единственную гигиену мира... Мы хотим разрушить музеи, библиотеки, сражаться с морализмом, феминизмом и всеми низостями, оппортунистическими и утилитарными"²⁰. Эти уже ставшие хрестоматийными фразы не менее известны, чем слова Малевича: "При исследовании обнаружил, что в супрематизме лежит идея новой машины, т.е. нового бесколесного беспаробензинного двигателя организма"²¹. Во что превращался человек в подобного типа рассуждениях, несложно догадаться. Его судьба и страдания волновали итальянских футуристов "не более, чем скорбь электроламп"²², а для Малевича все его "богатства" становились "общими", поскольку личность, по его словам, "едина целого организма. Она освобождается от багажа, ибо творческое ее изобретение становится общей деталью мировой машины"²³.

Нельзя здесь не заметить и прямых переключек с нищезанятием. "Задача состоит в том, – писал Ницше, – чтобы сделать человека полезным, приблизив его, насколько это возможно, к безошибочно работающей машине: для этой цели его следует наделять достоинствами машины (он должен научиться рассматривать те состояния, в которых он используется как машина, как обладающие высшей ценностью, а для этого требуется, чтобы прочие состояния представлялись ему, по мере возможности, опасными и отвратительными)"²⁴.

От элитарного мышления авангард взял и крайнюю самоуверенность, столь характерную для тех же просветителей, научившихся мыслить "ясными как солнце" истинами и разделивших мир на части: ту, которая "просвещается", и ту, которая "просвещает". "Подъем к чистой форме" оказывался нужен порой исключительно в целях "окормления" бессмысленного мира. И если это учесть, то сравнение ортеговского самоуничтожения авангарда с юродством покажется несколько смелым²⁵. Религиозно-психологический феномен юродства помимо всего прочего исключал, во-первых, мотив насилия, во-вторых, смех. Юродство – самоуничтожение и жизнь во Христе и спасение мира через такую жизнь. В профетизме же авангарда и его "косноязычии" намного больше земного и свойственного человеку именно Нового времени; за игрой в самоуничтожение проглядывает индивидуализм, естественное желание славы, наконец, "герметический идеал" и взгляд на мир как на поле для эксперимента. Все это авангард отлавливал для себя в общих умонастроениях нового времени, в тех идеалах, где, по замечанию Э. Гарэна, "воля, труд, действия производят и разрушают форму, творят и творятся, свободно движутся в бесконечность возможностей, в открытость без границ. Ведь человеку, который действует, как раз соответствует мир как неисчерпаемая возможность..."²⁶.

Здесь мы подошли, пожалуй, к самой важной точке границы срыва, в которой намеченная нами интеллектуальная линия соприкасается с феноменом человеческого сознания, который Э. Фромм назвал "бегством от свободы". В этой точке "архаическое" и "до-культурное" сложно сплавлялись с ультрасовременными для того времени идеями и установками; здесь нигилизм, мистифицируемое рациональное и профетизм сражались с мифологизмом.

Казалось, возврата к иудейско-христианскому пониманию истории как связной, осмысленной и целенаправленной быть уже не могло. Поэтому авангард предложил альтернативу – возврат к мифу, к древнейшему мифу человечества. Выступая в различных оформлениях, этот возврат в наиболее разработанных социально-эстетических утопиях (какими являлись супрематизм Малевича и неопластицизм Мондриана) получил, на наш взгляд, форму "бегства", "срыва" в миф, поскольку в мифе наиболее активно по сравнению с другими формами обосновывалась идея об окончательном преодолении мифологизма, т.е. рождался новый мир. Если вспомнить "Диалектику мифа" А.Ф. Лосева, то, по сути дела, у авангардистов речь шла о преодолении диалектического необходимой категории сознания и бытия вообще, т.е. мифа, что на практике не только было делом безнадежным, но и опасным. История показала, что такого рода

попытки искоренения мифологизма чреватые наиболее тяжелыми формами мифотворчества.

Создавая свой особый мир сакральных формул как способов интерпретации реальности, супрематизм и неопластицизм ворвались в глубинные слои сознательного и бессознательного, в которых аккумулируются ценности родовой и коллективной жизни. К этим слоям всегда апеллировали вожди и пророки, поскольку в них отыскивали рычаги контролируемости мира и уверенности в себе. Но этот кажущийся прорыв к "абсолютной свободе", по сути дела, оказывался срывом в новый миф и "бегством от свободы". За границей срыва обнаруживалось не только свойственное мифологической ментальности чувство превосходства, но, что крайне важно, принципиальная з а к р ы т о с т ь сознания. А отсюда и свойственные любой чрезмерно мифологизированной ментальности агрессивность и разрушительность. Эти свойства усиливались (при одновременной принципиальной о т к р ы т о с т и авангарда всему) сознательным нигилизмом, профетизмом и т.п., поскольку именно в этих формах они рационализировались. В приложении к реальности такого рода концепции автоматически могли обнаруживать все черты авторитарной философии, о которой Фромм писал: "По своей сути авторитарная философия является нигилистической и релятивистской, несмотря на видимость ее активности, несмотря на то, что она часто и рьяно заявляет о своей полной победе над релятивизмом. Вырастая на крайнем отчаянии, на полнейшем отсутствии веры, эта философия ведет к нигилизму и отрицанию жизни"²⁷.

РУССКИЙ АСПЕКТ

Известно, что русский авангард, разрабатывая и открывая свои собственные концепции, тем не менее многое заимствовал из авангарда западного. Постепенного движения и эволюции в нем не было: этапы, на прохождение которых на Западе требовались десятилетия, в России сливались часто в творчестве одного художника. Этот динамизм облегчал проходимость границы срыва. Тем более что он усиливался в период "боевого десятилетия" (1907–1917) чрезмерно возбужденным состоянием русской культуры, выведившим на поверхность внутренние импульсы, ее пространство отличалось особым динамизмом, пересечением-размыванием и парадоксальным сближением границ. В таком уплотненном историко-культурном поле чуткому сознанию авангарда "схватывать" и "отражать" знаки культурной памяти было легко и удобно.

Другими словами, отмеченные выше "общие" ("чужие") особенности структуры сознания авангарда попали в России в своего рода р е з о - н а н с с рядом глубинных логик как "верхней" (высокой), так и "нижней" (низовой) культуры. Так, предрасположенность верхних слоев последней к прямому отражению "чужого" языка усилили принципиальную авангардистскую установку на цитату. Тяга же этих слоев к эклектике еще больше "расковывала" суммативность авангардистского мышления. Неославянофильство и русский мессианизм усилили авангардистский

профетизм и утопизм. Наконец, общая предрасположенность русской народной культуры к символизации и сакрализации парадоксально отразилась в усвоении авангардом художественного языка иконы, в его **нацеленности** на овладение сакральной сферой.

Чтобы увидеть **опасность** этой нацеленности, необходимо показать, что речь шла не просто об "архаической" стилизации "в духе" иконы. В этом пункте начиналось неосторожное вторжение в ту область сакрального русской народной культуры, в которой сосредоточивались ее глубинные переплетения историко-культурной ткани. За тем, что лежало на поверхности, не сразу увидели и поняли структуры народной ментальности, которые соотносились с уникальной онтологией народной иконы.

Тот факт, что икона играла особую роль в системе русского благочестия, уже подчеркивался²⁸. В нашем случае важно отметить, что средневековая формула *translatio imperii*, легшая в основу концепции "Москва – Третий Рим", одновременно инициировала и утверждение представлений о мире Руси как "большой иконе", существующем под знаком особой харизмы, мире, пространство которого должно было быть пронизано святостью "всеприсутствующего" образа Христа. В логиках копирования византийской модели Московская Русь осмысляла себя не иначе, как единственным государственным держателем главного православного символа – иконы. Вспомним русскую народную пословицу: "Небо – нетленная риза Господня. Мир – нетленная риза", представляющую собой переработанный текст псалма: "Ты одеваешься светом как ризою; простираешь небеса как шатер" (Пс. 103. 2)²⁹. Ее укорененность в народном сознании видится не только обусловленной особенностями христианского мировоззрения. Восприятие мира как иконы, образа Божия мира, онтология которого укоренена в "работе" Святого Духа, действительно одна из важнейших черт христианской картины мира. Отсюда мир как "нетленная риза" понимается как емкая метафора, передающая, с одной стороны, восприятие мира как упорядоченного Богом космоса, чего-то "благого", с другой – мира как подобия первообраза, которое, будучи иконой, не тождественно Богу, а тождественно лишь его "тени", "ризе". Такое восприятие мира любопытно соединилось в старом русском сознании с возможностью и необходимостью **строить** мир как икону, с учетом убежденности в способности активного воздействия сакрального символа на мир и стяжании особой харизмы через насыщение пространства сакральными образами. Появление мыслительной конструкции Руси – "большой иконы" – подразумевало, во-первых, временной или исторический модус; старец Филофей говорил о вечности существования Московского царства и тем самым в эсхатологическом аспекте сближал настоящее и грядущее; во-вторых, пространственный модус: "небесное" и "земное" не противопоставлялись, а сближались. Как в семиотическом, так и в реальном плане эти модусы все время могли сопрягаться в единой символической системе. Более того, один план мог порой незаметно переходить в другой

и обратно, поскольку, по замечанию Ю.М. Лотмана, "граница, отделяющая замкнутый мир семиозиса от внесемиотической реальности, пронизаема"³⁰.

Внимательнее присмотримся к фактам наличия огромного количества икон на Руси, необыкновенной динамике массового иконного дела по сравнению с остальным восточноправославным миром, к возвышению и сакрализации русского иконописца. Любая икона строится так, что все в ней изображаемое показывается в своей онтологии, "бытийственной" сущности. Мир реальностей в иконе деформирован особым перспективным планом, который абсолютно все подчиняет законам сакрального в ее пространственно-временном квадрате – "зеркале". Но ведь когда человек в буквальном смысле окружает себя иконами, может получиться тот же эффект: реальный мир вокруг него "деформируется", сакрализуется как человек, так и сам мир. Заметим, что "принципиальная схематизация", которую получает русская культура со времен Стоглава и о которой писал не только Г. Флоровский, предполагала помимо всего прочего и эстетизацию мира образами. В своем вопросе Стоглавому собору (гл. 5, вопрос 3) царь подчеркнул, что об иконах "великое попечение достоин имети". И в соборном ответе икона была поставлена на первое место в иосифлянкой системе благочестия: "Да во царствующем же граде Москве и по всем градам по царскому совету митрополиту и архиепископом и епископом бречи о многоразличных церковных чинех, п а ч е ж е (разрядка наша. – *О.Т.*) о святых иконах..."³¹. Появление к середине XVII в. уникального пядничного ряда в иконостасе Благовещенского собора Московского Кремля, уменьшение с XVI в. размера боковых полей икон, предполагавшее их постановку встык, в ряд (т.е. стали ставить сразу множество икон), наконец, удивительно частое изображение на русских иконах самих икон, а также святых с иконами в руках или молитвенно предстоящих перед ними – все это говорило о формировании особой русской онтологии иконы³². Распространенность же "икон в иконах" вплоть до начала XX в. свидетельствовала об устойчивости особенностей религиозного опыта, особой привязанности русского народного благочестия к визуальному коду святости. Вот лишь некоторые примеры: в молитвенном предстоянии перед иконой Спасителя неизменно изображался св. Тихон Калужский; на коленях перед иконой Богородицы писали св. Дорофея Югского; в молении перед богородичным образом представлен на иконах XIX – начала XX в. св. Пафнутий Боровский. На часто встречающихся небольших иконках преподобный Никодим Кожезерский держит перед собой икону Богородицы. Соборное празднование всем русским святым было установлено в XVI в., и на иконе начала XX в. все они изображены в молении перед общерусской святыней – иконой Владимирской Богородицы. Повсюду принятое название Русской земли как "дома Богородицы", огромное количество празднуемых по литургическому календарю ее икон и повсеместное посвящение ее имени храмов говорит не только об особом положении "богородичной темы" в русском православии, но и о все той же укорененности иконы в быту русского человека.

Русский раскол воспринимается в этом аспекте значительно усилившим роль иконы в народной икономии спасения в силу "идеологизации" ее сакральных и неизменно амбивалентных символов, а также наделения их в староверческой среде "ореолом мученичества". Новообрядческая символика для одних становится знаком верности православию, но для огромной массы русского народа – знаком отступления от веры. Эта ситуация наглядно иллюстрируется староверческими иконами-картинками XVIII – начала XX в. со сравнительным изображением символов нового и старого обряда, за которыми скрывалось целое мироощущение³³. В каждой из двух симметрично разделенных частей такой картинки мы видим противопоставленные изображения троеперстия и двуеперстия, старого архиерейского и нового имянословного благословения, восьмиконечного и четырехконечного напрестольного креста, старого и нового (с "провисшим" телом Христа) Распятия с соответствующими надписаниями – "ІС ХС" и "ІИС ХС", атрибуты литургии и т.д.

Сравнительная икона задумывается мастером-старовером как зеркало, идея которого еще в эпоху барокко значительно трансформирует категорию подобия: барочное зеркало может принимать на себя не только истинные подобия, но и подобия обманные – все "тенеподобия". Если Псевдо-Дионисий Ареопагит, уподобляя иерархическую систему мира системе зеркал, говорил о "незамутненных зеркалах", то в ситуации русского раскола огромное значение приобретает развитие идеи зеркал "ложных", не способных передавать и отражать божественный свет. Мир как "большая икона" предстает, таким образом, расколотым: убежденная в его "безблагодатности" усиливает для староверческого (в частности, беспоповщинского) сознания значение спасительной благодати "старой" иконы; все же остальные иконы воспринимаются мистически бесплотными. Наконец, официальные гонения на староверов, конфискации и уничтожения их икон вели к усложнению в русском сознании графики "невинной жертвы". В многочисленных беспоповщинских вопросниках об иконах можно найти параллели страданий Христа и моленного образа. Так, староверов постоянно интересовал вопрос: возможны ли в "безблагодатном" мире империи чудотворения от икон, которые явились еще до патриарха Никона и находятся в новообрядческой церкви "в целостности", т.е. непереписанными? И свой ответ автор вопросника XIX в. строит на отождествлении "безблагодатности" мира Рима Третьего – Руси со всем остальным христианским миром, включавшим Первый и Второй Рим. Как в том, так и в другом – "благочестивое христианское жительство разорится и благодать от святых икон отвращается". Автору точно неизвестно, происходят ли чудеса от икон для "превращенных" (т.е. неверных) в Риме, Царьграде, Иерусалиме и на Руси, но ему ясно одно: если чудотворные иконы где-либо и "обитают", то это Сам Христос на них "нечестивых попускает", подобно тому как Он допустил свои страдания и позволил "распинателям касаться руганием своея плоти и плевати на пречистое лице свое"³⁴.

Представляется очень важным, что русская икона была "открыта" "высокой" русской культурой на рубеже XIX–XX вв. на самом подъеме

историософской саморефлексии. Создание Комитета попечительства о русской иконописи в 1901 г. во главе с Николаем II помимо всего должно было помочь преодолеть опасный для империи раскол в почитании образа, а также возродить в духе Стоглава государственное покровительство народному иконному делу. Оно способствовало актуализации значения благодатной силы иконы, что объединяло нацию на основах православия и "укрепленной" народной религиозной жизни³⁵.

На этом фоне и особенно после выставки в Москве древнерусской живописи 1913 г., приуроченной к 300-летию дома Романовых, тема иконы становится расхожей, привлекающей к себе как тех, кто постоянно о ней размышлял, так и тех, кто еще вчера ничего о ней не знал. Икона как моленный образ, икона как антиквариат, икона как художественная система, икона как философия ("умозрение в красках"), наконец, икона как национальный опыт и традиция входят в культурное сознание того времени.

Слово "икона" стало "модным". Одних эта "мода", может быть, заставляла видеть иконы в тех артефактах, которые иконами не являлись, других – еще больше углубиться в серьезные изыскания, третьих – молиться, четвертых, пораженных богатством старообрядческих коллекций, – начать собирать их, пятых – отвергнуть икону или ее преодолеть, заменить. Иными словами, в многослойной ментальности русского общества икона могла быть "воспринята", "изучена", "сохранена", "использована", "отвергнута", "преодолена". В данном случае интересны линии "восприятия", "использования" и "преодоления" в их проекции на общий эклектичный и плотный рисунок русской культуры на рубеже веков.

Примером разного рода "восприятий" может быть видение икон "демонического характера" в кубистических работах Пикассо С. Булгаковым. Лики на картинах Пикассо, писал он в 1914 г., "живут, представляя собой нечто вроде чудотворных икон демонического характера, у них струится мистическая сила; если долго смотреть на них, испытывается род мистического головокружения"³⁶. Восприятие французского кубизма русским авангардом было иным. Но в нем также несложно увидеть нечто от восприятия иконы. Когда Е. Трубецкой связывал в одной из своих статей (1917) увеличение национальных элементов в иконописи с ростом национального самосознания³⁷, ему, наверное, было ни к чему, что русские кубофутуристы с осторожностью иконописцев вносят "свои", национальные элементы (самовар у Малевича, Лентулова и Кончаловского, поднос – у Поповой) в строго соблюдаемую французскую иконографию. Икону в "белом окладе" в "Черном супрематическом квадрате" увидел и А. Бенуа, хотя его восприятие, скорее, фиксировало намерение другого, "чужого" для него сознания³⁸.

В русском модерне и символизме графически четко прочерчена линия "использования" языка иконы. В статье "Чему учат иконы?" М. Волошин писал: "... древнее искусство встало во всей полноте и яркости перед нашими глазами. Оно кажется сейчас так ярко, так современно, дает столько ясных и непосредственных ответов на современные задачи живописи, что не только разрешает, но и требует подойти к нему не археологически, а эстетически, непосредственно"³⁹.

Русский авангард со свойственными ему крайностями подошел к иконе не только "непосредственно". В его сознании линии "восприятия", "использования" и "преодоления" вполне могли пересекаться⁴⁰. Поэтому в проекции на культурологическую дихотомию "Россия и Запад", придававшую русской культуре известный оттенок "национального своеобразия", который порой чрезмерно навязчиво переводил эстетические проблемы в область историософии⁴¹, придавал игровым элементам излишне завышенный серьезный характер, икона оказалась русскому авангарду не только "открытием" всех достижений французского кубизма, но и тем "последним словом", использование и преодоление которого могло оказаться решающим в состязании с Западом.

Легкий переход авангардом (в отличие от модерна) границы смешного и серьезного в "переинтерпретации" иконы был сразу замечен. Обвиняя в этом Наталью Гончарову, Я.А. Тугендхольд не без основания писал, что "русская иконопись (даже кустарная) полна самого нежного лиризма и умиленной красоты. Сатанинский смех гораздо характернее для дуалистического искусства романского и готического". Тут же было подчеркнуто и чересчур прямое отражение западных идей, которые не согласовались с "востоколюбием". О выставке Н. Гончаровой: "... эта живописная апология промышленности (логически последовательная для апологета индустриализма и империализма Маринетти) есть славословие тому самому Западу, который, по мнению Гончаровой, обречен на гниение"⁴².

Известно, что Малевич увлекся русской иконой под влиянием Гончаровой и Ларионова. Как и для многих других, икона для него была в тот период "своеобразной" художественной системой⁴³. Впоследствии он писал: "Знакомство с иконописным искусством убедило меня в том, что дело не в изучении анатомии и перспективы, что дело не в том, чтобы была передана натура в своей правде, но дело в чувствовании искусства и художественного реализма. Другими словами сказать, я видел, что действительность или тема есть то, что нужно перевоплотить в идеальную форму выходящей из глубин эстетики"⁴⁴.

Явилось ли для Малевича общее состояние взволнованности открытием русской иконы одним из тех стимулов, который оказался решающим в создании супрематизма, толкнул ли его этот стимул к "перевоплощению" действительности в "идеальную форму" – это можно только предполагать, учитывая место иконы в ментальности того времени и специфику авангардистского сознания, способного "воспринимать" (отражать), "использовать" (рекомбинировать), "преодолевать" (заменять). Но то, что после 1917 г. Малевич построил свою "философию" "Черного квадрата" на преодолении именно иконы, свидетельствует о том, что икона, ставшая "открытием" русской культуры начала века, бесследно не исчезла.

Революция 1917 г. привела в соприкосновение идеологию русского авангарда и историческую практику. Эта идеология получила продолжение в сложно прогнозируемом эклектическом сращивании идейных и

духовных движений. В размытых структурах соседство иконы и авангарда казалось не менее "естественным", чем соседство революционной идеологии с религиозной философией, а рационализированного прогрессизма – с мистикой.

Чрезвычайно сильное возмущение истории высвободило архаические пласты массового сознания, опасно "подмыло" границы сакральной сферы и ее основы. Вероятность регресса к докультурным, начальным, однозначно утрированным вариантам мифа возросла. Выдвинувшаяся на первый план воля к решительному историческому действию привела к эскалации революционного разрушения и насилия, к экспансии маргинальных слоев общества, вынесшей русский авангард в "центральные" сферы. Его "победу" победой своих идей посчитал Маринетти. Замечая, что "каждая нация имела или все еще имеет свои собственные обветшалые формы, требующие ниспровержения", он с небольшим преувеличением говорил: "Я с удовольствием узнал, что русские футуристы все являются большевиками и что футуризм стал официальным русским искусством"⁴⁵.

Но то, что у Маринетти могло быть побочным эффектом экзальтированного сознания, оказалось далеко за чертой смешного в приложении к реальности. Опасным было повторение Малевичем ницшеанских максим без сколько-нибудь альтернативного их осмысления (эта опасность подразумевалась всегда), но, "принятые на вооружение", они уже получали трагическое звучание в его пронзительных откровениях: "... Отныне нет права у личности, ибо право общее, а сама личность не что иное, как осколок слитного существа, и все осколки со всеми особенностями должны слиться в единый, ибо произошли от единого"⁴⁶.

Нацеленные на "природоестественное преобразование" знаки "супрематии" призваны были сделать жизнь искусством, теперь они должны были "эстетизировать" мир. В витебский период (1919–1923) создается художественная партия Малевича – УНОВИС (Утвердители нового искусства), "Новое искусство уже организуется не под флагом эстетов-вкусовым, – напишет он в 1921 г., – а переходит в партийную организацию; УНОВИС уже партия..."⁴⁷. Идеи "партии" стали завоевывать старые русские города – Саратов, Пермь, Екатеринбург, Самару. Супрематизм стал использоваться как новый орнамент на старых зданиях и предметах, его композиции украсили революционные юбилейные и агитационные мероприятия, вывески магазинов, продовольственные карточки, трамваи. Создание "нового утилитарного мира вещей" – супрематической архитектуры, посуды, одежды и т.д. – шло под лозунгом: "Ниспровержение старого мира искусств да будет вычерчено на ваших ладонях. Носите черный квадрат как знак мировой экономики" ("Черный квадрат" как знак УНОВИСА нашивался на рукава его членов)⁴⁸.

"Нехватка смысла", "вакуум смысла" превращаются в политический фактор, потребовавший подведения под "Черный квадрат" более разработанной "философии". Она предстает как простая сумма идей, в которой рационализируется агрессивная разрушительность. Необычайно резкое

пересечение границы срыва сделало свободными архаические структуры сознания авангарда в их крайней примитивности и направило их в поиске врага – "старой формы". "Никакая форма старого, – писал Малевич, – не может существовать, ибо революционное совершенство безостановочно несет существо свое дальше и дальше через наши сознания, расширяя, углубляя пространство путями энергичного экономического соображения. Если же мы оставляем форму старую – то служим контрреволюционному совершенству"⁴⁹.

Очищение от "старого" происходило по формуле: "Мы входим в новый рай, чтобы создать новый образ свой, сбросив личину подобия старого божества"⁵⁰. То, что авангард открыл для себя икону раньше, в новых условиях оказалось поставлено на службу ее разрушения. Причем отмеченные выше линии "использования" и "преодоления" иконы теперь, за границей срыва, утрируются со всеми эффектами чрезмерно идеологизированного и мифологизированного сознания. Художественный язык иконы и лубка широко используется в революционном агитационном искусстве.

Особенно показательны в этом плане агитационные плакаты-лубки В. Лебедева "Крестьянин, ты получил землю..." (около 1920 г.), а также А. Куликова "Черт не шутит, когда Бог спит" (1917)⁵¹. В первом использована композиция житийной иконы, во втором – тех двухчастных староверческих икон-картинок, о которых мы писали выше. Применяя барочную формулу зеркала с его "истинными" и "ложными" подобиями, столь знакомую массовому сознанию, А. Куликов противопоставлял два мира: один – "старый" и "безблагодатный", в котором над всем "шутит" черт; другой – коммунистический рай, освященный Самим Саваофом. Перед нами как бы новая "идеологизация" народной иконы, в которой сакральные символы и вероятность их амбивалентности оказались пригодными для утверждения новых объектов веры. С осторожностью можно допустить, что особая и сложная онтология русской иконы могла своеобразно отозваться на этом утверждении.

Для Малевича в икону "ничто нельзя вложить", так как она является "бездушным манекеном прошлой духовной и утилитарной жизни". Поэтому он обрушивается и на тех, кто, подобно В. Лебедеву и А. Куликову, перекодирует ее смысл: "Икона спасается на чердаке черепа староваторов, которые теперь хотят выдать ее замуж современности, придав ее в приданое серебряно-золотые одежды, сшитые полами. В одежде нового смысла и смысла не религиозного (ибо жених стал вне религий) она уже стала новым смыслом. Но действительно не так... это ложь, никогда церковное здание не будет иметь другого смысла, пока форма его сохраняется, даже если бы в нем была бы устроена лавка кооператива. Мы видим, что религия уже отмирает по той же причине нового смысла"⁵².

В режиме чрезвычайного перенапряжения сознание Малевича ставит задачу преодолеть любую икону. Но тогда – тяжелый срыв в пустоту, в нищезанское Ничто, горизонт смысла исчезает. Уже нет никакого смысла даже в той новой реальности и утопии, которую должны строить знаки "супрематии", поскольку "все одинаково": путь

церкви к трансцендентному Богу и путь технического прогресса к коммунистическому раю на земле ничем не отличаются. "Как в глубоком и внешнем смысле тоже одинаково, – пишет Малевич, – обрядность, святое отношение, поклонение, вера, надежда в будущее. Как церковь имеет своих вождей, изображателей совершенных религиозных систем, так и фабричный техникум своих, первый чтит и почитает своих, второй своих. Также стены обоих увешаны ликами или портретами, также по достоинству и рангу как в первом и втором существуют мученики или герои, также имена их заносятся в святцы. Таким образом разницы нет..."⁵³.

Если горизонт смысла исчез, то больше нет никаких высших ценностей, никаких связующих норм, никаких надежных ориентиров и никакой абсолютной истины. Всякое сущее и бытие в целом объявляется ничтожным, лишенным (как и для Ницше) ценности, ни к чему не пригодным, собственно, оно есть Ничто. "Ничто больше не нуждается в Боге, как и Бог в нем"⁵⁴, – заявляет Малевич и пытается рационализировать свою позицию. "Ничто" нельзя ни исследовать, ни изучить, ибо оно "ничто", но в этом "ничто" явилось "что" – человек, но так как "что" ничего не может познать, то тем самым "что" становится "ничто". Существует ли тогда человек, или существует Бог как "ничто", как беспредметность? И не будет ли одна действительность того, что все то, "что" появляется в пространстве нашего представления, есть только "ничто"⁵⁵.

Вся эта нигилистическая логика заканчивается отрицанием любых форм жизни и Бога: "Итак в конечном итоге все человеческие смыслы ведущие к смыслу Богу увенчаются несмыслием, отсюда Бог – не смысл, а несмысл. Его несмыслие и нужно видеть в абсолюте, конечном пределе, как беспредметное. Достижение конечного – достижение беспредметного"⁵⁶.

Подобная архитектура мышления, в стилистике которой обращает на себя внимание простая суммативность супрематических "чистых" форм, заключавших все те черты авторитарной философии, на которые указывал Э. Фромм, зеркально отражалась в политической демагогии новых идеологов. В этой стилистике строилась на д человекам другая реальность, формировалось новое сознание масс. В ней происходило "природоестественное преобразование" человека. При этом абсолютно не учитывалось, что культурные построения разрушаются в обыденном сознании действительно быстро, хотя формируются веками.

Раскол XVII в. показал, что мифологические модели вроде "Третьего Рима" столь же легко и сравнительно быстро могут в России опускаться на самое дно массового сознания, как и "возмущаться", резко всплывать на поверхность, сталкиваясь с верхней рябью событий. Когда-то такого рода столкновения и возмущения успокаивались в формах традиционной культуры. Но не стоит забывать, что в наследство они оставили чрезмерную жесткость и внутреннюю напряженность системы "икона – мир" (излишнюю, что ли, "эстетизацию" мира), в которой явно порой не хватало промежуточных и опосредующих звеньев, обеспечивающих большую равновесность сознания, смягчающих его "шаткость".



*В.О. Мудриков
Физический труд Святого Семейства. 1923 г., с. Мстера.
Государственный музей истории религии, г. Санкт-Петербург*

Мощные массовые движения всегда сопровождаются архаизацией сознания, отбрасывают его назад, собирая эмоциональные энергии в узкие русла: сила массовых переживаний оказывается обратно пропорциональной их сложности. На подъеме перенапряженности и примитивности этих энергий жесткость защитного механизма "икона – мир" оказалась трагически уязвимой перед массивной идеологической бомбардировкой архаическим и элементарным "супрематии", выступавшей в единстве с жесткими и однозначно утрированными вариантами политических идейных ориентаций. Отсюда, например, тема физического труда неожиданно появляется в иконе 1923 г., написанной не авангардистом, а потомственным иконописцем из крупнейшего центра

иконного дела России – села Мстеры В.О. Мумриковым⁵⁷. Она сопоставима с эскизами супрематических росписей, которые, по мысли их создателей, должны были "нести груз нового религиозного действия духа и весь утилитарный мир жизни"⁵⁸. "Владыкой мира будет труд" – такое и мя дается одной из новых супрематических "икон", выполненной Цетлиным как декорация трамвая⁵⁹. Но лик и имя меняет и настоящая моленная икона В.О. Мумрикова, названная в "духе" времени – "Физический труд Святого Семейства". Она отражала и сакрализировала в своем "зеркале" непростые бытовые подробности: молоток, которым трудится младенец Иисус, напоминает один из главных геральдических знаков новой, социалистической империи. "Крошившаяся" в таких иконах традиция свидетельствовала об образовании в массовом сознании некоего вакуума, или, точнее, того поля повышенной готовности принять новые объекты веры и забыть старые, на котором политическому и художественному авангарду было так удобно его индоктринировать.

В мутном потоке примитивной жажды новой жизни авангард даже не заметил, как его разрушительность высвободила свойственный любому радикальному нигилизму пафос жертвенности. Сознательно переводя интимнейший мотив русского опыта на новые объекты искусственных и умозрительных идейных конфигураций, авангард оказался перед лицом непредвиденных реакций. Когда в реальной истории этот перевод состоялся, инерция агрессивных и разрушительных тенденций завела авангард в зону саморазрушения, самоуничтожения, где новые социокультурные формы сталинской диктатуры требовали жертвы. Поэтому "Черный супрематический квадрат" как "не-икона" стал "невинной жертвой", хотя отчасти и "сыграл" с русской культурой, если вспомнить А. Бенуа, "не простую шутку".

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ОР ГРМ. Ф. 137. Ед. хр. 1186. Письмо К.С Малевича – А.Н Бенуа.

²Малевич К. К вопросу изобразительного искусства. Витебск, 1921. С. 6–7.

³См.: Вуд П. Авангард и политика // Великая утопия: Русский и советский авангард. 1915–1932. Каталог выставки. Берн; Москва, 1993. С. 284–304.

⁴Гройс Б. Русский авангард по обе стороны "черного квадрата" // Вопр. философии. 1990. № 11. С. 69.

⁵Там же. С. 69–70.

⁶Малевич К. Бог не скинут: Искусство, церковь, фабрика. Витебск, 1922. С. 8.

⁷Андрей Белый. Символизм: Книга статей. М., 1910. С. 143.

⁸Tisdall C., Bozzolla A. Futurism. L., 1977. P. 17.

⁹Малевич К. Указ. соч. С. 3–4.

¹⁰Аверинцев С. Бахтин, смех, христианская культура // Россия/Russia. 1988. № 6. С. 120.

¹¹Кюнз Г. Существует ли Бог?: Ответ на вопрос нового времени о Боге: Пер. с нем. [Б.м.,] 1982. С. 450–451.

¹²Ницше Ф. Веселая наука // Ницше Ф. Соч.: В 2 т. М., 1990. Т. 1. С. 667.

¹³Там же.

¹⁴Ницше Ф. Человеческое, слишком человеческое: Книга для свободных умов // Там же. С. 371.

¹⁵Там же. С. 372.

¹⁶Ницше Ф. Веселая наука. С. 662.

¹⁷В общности психологии французского и русского авангарда Н. Харджиев выделяет

прежде всего социальный аспект. "Это пересечение и взаимодействие поэтических и живописных течений в России и во Франции, — пишет он, — можно объяснить только общностью социальных условий возникновения нового искусства. Движение кубизма зародилось в среде художественной богемы, антагонистически настроенной против "украшательского" искусства. Анархический бунт, ниспровержение всех авторитетов, практика эпатажа и скандалов, профессионализм и техницизм — все эти признаки в одинаковой степени свойственны как французскому, так и русскому течению. Характерно, что почти все представители русского кубофутуризма были выходцами из непривилегированных слоев общества. Братья Бурлюки, М. Ларионов, Ле-Дантю, К. Малевич и В. Каменский по происхождению принадлежали к мещанскому сословию, П. Филонов — из семьи крестьянского происхождения, А. Крученых — сын крестьянина, Маяковский вышел из семейства, принадлежащего к мелкому чиновному дворянству. Описание психологии и быта французских поэтов и художников-кубистов, Аполлинера, Жакоба, Пикассо, Брака, Сандрара, Сальмона и других (в многочисленных мемуарах), перекликается с воспоминаниями А. Крученых, Д. Бурлюка, А. Моргунова, А. Лентулова и других" (*Харджиев Н. К истории русского авангарда. Stockholm, 1976. С. 24*).

¹⁸Глез А., Метценже М. О кубизме: Пер. с фр. М., 1913. С. 81–82.

¹⁹Бердяев Н. Кризис искусства. М., 1918. С. 30.

²⁰Манифесты итальянского футуризма. М., 1914. С. 7–8.

²¹Малевич К. Супрематизм: 34 рисунка. Витебск, 1920. С. 3.

²²Манифесты итальянского футуризма. С. 13.

²³Малевич К. К вопросу изобразительного искусства. С. 5.

²⁴Цит. по: Кюнг Г. Указ. соч. С. 472.

²⁵См., например: Эпштейн М. Искусство авангарда и религиозное сознание // Новый мир. 1989. № 12. С. 223.

²⁶Гарэн Э. Проблемы итальянского Возрождения. М., 1986. С. 346.

²⁷Фромм Э. Бегство от свободы: Пер. с англ. М., 1990. С. 148–149.

²⁸Успенский Л.А. Богословие иконы православной церкви. Париж, 1989. С. 308, сноска 16.

²⁹Параллели: Библиейские тексты и отражение их в изречениях русской народной мудрости / Сост. И.М. Сирот. Одесса, 1897. Вып. 1. (Репринт. Брюссель, 1985. С. 25.)

³⁰Лотман Ю.М. Культура и взрыв. М., 1992. С. 178.

³¹Стоглав: Законодательство периода образования и укрепления Русского централизованного государства. М., 1985. Т. 2. С. 314.

³²Ср. наблюдение В.Н. Топорова о том, что "в древнерусской языковой и религиозной традиции объем и характер сакрализации профанической сферы глубже и шире, чем в других, родственных ей традициях" (*Топоров В.Н. Об одном архаическом индоевропейском элементе в древнерусской духовной культуре *—sv, et. // Языки культуры и проблемы переводимости. М., 1987. С. 219*).

³³См., к примеру: Русский рисованный лубок конца XVIII — начала XX века. Из собр. Государственного Исторического музея. Москва / Сост. Е.И. Иткина. М., 1992. Кат. и илл. № 101–105. Аналогичного типа икона-картина, написанная красками на холсте, хранится в собрании Государственного музея истории религии в Санкт-Петербурге.

³⁴ОР РГБ. Ф. 17. 1, л. 170 об. — 171.

³⁵Этот вопрос затрагивается в интересной статье: *Nicols R. The icon and the machine in Russia's religions Renaissance, 1990–1909 // Conference on the Millennium of Christianity in Rus': The impact of christianity on the history of the Eastern Slavs, Library of Congress and the Kennan Institute. Wash., D.C., 1988. May 27. P. 1–27 (отд. отт.)*.

³⁶Булзаков С. Труп красоты: По поводу картин Пикассо (1914) // Тихие думы. Париж, 1976. С. 36.

³⁷Трубецкой Е. Россия в ее иконе (1917) // Умозрение в красках: Три очерка о русской иконе. Париж, 1965. С. 123.

³⁸См.: Бенуа А. Иконы и новое искусство // Речь. 1913. № 93; Он же. Русские иконы и Запад // Речь. 1913. № 97; Он же. Последняя футуристическая выставка // Речь. 1916. 9 янв.

³⁹Волошин М. Чему учат иконы? // Аполлон. 1914. № 5. С. 26–27.

⁴⁰См.: Грищенко А. Вопросы живописи. М., 1917. Вып. 3: Русская икона как искусство живописи. В основе этой работы лежал доклад автора "Как и почему подошли мы к русской иконе" (1915).

⁴¹Ж. Нива во многом справедливо отмечает своеобразие русского символизма: "От

европейского символизма русский символизм унаследовал убеждение, что поэтический язык благодаря символу обладает особым эпистемологическим статусом и может создать особый род недискурсивной речи о божественном, об абсолюте. Это составляет "религию" русского символизма. Но его самобытность определяется именно тем историческим и исторнософическим пафосом, который он себе присваивает" (*Nivat Gh. Vers la fin du mythe russe. Lausanne, 1982. P. 159*).

⁴²Тугендхольд Я.А. Выставка картин Натальи Гончаровой: (Письмо из Москвы) // Аполлон. 1913. № 8. С. 72–73.

⁴³Тем не менее уже в этот период он осознал особую роль иконы в русской народной культуре, ее "пронизанность" иконой как знаком. Подробнее см.: Тарасов О.Ю. Икона в русском авангарде 1910–1920-х годов // Искусство. 1992. № 1. С. 49–50.

⁴⁴Цит. по кн.: Харджиев Н. Указ. соч. С. 123.

⁴⁵Цит. по кн.: Tisdall C., Bozzolla A. Op. cit. P.15.

⁴⁶Малевич К. К вопросу изобразительного искусства. С. 5.

⁴⁷Там же. С. 10.

⁴⁸См.: ОР ГТГ. Ф. 76. Ед. хр. № 9. Альманахи "УНОВИС".

⁴⁹Малевич К. К вопросу изобразительного искусства. С. 6.

⁵⁰Там же. С. 7.

⁵¹См.: Каталог выставки "Művészet éh forradalom, 1910–1932. Bp., 1988. S. 166 (ill.).

⁵²Малевич К. К вопросу изобразительного искусства. С. 6.

⁵³Малевич К. Бог не скинут... С. 18.

⁵⁴Там же. С. 37.

⁵⁵Там же. С. 38–39.

⁵⁶Там же. С. 19.

⁵⁷Икона находится в собрании ГМИР в Санкт-Петербурге.

⁵⁸ОР ГТГ. Ф. 76. Ед. хр. № 9. Альманах "УНОВИС", № 1, л. 3 об.

⁵⁹Там же. Л. 38.

"СВЕТ ФОНАРНЫЙ" И ЛЕЗВИЕ ЛУЧА (к проблеме доизобразительного в живописи)

Н.В. Злыднева

В своих исследованиях генезиса античной литературы О.М. Фрейдберг особое внимание уделяет понятию "вещь"¹. Вещь в системе размышлений ученого является категорией, призванной очертить поле мифологических реалий, в которых происходит вызревание праформы будущего литературного дискурса. Идея и материя соединены в ней таким образом, что происходит постоянное взаимозамещение "реального" и "мнимого" (образа и понятия). Не только словесность, но и изобразительное искусство дает возможность вычленить отдельные значения художественного языка, сквозь которые просвечивают древние смыслы начальных становлений. Одним из таких текстопорождающих значений, своего рода визуализированной Вещью в живописи является луч света. Проследим, как мотив Луча в качестве праформы обретает плоть зримой художественной реальности и как при этом сбрасывает с себя покров эстетического, разворачивая и обогащая мир мифопоэтических смыслов.

Известно, что все зрительно воспринимаемые предметы внешнего мира, которые являются объектами изображений в фигуративной живописи (живописи "миметического" толка), суть функции световых излучений. Другими словами, глазу доступны лишь освещенные предметы. Передавая их облик в двумерном пространстве полотна, художник, по существу, занят проблемой изображения света – так, как он существует в своем косвенном варианте, т.е. в варианте опредмеченного зрительного мира. Поэтому то, с чем мы сталкиваемся в процессе восприятия живописного произведения, нельзя назвать Вещью во фрейдберговском смысле этого слова. Началом вещественности обладает сам опредмеченный артефакт, но это уже область иных, лежащих вне заданной проблематики сущностей. Собственно Вещью в изобразительном искусстве является только изображение Луча. Его зримое представление и перцептивная данность тождественны друг другу. Луч – не косвенная, а прямая реалья визуального мира, и потому он и единственная Вещь, живущая в пространстве изобразительного искусства.

Изображение Луча возникает одновременно с появлением иконического знака в искусстве. Существует богатая традиция воплощения Луча-Вещи. К наиболее древнему периоду относятся неолитические "стрелы" – знаки, которые условно можно считать эквивалентами векторности, передающей идею чистой устремленности, направленности, соответствующей родовому признаку Луча как переносчика-передатчика световой энергии. Неолитическое искусство дает пример наиболее абстрагированного варианта изображения Луча. В эпоху "Мирового дерева" Луч возникает в универсальных символах свечения – различных звездах, "коронах", передающих имманентную сущность божества. Весьма значимой темой Луч является в искусстве Древнего Египта, особенно во

времена фараона-Солнца – Эхнатона, что закреплено в традиции изображения лучей-стрелок вокруг головы правителя, а также линии-луча, исходящей из его глаза. Эта мифопоэтическая традиция впоследствии перешла в иудео-христианскую иконографию, претворившись в звезду Давида, нимбы святителей и Христа, часто графически передаваемые в форме остроконечных стрелок, направленных радиально к единому центру.

Необходимо отметить и другую форму изображения излучения в искусстве христианского круга – золотые фоны. Золото является обозначением света такого рода, в котором денотативные и коннотативные поля совмещаются². Идея свечения, непостижимого и бесконечного света, унаследованная христианским миром от иудаизма, "растворяет" проблематику Луча-Вещи в мифологеме Золота. Тема Золота выходит за рамки настоящей статьи, и потому применительно к ней мы ограничимся лишь одним замечанием-наблюдением, которое представляется нам наиболее существенным: Луч в Золоте существует в своей чувственно-данной, физической ипостаси, и в этом смысле он находится за пределами проблематики изобразительности, т.е. конвенций живописного пространства. Однако при этом он наделяется качеством сверхвещности, представляя уже не отражение, а самодостаточное, изображающее, а не изображаемое бытие. И в этом последнем смысле Луч может быть помещен в рассматриваемый нами ряд, хотя и займет крайнее место, а именно позицию, лежащую на грани со словом, на грани с "говорящим бытием" (М. Бахтин).

В византийской живописи Луч представлен как пробел в одеяниях и ликах святых, а также в иконографической схеме Преображения – имеется в виду стрелчатое свечение вокруг фигуры явленного апостолам Христа. Иконичность представления Лучом светоносного начала реализуется в форме остроконечных белых (светлых) или золотистых игольчатых геометрических фигур. По признаку энергетизма Луч передается в повышенной экспрессивности пробелов, образующих самостоятельную арабескную тему в живописи мастеров наиболее темпераментного типа, например Феофана Грека, а в сценах Преображения – в экспрессии фигур апостолов, словно захваченных вихрем божественного Откровения и смещенных к краям композиции.

В поствозрожденческой традиции европейской живописи изображение Луча обретает черты литературной вторичности, и потому Луч как Вещь из поля живописи практически уходит. Колористическими средствами представлен, например, поток света в "Дане" Рембрандта, однако это именно изобразительное описание, а не вещное присутствие. По сути дела, он продолжает здесь традицию западных средневековых графических схем-изображений Луча в композициях Непорочного зачатия (Луч в виде пунктирной или иной линии, проникающий в ухо Девы Марии). Луч света как "агент" света в уже десакрализованном мире впервые становится предметом изображения в европейском искусстве нового времени – в живописи импрессионистов. Выйдя на пленер, эти художники принялись "портретировать" саму светотеневую вибрацию воздуха, используя для этого основные цвета, открытый мазок, систему соположения валёров. Луч как оптическая иллюзия светового потока особенно ясно зрим в живописи О. Ренуара. В импрессионизме Луч освободился от напластова-

ний литературности предыдущих веков нового времени, стал подлинной Вещью, но Вещью как физическим объектом. Правда, придавая науке о свете сверхценностное значение, импрессионисты мифологизировали ее, но их "мифы" имели облик живописных экспериментов и претендовали на "подлинность". В собственно мифопоэтическом смысле Вещность заново обретаема Лучом лишь в поэтике авангарда.

Искусство XX в., в значительной мере основанное на высвобождении архаических структур глубинного сознания, в самом начале формирования новой художественной парадигмы не случайно обращается именно к Лучу. Мы имеем в виду один из первых опытов построения осмысленной авангардистской поэтики в живописи – "лучизм" Н. Гончаровой и М. Ларионова³. Эта система основана на экспликации световой природы зримого мира. Однако в противоположность импрессионизму здесь "зрячесть" является не результатом физиологической функции сетчатки глаза, на которую воздействовал внешний раздражитель, а мифопоэтическим остранением видимого от уровня метафорической "вещности": если физический мир случайных поверхностных соответствий построен на экспликации "следствия" как следа, отпечатка в передаче воспринимаемых зрением освещенных предметов, то мир истинный должен, наоборот, обладать энергией выявления "первопричины" – Луча, становящегося в этом случае центральной Вещью, удостоверяющей онтологическую состоятельность этого мира. Не предмет – функция от световых потоков, а сами потоки, пучки лучей суть фундаментальные основы зримого мира. Отсюда – парадоксальность абстрагирования в "лучизме": отвлеченное формообразование внемиметического толка в лучистской графике Н. Гончаровой и живописных полотнах М. Ларионова есть суперреальность (своего рода гиперреализм) Вещи, той единственной Вещи, которой в изобразительном пространстве является Луч и которая целиком принадлежит миру мифопоэтических представлений. В этой связи уместно задать вопрос, какие же качества мифопоэтизма несет в себе Луч как чистый образ, т.е. вне сферы собственно изобразительного, равно как и собственно словесного, ряда.

Мифопоэтический образ Луча задан двумя основными его свойствами: способностью колоть, пронзать, т.е. вести себя активно, и быть переносчиком света, освещать, т.е. выступать в пассивной роли. Соответственно выстраиваются две основные ипостаси луча: Луч-меч и Луч-путь, порождающие следующую цепь оппозиций: меч/путь как мужское/женское; вертикальное/горизонтальное, несущее/несомое.

Луч-меч как орудие кары, возмездия, ратной доблести не только сам по себе – как меч, копье и стрела – имеет глубокую иконографическую традицию в изобразительном искусстве, но и формирует блоки-образы, начиная с верховного мифопоэтического персонажа – Громовержца и кончая христианской символикой, закрепленной за изобразительными схемами св. Георгия, поражающего копьём Змия, а также все дублирующие и производные персонажи и их модификации в позднее время⁴. Копье воина, на острие которого к губам распятого Христа была протянута влажная губка, а также копье, которым коснулись сердца Иисуса, – наиболее универсальный христианский вариант мифопоэтического обра-

за Луча-меча, отражающий глубочайшую традицию мотива копыеносной силы, которая имеет начало еще в дородовом периоде истории человечества (вспомним крестики на изображениях диких животных в живописи верхнего палеолита – своего рода проекции ударов копыя или поперечные разрезы дротика). Но при этом копые в Распятии задает и некую новую начальность последующему ряду трансформаций этой темы. В своем провиденциалистском модусе Луч-меч (копые) насыщен энергией этического выбора и является перстом, указующим на этот выбор. Будучи носителем определенного Этоса, Луч-меч попадает в шкалу осцилляций благодатный/безблагодатный.

Кроме того, Луч-меч в качестве колющего начала – стрелы – эквивалентен Глазу, а Глаз является мифопоэтической метафорой Солнца. Таким образом, Луч-меч целиком сводим к верховному сакральному символу, вследствие чего маркирует наиболее положительный, благодатный полюс мира. Мотив Меча тождествен также мотиву Руки (в частности, по признаку "перста указующего"), в соединении с мотивом Солнца приобретающему значение Божественной Длани, распростертой как благодать, но и несущему справедливую кару, т.е. Меч несет в себе широкий смысл мифологемы Руководства (благодатного).

Рассмотрим вторую ипостась Луча: Луч-путь. Закрепленные за данной формой признаки горизонтали, пассивности, т.е. экстенсивного пространства, как восходящие к начальному признаку женственности, находят выражение в мифопоэтической традиции: ср. путь-Луч как нить Ариадны (не случаен женский персонаж!), спасающей героя, выводящей его к свету. Разматывающий клубок нити, которая служит путеводным Лучом в "нехорошем" пространстве (лабиринте, подземелье, нижнем мире, загробном царстве и т.п.), несомненно содержит в себе существенный элемент солярной символики, и потому связь нить-луч как нить-путь, т.е. Луч-путь, получает дополнительные обоснования. Это универсальный мифологический мотив. Характерно, что почти всегда нить-путь как Луч обладает позитивной векторностью, т.е. Луч-путь, как правило, ведет от плохого к хорошему и от хорошего к лучшему.

В этой связи возникают ассоциации с "основным мифом" соцреалистической литературы и всей идеологии подобного рода, которая в значительной мере базировалась на утопизме солярного типа, т.е. несла в себе существенные черты зороастрийской мифологии: ведущая схема соцреалистической драматургии литературного персонажа – это развитие от хорошего к лучшему с неременной акцентировкой метафоры света, открывшегося " в конце тоннеля"⁵.

Впрочем, в связи с последним образом представляется важным отметить свидетельства людей, переживших состояние смерти: в наиболее критический момент им виделся свет в конце тоннеля (темного коридора), – это переход в инобытие, смена глобальных духовно-пространственных координат, которая и есть путь-мост, нить, ведущая к свету, который эквивалентен мраку⁶. Цепь замыкается. Этическое начало, содержащееся в Луче-пути как движении от худшего к лучшему, нейтрализуется перед лицом Смерти. Таким образом, если предельным выражением Луча-меча является Этос, то пределом Луча-пути является снятие Этоса.

Противопоставленность Луча-меча Лучу-пути достигает кульминации в оппозиции меч/пути как рука/нога. О связи мотивов Руки и Меча уже шла речь. Мотив Ноги закреплен за мотивом Пути естественным образом: Путь есть пространство, преодолеваемое личным усилением, т.е. пешим ходом. Рука и Нога в мифопоэтической традиции находятся в отношении дополнительной дистрибуции (ср., например, замечания Р. Барта о моде: когда закрыты руки, подчеркиваются ноги, форма обуви и наоборот). Таким образом, по всем основным признакам Луч-меч и Луч-пути находятся в отношениях оппозиции.

Эта полярность двух ипостасей исследуемого мотива снимается только в гибридном образе Луча как пути-лезвия, который соединяет два ведущих признака мифопоэтического символа. Путь по лезвию лишен заданной направленности, лишен световодной векторности. Он есть движение над пропастью, существование "на грани", болезненность этого существования-пути как такового. Образ наделен чертами страдальчества, но страдальчества особого рода. Снятие противоположностей Меча и Пути в мифологеме Лезвия (передвижения по Лезвию) влечет за собой и нейтрализацию Этоса (в его позитивной или негативно выраженной форме). А вслед за этим порождает мотив безблагодатности.

В стихотворении К. Луговского "Медведь" есть слова: "зверь пошел по лезвию луча". Это произведение советского поэта – наивное, в чем-то даже примитивное (оно написано по шуточному поводу) – интересно не своей художественностью, а тем, что, располагаясь в некоем срединном слое культуры, оно маркирует – как бы случайно, походя, именно в силу неприцельности смысла – центральные, наиболее существенные свойства эпохи. Безблагодатность как страдание, лишенное искупительного смысла, в теме Луча как пути-лезвия разворачивается у Луговского в соответствующем семантическом пространстве. Приведем текст стихотворения полностью:

МЕДВЕДЬ

Девочке медведя подарили,
Он уселся, плюшевый, большой,
Чуть покрытый магазинной пылью,
Важный зверь с полночной душой.

Девочка с медведем говорила,
Отвела для гостя новый стул,
В десять спать с собою уложила,
А в одиннадцать весь дом уснул.

Но в двенадцать, видя свет фонарный,
Зверь пошел по лезвию луча,
Очень тихий, очень благодарный,
Ножками тупыми топоча.

Сосны зверю поклонились сами,
Все ущелье начало гудеть;
Поводя стеклянными глазами,
В горы шел коричневый медведь.

И тогда ему промолвил слово
Облетевший многодумный дуб:
"Доброй полночи, медведь! Здорово!
Ты куда идешь-шагаешь, друг?"

"Я шагаю ночью на веселье,
Что идет у медведей в горах.
Новый год справляет новоселье,
Чатыр-Даг в снегу и облаках".

"Не ходи! Тебя руками сшили
Из людских одежд, людской иглой.
Медведей охотники убили.
Возвращайся, маленький, домой.

Кто твою хозяйку приголубит?
Мать встречает где-то Новый год,
Домработница танцует в клубе,
А отца собака не найдет.

Ты лежи, медведь, лежи в постели,
Лапами не двигай до зари,
А, щеки касаясь еле-еле,
Сказки медвежачьи говори.

Путь далек, а снег глубокий и вязок,
Сны прижались к ставням и дверям,
Потому что без полных сказок
Нет житья ни людям, ни зверям".

В тексте сообщается, что медвежонок является обладателем "полночной души". Значит, он не вполне игрушка, Он – зверь-кукла, в силу своей двойственности задающий трагической по существу ситуации характер фарса. Трагизм состоит в острой безблагодатности окружающего мира, фарсовость – в игрушечности, дезонтологичности его. Драматургия действия разворачивается в путешествии героя "по лезвию луча". Но кто послал этого посредника света? Источник луча – "свет фонарный", т.е. искусственный, вторичный, раздражательный свет. Это свет мира мнимостей. Не случайно именно "полночная душа" героя позвала его в путь по этому лучу: в полночь единственный оппонент фонарного луча – Луна. Но она сама – отраженное светило. За Луной закреплена серия признаков теневого мира. В урбанистичности разорванного бытия Луна – это фарс. Именно поэтому и путь, предлагаемый лезвием луча ночному страннику, обладает порочной фарсовой кривизной траектории. Стоило только "коричневому медведю" (пусть все еще со "стеклянными глазами") двинуться в иное пространство, где сосны, где стихия (гудящее ущелье), где мудрость дуба, как дорога круто разворачивается назад. Что препятствует достижению снежных вершин Чатыр-Дага, где веселье, где праздник обновления? Очевидно, неистинность того мира, гонцом которого выступает игрушечный герой. Аргументация неистинности, безблагодатности "фонарного" пространства выстраивается по нарастающей. Многодумный дуб сообщает: кровь уже пролита (вспомним почти одновременно возникший булгаковский образ), преступление совершено, а стало быть, мир – во зле, во мраке. "Мать встречает где-то Новый год": первое следствие кровавого злодеяния – глубокая секуляризация сознания, проявляющаяся в акте встречи Нового года как акте в высшей степени неистинного служения преходящему. Следующий мотив – танцующая в клубе домработница – это уже мифологема советского быта, с его профсоюзами домработниц, клубными мероприятиями и свободой, не выходящей за пределы новогодних танцулек. Кульминация безблагодатности – тема отца, которого "собака не найдет". Постылый, "собачий" путь пропавшего без вести отца есть оборотная сторона разлитых в этом "фонарном" мире безродства, неприкаянности и – что самое важное – богооставленности.

Здесь нет Бога, и "полночная душа" остро ощущает это. Именно поэтому ее обладатель делает тщетную попытку прорыва "нехорошего" пространства. Однако траектория пути-лезвия разворачивается по собственным законам – по законам движения в никуда и/или по законам поступательного кругового движения. Медведь призван вернуться к хозяйке. Луч – к своему фонарному патрону, а Лезвие путешествия в никуда – в футляр быта, глухого беспутства. Таким образом, Луч в силу ложности источника порождает ложность высвечиваемого им пути. Цикл замкнулся: зверь вновь обретает свою игрушечную ипостась и погружается в сказку (ср. у А. Блока: "Верь, друг мой, в сказку... так легче жить...").

Однако сказочность имеет здесь и иную, лежащую вне сюжета, функ-

цию: она указывает на ритуальную подоснову всего описанного действия и мифопоэтический смысл темы медведя как игрушки⁷. Зверь-кукла есть божественный посредник ритуального воспроизведения главного демиургического акта – акта восстановления нарушенного космического порядка. Именно поэтому поход медведя⁸, отсылая к глубинным архетипическим матрицам, своей неудачливостью дополнительно подчеркивает безблагодатность данного локуса. В этом смысле можно сказать, что медведь-игрушка является эквивалентом Лезвия-пути, а Луч, отбрасываемый "светом фонарным", – эквивалентом подлунного, теневого мира. Парадоксальным образом Луч перестанет быть посредником света, растворяясь в функции производителя тени. Свет и мрак предельно сближаются.

Получается, что сближение, стяжение членов оппозиции свет/мрак, луч/тьма, меч/нить чревато нарушением Божественного установления и в конечном итоге – утратой смысла пути, т.е. утратой координат в глобальном "тексте" пространства⁹. Идти по пути, который указывает Луч-лезвие, означает лишиться направляющей Воли Божественной Длани. Фонарный свет и Рука, Луч и Рука оказываются в этом смысле в позиции двух полюсов Благодати. Интересно, что подобного рода амбивалентные тождества/противопоставления Руки и Луча опираются на традицию русского авангарда. В стихотворении И. Анненского "Дальние руки" (1909) встречается уподобление рук любимой женщины лучам как "свету фонарному": "Вы – гейши фонарных свечений". Здесь тождественность Руки и Луча маркирует благодатное пространство любовной тайны, любовного воспоминания. Весьма примечательно, что в этом стихотворении мотиву Руки и Луча сопутствует и мотив Нити ("Но знаю... дремотно хмелея, Я брошу волшебную нить"), и мотив Глаза ("Зажим был так сладостно сужен, Что Пурпур дремоты поблек"), т.е., по сути, весь набор сопряженных с Лучом символов (Рука – заместитель Меча, Нить – Пути, а Глаз – Солнца). Сближение и предельное разведение Руки и Луча в поэзии, в мифотворчестве культуры XX в. очерчивают наиболее предельные состояния духа, обращенные к сфере действия Божественного промысла и Благодати (будь то ее утрата или, наоборот, эротическая форма стяжения).

Оппозиция-тождество Рука/Луч принадлежит зоне глубокой архаики. Она имеет прямое отношение к системе мифов о сотворении мира и в этом плане образует поле эквивалентностей. Луч как посланник высшего начала – начала начал, т.е. эманация света (ср. проблему эманации в гностической традиции¹⁰), – непосредственно участвует в формировании Космоса, рассекая, т.е. нарушая, "девственность" Тьмы-Хаоса. В тождественной функции выступает Рука: Рука Бога благословляюще-творящая, Рука, формирующая Космос.

В искусстве эпохи "мирового дерева" одним из наиболее сакрально отмеченных изобразительных мотивов является мотив вотивной руки. Эта Рука – символический аналог всего Космоса по признаку первотолчка с точки зрения акта начальной воли его возникновения. С этим связано и то обстоятельство, что за пальцем (пальцами) закреплена в архаической традиции фаллическая семантика, опять же относящаяся к сфере мифов о рождении, возникновении из небытия, Божественного

плодородия. Мотив Луча в ряде традиций также непосредственно связан с фаллической символикой, является ее смыслообразом (иконография Непорочного зачатия)¹¹. Можно сказать, что вегетативный код определяет внутреннюю форму оппозиции-тождества Рука/Луч. В последующие времена, во времена искусства в составе развитых религиозных систем, эта модель сохраняется в трансформированном виде: код творческого, "вегетирующего" дух начала определяет внутреннюю форму тождества "нерукотворное-светоносное", а стало быть, оппозицию Рука/Луч.

Идея нерукотворности и фаворского света пронизывает всю каноническую систему христианской иконографии. Принцип нерукотворности, заложенный в эстетическую основу геометрического орнамента, в сочетании с идеей завесы, скрывающей от глаз внешнее, явленное, но открывающей внутреннему, истинному зрению (т.е. внутреннему свету!) сокровенную суть вещей, составляет основу изобразительности в круге мусульманского искусства. Нерукотворность в каноне выступает как источник тварности мира, как его вещности, т.е. эквивалентом Вещи, но на этот раз уже лишней ореола мифопоэтической метафоричности. Именно в новом качестве нерукотворности – понятие нерукотворности, тождественной Вещи, при этом Вещи в мифологическом, фрейденберговском смысле слова, – и возникает в русском авангарде, особенно в живописи лучизма.

Часто приходят на ум мысли о безблагодатности авангарда, об особом рода заложенной в нем энергии инфернальности. Близко к сознанию и признанию справедливости этого соображения подошел С. Эйзенштейн в неопубликованной работе "Grundproblem"¹². Вместе с тем более существенной представляется принципиальная амбивалентность инфернальности в авангарде. Комплекс христологических мотивов в предельно сгущенном, обостренном виде практически сводится у русских художников начала века к двуобращенной форме идеи "благодать/безблагодатность". Сама по себе склонность к амбивалентности смыслов есть одно из проявлений авангардного архаизма. Наиболее откровенно выявляется это в лучизме как ранней, пограничной, а потому наиболее обнаженной конструкции авангардной мысли. В лучизме можно наблюдать, как вычленяется из целостного визуального "текста" начало доизобразительного в живописи (или графике), т.е. того компонента формы, который органично входит в состав ритуально-мифологического единства.

Мотив нерукотворности, т.е. благодатности Руки-Луча, тесно переплетен в лучизме с мотивом Луча как безблагодатного "света фонарного" (в данном случае – по модели Луговского, а не Анненского). Последний же, как было установлено, одним из своих векторов уверенно устремлен к мифологеме Руки. Двуединство Рука-Луч опирается в лучизме на самую онтологию изобразительности как формы, созданной рукой. Спецификой авангарда является установка не столько на результат изображения, сколько на сам процесс, на изобразительное действие, т.е. ритуал. Рукотворность в этом смысле синонимична ритуальности по признаку формы акта: нерукотворность синонимична той же ритуальности по признаку функции акта. В качестве же луча благодатного мотив Руки отсылает к двуединству Луч-Вещь, т.е. раскрывает мифопоэтическую природу заложенного в авангарде акционального начала.

В ритуале изобразительное, равно как и словесное, лишено автономности – они существуют в связанном виде внутри синкретического триединства Мысль–Дело–Знак, определяющего комплекс проявлений архаического миропонимания. В контексте проблематики (не)рукотворности в оппозиции-тождестве Рука/Луч Рука эквивалентна – по признаку принадлежности ритуальному действию – всей триаде, и в этом смысле на долю Луча выпадает лишь внеположенное мифу пространство. Но в архаическом мире такого пространства не существует. Единственной формой включения Луча в мифопоэтический комплекс является его функционирование в качестве Вещи. Однако в любом случае Луч сохраняет в себе начало "незатронутости", свободы от любых интеграционных интенций и в этом смысле обладает глубинным значением праформы, существовавшей до ритуала.

Проблема праформы в изобразительном искусстве, т.е. проблема доизобразительности, в известной мере аналогична проблеме долитературного в словесном творчестве, поставленной и исследовавшейся в трудах О.М. Фрейденберг¹³. Приставка *до-* не является лишь внешним поводом для этого сближения. Проблему праформы в искусстве, вернее, в некоем доэстетическом пространстве, из ядра которого позднее разовьется собственно художественное творчество, можно сформулировать как проблему происхождения фигурации. В этом отношении фигуративность выступает как аналог нарративного. Однако если наррация вырастает из субъектно-объектного рассказа на этапе расчленения образа и понятия, то фигурация намного древнее. Первобытный реализм датируется временем верхнего палеолита. Однако там он скорее миф, образ, ибо изображение тождественно объекту. Собственно фигурация (как рассказ в картинках) возникает тогда, когда в изображении появляется рамка¹⁴. Именно обрамление, задающее остранинность иконографическому символу, соответствует категории времени и наррации. Производным от проблемы рамки являются различные виды перспективы как изобразительно-временной структуры.

В высшей степени загадочен вопрос о том, что составляет столь привлекательную сторону для современного человека в повествовательной, сюжетной основе литературного произведения, равно как и в фигуративных изображениях пластического искусства. Постмодернизм стыдливо прикрывает это извечное тяготение к фигурации своей квазиавангардистской интертекстуальной коллажностью: якобы дело не в фигуративности как принципе, а в синтагматике, в типе и факте соединения изобразительных цитат. Тем не менее он оперирует именно фигуративными семантическими блоками. В этом человек конца XX в. абсолютно идентичен своему древнему прародичу. Страсть, толкающая пещерного фигуративиста к первобытной достоверности – своего рода изобразительной наррации – в передаче зримого мира, мало чем отличается от страсти современного школьника, усердно покрывающего фигуративными рисунками школьные столы и обложки учебника. Очевидно, стремление к фигурации относится к ментальным универсалиям человеческого духа, универсалиям, имеющим глубинную мотивировку не в результатах деятельности, т.е. в создании некоего подобия зримого мира в двумерном

пространстве изобразительной плоскости, а в самом действии как некоем до-ритуале – в том смысле, в каком здесь имеет место сакрализация акции, но акции, лишенной обычного обрядового целеполагания: восстановления нарушенного космического порядка. В фигурации как архаической праформе изобразительности важны не столько формальные композиционные структуры, архетипические геометрические схемы, на анализе которых основана формальная школа Г. Вельфлина, сколько заложенное в ней родовое понятие вещи.

Изображаемые предметы окружающего мира несут в себе дух вещиности в той мере, в какой хранят память о мифологической дораздельности бытия. Неважно, что именно представляют фигуративные картинки – важно, что фигурация как таковая, фигурация тождественная самой себе, это и есть Вещь в чистом виде. Однако объектами фигуративных изображений, как это было установлено в начале нашего очерка, являются функции световых потоков, т.е. косвенные Лучи: именно свет делает предмет доступным изображению. Но если значение вещественности закреплено уже за косвенным Лучом, что же сказать о Луче прямом?

В плане рассмотренного нами принципа фигуративности как основания праформы в (до)изобразительном искусстве Луч, как таковой, обретает значение сверх-Вещи. Эта суперреальность Луча в изобразительном пространстве, его сверхвещность задает данному мотиву уникальный статус связующего звена между архаическим посланием фигуративности и внефигуративностью мифопоэтических смыслов – еще одна посредническая роль Луча. Двубращенность, медиаторность Луча наиболее органично проявилась в поэтике авангарда.

В лучизме Н. Гончаровой и М. Ларионова безблагодатность авангарда стала формой смирения, особого рода благодати как "смирненного пути". Луч во всей полноте опосредуемых им смыслов выполнил роль агента этой парадоксальности, а именно сочетания установки на новое, которая определяет парадигму искусства XX в. и смирения перед "гордыней" этой установки, т.е. отказ от внеустановленного, проявившийся в опоре на Вещь, на архаический субстрат изобразительности. Мотив Руки-Луча в стихотворении И. Анненского – пример такого рода парадокса. Луч как Вещь обнажает ритуальные (или доритуальные), лежащие вне понятой благодати, свойства фигурации как праформы изобразительного языка. Ветхозаветное почитание Света и праисторическое, мифопоэтическое значение Вещи слились в феномене Луча в единое целое.

Луч в изобразительном искусстве в двух своих мифопоэтических ипостасях – Луча-меча и Луча-пути – в качестве Вещи является материально-предметным воплощением идеи пространственно-временного синтеза. Образованное суммой мест, пространство в своей вещественности (местности) обретает собственные координаты лишь в соединении со временем. Световой Луч, рассекающий пространство и указывающий направление-путь, создает условия для этого синтеза. В этом смысле Луч есть и Вещь, и презумпция Вещи – вещиности мира. Не обладая "телесной" природой, Луч как носитель световой энергии и как катализатор пространственно-временной данности Космоса задает "телесным" искусствам важное мифопоэтическое измерение.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ О понятии "вещь" см.: *Фрейдберг О.М.* Поэтика сюжета и жанра. М., 1936.
- ² *Аверинцев С.С.* Золото в системе символов ранневизантийской культуры // Византия. Южные славяне и Древняя Русь. Западная Европа. М., 1973. С. 43–52.
- ³ О лучизме Н. Гончаровой и М. Ларионова см.: *Ларионов М.* Лучизм. М., 1913.
- ⁴ Особая тема, заслуживающая специального рассмотрения – это тема Коня, а также вооруженного копьем (мечом) Всадника в связи с проблемой Луча. Дело далеко не исчерпывается лежащей на поверхности суммой признаков фаллического характера, объединяющей мотивы Луча и Коня: налицо уходящая корнями в глубочайшую архаику функциональная идентичность мотивов на высоком уровне отвлечений идеографического толка. Знаки открытого (мужского) типа в неолитической протописьменности вызывают ассоциации с комбинацией лучей-стрел, чья мифопоэтическая связь со схемой так называемого основного мифа (посредством "конской" темы) наводит на мысль об архетипической потребности в создании изображения, родственного сильнейшему экзистенциальному переживанию, каковым является переживание Света в его психофизиологическом и поэтическом облике и которое непосредственно заложено в фундамент мифопоэтического восприятия мира.
- ⁵ Ср., например, образ Павла Корчагина в романе Н. Островского "Как закалялась сталь", основанный на схеме позитивной эволюции.
- ⁶ О связи мифологемы пути с мифологемой солнца см.: *Топоров В.Н.* Путь // Мифы народов мира. М., 1982. Т. 2. С. 128–130.
- ⁷ См.: *Цивьян Т.В.* О связи игра-ритуал (игрушки-ритуальный предмет) // Международный симпозиум "Античная балканистика 6": Тез. докл. М., 1988. С. 57–59.
- ⁸ Следует иметь в виду и мифологическую отмеченность самого медведя (см.: *Медведь // Мифы народов мира.* Т. 2. С. 128–130).
- ⁹ *Топоров В.Н.* Пространство и текст // Текст: семантика и структура. М., 1988. С. 227–284.
- ¹⁰ *Трофимова М.К.* Историко-философские вопросы гностицизма. М., 1979.
- ¹¹ *Топоров В.Н.* Изобразительное искусство и мифология // Мифы народов мира. М., 1980. Т. 1. С. 482–488.
- ¹² *Иванов Вяч.Вс.* Очерки по истории семиотики в СССР. М., 1976.
- ¹³ См., в частности, работы О. Фрейдберг собранные в книге "Миф и литература древности" (М., 1978), а также уже упоминавшуюся книгу этого автора "Поэтика сюжета и жанра" (прим. 1).
- ¹⁴ *Топоров В.Н.* Изобразительное искусство и мифология.



СОДЕРЖАНИЕ

От редколлегии.....	3
Поэтика и культура.....	5
<i>В.Н. Топоров.</i> О "поэтическом" комплексе моря и его психофизиологических основах	11
<i>Л.Г. Невская.</i> Повтор как особенность поэтики ритуального текста.....	53
<i>В.М. Живов.</i> Церковнославянская литературная традиция в русской литературе XVIII в. и рецепция спора "древних" и "новых".....	62
<i>С.И. Николаев.</i> Рыцарь на похоронах Федора Головина (Из церемониальной эстетики Петровской эпохи).....	83
<i>И.И. Свирида.</i> Поэтика пейзажного парка и культура Просвещения.....	89
<i>Л.А. Софронова.</i> "Не-Божественная комедия" Красиньского (Жанровые признаки и идейный контекст).....	99
<i>Л.Н. Титова.</i> Чешские "беседы" (О литературном жанре и городской культуре).....	111
<i>В.А. Хорев.</i> Под знаком гротеска (О творчестве С. Мrojeка).....	122
<i>В.В. Мочалова.</i> Философия и поэтика (Causus Станислава Игнатия Виткевича).....	134
<i>О.Р. Медведева.</i> Диалог: философия и поэтика (Мартин Бубер и Витольд Гомбрович)	147
<i>Т.В. Цивьян.</i> О стихотворении Кавафиса "Дом с садом".....	160
<i>Н.М. Куренная.</i> На границе жизни и литературы.....	168
<i>О.Ю. Тарасов.</i> Икона в творчестве К. Малевича.....	174
<i>Н.В. Злыднева.</i> "Свет фонарный" и лезвие луча (К проблеме доизобразительного в живописи).....	196

CONTENTS

Editor's note.....	3
<i>L.A. Sofronova</i> . Poetics and Culture.....	5
<i>V.N. Toporov</i> . On the "Poetic" Complex of the Sea and its Psycho-physiological Basis.....	11
<i>L.G. Nevskaya</i> . Refrain as a Peculiarity in the Poetics of Ritual Texts.....	53
<i>V.M. Zhivov</i> . The Church Slavonic Literary Tradition in the XVIIIth Century Russian Literature and the Reception of the Parallel des "anciens" et des "modernes"	62
<i>S.I. Nikolaev</i> . A Knight at the Funeral of Feodor Golovin (from the Ceremonial Esthetics of Peter I Time).....	83
<i>I.I. Svirida</i> . The Poetics of the Landscape Park and the Culture of Enlightenment.....	89
<i>L.A. Sofronova</i> . The Non-Divine Comedy by Krasiński (the Genre Features and the Ideological Context).....	99
<i>L.N. Titova</i> . The Czech "Talks" (on the Literary Genre and Urban Culture).....	111
<i>V.A. Khorev</i> . Coached in Grotesque (on the Works of S. Mrozek).....	122
<i>V.V. Mochalova</i> . The Philosophy of Poetics (the Case of Stanislav Vitkevich).....	134
<i>O.R. Medvedeva</i> . Dialog: Philosophy and Poetics (Martin Buber and Vitold Gombrovich).....	147
<i>T.V. Tsvian</i> . On the Poem "The House with a Garden" by Kavafis.....	160
<i>N.M. Kurennaya</i> . On the Brink of Life and Literature.....	168.
<i>O.Yu. Tarasov</i> . Icon in the Works by K. Malevich.....	174
<i>N.V. Zlidneva</i> . "The Strep Lamp Post" and a Blad of Light (towards the Problem of Pre-representation in Painting).....	196

Научное издание

*Топоров Владимир Николаевич, Невская Лидия Георгиевна,
Живов Виктор Маркович и др.*

ИСТОРИЯ КУЛЬТУРЫ И ПОЭТИКА

Утверждено к печати Институтом славяноведения и балканистики РАН

Руководитель фирмы "Наука – Культура" А.И. Кучинская
Редактор издательства В.С. Матюхина
Художник В.Т. Сидоренко. Художественный редактор Н.Н. Михайлова
Технический редактор З.Б. Павлюк. Корректоры Р.С. Алимова, Ф.Г. Сурова

ИБ № 839

ЛР № 020297 от 27 ноября 1991 г.

Сдано в набор 20.10.93. Подписано к печати 22.03.94. Формат 60 × 90^{1/16}
Гарнитура Таймс. Печать офсетная. Усл.печ.л. 13,0. Усл.кр. отт. 13,3
Уч.-изд.л. 16,8. Тираж 900 экз. Тип. Зак. 100

Ордена Трудового Красного Знамени издательство "Наука"
117864 ГСП-7, Москва В-485, Профсоюзная ул., 90
Санкт-Петербургская типография № 1 ВО "Наука"
199034, Санкт-Петербург В-34, 9-я линия, 12

700-00

13